T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

1960-1980 ARASI DÖNEMDE ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ TÜRK HALK KÜLTÜRÜ ETKİLERİ

SEFA YILDIZ
16707010

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. AYNUR KOÇAK

TEZ EŞ DANIŞMANI
Doç. Dr. MERİÇ HARMANCI

2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

1960-1980 ARASI DÖNEMDE ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ TÜRK HALK KÜLTÜRÜ ETKİLERİ

SEFA YILDIZ
16707010
ORCID NO: 0009-0005-2034-1974

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. AYNUR KOÇAK

TEZ EŞ DANIŞMANI
Doç. Dr. MERİÇ HARMANCI

OCAK 2024

Sefa YILDIZ tarafından hazırlanan “1960-1980 Arası Dönemde Anadolu Pop-Rock Müziği Üzerindeki Türk Halk Kültürü Etkileri” başlıklı çalışma, 15/03/2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nın Türk Dili ve Edebiyatı Programında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Prof. Dr. Aynur KOÇAK	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Prof. Dr. Yakup ÇELİK	……
Prof. Dr. Mehmet AÇA	……
Doç. Dr. Nursel UYANIKER	...…….
Dr. Öğr. Üye. Fatma Zehra UĞURCAN	…….

ÖZET

1960-1980 ARASI DÖNEMDE ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ TÜRK HALK KÜLTÜRÜ ETKİLERİ

İkinci Dünya Savaşı sonrası yetişen isyankâr, özgürlükçü kuşakların müziği olan rock, 60'lardan itibaren tüm dünyayı etkisi altına almaya başlamıştır. Ülkemiz de bu akımdan payını almış ve Erkin Koray, Barış Manço, Cem Karaca, Cahit Berkay gibi genellikle İstanbul kökenli ve yabancı dilli okullarda öğrenim gören isimler bu müziğin ilk temsilcisi olmuşlardır. Başlangıçta Batılı popüler figürlere öykünen bir anlayışta sanat icra etmişler, daha sonra ise yaptıkları bu tarz çalışmalarda "yerellik" eksikliğinin farkına varıp yüzlerini yerli değerlere çevirmişlerdir. Folklora olan bu yönelişin ilk durağı türküler daha sonra ise halk ozanlarının eserleri olacaktır. Bu bağlamda söz konusu isimler Dadaloğlu, Erzurumlu Emrah, Karacaoğlan, Ercişli Emrah gibi kadim ozanlarla birlikte Âşık Mahzuni Şerif, Âşık Veysel, Neşet Ertaş gibi çağdaşları ozanlardan da oldukça etkilenmişlerdir. Önceleri temelde elektrik gitar, basgitar ve bateri altyapısı üzerine türkü tarzında eserleri Batı müziği armoni ve usulleri ile icra etmişler, daha sonra yerli ve gündelik konuları bu anlayışla yorumladıkları özgün eserlere imza atmaya başlamışlardır. Bu müzik türü ise başlangıçta "Anadolu pop" daha sonra da "Anadolu rock" olarak anılacaktır.

Bu çalışmada erken dönem Anadolu pop-rock sanatçılarının geçirdikleri süreçler, Türk folklorundan yararlanma biçimleri, yurt dışında başarı kazanmak adına yaptıkları girişimler ele alınmıştır. Yine dönem içinde medya kuruluşlarının bu müziğin gelişimine etkileri de mercek altına alınmıştır. Son olarak Cumhuriyet'in erken dönem sanat politikaları arasında yer alan çağdaş bir ulusal müzik ülküsüne bu sanatçıların katkıları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu pop-rock, rock müzik, Türk halk kültürü, makam müziği, müzik medyası

ABSTRACT

THE EFFECTS OF TURKISH FOLK CULTURE ON ANATOLIAN POP-ROCK MUSIC IN THE PERIOD BETWEEN 1960-1980

Rock, the music of the rebellious, libertarian generations that grew up after the Second World War, began to influence the whole world from the 60's onwards. Our country also got its share from this movement, and names such as Erkin Koray, Barış Manço, Cem Karaca, Cahit Berkay, who were generally of Istanbul origin and studied in foreign language schools, became the first representatives of this music. In the beginning, they performed art in an approach that emulated popular Western figures. But later they realized the lack of "locality" in their works and turned to local values. The first stop of this orientation towards folklore would be anonymous folk songs, and then the works of folk poets. In this context, the names in question were greatly influenced by old poets such as Dadaloğlu, Erzurumlu Emrah, Karacaoğlan, Ercişli Emrah as well as their contemporary poets such as Aşık Mahzuni Şerif, Aşık Veysel, Neşet Ertaş. At first, they performed folk song-style works on the basis of electric guitar, bass guitar and drums, with the harmony and methods of Western music and then they started to create original works in which they interpreted local and everyday topics with this understanding. This genre of music was initially referred to as "Anatolian pop" and later as "Anatolian rock".

In this study, the processes that early Anatolian pop-rock artists went through, the way they benefited from Turkish folklore, and their attempts to gain success abroad were discussed. Also, during the period the effects of media organizations on the development of this music were also examined. Finally, the contributions of these artists to the ideal of a contemporary national music were tried to be revealed, which was among the art policies of early the Republic.

Keywords: Anatolian pop-rock, rock music, Turkish folk culture, makam music, music media

ÖN SÖZ

Konusu "1960-80 Arası Dönemde Anadolu Pop-Rock Müziğinde Türk Halk Kültürü Etkileri" olan bu çalışmada amaç, Türk popüler müziğinin en önemli halkalarından birini oluşturan erken dönem Anadolu pop-rock sanatçılarının folklora olan yönelimleri ve sonrasında kültürü yoğurarak elde ettikleri sentez ile gerek ulusal gerek uluslararası alanda ürettikleri değerin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmaktır.

Çalışmanın giriş bölümünde konuya dair bilgiler genel hatlarıyla ele alındı. İkinci bölümde, rock müziğin doğuşu ve buna zemin hazırlayan sosyal, tarihî ve ekonomik koşullar üzerinde duruldu, ayrıca rock müzik tarihinde önemli dönüm noktaları sayılan olaylara değinildi. Bu müzik türünün yayılmasına destek olan anıtsal festivaller ışığında dönemin gençliğinin rock müziğine tutunma motivasyonunun arka planı incelendi. Rock müziğin gelişen teknolojiden bağımsız düşünülemeyeceğinden hareketle enstrüman, kayıt ve dağıtım alanlarındaki gelişmeler değerlendirildi. Ayrıca, süreç içinde rock müziğin ayrıldığı alt türlere dair bilgilere yer verildi.

Üçüncü bölümde, Türkiye'de popüler müzik olgusunun gelişimine dair tarihî bilgiler ışığında analizler yapıldı. Anadolu pop-rock müziğine giden yolun kilometre taşları özetlendi. 1950'lerin sonundan itibaren özellikle sosyalizmin de gelişimine paralel olarak dünyada ve ülkemizde görülen halk hareketlerinin folklora olan ilgiyi artırması ve rock müzik ilişkisi incelendi. 1960'lı yıllardan itibaren pop müziğe karşı artan medya ilgisi ve bu dönemde düzenlenen müzik yarışmalarına değinildi. Anadolu pop-rock akımının önde gelen sanatçılarının kısa yaşam öyküleri ve sanatsal serüvenlerine yer verildi. Bununla birlikte, dönem itibariyle bu müzik türüyle az çok ilgisi bulunan tüm sanatçılara yer verilmeye çalışıldı. 1980-2000 yılları arası bu müzik türünün durumuna dair tespitlerde bulunuldu. 2010'lar sonrası, sosyal medyanın gelişimine paralel olarak, Anadolu pop-rock müziğinin önemli yabancı sanatçıların radarına girmesinden sonra bu müziğe olan yerli/yabancı dinleyici ilgisine yönelik durum tespiti yapıldı. Bu müzik türünün dinleyicilerine dair sınıflandırma yapılarak mevcut durumun analizi yapıldı.

Dördüncü bölümde, Anadolu pop-rock sanatçılarının halk kültüründen nasıl istifade ettikleri ele alındı. Bu sanatçıların eğitim durumlarından başlayarak geleneksel ozan tipi ile karşılaştırmaları yapıldı, benzer ve farklı yönleri ortaya kondu. Kılık kıyafet ve görünüşlerine dair tespitler yapıldı. Yararlandıkları halk edebiyatı ürünlerinden örnekler verilerek özgün eserleriyle bu türlerin bağlantıları saptandı.

Beşinci bölümde, bu müzik türünün Türk müziği ile olan ortaklıkları ve Batı müziği ile olan bağlantıları incelendi. Belirlenen eserler üzerinden sanatçıların makam müziğini modern enstrümanlarla ve Batı armonisi içinde nasıl yorumladıkları ortaya kondu.

Sonuç bölümünde, tüm çalışma boyunca elde edilen çıkarımlar ve öneriler özetlendi.

Çalışmamın başlangıcından itibaren güçlü desteklerini sürekli hissettiğim, zor zamanlarda cesaret ve ilham verici telkinlerini benden esirgemeyen, değerli danışmanım Prof. Dr. Aynur KOÇAK'a; tüm kaynaklarını açarak yoluma ışık tutan, konuya dair farklı bakış açıları geliştirmemi sağlayan kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmet AÇA'ya sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca doktora programına kabul sürecinden bugüne her türlü desteklerini sunan Prof. Dr. Yakup ÇELİK'e; eş danışmanlığımı yürütmeye başladığı andan itibaren yaptığı yönlendirmelerle sürecin tamamlanmasına ve tezin nihai şekline gelmesine yardımcı olan Doç. Dr. Meriç HARMANCI'ya; çalışma sürecinde konuyla ilgili sıklıkla bilgilerine başvurduğum sayın Akın OK ve Taner ÖNGÜR'e; son olarak gösterdiği engin sabır, anlayış ve desteklerinden ötürü sevgili eşim Elif YILDIZ'a ve oğlum Ozan Deha YILDIZ'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Sefa YILDIZ

Ocak, 2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iv
ABSTRACT v
ÖN SÖZ vi
İÇİNDEKİLER viii
ŞEKİLLER LİSTESİ xiii
KISALTMALAR LİSTESİ xiv

1. GİRİŞ 1
1.1. Tezin Konusu, Amacı ve Önemi 1
1.2. Materyal ve Yöntem 7

2. ROCK MÜZİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI, GELİŞİMİ, TÜRLERİ VE ENSTRÜMANLARI 9
2.1. Rock Müziğin Ortaya Çıkışı 9
2.2. Rock Müziğin Gelişim Seyri 11
2.2.1. İlk Rock'n'Roll Kaydı 11
2.2.2. Chuck Berry ve Maybellene 12
2.2.3. Gün Boyu Sallanacağız 12
2.2.4. Elvis Presley: Bir Rock Yıldızı 12
2.2.5. Müziğin Öldüğü Gün 12
2.2.6. Çalkantılı 60'lar 13
2.2.7. Rock Müzik ve Britanya 13
2.2.7.1. Beat Müzik 14
2.2.7.2. British Blues 15
2.2.7.3. Britanya İstilası 16
2.3. Rock Müziğin Anıtsal Festivalleri 17
2.3.1. New Port Folk Festivali 17
2.3.2. Monterey Pop Festivali 17
2.3.3. Woodstock Festivali 18
2.3.4. Live Aid 19
2.4. Rock Müzik Teknolojisi ve Enstrümanları 20
2.4.1. Elektrogitar 20
2.4.2. Basgitar 21
2.4.3. Bateri 22
2.4.4. Synthesizer (Sentezleyici) 22
2.5. Rock Müzik Türleri 23
2.5.1. Saykodelik Rock 23
2.5.2. Hard Rock 24
2.5.3. Punk Rock 24
2.5.4. Progresif Rock 24
2.5.5. Endüstriyel Rock 25
2.5.6. Alternatif Rock 25
2.5.7. Senfonik Rock 25

2.5.8. Gotik Rock 25
2.5.9. Pop Rock 26
2.5.10. Indie Rock 26
2.6. Rock Müziğin Dünya Müziğine Etkisi 26
3. TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİK, ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİ VE SANATÇILARI 31
3.1. Türkiye'de Popüler Müziğin Tarihi 31
3.1.1. Modernleşme ve Popüler Müzik 31
3.1.2. Cumhuriyet ve Müzik Politikaları 33
3.1.3. 1950'lere Kadar Popüler Müzik 35
3.1.4. 1950-60 Arası Popüler Müzik 37
3.1.5. Folklor ve Anadolu Pop-Rock'a Giden Yol 38
3.2. Anadolu Pop-Rock Müziği (1960-1980) 43
3.2.1. Anadolu Pop-Rock Müziğine Genel Bakış 43
3.2.2. Müzik Medyası ve TRT 45
3.2.2.1. Dergi ve Gazeteler 45
3.2.2.2. TRT Politikaları 46
3.2.3. Müzik Yarışmaları 49
3.2.3.1. Altın Mikrofon Yarışması 49
3.2.3.2. Milliyet Liseler Arası Müzik Yarışması 51
3.2.3.3. Boğaziçi Müzik Festivali 52
3.2.3.4. Eurovision Şarkı Yarışması 53
3.3. Anadolu Pop-Rock Sanatçıları (1960-1980) 53
3.3.1. Barış Manço 54
3.3.2. Cem Karaca 59
3.3.2.1. Apaşlar Dönemi 60
3.3.2.2. Kardaşlar Dönemi 62
3.3.2.3. Moğollar Dönemi 63
3.3.2.4. Dervişan Dönemi 63
3.3.2.5. Edirdahan Dönemi 64
3.3.3. Erkin Koray 66
3.3.4. Moğollar 68
3.3.5. Üç Hürel 69
3.3.6. Fikret Kızılok 70
3.3.7. Ersen Dinleten 71
3.3.8. Modern Folk Üçlüsü 71
3.3.9. Edip Akbayram 72
3.3.10. Mazhar ve Fuat 73
3.3.11. Tülay German 74
3.3.12. Alpay 74
3.3.13. Erol Büyükburç 75
3.3.14. Özdemir Erdoğan 75
3.3.15. Siluetler 76
3.3.16. Bunalımlar 76
3.3.17. Haramiler 77
3.3.18. Selda Bağcan 77
3.3.19. Esin Afşar 77
3.3.20. Selçuk Alagöz 78
3.4. 1980'den Günümüze Anadolu Pop-Rock 78
3.4.1. 1980 İhtilali Sonrası Süreç 78

3.4.2. 90'lı Yıllar Pop'unun Gölgesinde Anadolu Rock 80
3.4.3. 2000'ler Sonrası Dünya Müzik Sahnesinde Anadolu Rock 82
3.4.4. Günümüzde Anadolu Pop-Rock Müziğinin Dinleyicileri 85
3.4.4.1. Anadolu Pop-Rock Müziğinin Kadim Dinleyicileri 89
3.4.4.2. Anadolu Pop-Rock Müziğini Keşfeden Genç Dinleyiciler 91
3.4.4.3. Anadolu Rock Müziğini Keşfeden Yabancı Dinleyiciler 94
4. ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİNDE HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI 98
4.1. Sanatçılar 98
4.1.1. Eğitim Durumları 98
4.1.2. Dış Görünüm 99
4.1.2.1. Saç-Sakal-Bıyık 99
4.1.2.2. Giyim-Kuşam 100
4.1.3. Davranış Özellikleri 107
4.1.3.1. Geleneksel Ozan Tipi 108
4.1.3.2. Ayrıksılıklar 109
4.2. İcra/Performans Özellikleri 109
4.2.1. Performans 109
4.2.2. Enstrümanlar 112
4.2.3. Endüstrileşme Sürecinde Teknolojik Ortam 113
4.2.4. Müzik Ortamı ve Güvenlik 115
4.2.5. Performans Mekânları 119
4.2.6. Sanatçıların İletişim Ortamı 119
4.3. Eserlerdeki Halk Edebiyatı Unsurları 120
4.3.1. Söylemelik Türler 122
4.3.1.1. Türkü 122
4.3.1.2. Türkü Biçiminde Özgün Eserler 135
4.3.1.3. Mâni 140
4.3.1.4. Koşma 143
4.3.1.5. Destan 146
4.3.1.6. Semai 152
4.3.1.7. Varsağı 154
4.3.1.8. Güzelleme 155
4.3.1.9. Koçaklama 156
4.3.1.10. Taşlama 157
4.3.1.11. Ağıt 163
4.3.2. Konuşmalık Türler 166
4.3.2.1. Atasözleri 166
4.3.2.2. Deyimler 167
4.3.2.3. Bilmece 168
4.3.2.4. Tekerleme 170
4.3.3. Anlatmalık Türler 170
4.3.3.1. Halk Hikâyesi 171
4.3.3.2. Masal 173
4.3.3.3. Efsane 173
4.4. Anadolu Pop-Rock Sanatçılarının Eserlerinde Tasavvufi ve Folklorik Kavramlar 174
4.4.1. Allah 174
4.4.2. Peygamberler 175
4.4.3. Ahiret 176
4.4.4. Cennet 176

4.4.5. Kurban, Zemzem 177
4.4.6. Haram, Helal, Sevap 177
4.4.7. Tövbe 178
4.4.8. Tasavvufta Dört Mertebe 178
5. ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİNİN MÜZİKAL YAPISI VE ÖRNEK ESER İNCELEMELERİ 180
5.1. Türk Müziği Nazariyatına Genel Bakış 180
5.1.1. Türk Sanat Müziği 181
5.1.2. Türk Halk Müziği 181
5.1.2.1. Türkü 183
5.1.2.2. Halk Müziğinde Usuller 184
5.2. Batı Müziği Nazariyatı Temel Diziler 185
5.2.1. Majör Gam 185
5.2.2. Minör Gam 185
5.2.2.1. Armonik Minör 186
5.2.2.2. Melodik Minör 186
5.2.3. Frigyan Gamı 186
5.3. Anadolu Pop-Rock Müziğinin Müzikal Yapısı 186
5.3.1. Armoni 187
5.3.2. Ritim 188
5.4. Örnek Eser İncelemeleri 188
5.4.1. Dağlar Dağlar 189
5.4.1.1. Sözel Analiz 189
5.4.1.2. Müzikal Analiz 190
5.4.2. İşte Hendek İşte Deve 191
5.4.2.1. Sözel Analiz 192
5.4.2.2. Müzikal Analiz 192
5.4.3. Sarı Çizmeli Mehmet Ağa 192
5.4.3.1. Sözel Analiz 193
5.4.3.2. Müzikal Analiz 194
5.4.4. Halil İbrahim Sofrası 194
5.4.4.1. Sözel Analiz 195
5.4.4.2. Müzikal Analiz 196
5.4.5. Ölüm Allah'ın Emri 196
5.4.5.1. Sözel Analiz 197
5.4.5.2. Müzikal Analiz 198
5.4.6. Asri Gurbet 198
5.4.6.1. Sözel Analiz 199
5.4.6.2. Müzikal Analiz 200
5.4.7. Namus Belası 200
5.4.7.1. Sözel Analiz 201
5.4.7.2. Müzikal Analiz 202
5.4.8. Ümit Tarlaları 202
5.4.8.1. Sözel Analiz 203
5.4.8.2. Müzikal Analiz 204
5.4.9. Tamirci Çırağı 204
5.4.9.1. Sözel Analiz 205
5.4.9.2. Müzikal Analiz 206
5.4.10. Dağ ve Çocuk 206
5.4.10.1. Sözel Analiz 207

5.4.10.2. Müzikal Analiz 207
5.4.11. Canım Kurban 208
5.4.11.1. Sözel Analiz 209
5.4.11.2. Müzikal Analiz 209
5.4.12. Gönül Sabreyle Sabreyle 209
5.4.12.1. Sözel Analiz 210
5.4.12.2. Müzikal Analiz 210
5.4.13. Lazoğlu 211
5.4.13.1. Sözel Analiz 212
5.4.13.2. Müzikal Analiz 212
5.4.14. Gün Ola Devran Döne 212
5.4.14.1. Sözel Analiz 213
5.4.14.2. Müzikal Analiz 213
5.4.15. Söyle Sazım 214
5.4.15.1. Sözel Analiz 215
5.4.15.2. Müzikal Analiz 215
5.4.16. Yalnızlar Rıhtımı 215
5.4.16.1. Sözel Analiz 216
5.4.16.2. Müzikal Analiz 216
5.4.17. Kızları da Alın Askere 217
5.4.17.1. Sözel Analiz 217
5.4.17.2. Müzikal Analiz 218
5.4.18. Bir Eylül Akşamı 218
5.4.18.1. Sözel Analiz 219
5.4.18.2. Müzikal Analiz 219
5.4.19. Estarabim 219
5.4.19.1. Sözel Analiz 220
5.4.19.2. Müzikal Analiz 220
5.4.20. Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm 221
5.4.20.1. Sözel Analiz 222
5.4.20.2. Müzikal Analiz 222
6. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 223
KAYNAKÇA 229
EKLER 234

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Barış Manço ve kaftanı 101
Şekil 2. Otantik kıyafetler içinde Beatles 102
Şekil 3. Ersen Dinleten 103
Şekil 4. Moğollar 103
Şekil 5. Üç Hürel 104
Şekil 6. Elif Naci ile kıyafet dersleri 105
Şekil 7. Olgunlaşma Enstitüsü 105
Şekil 8. Barış Manço yüzükleri 106
Şekil 9. Barış Manço, kemerler 107
Şekil 10. Barış Manço kolye ve bileklikler 107
Şekil 11. Dağlar Dağlar 189
Şekil 12. Hendek İşte Deve 191
Şekil 13. Sarı Çizmeli Mehmet Ağa 193
Şekil 14. Halil İbrahim Sofrası 195
Şekil 15. Ölüm Allah'ın Emri 197
Şekil 16. Asri Gurbet 199
Şekil 17. Namus Belası 201
Şekil 18. Ümit Tarlaları 203
Şekil 19. Tamirci Çırağı 205
Şekil 20. Dağ ve Çocuk 207
Şekil 21. Canım Kurban 208
Şekil 22. Gönül Sabreyle Sabreyle 210
Şekil 23. Lazoğlu 211
Şekil 24. Gün Ola Devran Döne 213
Şekil 25. Söyle Sazım 214
Şekil 26. Yalnızlar Rıhtımı 216
Şekil 27. Kızları da Alın Askere 217
Şekil 28. Bir Eylül Akşamı 218
Şekil 29. Estarabim 220
Şekil 30. Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm 221

KISALTMALAR LİSTESİ

BBC	: British Broadcasting Corporation (Britanya Yayın Kuruluşu)
bkz.	: bakınız
CD	: Compact Disk (Yoğun Disk)
EP	: Extended Play (Uzun Çalar)
LP	: Long Play
MTV	: Music Television (Müzik Televizyonu)
No	: numara
s	: sayfa
TPAO	: Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TV	: televizyon
Vb.	: ve benzeri
Vol	: volume

1. GİRİŞ

1.1. Tezin Konusu, Amacı ve Önemi

1960'lı yıllar tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de önemli sosyal ve siyasi olayların ve bunu izleyen büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu döneme kadar daha içe dönük ve kabuğuna çekilmiş bir ülke görünümüne sahip olan Türkiye, artık dünya ile daha fazla bütünleşmeye başlamış ve soğuk savaşın en şiddetli yaşanmaya başlandığı bu iki kutuplu dünyadaki gelişmelerden eşzamanlı olarak etkilenir hâle gelmiştir. Bunun sonucunda da giyimden yeme-içme kültürüne, spordan sanata birçok yenilik toplumda hızla yankı bulmuştur. Çalışmamızın alanı dahilinde olan müzikte ise bu değişimler daha hızlı cereyan etmiş, Batı'da birbiri ardına gelen Elvis Presley, Bob Dylan, The Beatles, The Animals gibi birçok sanatçı ve grup tüm dünyayı kasıp kavuracak olan yeniliklere imza atmıştır. Söz konusu yenilikler diğer ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de, özellikle gençler tarafından, heyecanla karşılanmıştır. Anglosakson kökenli başlayan bu hareket yalnız Türkiye gibi muhafazakâr ülkelerde değil Almanya, İtalya, Yunanistan, Fransa gibi bu kültüre daha yakın ülkelerde de siyasi ve kültürel erkler tarafından belli bir kaygı ile karşılanmış ve ülkeler alternatif çözüm ve politikalar üreterek kendi kültürlerini ve gençlerini belli bir oranda korumaya çalışmışlardır; ancak değişim ve yeniliğin önüne geçmek o kadar kolay olmayacaktır.

Öte yandan gerek müziğin kaydedilip çoğaltılmasını, kısaca ulaşılabilir hâle gelmesini sağlayan teknoloji gerek bunu geniş kitlelere yayan medyanın gelişmesi, müziği opera salonlarından ve de büyük müzikhollerden çıkarıp evlerin salonlarına taşımış, böylece müzik giderek bir endüstri hâline gelmiştir. Ortaya çıkan bu müzik endüstrisi yalnız kayıt teknolojisini değil, aynı zamanda yeni müzik enstrüman ve ekipmanlarının da gelişmesini sağlayarak yeni müzik türlerini doğurmuştur.

Ülkemizde müzik endüstrisine giden yoldaki ilk adımlar daha çok Batı'daki öncüllerini taklitle başlamışsa da bu çalışmalar daha sonra yerini bu topraklardan beslenen özgün ürünlere bırakmıştır. Sanatçılar daha geniş kitlelere ulaşabilmek için

Anadolu coğrafyasından beslenme ihtiyacı duymuşlar, bu da kaçınılmaz olarak folklora daha özelde ise halk edebiyatına başvurmayı zorunlu kılmıştır. Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray gibi Anadolu pop-rock akımı sanatçılarına baktığımız zaman çoğunun aslında büyük kentlerde yetişmiş, üstelik yabancı dilde eğitim yapan seçkin okullarda okumuş olduklarını görürüz. Dolayısıyla onlar için Anadolu folkloru daha çok sonradan, özellikle turneler yoluyla edindikleri bir bilgi ve ilham kaynağı hâline gelmiştir. Yola çıkarken yalnızca ulusal değil uluslararası alanda da başarı elde etmeyi amaç edinen bu isimler "ulusal olmadan evrensel olunmaz" ilkesiyle hareket etmişler, nitekim yaptıkları bu yöndeki çalışmalarını yurt dışında da albüm, plak, konser gibi birçok vesileyle tanıtma yoluna gitmişlerdir.

Anadolu pop-rock müzikte halk edebiyatından yararlanma alanları temelde iki yönde olmuştur. Birincisi: var olan türkü formundaki eserleri batılı enstrümanlarla ve Batı armonisi içinde icra etme yolu. İkincisi ise: özellikle âşık edebiyatı geleneğini model alarak yine Batılı altyapı ve enstrümanlarla yepyeni ve özgün eserler üretmek. Çalışmamızda biz daha çok bu ikinci eğilime, yani arka planında geleneğin olduğu yeni bir müzik türüne ağırlık verdik. İnsanların bu sanatçıları takip etmesi, konserlerine gidip plaklarını satın almasının altında yatan en önemli güdü, kendilerinden olan ve alışkın oldukları unsurları yeni bir biçimde duymak arzusuydu. Bu doğrultuda Tülay German'ın *Burçak Tarlası* adlı türküyü Batılı bir armonik yapı ve orkestrasyon ile yorumlaması kuşkusuz Anadolu pop-rock müziğinin önünü açan oldukça önemli bir gelişmedir. Bununla birlikte German'ın bu ve diğer çalışmaları yeniden üretim kapsamında ele alındığından Tülay German ve bu tarz çalışmalar yapan kıymetli isimleri müziğin tarihselliği bağlamında ele almakla yetindik.

Bu tezde söz konusu sanatçıların bu müziği nasıl ele alıp yoğurdukları, kendilerinden neler kattıkları, gelenekten yararlanma biçimleri, özgünlüğü nasıl sağladıkları, kullandıkları ortak unsurlar yukarıda belirtilen tarihsel süreç ve kavramlar ekseninde kapsamlı bir inceleme ile ortaya konulmaya çalışıldı. Ayrıca 60'lı yıllarla gelen yerele dönüş akımı içerisinde Altın Mikrofon başta olmak üzere önemli ulusal yarışmaların ve bu organizasyonları düzenleyen basılı medyanın Anadolu pop-rock müziğin yaygınlaşmasında oynadığı rol üzerinde duruldu. Yine benzer bir şekilde tek kanallı dönemde TRT politikalarının kültürü olumlu/olumsuz şekillendirmede nasıl etkili olduğu sanatçı değerlendirmelerinin de ışığında ele alındı.

Birgül Yangın'ın *Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço* kitabı başta olmak üzere Anadolu Pop akımının en önemli temsilcisi Barış Manço'nun yaşamı ve sanatına dair çeşitli kaynaklardan taramalar yapılarak sanatçının eser analizleri yapıldı. Manço'nun Galatasaray Lisesinde başlayan müzik yolculuğu, Altın Mikrofon müzik yarışması ve sonrasında gelen Anadolu turneleri yoluyla halk edebiyatı ve sanat zevkini keşfetmesiyle Batı müziği ve Anadolu'yu kaynaştırma çabaları ele alındı. Sanatçının gerek şarkı sözleri gerek armoni açısından halk edebiyatından nasıl yararlandığına dair tespitler yapıldı. Kullandığı atasözü ve deyimlerin sıklığının yanı sıra mahlas, üslup ve nazım şekilleri yönünden benzerlikler ayrıntılı olarak belirtildi. Dursun Yıldırım'ın "Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm" makalesi ve Dilaver Düzgün'ün "Aşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu" adlı makalesinden yola çıkılarak kam, baksı, şaman, ozan ve aşıklık geleneğinin geçirdiği tarihsel süreçler ele alındı ve Barış Manço'nun bu geleneğin modern bir temsilcisi olduğu sonucuna varıldı.

Dede Korkut'tan da önce kam, baksı, ozan, şaman adı verilen bilge, büyücü, şifacı, din adamı, kabile reisi vb. işlevleri bir arada yürüten insanlar vardı. Bu insanlar toplumu bir arada tutan dinamikleri hazırlayan ve toplum içinde var olan inanç/töre düzeninin devamını sağlayan bir lokomotif görevi görmüşlerdir; ancak bu döneme yönelik çok ayrıntılı bilgiler bulunmamaktadır. Elimizdeki en eski örnekler İslamiyet etkisindeki süreçte kam, baksı, şaman tipinin dönüşmüş biçimi olan Dede Korkut'tur. Dede Korkut da boy boylar, soy soylar, ad koyar, zorlukları çözer, toplumda sevilir, sayılır. Aradaki temel fark şamanik gelenekler barındırsa da Dede Korkut'un İslami unsurlarla bezeli bir anlatı düzleminde olmasıdır. Diğer yandan toplum içindeki yerleşik düzene geçiş, medrese, mektep, tekke gibi kurumların etkin olmaya başlamasıyla bu ozan tipinde de değişiklikler olmuştur. Dursun Yıldırım 15. yüzyıldan itibaren üç farklı ozan tipinin geliştiğini söyler (Yıldırım, 1999). Bunlar, ilk olarak Dede Korkut tipiyle örneklenebilecek bilge ozan tipi, ikincisi alp ozan tipi, üçüncüsü de köyden köye, kentten kente dolaşan, toplum içinde gördüğü durumları, karşılaştığı olayları ele alan gezginci ozan tipidir. Bilge ozan tipine Dede Korkut dışında, Hoca Ahmet Yesevi ile başlayan süreçteki tasavvuf şairlerini örnek verebiliriz. Yıldırım, alp ozan tipini Erlik makamının sürekliliğine destek olan, bilge ozanın söylemlerini belki de hayata geçiren kişi olarak belirtir. Buna göre Dirse Han, Boğaç Han, Salur Kazan, Bamsı Beyrek gibi isimler alp ozan tipine örnektir. Elbette Köroğlu, Kayıkçı Kul Mustafa ve hatta

Dadaloğlu gibi isimler de bu alp ozan tipinin dönüşmüş versiyonu olarak düşünülebilirler. Gezginci ozan tipine ise daha sonra âşık tipine dönüşecek olan Karacaoğlan, Âşık Ömer, Seyrani, Gevheri, 20. yüzyılda Âşık Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova ve nihayet Âşık Veysel örnek olarak verilebilir. Toplumun yaşadığı tüm geçiş süreçleri ve değişimler farklı ozan tiplerini ortaya çıkarmış ve günümüze kadar taşımıştır. 20. yüzyılın son çeyreğine doğru ise yaşanan bilgi ve teknoloji devrimi neticesinde bambaşka bir ozan tipi ortaya çıkacaktır. Bunun en somut örneği ise Barış Manço'dur. Gerek tarihî ve kültürel mirasa hakimiyeti ve buna sahip çıkışıyla gerekse çağın gerektirdiği bilgi, birikim ve gelişmiş bir dünya algısıyla bu payeyi çoktan hak etmiştir. Barış Manço'nun çağdaş bir Türk ozanı olarak anılmaya başlamasında şüphesiz Umay Günay'ın 1992 tarihli "Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço" adlı makalesi ve yine kendisinin önerisiyle Manço'ya doktor unvanı verilmesi önemli dönüm noktaları olmuştur. Günay, Manço'yu "Milli kültür birikimimizin önemli bir bölümünü teşkil eden ozan-baksı edebiyat geleneğinin devamı olan aşık tarzının çağın ihtiyaç, zevk, kabul ve beklentileri çerçevesinde yeni bir oluşumun temsilcisi ve kurucusu" olarak tanıtır (Günay, 1992, s. 3). Yukarıda saydığımız isimlerin yanı sıra Öcal Oğuz, Özkul Çobanoğlu ve Gülin Eker'in makaleleri de Barış Manço'nun ozan kimliğinin kabul görmesinde etkili olmuştur. Barış Manço'nun yanı sıra çalışmamızda yer alan diğer sanatçıların da çağdaş ozan tipine hangi yönlerden yaklaştıklarına dair tespitler yapılmıştır.

Çalışmamızda Anadolu pop-rock'ın bir diğer önemli sanatçısı Cem Karaca'nın yaşamı ve sanatı ile ilgili Gökhan Aya'nın *Bir Cem Karaca Kitabı* adlı eseri ile Fatma Nil Aydemir'in *Anadolu Rock'ta Protest ve Milliyetçi Söylem: Cem Karaca Örnek Olayı* adlı yüksek lisans tezi başta olmak üzere çeşitli kaynaklardan taramalar ve fişlemeler yapıldı. Çalışmamızda ayrıca Anadolu pop-rock akımının diğer önemli temsilcileri olan Erkin Koray, Moğollar, Ersen Dinleten, Edip Akbayram, Selda Bağcan, Üç Hürel, Modern Folk Üçlüsü gibi grup ve sanatçıların biyografileri incelendi. Erkin Koray biyografisi için Gökhan Aya ve Münir Tireli'nin *Bir Erkin Koray Kitabı* adlı çalışmasından, Üç Hürel biyografisi için Serdar Öktem'in *3 Hürel: Bir Efsanenin Öyküsü* adlı çalışmasından yararlanıldı. Döneme dair genel bilgiler için Güven Erkin Erkal'ın *Türkiye Rock Tarihi*, Naim Dilmener'in *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*, Murat Meriç'in *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği* ve Cumhur Cambazoğlu'nun *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock* adlı çalışmaları oldukça yararlı oldu.

1980 sonrasında Anadolu pop-rock akımının geçirdiği süreç, 90'lı yıllarda kısa da olsa yeniden popülerlik kazanması ve bunun arkasındaki sebepler ele alındı. Son yirmi yılı kapsayan dönemde teknolojik gelişmelere bağlı olarak bu müzik türü ülkemiz dışında da rağbet görmeye başladı. Anadolu pop-rock sanatçılarından örnekleme yapan Batılı sanatçıların çalışmalarından hareketle bu yönelişe dair analizler yapıldı.

Fırat Kutluk'un *Müzik ve Politika* adlı eserinden yola çıkarak Avrupa'da siyaset kurumlarının 18. yüzyıldan itibaren müzik ortamına nasıl yön verdiği incelendi. Hitler'in, müziği ideolojiyi yaymada nasıl kullandığı, Sovyetler Birliği ve 1948 eleştirisi ekseninde müziğin protestleşme süreci ele alındı. Yine müziğin protest söylem aracı olmasını irdeleyen Sinan Gündoğar'ın *Muhalif Müzik* adlı çalışması, halk geleneğinden günümüze uzanan çizgide verdiği birçok örnek, Cem Karaca, Selda Bağcan gibi sanatçıların toplumcu söylem incelemeleri için oldukça aydınlatıcı oldu.

Ayhan Erol'un *Popüler Müziği Anlamak* adlı kitabından hareketle kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam kavramı ele alındı. Erol, çalışmasında kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını açarak Frankfurt Okulu ve Birmingham Okulunun bu konulardaki yaklaşımlarını ele almıştır. Buna göre Nietzsche ve T.S Elliot gibi düşünürler, özetle kitle kültürünü aşağı gören ifadelerde bulunmuşlar, toplumun katmanlardan oluşması gerektiğini, ancak en üstte bir seçkinci kültürün bulunması gerektiğini söylemişlerdir. Onlara göre toplumun sürekliliği buna bağlıdır. Modern kapitalizm ise bu düzene yönelik bir tehdittir, zira bireyselleşme ve sınırsız özgürlük sonucu bu katmanların zarar görmesi kaçınılmazdır (Erol, 2017).

Çalışmanın üçüncü bölümünde popüler müzik tanımlamaları ile müzikteki standartlaşma konusu, 20. yüzyılın önde gelen müzisyen ve düşünürlerinden Theodor Adorno'nun "Popüler Müzik Üzerine" adlı ünlü makalesi açısından incelendi. Bu makale, popüler müziğin belki de ilk kez ciddi bir şekilde analiz edildiği oldukça önemli bir çalışmadır. Popüler müziğin yaygınlaşmaya başladığı 20'li, 30'lu yılları değerlendirdiği 1941 tarihli makalede Adorno, müziği ciddi müzik ve popüler müzik olarak ikiye ayırır. Adorno'nun popüler müziğe en büyük eleştirisi, onun "standartlaşmış" olmasıdır. Ona göre popüler müziği oluşturan unsurlar yer değiştirebilir, yerlerine başkaları getirilebilir; sonuç değişmez. Oysa ciddi müzik dediği klasik Batı müziğinde bütünü oluşturan her bir parça biriciktir, sökülemez; söküldüğünde "bütün" kaybolur. Standartlaşmaya sebep olansa kapitalist endüstrinin sistemin devamını sağlamak adına risk almadan insanların "halihazırda hazmetmiş"

oldukları müzikleri bir çeşit "sahte/sözde bireyselleşme" ile allayıp pullayıp yeniden insanlara sunmasıyla oluşan düzenektir. Elbette Adorno'nun hedefinde boş doğaçlamalar olarak nitelediği *caz* ve onun atası *blues* vardır. Bu durumun sorumlusu da New York'ta bulunan Tin Pan Alley Caddesindeki müzik şirketleridir.

Ayhan Erol, çalışmasında Adorno'nun popüler müzik ile ilgili tespitlerine Bernard Gendron'un çürütmeleri üzerinden yanıtlar verir. Popüler müziğin birtakım kalıpsal özellikler, tekrarlar, dikkati çeken kancalar gibi yönleri olsa da bu klasik müzikte de vardır. Örneğin bir senfoninin senfoni olma, ya da bir sonatın sonat olma şartları vardır. Kısaca müzikte form (biçim) hep olagelmiştir.

Adorno'nun da mensubu olduğu Frankfurt Okulunun genel eğilimi dolayısıyla popüler müzik dinleyicisinin uysal, edilgen bir yapıda olmasından ötürü bu müziğin de aşağı olduğu anlayışı 1960'lara kadar sürdü. Ancak bu tarihlerden itibaren özellikle rock müziğin ortaya çıkışıyla birlikte soran, sorgulayan, demokrasi ve özgürlük talep eden bir müzik kitlesi oluşmuş ve Frankfurt Okulunun bu yaklaşımı yavaş yavaş terk edilmiştir.

Bir kısmına burada yer verdiğimiz bu ekol tartışmaları sonuç olarak kitle müziğinin önüne geçememiş ve müzik popüler kültür endüstrisinin hegemonyasına girmiştir. Bu tarz tartışmalar ülkemizde özellikle Cumhuriyet'in erken döneminde yaşanmış çoksesli Batı müziğine ülke insanının kulaklarının nasıl alıştırılacağı, daha da önemlisi bu anlayışla yerli musikimizin nasıl modern bir şekle kavuşturulacağı meseleleri gündemi zaman zaman meşgul etmiştir. Bu yönde atılan resmî adımlar çok etkili olmasa da 1950 sonrası yetişen, bu işe zaten gönüllü olan dinamik, yetenekli kuşağın taşlarını döşemeye katkı sağlamış olması dikkate değerdir. Bugün artık dünyada da tanınmaya ve takdir edilmeye başlanan bir dönemin müziği olan Anadolu pop-rock akımı müzikte yapılmak istenen inkılabın bir yansıması, karşılığıdır. Bu müzik türünün sözel, müzikal varlığının yanı sıra sahne kostümleri, aksesuarları, dinleyiciyle etkileşimleri bağlamında Türk halk kültürü ve Batı müziğiyle bağlantılarını ortaya koymak konuya dair bütünsel bir yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. Çalışmanın amacı da böyle bir yaklaşımla bu bağlantıları ortaya koyarken aynı zamanda bu müziğin niteliği, oluştuğu tarihsel ve sosyolojik bağlam, günümüz dinleyicisi ve sınır ötesindeki algısına dair tespitlerde bulunarak kültür aktarımı ve tanıtımına katkı sağlamaktır.

1.2. Materyal ve Yöntem

Tez çalışması sırasında öncelikle dünya müziğinde 1950'ler sonrasında ortaya çıkan akımlar ve bunların sosyal, siyasi bağlamlarının yanı sıra gelişen teknolojinin bu akımlara yansıma biçimi analiz edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra 1960-80 arası dönemde Batı'dan etkilenmelerle başlayan ve Anadolu pop-rock olarak adlandırılan müziğin ilk ve önemli temsilcilerinin yaptığı çalışmalar derlenmiştir. Plak, CD, kaset ya da dijital yollarla elde edilen her türlü görsel ve işitsel materyal hem içerdiği söz unsurları hem müzikal yapı hem de icra bakımlarından ele alınmış ve son durumda halk edebiyatı motiflerinin eserlere nasıl yansıdığı ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Dünyada ve ülkemizde popüler müzik kavramının yaygınlaşması ve rock müziğin ortaya çıkış süreci, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlamak ve tezin önemini daha da belirginleştirmek adına, belli tarihsel süreçler ve bunların izdüşümleri ana hatlarıyla ele alındı. Rock müziğin yaygınlaşmasına giden yolda aydınlanma çağından itibaren bireyselleşmenin giderek artan önemi ve özellikle modernizm ile ilintili kültür sanat akımlarının rolü ve gelişen teknolojinin payı irdelendi. Bu konu üzerinde yapılan araştırmalarda konuya genel olarak sözel varlık açısından yaklaşıldığı görüldüğünden enstrüman ve müzik teknolojisine yönelik ayrı bir değerlendirme alanına ihtiyaç duyuldu. Rock müzik tarihinde önemli olaylar, dönüm noktaları ile bu müzik kültürünün hemen tüm paydaşlarının katılımları ile gerçekleşen ikonik festivaller, dönemin sosyolojini yansıtabilmek bağlamında belli ölçülerde incelendi. Batı'dan gelen etkilerle Türkiye'de popüler müziğin gelişimine dair kısa analizlerden sonra Anadolu pop-rock müziğinin oluşum evrenine dair temel bilgiler paylaşıldı. Sanatçıların biyografileri, büyük ölçüde inceleme dönemimiz ile sınırlı kaldı. Bu müzik türüne göreceli olarak en fazla katkı sağlamış yirmi sanatçı ayrı başlık altında ele alındı. Az sayıda da olsa bu türde eser vermiş sanatçıların isimleri belli bölümlerde zikredilmeye çalışıldı. Bununla birlikte incelenen eserlerde çoğunluğu, özgün üretim ve özgül ağırlık bakımından Barış Manço, Erkin Koray, Cem Karaca, Moğollar ve Üç Hürel grupları oluşturdu. Selda Bağcan, Edip Akbayram ve Alpay gibi isimlerin ise üretimleri çoğunlukla sözü ve müziği başkalarına ait ürünlerden oluştuğu için bu isimlerden daha az örneklem alındı. İncelenen eserler arasında Türk halk edebiyatı nazım biçim ve türlerine birebir uyan örneklerin yanı sıra geleneksel şekilde olmasa da içerik, dil ve anlatım bakımından gelenekle örtüştüğü tespit edilen eserlere de yer verilmiştir. Anadolu pop-rock akımının müzikal yönden incelenmesi için seçilen yirmi

eserin sözel analizlerinin de yapılmasında, eserin bütünsel olarak daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamak amacı güdüldü.

Araştırmaya konu olan eserlerin notaları, kullanılan başlıca enstrümanlar, canlı icralarda kullanılan sahne tasarımı, yöresel kıyafetler, etnik danslar vb. ögelerin yanı sıra Moğollar grubundan Taner Öngür ve Anadolu pop-rock sanatçılarıyla yaptığı röportajlardan oluşan *68 Çığlıkları* kitabının yazarı, sanatçı Akın Ok ile yapılan kişisel görüşmelere yer verildi. Söz konusu sanatçılarla aynı zamanda dostluğu ve iş birliği bulunan Akın Ok'un tarihsel sürece dair yorum ve izlenimleri görüşmede yer aldı. Moğollar'ın yanı sıra Cem Karaca, Barış Manço ve diğer birçok önemli isimle de çalışmış olan Taner Öngür ile yapılan görüşme de ilk ağızdan bilgiler içermesi bakımından önemli oldu. Çalışmamızda ayrıca kılık kıyafet, aksesuar vb. unsurları da içeren imaj çalışmalarına yönelik incelemeler yapıldı. Basına yansımış olan bilgi, belge ve fotoğraflara yer verildi. Seçilen fotoğrafların konunun anlaşılmasına hizmet ediyor olmasına dikkat edildi. İncelenen plak, kaset, CD veya dijital çalışmaların görsellerine bu bağlamda yer verilmedi. Günümüzde bu müzik türünün yerli/yabancı dinleyicideki karşılığı sosyal medya yorum ve değerlendirmeleri üzerinden ele alındı. Sonuç olarak bütünsel bir yaklaşımla gerçekleştirilen bu tez çalışması ile Türk halk kültürünün Anadolu pop-rock müziği üzerindeki etkileri kapsamlı bir şekilde aktarılmaya çalışıldı.

2. ROCK MÜZİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI, GELİŞİMİ, TÜRLERİ VE ENSTRÜMANLARI

2.1. Rock Müziğin Ortaya Çıkışı

Rock müzik 1950'li yıllarda Amerika'da Bill Haley, Jackie Brenston, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Buddy Holly gibi öncü sanatçılarla başlayan temelde elektrogitar, basgitar ve bateri ile icra edilen blues temelli bir müzik türüdür. Rock müziğin ortaya çıkışında hem politik hem teknolojik gelişmeler önemli rol oynamıştır. Her ne kadar doğuşu 1950'lerin ortalarından itibaren olsa da sürecin öncesine özellikle modernizme bakmak gereklidir.

Modernizm 1880'lerden itibaren ortaya çıkan ve II. Dünya Savaşı'na kadar olan yaklaşık 60-70 yıllık bir süreç içinde yer alan tüm sanat ve felsefe akımlarının toplamına verilen addır. Elbette bu sürece giden yol Rönesans'tan coğrafi keşiflere uzansa da modernizmi Aydınlanma Çağı'ndan başlatmak daha doğru olur (Çetişli, 2009). Modernizmin fikir arka planında Jean Jack Rousseau, Montesquie, Descartes ve Kant gibi düşünürlerin payı büyüktür. Zira 20. yüzyılın başlarına kadar dünya önemli bilimsel, jeopolitik ve sosyokültürel gelişmelere sahne olmuştur. Bunlar arasında bilimsel gelişmelerin baş döndürücü bir hızda olması ve insan hayatını kolaylaştırıcı birçok buluşun bu dönemde gerçekleşmesi ya da temelinin atılması sanat akımlarına da yansımış, Realizm ve Natüralizm gibi bilimlere oldukça yaslanan, onlarla dirsek dirseğe ilerleyen bir sanat anlayışı egemen olmuştur. Bunun zirve noktası Fütürizm olmakla birlikte yüzyılın dönemecinde Sembolizm ve Empresyonizm gibi daha içe dönük sanat akımları 20. yüzyılın ilk yarısına egemen olan modernist akımların öncüleridir denebilir. Çünkü insanlarda bilime duyulan hayranlık yaklaşan savaşın gerilimi nedeniyle yavaş yavaş azalmaya başlamış ve insan için var olan bilimin, savaşı daha da ölümcül ve kitlesel hâle getirmesi derin bir buhrana sebep olmuştur. Bunun sanattaki yansıması da her türlü toplumsal ve siyasi geleneği reddeden sanat akımları olmuştur.

Bunların en önemlisi şüphesiz Dadaizm'dir. Aslında Dadaizm bir sanat akımı olmaktan ziyade bir "anti sanat akımı" olarak adlandırılabilir. Dadaistlerin savaş sürecinde insanlığın geldiği durumla ilgili derin hayal kırıklığı ve kaygının sonucu olarak rastgele bir isimle, gazete kupürlerinden kesilen sözcüklerden rastgele çekilerek bir araya getirilmiş dizelerle şiir yazmaya kalkmaları zaten Dadaizm'in bir tepki hareketi olduğunun en büyük göstergesidir (Karaalioğlu, 1971). *Mona Lisa* tablosuna bıyık eklemek gibi var olan ve genel kabul görmüş sanat ikonlarını bozarak ortaya konan sonucun bir sanat olmadığının kendileri de farkındadırlar; ancak yaptıkları şeyler bugün çevreci ve hayvan hakları aktivistlerinin dikkat çekmek adına yaptıkları eylemlerden farklı değildir. Kısacası, Dadaizm, savaşa duyulan öfke nedeniyle tüm yerleşik değerlere ve onun getirdiği geleneksel sanat anlayışına tepki duyan sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Aslında çok değil üç beş sene önce manifestosu yayınlanan Fütürizm de geleneğin tüm sanat anlayışlarına karşı olarak ortaya çıkmış, tüm biçimsel kuralları reddetmiş, tüm büyük yazarları inkâr etmiş ve işi tüm kütüphaneleri yıkmaya kadar vardırmıştır. "Bir otomobil motoru bir Nike heykelinden daha değerlidir." diyerek bilim ve teknolojiyi ilahlaştırmış ve hatta savaşı bile gelişime katkı sağladığı gerekçesiyle olumlamışlardır. Bu yönüyle Dadaizm, Fütürizm'le çatışır gibi görünse de geleneği reddetme bakımından aynı eksendedir. Modernist akımlara baktığımızda birbirleriyle tamamen aynı olmadıklarını görürüz. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımı da dış dünya gerçekçiliğine karşı olarak insanın içindekini yansıtmayı hedefleyen öznelliğin ön plana çıktığı bir akımdır. Bu yönüyle anti natüralisttir. Siyasi ve ekonomik istikrarsızlığın yoğun olduğu Almanya'da ortaya çıkmış ve genellikle resim, edebiyat, müzik ve mimari alanlarında etkili olmuştur. Kendisi de aynı zamanda besteci olan 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Adorno; Alban Berg ve Anton Webern gibi isimlerle birlikte Ekspresyonizm'in müzik alanındaki ateşli savunucuları olmuştur (Kömürcü, 2019).

Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlayan Avrupa'nın bunalım ortamı insanları müthiş bir güvensizliğe sürüklemiş; özellikle savaşın boyutlarının büyüklüğü, belki de insanlığın o güne kadarki topyekûn bir yok oluşa gideceği endişesi, özellikle genç kuşaklar arasında daha yaygın olarak yer bulmuş, hatta savaşın hiç bitmeyeceği gibi düşünceler yayılmıştır. Bu doğrultuda daha önce göklere çıkarılan bilim ve teknolojiler de dahil her şeye şüpheyle bakma eğilimi egemen olmaya başlamıştır. Büyük kayıplar sonunda bitirilen savaşın aslında yalnızca yirmi yıl sürecek bir ateşkes olduğu sonradan anlaşılacaktır. Bunun

dışında Avrupa'nın doğusunda yaşanan Ekim Devrimi'yle dünya, uygulamalı sosyalizm ile iki kutuplu bir dönemin de kapısını aralamaktadır. Ancak öte tarafta savaş sonrası koşullara paralel olarak İtalya'da başlayan faşizm kısa sürede Almanya ve diğer ülkelere sıçramış ve İkinci Dünya Savaşı sürecini doğurmuştur.

Yukarıda saydığımız modernist akımlar da tam bu ortamdan etkilenme oranları ve biçimlerine göre sanat anlayışlarını oluşturmuşlardır. Bir yanda Erich Maria Remarque'ın *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı romanı savaşın yol açtığı tüm yıkımı derinliğine işlerken Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby*'si savaştan, ölümden, bombadan bıkmış bir topluma çerez mahiyetinde çılgın yaşamlar, eğlenceler sunmuştur (Eldem&Eti, 1985). Modern dönemde bireyin evrendeki rolü, ailesi ve çevresiyle ilişkileri, teknolojinin yabancılaştırması gibi konular bu akımlar tarafından iki dünya savaşı arasında ele alınmış ve edebiyat, resim, heykel ve tiyatro sanatlarında nitelikli yapıtlar ortaya konmuştur (Ecevit, 2011). Müzikte ise değişim daha yavaş bir seyirde ilerlemiştir. Örneğin Arnold Schoenberg'in 12 tonlu atonal müziğinin ortaya çıkışı geleneksel Batı müziğinin en sıra dışı çıkışlarından biri olmuştur (Mimaroğlu, 1995); ancak bu çıkış geç bir tarihe tekabül eder. Zira yeniye karşı mesafeli bir Batı müziği çevresi vardır. Bununla birlikte okyanusun öteki yakasında cazın yükselişi de Birinci Dünya savaşı sonrasına denk gelir (Cangal, 2004). Cazın temelini oluşturan, karşıtları tarafından "Şeytanın Müziği" (Oakley, 2004) olarak adlandırılan Blues ise, siyahilerin müziği olarak büyük şehirlerde yayılmaya başlar, birçok farklı ad ve şekilde karşımıza çıkar. Rhytm & blues olarak bir süre devam eden bu tür 1950'lerin ortalarından itibaren rockabilly ve daha sonra rock'n'roll adlarıyla anılacak başka bir türün doğmasını sağlamıştır.

2.2. Rock Müziğin Gelişim Seyri

Bu bölümde rock müziğin yaygınlaşma serüveninde önemli dönüm noktaları ele alınacaktır. Ayrıca 1960'lı yılların sosyopolitik ikliminde bu türün kıta Avrupa'sındaki yansımaları ve oradan gelen katkılar değerlendirilecektir.

2.2.1. İlk Rock'n'Roll Kaydı

Nisan 1951'de Ike Turner tarafından yayınlanan *Rocket 88* adlı şarkı müzik otoritelerinin genelince ilk rock kaydı olarak kabul edilmektedir. (Menand, 2015) Şarkı blues altyapısı üzerine kuruludur; bununla birlikte amfinin fazla açılmasından

dolayı gitarda hafif de olsa distorsiyon duyulması ve sözlerdeki sert tavır bu şarkıyı ilk rock şarkısı olarak öncü bir noktaya koyar.

2.2.2. Chuck Berry ve Maybellene

Her ne kadar ilk rock kaydı olarak *Rocket 88* genel kabul görse de Chuck Berry, rock türünü popüler hâle getiren isimlerin başında gelir. (Menand, 2015) Onun 1955 tarihinde yayınladığı *Maybellene* teklisi, ilk rock'n'roll hitlerinden biri olmuştur. Zaten 1950'ler rock'n'roll'un öncüleri olan siyahi blues müzisyenlerinin altın çağıdır; zira 1960'lardan itibaren beyaz müzisyenler öne çıkmaya başlayacaktır.

2.2.3. Gün Boyu Sallanacağız

Bill Haley ve Comets grubunun 12 Nisan 1954 yılında yayınladığı *Rock Around The Clock* şarkısı bir yıl sonra *Blackboard Jungle* adlı filmde kullanımının da etkisiyle tüm dünyada popüler olur. Etki gücü hesaba katıldığında bu şarkı için ilk büyük rock müzik hiti denilebilir (Erkal, 2014).

2.2.4. Elvis Presley: Bir Rock Yıldızı

1954 Temmuz'unda Sun Records tarafından yayınlanan Elvis Presley'in ilk teklisi *That's All Right* şarkısı ilk rock yıldızının doğuşunu müjdeler. Birçok müzik otoritesi bu olayı rock tarihinin başlangıcı kabul etmektedir. Presley'in annesine armağan olarak kaydettiği bu şarkı aslında blues sanatçısı Arthur Crudup'a aittir. Presley, şarkıyı farklı bir düzenleme ve yorumla yayınlayınca şarkı kısa sürede büyük hit olur.

2.2.5. Müziğin Öldüğü Gün

Yalnız rock müziğin değil tüm müzik tarihinin en trajik olaylarından biri, taze meşhur olmuş Buddy Holly'nin 3 Şubat 1959'da uçak kazasında ölmesidir. Üstelik Holly, bu kazada yalnız değildir; önemli müzisyenler Ritchie Valens, J. P. "Big Bopper" Richardson ile pilot da kazada yaşamını yitirmiştir. Bu olay müzik tarihinde "müziğin öldüğü gün" olarak anılmaktadır. (Çamlıca, 2022) Müzik otoritelerince o sıralarda askerde olan Elvis'in yerini alabilecek Buddy Holly, kısa süren müzik yaşamına rağmen *That'll be The Day, True Love Ways, Peggy Sue* gibi önemli şarkılara imza atmıştır.

2.2.6. Çalkantılı 60'lar

1960'lar dendiğinde şüphesiz akla ilk olarak gençlik ve özgürlük hareketleri gelir. Gençlik ve özgürlük dendiğinde de elbette akla ilk gelen şeylerden biri müziktir. Hakikaten 20. yüzyılın müziğinde en önemli durakların ilki 1930'lardaki cazın yükselişi ise diğeri de tartışmasız 1960'ların müziğidir.

Küba krizi, Vietnam Savaşı, Arap-İsrail çatışması ile dünya oldukça meşgulken tüm bu yaşananlara seyirci kalmayan ve tepki gösteren bir gençlik oluşmuştur. Şiddete karşı sevgiyi ve hayattan zevk almayı öne çıkaran bu nesil, kendini ifade etmek için öncelikle müziğe başvuracaktır. Elbette bu her türlü özgürlük ortamının arka planında birtakım aydınlar vardır. Sözgelimi Herbert Marcuse, 1950'lerin sonuna doğru yayımladığı *Eros ve Uygarlık* kitabıyla cinsel devrimin öncüsü kabul edilir. Ayrıca Marcuse 1968 öğrenci hareketlerine de destek vermiştir (Çalış, 2006). Cinsellik ile ilgili tabuların yıkılmasında etkili olan bir diğer bilim adamı da Wilhelm Reich'tır.

Savaş sonrası dönemde ortaya çıkan "baby boom" kuşağı 60'lı yıllardaki muhalif müzik hareketlerinin icracı ve dinleyicilerini oluşturmuştur. Savaş, demokrasilerin zaferiyle sonuçlanmıştır; ancak savaşın yol açtığı yıkım, işsizlik, gelecek kaygısı, ekonomik krizler gibi unsurlar gençler üzerinde özellikle geleneğe ve toplumsal değerlere tepki şeklinde karşılık bulmuştur. Müzik tarihine bakıldığında rock müziğin bireyselden ziyade daha çok grup müziğine dayandığını söylemek mümkündür. Bunun nedeni olarak pop müzikteki bireyciliğe karşı rock müziğin daha kitlesel, birlik beraberliği önceleyen, ortak yaşam, ortak değer ve ortak karşı duruş olgusu denilebilir. Ayrıca özellikle Amerika'da bu müzik türünün garajlarda bir araya gelen lise ya da üniversite arkadaşları tarafından rahat bir şekilde yapılabildiğinin de altını çizmek gerekir.

2.2.7. Rock Müzik ve Britanya

1940 ve 50'li yılları küçülen bir devlet olmanın sosyo-ekonomik sancılarıyla geçiren İngiltere 60'lardan itibaren tekrar bir silkinme ve kendine gelme sürecine girer. Özellikle kültür ve sanat alanlarında yaptığı ataklarla belki de en ihtişamlı dönemlerinde bile olmadığı kadar güçlü ve adından söz ettiren bir ülke konumuna gelir. Müzik, elbette bu başarıların en yoğun olduğu alandır İngiltere için. Müziğin kentleri olarak nitelendirebileceğimiz Liverpool, Birmingham, Manchester ve Londra 60'lı yıllarda birçok şarkıcıya ve müzik topluluğuna hayat vermiştir. Beat müzik,

British Blues ve Psychedelic (saykodelik) müzik olarak üç ana başlıkta toplanabilecek bu topluluklar Britanya İstilası olarak anılacak akımın ateşleyicileri olacaktır. (British Rock Music, 2023)

2.2.7.1. Beat Müzik

Beat müzik 1960'ların başında İngiltere'de ortaya çıkan bir türdür. Rock, Doo-wop ve R&B'nin karışımı olan bu müzik ilk olarak Liverpool'da başlamıştır. O dönemde sanayideki gerileme, sosyal koşullar ve en önemlisi büyük oranda İrlandalı nüfusuna sahip olmasından dolayı Liverpool, yeni müzik türleri ve grupları için doğum yeri olmuştur. Bir liman kenti olması ve tarihsel olarak Amerika ile olan bağlantısı Amerikan plakları ve müzik aletlerine ulaşımını kolaylaştırmıştır. Zira Amerika 30'lardan itibaren müzikte ciddi atılımlar gerçekleştirmiş ve hâlihazırda bir müzik endüstrisine sahip olmuştur. İngiliz gençleri de ilk olarak Amerikalı sanatçıları izleyerek müziğe başlamışlardır. Örneğin, Beatles grubu büyük ölçüde Amerikalı genç şarkıcı Buddy Holly ve grubu The Crickets'dan etkilenmiştir.

Beatles grubunun adına da ilham olan Beat müzikte gitar ağırlıklı yapılar, geri vokallerdeki armonik fakat çoğu zaman anlamsız heceler, akılda kalıcı, çekici melodiler bu müziğin omurgasını oluşturur. Bu müziğin en çarpıcı özelliği adından da anlaşılacağı üzere güçlü ve belirgin vuruşlardır. The Searchers, Gerry & The Pacemakers, The Merseybeats gibi gruplar bu türün diğer temsilcileri arasındadır.

1960 yılında John Lennon, Paul McCartney, George Harrison ve Ringo Starr tarafından Liverpool'da kurulan Beatles, müzik tarihinin en önemli topluluklarından biridir. Bir süre Almanya'da Hamburg'da çalışmalarını sürdüren grup daha sonra İngiltere'ye döner ve kısa bir süre sonra kendilerini büyük bir üne kavuşturacak olan *Love Me Do* adlı teklilerini çıkarır. Ardından 1963'te *Please, Please Me* şarkısı müzik listelerine en üst sıralardan girecektir. Kısa bir süre sonra "Beatlemania" (Beatles çılgınlığı) adı verilen hareket tüm dünyayı kasıp kavurmaya başlar. Amerika'da da büyük başarı kazanan grup art arda turnelere çıkar, albümler çıkarır ve filmlerde oynar.

1967'den itibaren grup içinde sorunlar çıkmaya başlar. Uyuşturucu madde kullanımı grubun müzik anlayışına da etki eder. Bir dizi yönetimsel ve kişisel sorunlar grubun sonunu hazırlar ve 1970'te yayınladıkları *Let It Be* albümünden sonra grup dağılır. Bu tarihten sonra müzik yaşamlarına solo olarak devam eden grup üyeleri zaman zaman bir araya gelmişlerse de grup tekrar kurulmamıştır. 8 Aralık 1980'de New York'ta

John Lennon'un Mark D. Chapman tarafından silahlı saldırıda hayatını kaybetmesi şüphesiz müzik tarihinin en trajik olaylarından birisidir.

Beatles grubu dönemin toplumsal olgularına, var olan sorunlara da şarkılarında değinmiştir. Örneğin 60'ların ortalarından itibaren hız kazanan "flower power" (çiçek çocukları) hareketine *All You Need is Love* adlı şarkılarıyla destek olurlar (Tezgör, 2012). Bir başka örnek ise John Lennon'un işçi sınıfının sorunlarını anlattığı *Working Class Hero* şarkısıdır.[1]

2.2.7.2. British Blues

British Blues, Beat müziğin yanı sıra Amerikan siyahi müziği olan Rythm & Blues akımından gelen birtakım etkileri yeni bir anlayışla yorumlayan bazı sanatçıların oluşturduğu bir türdür. Daha çok gitar destekli ve daha hareketli olan British Blues akımı daha sonra içinden Saykodelik müzik ve Heavy Metal alt türlerini çıkaracaktır. The Rolling Stones, Eric Clapton ve Led Zeppelin gibi gruplar bu türün önemli isimleridir. (British Rock Music, 2023)

1962 yılında Londra'da kurulan The Rolling Stones müzik tarihinin efsane gruplarından biridir. Günümüzde de konserlerine devam eden ve 60. yaşını geride bırakan grubun *Paint It Black, Angie, Satisfaction* gibi hitleri hâlâ hafızalardadır. 1968 Londra çıkışlı Led Zeppelin, dünya genelinde 300 milyon albüm satışıyla ender

[1] İşçi Sınıfı Kahramanı
Daha hiç zaman tanımadan
Doğduğun anda küçücük sandırırlar sana kendini
Acı artık hissedilemez hâle gelene kadar büyüyünceye dek
Kolay değil işçi sınıfı kahramanı olmak
İşçi sınıfı kahramanı olunmalı
Evde itilir kakılırsın, okulda döverler
Eğer zekiysen senden nefret ederler
Aptalsan da aşağılarlar,

Kolay değil işçi sınıfı kahramanı olmak
Kolay değil işçi sınıfı kahramanı olmak
Ta ki öfkeden kudurup onların kurallarına uyamaz hâle gelene kadar
Tuhaf bir yirmi yıl boyunca sana işkence edip korkuttuktan sonra
Daha korkudan doğru dürüst yaşamayı beceremezken
Kendine bir meslek edinmeni beklerler

Kolay değil işçi sınıfı kahramanı olmak
Kolay değil işçi sınıfı kahramanı olmak

Seni din, cinsellik ve televizyonla uyuşmuş hâlde tutarlar
Böylece kendini son derece zeki, sınıf çelişkilerinden bağımsız ve özgür hissedersin
Ama görüyorum ki sen de köylülerin sırtından geçiniyorsun

sayılabilecek bir başarıya imza atmıştır. Grup, rock müzikten heavy metal'e geçişin ilk örneklerini vermiştir. Eric Clapton, 1962'de başladığı sanat yaşamının ilk döneminde Yardbirds, Cream gibi birçok farklı grupla çalışmışsa da asıl başarısını 1970'ten sonraki solo çalışmalarında yakalamıştır. *Layla, Tears in Heaven, Wonderful Tonight* gibi şarkıları bunlardan bazılarıdır.

Sonuç olarak 1960'lar dünya müzik tarihinde önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu değişime en büyük katkıyı yapan sanatçıların başında İngiliz gruplarının geldiği söylenebilir. Bugün de dünyada popüler müzik denince akla en çok Amerikalıların yanı sıra İngiliz sanatçıların geldiği düşünüldüğünde, 60'larda İngiltere'den esen rüzgarların ne denli etkili olduğu daha iyi anlaşılır.

2.2.7.3. Britanya İstilası

9 Şubat 1964'te Beatles üyeleri ünlü Amerikalı Talk şovcu Ed Sullivan'ın programına katılır. Ülkenin yaklaşık üçte birini ekranlara kilitleyen bu olay Britanya İstilası denen dönemin başlangıcı olur. Programdan sonra gençler arasında Beatles üyeleri gibi giyinme ve saç kestirme moda olmaya başlar. Zira Beatles Amerikan müzik listelerinde birçok parçasıyla üst sıralarda yer almış ve açılan bu yoldan Peter and Gordon, The Animals, Manfred Mann, Freddie & The Dreamers, The Rolling Stones, The Troggs diğer önemli İngiliz şarkıcı ve grupları ilerlemiş ve uzun süre Amerikan popüler kültürünü işgal etmişlerdir. 1964'te Newcastle'da kurulan The Animals 60'ların sonlarına kadar birçok hit parçaya imza atmıştır. *The House of The Rising Sun, It's My Life* ve *Don't Let Me Be Misunderstood* gibi şarkılar içte ve dışta büyük ün kazanmalarını sağlamıştır (Eldem & Eti, 1985).

1963'te Manchester'da kurulan Freddie & The Dreamers grubu *I'm Telling you* ve *Do The Freddie* gibi şarkılarıyla 1966'ya kadar hem İngiliz hem de Amerikan listelerinde kendilerine önemli yerler bulmuştur. Peter and Gordon özellikle 1964'te yayınladıkları *A World Without Love* adlı tekli çalışmalarıyla bir milyon satış rakamına ulaşmıştır. Daha sonra dağılan ikili 30 yıl sonra tekrar bir araya gelmiştir. *Wild Thing, With a Girl Like You, Love is All Around* gibi hitleriyle 60'larda fırtına gibi esen The Troggs aralıklı da olsa günümüze kadar gelen ender gruplardan biridir. 1962'de Londra'da kurulan Manfred Mann ise 1969'a kadar önemli başarılara imza atmıştır.

2.3. Rock Müziğin Anıtsal Festivalleri

Festivaller benzer ilgi alanlarına sahip insanları bir araya getiren ve dahil olan kitleyi karnavalesk bir hava içerisinde büyüsel bir yolculuğa davet eden, böylelikle kısa süreli de olsa güçlü bir aidiyet duygusuyla yüklü komünal bir yaşam ortamı sağlayan önemli organizasyonlardır. Rock müziğin yükseliş sürecinde de bazı festivaller ve bu tarz etkinlikler ekseninde gelişen olaylar önemli rol oynamıştır. Bu etkinliklerden yakın dönem Batı müzik tarihinde rock türü ile bağlantılı en ikonik hâle gelmiş birkaç festivali bu bölümde ele alacağız.

2.3.1. New Port Folk Festivali

Müzik tarihinin en uzun soluklu festivallerinden biri olan New Port Folk Festivali aslında country müzikle özdeşleşen bir festival olmasına rağmen, onu rock tarihi açısından önemli yapan şey 1965 yılında düzenlenen festivalde yaşananlardır. 20 Temmuz 1965'te Bob Dylan rock tabanlı *Like a Rolling Stone* adında bir albüm yayınlar. Beş gün sonra da Newport Folk Festivalinde sahne alan Dylan, seyirci tarafından bir dizi homurdanma, yuhalama gibi tepkilere uğrar. Bunun nedeni Dylan'ın folk müziğin ruhuna aykırı bir şekilde hareket ederek elektrik gitar sound'unu kullanmaya başlamasıdır (Kutluk, 1997). Bu albümün bir diğer önemi ise 3 dakikalık formüle dayalı şarkı formunu kırarak 6 dakikalık bir şarkıyla modern rock şarkılarının öncüsü olmasıdır.

2.3.2. Monterey Pop Festivali

16-18 Haziran 1967 yılında düzenlenen Monterey Festivali, pop ve rock müzisyenlerini bir araya getirmesiyle öne çıkmıştır. Sahne alan gruplar arasında The Who, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Mamas and The Papas gibi isimler vardır. Yaklaşık 125 bin kişinin katıldığı festival sistem karşıtı çiçek çocukları ve hippi hareketinin de yükselişe geçtiği dönemin ve kendisinden sonraki anıtsal festivallerin habercisi niteliğindedir. Cinsel özgürlük, komünal yaşam, savaş karşıtlığı, uyuşturucu kullanımı, mevcut tüketim kültürüne karşı çıkış ve farklı giyim tarzlarıyla öne çıkan hippi hareketi kafalarına taktıkları çiçekten yapılma taç ile özdeşleşir. Aslında hippileri çok homojen bir grup olarak görmek doğru değildir. Çoğu hükümetin politikalarından rahatsız olmakla beraber, daha az politik olanlar ve sanat, yoga, meditasyonla ilgilenen gruplar da vardır. Hareketin San Francisco'da gelişmesi yine aynı bölgede 1950'lerin

sonlarında etkili olan Beat Kuşağına dayanır. “Müzik aynı zamanda güçlü bir belirleyici kimliktir. Çoğu marjinal gruplar öz kimliklerini dile getirmek, grubu bir arada tutmak ve çoğu zaman egemen kültürün baskısına karşı çıkmak ya da toplumsal ve politik görüşlerini dile getirmek için müziği kullanır.” (Haviland vd., 2008, s. 721). Festivalden kısa bir süre önce Haight-Ashbury’de bir araya gelen yüzlerce genç, sonradan aşk yazı olarak tanımlanacak olan uzun 67 yazını başlatan eylemlerin aktörleridir. Öncesinde 14 Ocak’ta Golden Gate Park’ta başlayan ilk buluşma “Human Be-in”, bu aşk yazının sinyallerini vermiştir. (Mckay, 2015) Timoty Leary’nin “turn on, tune in, drop out” (çalıştır, ayarla, ayrıl) sloganı bu hareketin slogan söylemlerinden biri olmuş, kısa süre içinde gençler arasında okulu bırakma eylemleri yaygınlaşmıştır. 67’nin bahar aylarında ise Aşk Yazı Konseyi ismiyle bir oluşum kurularak yaz için hazırlıklar artar. İlk olarak haziran için Haight-Ashbury’de toplanma planlanmıştır. Bahardan itibaren birçok bölgeden hippi grupları bölgeye akın etmeye başlar. Kalabalık arttıkça basın ve muhafazakâr çevreler atağa geçmiştir. Yerel yönetimler kalabalıkların birikmesini engellemeye çalışsa da büyük ölçüde başarılı olamamıştır. Hatta bu engelleme çabaları olayın medyada daha çok yer almasına neden olmuş, bu da ülkenin diğer bölgelerinden katılımların önünü açmıştır. Haziran geldiğinde ise bölge oldukça hareketlidir. Aşk Yazı Konseyi içinde yer alan Straight Theatre ve Diggers gibi sol ve anarşik gruplar komünal yaşama uygun ücretsiz dükkanlar ile insanların ücretsiz yararlanacağı Haight-Ashbury Tıp Kliniğini kurmuşlardır.

2.3.3. Woodstock Festivali

Hippi hareketinin zirve yaptığı bir dönemde, 15-16 Ağustos 1969 tarihlerinde gerçekleştirilen efsanevi Woodstock (New York) Festivali, dünyanın en geniş katılımlı müzik festivallerinden biri olma özelliğini taşımaktadır. Festivalin organizasyonu bir hayli zor olur. (Robinson, 2016) Organizatörler 100 bin kişinin katılabileceği bir etkinlik planlamışlardır. Ulaşım sorununu düşünerek New York’a yakın bir yer olması amaçlanmış; ancak bu kadar kişinin bir araya gelebileceği geniş bir alan bulmakta güçlük çekilmiştir. Ayrıca yakın kasabalarda da bu kadar hippinin toplanacağı haberi rahatsızlık yaratmış ve bu durum yasal izin alınmasını zorlaştırmıştır. Sonunda Bethel adındaki bir kasabada bulunan bir mandıra arazisi uygun bulunmuş ve sahibiyle anlaşılarak çalışmalara başlanmıştır. Tüm lojistik faaliyetler 50-100 bin arası katılım beklentisine göre yapılmıştır; ancak Başkan Nixon’ın bir yandan Vietnam’dan

çekileceğini söylerken diğer yandan yeni bir bombardıman emri vermesi gençler arasında öfkeyi artırmış ve bu da festivale olan ilgiyi daha da katlamıştır. Festivalin ilk günü olan 15 Ağustos'ta ortaya çıkan kalabalık herkes için tam bir sürpriz olur. Ulaşım, altyapı ve diğer lojistik sorunlarına rağmen yaklaşık 500 bin genç tüm engelleri aşarak festival alanında toplanmıştır. Zaman zaman bastıran sağanak yağış, yiyecek içecek ve hijyen sorunlarına rağmen bu kalabalığa göre az sayıda olay kayda geçmiştir; çünkü festivalin katılımcıları zaten savaş ve kavgaya karşı olan insanlardır. Festivalin medyada geniş yer bulması sayesinde etkinlik alanına askerî helikopterlerle ekstra gıda ve hijyen malzemesi ile birçok gönüllü sağlık personeli sevk edilmiştir. Jimi Hendrix, Santana, Joan Baez gibi sanatçıların yanı sıra The Who, Keef Hartley gibi İngiliz grupları da Woodstock Festivalinde sahne almışlardır.

2.3.4. Live Aid

1 Ağustos 1981 yılında müzik tarihini derinden etkileyen bir olay olan MTV yayın hayatına başlar. Bu olay müziği görselliğin daha da ön planda olduğu bir noktaya taşır. Rock müzik çevrelerinden başta itirazlar gelse de kanalın ulaştığı muazzam güç her kesimi değişen şartlara uymaya zorlamıştır. 80'lerle birlikte nispeten etki alanı daralan rock müziğin belki de en anıtsal olaylarından biri, 13 Temmuz 1985 yılında MTV ve BBC destekli düzenlenen Live Aid konseridir. Konser Etiyopya'da yaşanan açlık krizi nedeniyle bu ülkeye yardım amacıyla organize edilmiştir. Eş zamanlı olarak İngiltere'nin Wembley Stadı ve Philedelphia John F. Kennedy Stadında gerçekleşen konserlerde 150 bin kişi statları doldurmuş ve televizyondan 150 ülkede yayınlanarak yaklaşık iki milyar insan etkinlikleri canlı takip etmiştir. Olağanüstü ses getiren bu konser sonraki yardım konserlerinin de öncüsü olmuştur. İngiltere'de sahne alanlar arasında Phil Collins, Dawid Bowie, Queen, Elton John, The Who, Bryan Adams; Amerika'dakiler arasında Madonna, Black Sabbath, Led Zeppelin, Tina Turner, Bob Dylan gibi isimler vardır. Konser sonunda 127 milyon dolar gibi bir para toplanmış ve Batı ülkelerini Afrika'daki açlık ile mücadele etmeleri için yardım sağlama konusunda politikalar üretmeye yöneltmiştir. Bu konserin bir diğer özelliği de daha önce ayrılmış olmalarına rağmen bu etkinlik için bir araya gelen The Who ve Led Zeppelin gibi grupları ağırlamış olmasıdır. Aynı şekilde tekrar buluşan ve son anda listeye eklenen Queen grubu yirmi dakika sahnede kalmış ve unutulmaz performanslarıyla geceye damga vurmuştur. (Live Aid, 2023)

2.4. Rock Müzik Teknolojisi ve Enstrümanları

Tüm sanat türlerinde olduğu gibi müzikte de yeni akımların, ekollerin oluşmasında sosyal, siyasi ve kültürel gelişmelerin yanı sıra teknolojinin rolü büyüktür. Bir müzik eserinin salt isyan ve protest sözler içermesi onun rock türüne ait olduğunu göstermez. Rock müzik her şeyden önce bir itirazın, aykırılığın, karşı duruşun, sorgulamanın müziği olmakla birlikte buna koşut olarak aynı çığırtkanlıkla tınlayan bir ses evrenini gerekli kılar. İşte burada da müzik teknolojisi devreye girmektedir. Sesin doğal yapısının bozularak elde edilen distorsiyon tonları üreten amfiler bu müzik türünün gelişimindeki en büyük faktörlerden biridir. Kayıt teknolojilerinin, plakların evlere girmesinde ve müziğin geniş kitlelere yayılmasındaki etkisinden daha önce söz etmiştik. 1960'lardan itibaren bu alanda da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Örneğin, prodüktör Phil Spector 1962'de "Ses Duvarı" adını verdiği prodüksiyon formülünü icat etmiştir. Bu buluş sayesinde rock ve pop müzikte çok katmanlı, daha fazla reverb'e olanak tanıyan daha dinamik bir kayıt ortamı oluşmuştur. Bir diğer gelişme ise 1963 Eylülü'nde Philips şirketinin kaset formatını tanıtmasıdır. Özellikle kolay taşınabilirliği sayesinde popüler olan kaset formatı sonraki otuz yıla damga vurmuştur. 70'li yıllardan itibaren yaygınlaşan bu format 80'lerin başında Walkman'in icadıyla karışık kaset olgusunu da içeren birçok alt kültür oluşturmuştur. Bununla birlikte plak teknolojisi azalarak da olsa varlığını sürdürmeyi başarmıştır.

Ekipman konusunun en önemli ayağını ise müzik enstrümanları oluşturmaktadır. Bir rock müzik kaydında ya da canlı performansta en temel enstrümanlar elektrogitar, basgitar ve bateridir. Bununla birlikte klavye, akustik gitar, keman ya da saksafon gibi akustik enstrümanlar da kullanılabilir. Temel enstrümanlar olan elektro ve basgitarın icadı ve geliştirilmesi yine teknoloji ile alakalıdır. Rock müzik enstrümanlarını ve gelişimlerini inceleyelim.

2.4.1. Elektrogitar

Rock sound'u denilen şeyin ana yapısını elektrogitar oluşturmaktadır. İlk elektrikli gitar tasarımları 1930'lu yıllarda başlasa da asıl büyük gelişmeler 1940'lar boyunca yaşanmıştır. 1950'de üretilen Fender Broadcaster (telecaster) ise kısa sürede en popüler modellerden biri haline gelmiştir. Rock müzik denince aklımıza gelen o sert distorsiyon seslerin elde edilmesi birden olmamıştır. İlk olarak daha büyük mekanlarda sesi yükseltebilmek amacıyla tasarlanan amplifikatörler aynı zamanda elektrogitar gibi

akustik olmayan enstrümanların zayıf ses sinyallerini kendilerine bağlanan hoparlör yardımıyla duyulabilir hâle getirme işlevlerini uzun bir süre yerine getirirler (Mimaroğlu, 1991). Elektrogitarın amfiye ilk kez bağlandığı zamanlarda kimsenin aklından öyle sert sesler geçmez. Ancak gitaristlerin bu amfilerin ses sınırlarını zorlayarak zarar verme pahasına yüksek kazanç (gain) ile gitarlarını çalmaya başlamaları sonucu sesin bozulmaya başlaması bu yeni müzik türünün habercisi olacaktır. Bu durumun farkına varan mühendisler bozulan sesi daha kontrol edilebilir hâle getirmek için çalışırlar ve bu distorsiyon yani bozulma ayarını amfilere eklemeye başlarlar. Sonuçta daha sert tonlar, daha sert sözler oluşur.

Elektrogitar başlangıçta gitarın alt türü olarak gözükse de zamanla başlı başına bir enstrüman hâline gelmiştir. Elektrogitarın bu kadar popüler olmasında delay, reverb, distortion, fuzz, tremolo ve oktaver gibi çeşitli efektlerin de yardımıyla sınırsız ses elde edebilmeye imkânı vermesidir. Yani gitarın yalnız akustik sesinin alınabildiği naylon ve çelik telli gitarların aksine elektrogitarda yüzlerce efekt kullanarak yeni müzikal yaklaşımlar ortaya koymak mümkün olabilmiştir. Standart bir rock grubunda genellikle lead ve ritim gitar olmak üzere iki gitarist vardır. Ritim gitarist çoğunlukla arpej ya da power akorlar üzerinden şarkının altyapısını destekler. Lead gitar ise çoğunlukla kitleleri coşturan soloları yapar. Teknik olarak ritim gitaristten ayrılan yönü daha hız gerektiren tekniklerin kullanılmasıdır. Kimi zaman gitaristlerden biri aynı zamanda solist olur. Bazen de tek bir gitarist iki görevi birden yürütebilir.

Tüm enstrümanlarda olduğu gibi elektrogitarda da son 70 yılda yetişen virtüözler sayesinde yepyeni teknikler ve çalma stilleri gelişmiş, enstrüman bugünkü şeklini almıştır. Bu sanatçılar arasında Jimi Hendrix, B. B. King, Chuck Berry, Carlos Santana, Eric Clapton, Jimmy Page, Joe Satriani, Steve Vai, Slash, Kirk Hammet, Steve Ray Vaughan, Eddie Van Halen gibi isimler sayılabilir.

2.4.2. Basgitar

Müzikte en önemli ögelerden biri şüphesiz sesin geniş bir spektrumda değerlendirilmesidir. Bas frekansları duyum olarak nispeten daha zor ayırt edilebilir olsa da müziğin bütününe oldukça önemli bir altyapı sağlar. Önceleri bas sesleri üretmek için kullanılan en yaygın enstrüman kontrbastır. Şekil olarak kemana benzeyen ama ondan oldukça büyük olan ve yere konularak parmakla çalınan kontrbas, klasik müzikte ve caz müziğinde kullanılıyordu. Ancak akustik bir

enstrüman olduğu için sesi yükseltmek kolay olmuyordu. Bir diğer sorun ise büyüklüğü nedeniyle taşımasının zor olmasıydı. Son olarak perdesiz bir enstrüman olduğundan özellikle bas frekanslarda doğru çalması daha zor oluyordu.

Bu sorunları fark eden Leo Fender 1951'de Fender Precision Bass adıyla ilk elektrikli basgitarı piyasaya sürer. Bu ismi vermesinin nedeni gitarın perdeli olmasından dolayı bas notaların kusursuz çalınabileceği iddiası taşımasındandır. Taşıma kolaylığı ve amfi seçeneği de eklenince bu gitar kısa sürede tüm müzik gruplarının vazgeçilmez enstrümanı hâline gelir. Fender daha sonraki yıllarda Jazz Bass adıyla yeni bir gitarı daha çıkarır. Şekil olarak elektrogitara benzeyen basgitarda tel sayısı genellikle 4'tür, ayrıca bir oktav kalın sesi verecek şekilde daha kalındır. Genellikle parmakla çalınsa da pena ile de çalınabilmektedir. (Everett, 2009) Yetmiş yılı aşkın bir süredir müzik dünyasında olan basgitar aradan geçen yıllarda şekil olarak çok fazla değişmese de James Jamerson, Jaco Pastorious, Marcus Miller, Stuart Hamm, Flea, Victor Wooten gibi usta basgitaristlerin ellerinde birçok teknik geliştirilmiş ve günümüze gelmiştir.

2.4.3. Bateri

Rock müziğin gelişmesinde önemli rol oynayan enstrümanlardan biri de bateridir (Everett, 2009). Tarih boyunca vurmalı çalgılar müziğin belkemiğini oluşturmuştur. Afrika davullarından Latin perküsyonlara, Asya davullarından askerî trampetlere kadar her zaman için önemini korumuştur. Bugün bildiğimiz anlamda bir bateri setinin içinde genellikle 5 parça davul bulunur. Bunlar bir "high tom", bir "mid tom", bir "low tom", bir trampet ve bir "kick tom" şeklindedir. Bunlara "crash", "ride" ve "hi-hat" denilen üçlü zil takımı da eklenir. Davul ve zil sayıları değişkenlik gösterebilir. Çalmaya yarayan çubuklara baget denir. Daha büyük tokmaklar da kullanılmaktadır. Ayrıca ayak pedalları da "kick" davulunu kullanmak için gereklidir. Bateri setinin en önemli parçalarından olan ziller ile ilgili dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta, bugün tüm dünyada kullanılan zillerin çıkış noktasının İstanbul olmasıdır.

2.4.4. Synthesizer (Sentezleyici)

Rock müziğinde en temel enstrümanlardan olmamakla birlikte yaygın olarak kullanılır. Gitarların sesi uzatma kapasiteleri sınırlı olduğundan gerek ambiyans oluşturma gerekse ses zenginliği açısından sentezleyiciler oldukça önemli bir işleve sahiptir. Kimi zaman piyano sesleri elde etmek için kullanılır. Sentezleyici aslında tarihsel olarak piyanonun daha sonra orgun elektronik evriminin bir sonucudur.

Piyano, gerilmiş tellerin basılan tuşlar yardımıyla çekiçlemesi üzerine kuruludur. Bu yüzden piyanoda da sesler belli bir değerden fazla uzatılamaz, yani süreksizdir. Org ise görünüşte piyanoya benzese de sesler tuşlara bağlı borular yardımıyla açılan deliklerden havanın titreşimiyle elde edilir. Bu sayede sesin uzaması yani sürekliliği sağlanabilir. (Everett, 2009) Bu orglardan en meşhuru Anadolu pop-rock tarihinde de büyük önemi bulunan Hammond marka orgdur. 70'lerin sonlarına doğru ise sesleri örnekleyip dijital sinyallere dönüştürebilen ve bu sayede akustik enstrümanlar da dahil yüzlerce ses biçimini simüle eden sentezleyiciler ortaya çıkmıştır ve özellikle 80'ler rock müziğinde çok önemli bir yer tutmuştur.

2.5. Rock Müzik Türleri

1950'lerin ortalarında rock'n'roll ismi ile başlayan süreç içerisinde rock müziğin birçok alt türü ortaya çıkmış; hatta bunların bazıları bağımsız bir türe dönüşmüştür. Bunlardan bazıları Anadolu pop-rock akımını da etkilemiş olduğundan bu türlerden en önemlileri genel hatlarıyla ele alındı.

2.5.1. Saykodelik Rock

1960'larda ortaya çıkan ve zaman zaman birtakım uyuşturucu deneyimlerini de içeren bir müzik türüdür. Bu müziğe aslında bağımsız bir tür demek zordur. Blues-rock veya progresif folk etkileri üzerine zaman zaman Hint melodileri gibi Doğulu müzik esintilerinin de hissedildiği bir çeşit alt tür denebilir. Şarkıların birden kesilmesi, sürrealist şiire özgü bağlantısız dizeler, değişik stüdyo efektleri gibi unsurlar saykodelik müziğin birkaç belirgin özelliğidir. Amerikalı Beach Boys grubunun 1966 yılında çıkardığı *Pet Sounds* albümü rock müzikte saykodelik diye anılan dönemin başlangıcını oluşturur. (Eldem & Eti, 1985) Bu albüm bu tarzın ikonik albümü Beatles'ın bir yıl sonra yayınladığı *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club* albümüne de esin kaynağı olmuştur. Pink Floyd, Led Zeppelin, Black Sabbath gibi gruplar da bu tarz müzikler yapmışlardır. Bu tür, zaman içinde Heavy Metal'e evrilmiştir.

Anadolu rock akımında özellikle Erkin Koray'ın 1974 tarihli *Elektronik Türküler* albümü, *İlahi Morluk, Akrebin Gözleri, Mesafeler* gibi çalışmaları bu türde önemli çalışmalardır. Kimi eserleriyle Barış Manço, Selda Bağcan ve Cem Karaca'nın yanı sıra *Moğollar, Bunalımlar, 21. Peron ve Haramiler* grupları da bu tarzda üretimlere imza atmışlardır.

2.5.2. Hard Rock

Bu türün kökeni 1960'lı yılların başında hüküm süren garaj rock'a dayanır. Bu türde caz armonisi de önemlidir. Dikkat çeken özelliği ise yoğun bir overdrive kullanımıdır. Bu yönüyle "heavy metal" türünün habercisi denebilir. Led Zeppelin, Deep Purple, ACDC gibi gruplar bu başlıkta değerlendirilebilir (Solmaz, 1998)

2.5.3. Punk Rock

1970'lerin sonuna gelindiğinde rock müzikte çok kaliteli işler yapılmış, sıra dışı partisyonlar yazılmış, virtüözite öne çıkmış, müzikte profesyonelleşme ilerlemiştir. Buna karşılık bazı müzisyenler virtüöziteye karşı basitliği, sadeliği vurgulayan bir anlayışa yönelmişlerdir. İlk bakışta sıradan bir rock grubu görünümünde olan punk sanatçıları, toplumsal düzene ve değerlere karşı duydukları isyanı yansıtabilmek için rock müziğin sert tavrına başvururken basit akor düzeni ve armonik yapı ile daha çok sözleri ön plana çıkarırlar. Toplumsal düzeni altüst etmeye yönelik bu anlayışlarını kendine özgü giyim, aksesuar ve saç kesimleriyle birleştirerek yeni bir moda yaratırlar ve oldukça hatırı sayılır bir taraftar kitlesi toplarlar. (Eldem & Eti, 1985) Bu bakımdan edebiyatta yüzyılın başındaki Dadaizm'le benzerlik gösterirler. Türün ilk örneklerini The Clash, Green Day, Ramones, The Damned gibi gruplar vermişlerdir. Türkiye'de ise geniş bir alan bulamayan bu tarzın ilk temsilcilerinden biri Grup Çığrışım ve Tünay Akdeniz'dir.

2.5.4. Progresif Rock

Pop ve rock müziğinin standartlaşmış bent dediğimiz giriş sözleri ve daha sonra gelen nakarat düzenine karşı daha karmaşık şarkı yapısına sahip bir alt türdür. "İlerlemeci" anlamına gelen progresif kelimesinin kullanılması, sanatçıların biraz da popüler müzik içerisinde yer alan bu türü, Batı klasik müziğinde olduğu gibi çok katmanlı, aşamalı, değişkenlik gösterebilen, daha sanat gücü yüksek bir hâle getirme çabasının ürünüdür. Bu tür, Amerika kıtasından çok Avrupa'da ün kazanmıştır. Bunun nedeni de Amerikan popüler müziğin daha çok Blues üzerinden ilerlemesine rağmen Avrupa'nın klasik müzik geçmişine sahip olması şeklinde yorumlanabilir. Progresif rock'ta şarkılar daha çok bir hikâye anlatır, hikâyenin ilerleyişine göre farklı enstrümanlar ve melodik yapılar devreye girer. Bu yönüyle dinleyicide bir opera, bir senfoni dinliyormuş hissi uyandırır. Konu olarak ise felsefî konular, toplumsal sorunlar, epik hikayeler işlenmiştir. Enstrümantal çalışmalar da vardır. (Moore, 2001)

Bu türün ilk örneklerini Beatles ve Moody Blues vermiştir. Daha sonra Deep Purple, Pink Floyd, King Crimson, Jethro Tull, Yes, Queen gibi gruplar bu tarzda ürünler vermişlerdir. Enstrüman tercihlerinde ise klasik rock müzikte çok kullanılmayan yaylı ve üflemeli çalgılara yer verilmesi dikkat çekicidir. Barış Manço'nun *Yeni Bir Gün* ve *Dönence* şarkıları, Cem Karaca'nın *Safinaz, Tamirci Çırağı* gibi eserleri dönem itibariyle bu türün en önemli örnekleridir.

2.5.5. Endüstriyel Rock

Özellikle büyük şehirlerde ilişkilerin kopuk olduğu, sevgisizlik içinde büyümüş müzisyenlerin oluşturduğu bir karşı çıkış müziğidir. Bu sanatçılar 1910'larda ortaya çıkan Fütürizm ve Dadaizm akımlarına benzer bir anlayışla bazı rock türleri de dahil ana akımlara karşı çıkarlar. Bu müzikte fabrikadaki makinelerin gürültüsünü yansıtacak şekilde yoğun bir distorsiyon göze çarpar. Türün ilk grupları Alman kökenli KMFDM ile Skinny Puppy ve Ministry gibi gruplardır. (Industrial Rock, 2023)

2.5.6. Alternatif Rock

1980'li yıllarda hard rock türüne karşı çıkan geleneksel rock şablonlarının dışında daha bağımsız hareket eden bir türdür. Genel olarak gotik rock, Britpop, grunge, indie rock gibi alt türlerde yapılan müzik, alternatif rock adı altında daha büyük bir yelpazede ele alınır. Başlangıçta daha küçük kitlelere seslenen bu akım daha sonra ana akıma uzanan bir gelişme içinde olmuştur. Bu türe REM, Coldplay, Nirvana, Sonic Youth, Oasis, Placebo gibi gruplar örnek verilebilir.

2.5.7. Senfonik Rock

Klasik müzikten etkilenen bir rock müzik türüdür. Buna göre enstrüman çeşitliliği göze çarpar. Queen, Iron Maiden ve Led Zeppelin gibi grupların bu tarz çalışmaları vardır. (McDonald, 2012)

2.5.8. Gotik Rock

Gotik rock grupları daha çok kadın vokalleri ile bilinir. Synthesizer kullanımı yaygındır. 70'lerin sonunda ortaya çıkan bu akım punk rock türünden izler taşır. Karanlık temalar, korku unsurları ve kendilerine özgü koyu makyaj ve siyah giyim modası bu türün öne çıkan özellikleridir. Bauhaus, Sisters of Mercy, The Cure'nin yaptığı müzikler bu tarza örnek verilebilir. (Carpenter, 2014)

2.5.9. Pop Rock

Rock müziğin genelde sert olan mizacını biraz daha yumuşatmaya çabalayan bir söylem olarak tanımlanabilir. Bunun için bu sanatçılar daha çok akustik enstrümanları tercih eder. Vokalleri ön plana çıkaran bu tarzın pop müziğe daha yakın durduğu söylenebilir. Bu yönüyle rock müzik dinleyicileri bu tarzı ticari bulabilmektedir.

2.5.10. Indie Rock

Çalışmalarını herhangi bir yapım firmasından bağımsız olarak daha çok deneysel tarzda yürüten sanatçıların olduğu ekoldür. Zaman zaman alternatif rock olarak da anılır. Alternatif rock sanatçılarının zamanla ana akımın içinde ele alınmasıyla birlikte indie rockçılar hiçbir firma ile çalışmayan dolayısıyla tutumundan ödün vermeyen müzisyenler olarak anılmaya devam eder. Bu türde, kadın sanatçıların fazlalığı dikkat çekicidir. Riot Grlll, Huggy Bear, Team Dresch, Kooks gibi gruplar bu tarzın temsilcilerine örnek olarak verilebilir.

2.6. Rock Müziğin Dünya Müziğine Etkisi

Rock müziğinin yalnız Türk müziğini değil tüm dünya müziğini etkilediğine değinmiştik. Esasen bu başlı başına bir çalışma konusu olmasına rağmen bu müziğin Avrupa üzerinden ülkemize uzanan yolculuğunda ara duraklardan kısa da olsa bahsetmek yararlı olacaktır. Türkiye'de rock müziğin ilk yıllarındaki algılanma biçimi ile farklı halkların ve devlet yapılarının konuya yaklaşımları arasındaki paralellikler dönemin genel sosyokültürel ortamını daha iyi anlamamıza katkı sağlayacaktır. Rock müziğin tarihçesi ve sanatçılarımızın yaşam öykülerinin ele alındığı bölümlerde popüler müziğin küresel seyri ile ilgili belli saptamalar yer almakla birlikte konunun müstakil olarak da değinilmesi gereken kısımları bulunmaktadır. Öte yandan ülke insanının peşinen kabul ettiği şekliyle dünya, biz ve onlar olarak basite indirgenecek şekilde ikiye ayrılmış değildir (Bilgin, 2008). Öteki olarak görülen Batı'nın sorunsuz bir toplum yapısına sahip bir cazibe merkezi haline getirildiği gerçek dışı, biraz da kompleksli bir Batı algısı zihinlere yerleşmiştir. Oysa Batı da yalnız üç dört ülkeden ibaret değildir. Her bir ülkenin farklı dinamikleri, dolayısıyla farklı refleksleri vardır. Bu bölümde başta Avrupa olmak üzere diğer dünya ülkelerindeki yansımalarını inceleyeceğiz.

Rock müzik; Amerika, Britanya ve Avustralya'dan müteşekkil bir sacayağı üzerinde duran ve ana dili İngilizce olan Anglosakson kültürün ürünüdür. Ancak Amerikan çıkışlı bu müziğin ülkelerine nüfuz etmeye başlaması İngiltere de dahil Avrupa'da endişe ile karşılanmış, bu kültürün Avrupa'nın yüksek kültür ve sanat değerlerine zarar verebileceği düşünülmüş ve bunu önlemeye yönelik politik hamleler geliştirilmiştir (Kouvarou, 2015). Özellikle Elvis Presley'in yaptığı çılgın sahne şovlarıyla gençler arasında ikon hâline gelmesi, ardından içinde *Rock Around The Clock* şarkısının yer aldığı *Blackboard Jungle* filminin kışkırtıcı ögeleri, kültür otoritelerini endişeye sevk etmiştir. Bu müziğin yarattığı değerler, arzulanan yeni gençliği bozacağı gerekçesiyle çareler aranmış; ancak bu işin önüne geçilemeyeceği anlaşılınca da birtakım tedbirler uygulanma yoluna gidilmiştir. Hatta Amerika'dan yükselen bu asi ruha karşılık Beatles grubunun daha usturuplu, cici kıyafetlerle lanse edilmesi buna örnek verilebilir. Bir bakıma Beatles grubunun yaptığı sıçramanın arka planında uygulanan kültür politikalarının da payı vardır. Gerçi o dönem müziğinde özellikle cazdan gelen etkiyle sahnede şıklığın gerekliliğine uygun olarak rock müziğin öncüleri genellikle takım elbiselerle boy göstermişlerdir. Ancak zamanla bu müzikte artan sertlikle birlikte yerleşik değerlerin kesip biçtiği bu kıyafetlerin artık örtüşmediği görülür. Amerika'da Elvis ile bu durum aşılmışken İngiltere daha muhafazakardır. Amerika'dan yükselen bu rock'n'roll fırtınası İngiltere'de de yayılmaya başlasa da başta BBC olmak üzere medya bu yayılımı yavaşlatma adına görmezden gelme politikaları izler. Bu tutum gençleri bu müziğe yer veren alternatif kanal Radio Luxemburg'nun etrafında buluşturur (Eldem & Eti, 1985).

Fransa, İtalya, Batı Almanya ve Yunanistan gibi savaş sonrası dönemde ekonomik yönden Amerika'ya belli ölçülerde bağımlı hâle gelen ülkelerde bu durum daha yaygındır. Özellikle Marshall yardımları gibi projeler aslında dejenere ve aşağı gördükleri Amerikan kültürel ürünlerinin ülkelere daha fazla nüfuz etmeye başlamasına neden olmuştur. Rock müzik özelinde ise gençleri şiddete özendirmesi ve toplumsal cinsiyet normlarını zedeleyici dansları, yaşanan paniğin başlıca sebepleridir (Kouvarou, 2015). Öte yandan sosyalizmden ötürü Doğu Almanya kendini bu etkilerden bir süreliğine uzak tutabilmeyi başarmıştır. Ancak Berlin Duvarı'nın yapımına kadar doğu ve batı arasında insan hareketliliği olduğundan bir şekilde Amerikan sanatı ve modasına maruz kalmışlardır. Batı Almanya, savaş sonrasında gelişen durumlardan dolayı ekonomik ve politik olarak Amerika'ya daha yakın

olduğundan bu konuda daha hassas bir noktada bulunmaktadır. Hatta Soğuk Savaş ortamında propaganda amaçlı olarak Amerikan kültür ürünlerine ülke daha fazla açık hâle getirilmiştir.

Avrupa gençliği genel olarak rock'n'roll müziğine Amerikan sempatisinden ziyade dar görüşlü ebeveynlerden kaçış olarak gördüklerinden yönelmişlerdir (Kouvarou, 2015). Sonuç olarak bu akımın yayılımı karşısında panik hâlindeki otoriteler bu müziğin hiç değilse kendi dillerinde söylenmesini teşvik eden politikalar üretmişlerdir. Gerçi rock müziğin Avrupa'ya girişiyle beraber bu ülkelerin plak firmaları Amerikan rock hitlerinin yerli versiyonlarını basmak için çoktan kolları sıvamıştır. Buna en iyi örnek olarak, Fransa'dan Richard Anthony'in *Nouvelle Vague*, Batı Almanya'dan Peter Kraus'un *Hafenrock* ve İtalya'dan Mina'nın *Splish Splash* şarkıları verilebilir.[2] İlk iki sanatçı kendi dillerinde söylerken Mina, şarkıyı İngilizce orijinal şekliyle yorumlamıştır (Kouvarou, 2015). Zaten popüler müzikte İngilizcenin giderek artan ağırlığı karşısında dünyanın birçok ülkesinden sanatçılar bu dilde şarkı söylemeye yönelmiştir. Öte yandan Edith Piaf, Johnny Hallyday, Charles Aznavour, Dalida (Fransa); Adamo (Belçika); Umberto Tozzi, Domenico Modugno (İtalya); Julio Iglesias, Camilo Sesto (İspanya) gibi genellikle kendi dilleriyle bu küresel pazarda yer edinmeyi başaran örnekler de vardır. Ancak rock müzikle birlikte İngilizce açık ara dünya müziğinin dili olmuştur. Hatta Almanya'da ve Yunanistan'da kendi müzik kökeninden bağımsız olarak İngilizce şarkılarla ana akım rock kulvarında yarışan şarkıcı ve gruplar vardır.[3] Ancak büyük çoğunlukla ülkelerin kültür-sanat otoriteleri salt adaptasyonlarla rock'n'roll kültürünün gençler arasındaki yayılımını durduramayacaklarını anlamışlar, gençliğe sunabilecekleri yerli Elvis'lerini ortaya çıkararak rock müziğini "yerelleştirme" yoluna gitmişlerdir.[4] Bu aynı zamanda, plak şirketleri, medya, resmî kurumların da içinde olduğu bir "kurumsallaştırma" operasyonudur. Bu ülkeler kendi ulusal müzik geleneği ile rock elementlerini birleştirerek milli rock kültürü oluşturmaya çalışmış, zaman içinde Barış Manço, Cem

[2] Şarkıların orijinal versiyonları sırasıyla şöyledir: The Coasters, *Three Cool Cats*; Elvis Presley, *Jailhouse Rock*; Bobby Darin, *Splish Splash.*

[3] Özellikle Yunanistan'da biraz da kültürel özentiden dolayı rock müzikte başından itibaren Anglo-Amerikan çizgisi takip edilmiş, diğer ülkelerde görülen millilik endişesi pek taşınmamıştır. Ülke içinde üretilen rock müziğin daha Batılı tınlamasına çalışılmış, grup isimleri de genel olarak İngilizce tercih edilmiştir.

[4] Birçok Avrupa ülkesinde türetilen bu Elvis'lerin bizdeki karşılığı Erol Büyükburç'tur. Ancak tüm Anadolu pop-rock müzisyenleri ilk yıllarında Elvis Presley'den çok etkilendiklerini belirtmektedirler.

Karaca, Selda Bağcan gibi örneklerle bizde karşılık bulduğu gibi hemen her ülkede yerli rock yıldızlarının doğmasına zemin hazırlamıştır.

> 50'lerden sonra dünyada çok ilahi bir değişiklik oldu. Dünyanın ekseni Avrupa'dan Amerika'ya döndü; kültür olarak da döndü. "Beatnik"ler çıktı, ardından "Hippie"ler çıktı, dünyanın dengesi değişti. Değişen dengeyle her tarafta pıtrak gibi birileri bitti, ben de onun Türkiye'de bitmiş versiyonuyum. Fransa'da Johnny Hallyday, İngiltere'de Cliff Richard, arkadan Beatles, Türkiye'de de Barış Manço bitti. Biz dünyanın her tarafında 20. yüzyılın ikinci yarısının ortak kültürünü geliştiren kişiler olarak bittik bir yerlerde (Öztürk, 2020, s. 283).

Barış Manço'nun da vurguladığı gibi Büyük Savaş sonunda dünyanın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kayması ve orada üretilen kültürel unsurların özellikle dil ortaklığından kaynaklı olarak İngiltere eliyle Avrupa'ya ihracı süreci yaşanmıştır. Kadim, yüksek Batı sanatı ve uygarlığı karşısında daha yüzeysel, toplama bir kültür görünümündeki Amerikan değerlerinin özellikle gençlik arasında yayılımı, kendini dünyanın merkezi gören Avrupa'da endişe ile karşılanmış ve çözüm arayışları başlamıştır. En temel çözümlerden biri rock müziğin kışkırtıcı sözlerini törpüleyerek kendi popüler müzik geleneği ile birleştirmek olmuştur. Yunanistan gibi bu yola başvurmayan ve bu süreci doğal seyriyle kabullenen ülkeler de bulunmaktadır. Ancak büyük çoğunluk yerli kültüre entegrasyon sürecini yaşamıştır. Türkiye örneğinde de buna paralellikler bulunmakla birlikte sürecin aynı şekilde işlediği söylenemez. Her şeyden önce Türk müziğindeki usul ve makamsal yapılar rock müziğine Avrupa ülkelerininkinden daha uzaktır. Sonuçta bu ülkeler Batı müziği içerisinde yer almaktadır. Ayrıca ülkemizde resmî kurumların bu müziğin gelişmesinde belli bir desteği olduğunu söylemek güçtür. Tam tersi bir şekilde sanatçılar gerek şarkı sözleri üzerinden gerek türküleri bozma gerekçesi üzerinden TRT ile büyük mücadeleler vermişlerdir. O yüzden hareketin daha çok tabandan geldiği söylenebilir. Elbette medya ve plak endüstrisi işin tutması üzerine destek vermiştir.

Amerikan çıkışlı rock müzik, yalnız müzikal değil tüm mikro kültürel unsurlarıyla dünya sanatını etkilemiştir. Bu etkilenme şarkı sözleri ve sanatçıların imajlarıyla gelişmiş Avrupa ülkelerinde bile başta endişe ile karşılanmış, sonrasında birtakım politikalarla süreci yönetmeye, etkileri azaltmaya çalışılmıştır. Rock müzik elementleri birçok ülkenin ana akım veya yerel müziklerine az ya da çok eklemlenmiştir. Rock müziğin temel enstrümanı olan elektrogitar bugün dahi dünya

üzerinde en çok satılan müzik ekipmanlarından biridir ve amfisinden pedalına, telinden penasına, aksesuarından eğitimine kadar büyük bir endüstri oluşmuştur. Bu müzik endüstrisine olan katkılar sadece Batı ülkeleri ile sınırlı kalmamış, butik yerli üreticilerin yanı sıra Japonya gibi Uzak Doğu ülkelerinden çıkan global firmalar da ciddi katkılar sağlamıştır. Öte yandan rock müzik sanatçıları yalnız ülkelerinde değil tüm dünyaya kaset, plak, CD ve medya yoluyla ulaşan çalışmalarıyla dünyanın her yerinden hayran kitlelerine sahip olmuşlar ve özellikle turneler yoluyla daha da geliştirdikleri bağlarla küresel bir etki gücüne sahip olmuşlardır.

3. TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİK, ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİ VE SANATÇILARI

3.1. Türkiye'de Popüler Müziğin Tarihi

Cumhuriyetin kurucu kadroları hemen her alanda olduğu gibi sanat alanında da birtakım reformlar öngörmüşler ve bunları imkanlar ölçüsünde hayata geçirmeye çalışmışlardır. Özellikle sanat alanında yapılmak istenen inkılaplar zaman zaman kafa karışıklıklarına, belirsizliklere neden olmuş ve günümüze kadar süren tartışmalara kaynaklık etmiştir. Şüphesiz bu konuda da eldeki insan kaynağının yetersizliği ve Batı'daki gibi oturmuş, önemli ekollerin bulunmayışından hareketle devlet durumu ele almak durumunda kalmış ve sanatla ilgili çağdaş politikalar üretmeye çalışmıştır. Uygulamalar noktasında birtakım belirsizlikler bulunmakla birlikte ulaşılmak istenen hedef bellidir: Yerli müziğimizin Batı müziği imkân ve teknikleri ile çoksesli olarak modern hale getirilmesi. Modernleşme olgusu etrafında Cumhuriyet politikalarını, sürecin öncesine dair başlıca olaylara kısaca değinerek bu bölümde ele alacağız.

3.1.1. Modernleşme ve Popüler Müzik

Dünyanın hiçbir yerinde halk üzerinde uygulanan kültür politikaları birden büyük değişimlere yol açmamış, ortaya konmak istenen modellerin yerleşmesi süreç gerektirmiştir. Hatta kimi zaman yapılan yönlendirmelerin aksi sonuçlar verdiği olmuştur. Popüler olmayanın zaten yaşamadığı eski dünya düzeninde kitleler kendi coğrafi şartlarının etkisi ya da komşu kültürlerin etkisiyle belli bir ortak zevk ve beğeniler düzeni geliştirmişler, bunu nesilden nesile aktararak yaşatmışlardır. Her ne kadar halk bu yaratımların doğrudan kaynağı olmasa da içinden çıkan sanat gücü yüksek bireylerin ürettiği sanatsal ögelerin yaşatılmasında önemli rol üstlenmiştir. Elbette ortaya konan ürünlerin çoğunun anonimleştiğini, birçoğunun unutulduğunu dikkate almak da gereklidir. Şehirlerin büyümesi ve insanların yönetici yönetilen olarak sınıflara ayrılması kültür ve sanat anlayışlarında da ayrışmalara sebep olmuştur. Örneğin, Türk kültüründe devletin büyümesiyle birlikte saray kültürü ve halk kültürü olarak iki farklı anlayış ortaya çıkmıştır. Bunu en somut biçimde divan ve halk edebiyatlarında görebilmekteyiz. Öte yandan bu iki

farklı anlayış zaman içinde devlet kurumlarının da oturmasıyla beraber birbirinden etkilenme yoluna girmiştir.

Bugün bildiğimiz anlamda popülerlik kavramı daha çok ulus devletlerin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan bir olgudur. Yani halka doğru hareketi, halkın ne istediğinin sorulmaya başlandığı, yavaş yavaş mutlakiyetçi rejimlerin sönümlenmeye başladığı dönemlerle ilişkilidir. "Esasen sadece Osmanlı Devleti'nde değil, bütün Avrupa'da 19. yüzyıldaki sosyal ve siyasal olayların hemen hepsine Fransız İhtilali ve onun bir yansıması olan İnsan Hakları Bildirgesi kaynaklık etmiştir." (Budak, 2008, s. 230). Bununla birlikte kimi zaman bu yönelim halkın doğrudan beğenisini sormak yerine halk için uygun olanın yukarıdan reçete edilmesi şeklinde olmuştur. 19. yüzyılın ilk yarısında Batı'nın her alanda gelişmesi karşısında çareler arayan saray yönetimi, Batı uygarlığının ülke içinde yaygınlaşıp her yere nüfuz etmesinin önünü açacak bir dizi reform hareketi başlatmıştır. Bunlardan en önemlisi Tanzimat Fermanı'dır. 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı, içerdiği siyasi ve sosyolojik düzenlemelerin yanı sıra Türk öğrencilerin eğitim için Batı'ya gidebilmelerine imkân sağlayan bir ortam hazırlamıştır. Özellikle 1840-70 yılları arasında tıp, askeriye, bilim ve sanat alanlarında Batı'ya gönderilen ve belli bir süre sonra "eve dönen" bu kuşaklar orada gördüklerini, öğrendiklerini burada uygulama çabasına girmiş ve modernleşmenin ilk halkalarını oluşturmuşlardır. Elbette bu karşılaşma bütünüyle olumlu sonuçlar vermemiş, beraberinde bir bunalımı da getirmiştir.

Batı'ya ilk giden Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Şemsettin Sami, Sadullah Paşa, Münif Paşa, Abdullah Cevdet gibi isimler kendi alanlarında oldukça önemli kapılar açmış ve yüzyıllardır çok da fazla değişmeyen ve dışa kapalı Türk kültürünün Batı'ya doğru dümen kırmasında öncü rol üstlenmişlerdir. İbrahim Şinasi maliye eğitimi için gittiği Fransa'da bu kültürün edebiyatını tanımış, birçok yazarla istişare etmiş ve Paris'te birçok kültür derneğine üye olmuştur. Yurda döndüğünde orada edindiği deneyimler ışığında birtakım yenilikleri uygulamaya koyulmuş ve ilk makale, ilk çeviri şiir, ilk tiyatro oyunu yazımı gibi birçok ilke imza atmıştır. Elbette adı geçen bu öncü isimler bahsi geçen yenilikleri yaparken eskiyi tamamen yıkmayı düşünmediler. Batı'dan aldıkları unsurları o zamanki Osmanlı kültürü içerisinde harmanlamaya çalıştılar. Yoksa içinde bulundukları toplumun mevcut şartlarını göz ardı ederek burada henüz yeşerme imkânı olmayan bir sanat anlayışını kuru bir hayalperestlikle savunma girişiminde bulunmadılar.

Müzikte ise Batı formlarıyla Doğu müziği makamlarını sentezleme girişimleri Mızıka-yı Humayun'un başına Giuseppe Donizetti'nin getirilmesiyle başlayan modernleşme sürecinin bir sonucu olmuştur (Canbazoğlu, 2009). Daha sonra da piyanoların evlere girmesi, kanto ve operet söyleyen şarkıcıların Beyoğlu mekânlarında boy göstermeleri gibi gelişmelerle Batı müziği kulaklara daha çok yerleşir. Tanzimat'la başlayan Batılılaşma sürecinde 1878'de Kânûn-ı Esâsî'nin askıya alınması başta olmak üzere, bazı hak ve özgürlüklerin engellenmesi girişimlerine karşın bir kez yola çıkmış olan "yenileşme" olgusu önüne geçilemez bir şekilde kendini toplumun her kesiminde ve sanatta göstermeye başlar. İmparatorluk şartları gereği fikirlerin yayılımından yüksek düzeyde endişe eden ve çeşitli kurumlarıyla teknik takibi aksatmayan saray yönetimi bile başta ordu modernizasyonu olmak üzere birçok alanda Batı normlarına göre reformlar yapmak ihtiyacı hissetmiştir. Yeni yüzyılın başında Selanik'te başlayan Jön Türk hareketinin sonrasında gelen İkinci Meşrutiyet ile meclis yeniden açılmış, Balkan Savaşları ve Büyük Savaş ile yaşanan çözülme süreci içinde bile Dârülbedâyi (1914) ve Dârülelhân (1917) gibi önemli sanat kurumları açılabilmiştir. Bununla beraber ağırlaşan şartlar altında sanat ikinci plana düşmüş ve bu yöndeki politikalar da sekteye uğramıştır.

3.1.2. Cumhuriyet ve Müzik Politikaları

Yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin de her alanda olduğu gibi kültür sanat alanında birçok devrim yaptığını biliyoruz. Edebiyatta daha önce başlayan Batılılaşma müziğe daha geç yansımış ve alaturka müziğin etkinliği Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmiştir. Oysa Atatürk'ün kafasında Batı tarzında çoksesli, çağın dinamiklerini yansıtacak bir müzik vardır. Alaturka müzik ise daha çok halkı karamsarlığa ve tembelliğe iten güfte ve nağmeleriyle toplumu çağdaş dünya istikametine doğru kamçılamaktan uzaktır. Ayrıca alaturka müziği Arap, İran ve Bizans karışımı ve dolayısıyla gayrimilli (Gökalp, 1964) olarak gören Ziya Gökalp'in fikirlerinin de yeni rejimi etkidiği, 1926'dan itibaren Dârülelhân'da Türk musikisi bölümünün kapatılmasından anlaşılmaktadır.

1 Kasım 1934'e gelindiğinde, Atatürk'ün 4. Yasama Yılı açılış konuşmasında ülke müziğinin durumuna dair şu ifadeler yer almıştır:

> Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri,

> söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir (Kütükçü, 2012, s. 45).

Bu konuşma üzerine durumdan vazife çıkaran birtakım bürokrat ve vekilin işgüzarlığı neticesinde Türk müziğinin radyolarda yasaklanması söz konusu olmuştur. Yaklaşık sekiz ay süren bu yasak, durumu fark eden Atatürk'ün emriyle son bulur. Türk müziğinin yasaklanması konusu her ne kadar süreç itibariyle belirsizlikler barındırsa[5] da sonuçta bu müziğin belli bir süre radyolardan uzaklaştırıldığı bir gerçektir.

Öte yandan tüm bu tartışmaların arka planında ulus yapılanması içinde bir önceki sistemi hatırlatan klasik Osmanlı/Türk musikisinin ne derece gerekli olduğu sorunsalı yatmaktadır (Kütükçü, 2012). Batı müziğinin toplumda yaygınlaştırılması ve halkın kulağının bu müziğe alıştırılması gerekmektedir. Bu politikaya yönelik olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurt dışına müzik eğitimi için gönderilen birçok sanatçı vardır. Bunlar arasında en önemlileri hiç şüphesiz Türk Beşleri olarak bilinen gruptur. Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necip Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin'den oluşan bu sanatçılar Paris, Viyana gibi şehirlerin çok önemli kurumlarında müzik öğrenimlerini sürdürmüşler, yurda döndüklerinde klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinin Batı tarzında çoksesli olarak icra edilebilmesine yönelik önemli çalışmalara imza atmışlardır (İşkodralı, 2019).

Ahmet Adnan Saygun'un ünlü Macar Besteci Bela Bartok'la birlikte Türk halk müziğini incelemek amacıyla Anadolu'yu dolaşması, Türk müziğinin Batı'ya açılmasına yönelik çalışmaların başlangıcı olmuştur. Saygun'un bu tür sentez çalışmaları arasında *Yunus Emre Oratoryosu, Bir Orman Masalı Operası* ve *Kerem Operasını* sayabiliriz. Türk müziğinde önemli kilometre taşlarından biri de Cemal Reşit Rey'dir. Galatasaray Lisesinde aldığı ilk müzik derslerinin ardından önce Cenevre'ye daha sonra Paris'e giden Rey, konservatuvar eğitimlerinin ardından yurda dönmüş ve Dârülelhân'da piyano ve kompozisyon dersleri vermeye başlamış, diğer

[5] Alaturka müziğin itibar kaybına giden süreç Ziya Gökalp'in fikirleriyle şekillenmiş olsa da bu müziğin doğrudan Atatürk tarafından yasaklandığına dair net bir bilgi yoktur. Hem yasaklanma süreci hem de yasağın kaldırılmasına dair ortada dolaşan birtakım görüş ve anılara dayanan yorum vardır. Bunlardan en yaygını 1928 yılında Sarayburnu'nda gerçekleşen bir konser etkinliğinde Batı müziği heyetlerinin disiplinli ve organize görünümüne karşın Eyüp Musiki Derneği Fasıl Heyeti'nin pespaye görünümü neticesinde Atatürk'ün sinirlenerek "kaldırın" talimatı vermesidir. Bu iddia elbette çok tatmin edici değildir. Öte yandan yasağın kaldırılmasına dair de bir dizi rivayet vardır. Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ozan Yarman, "Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme" *Saz ve Söz* (E-dergi), Şubat 2010.

yandan beste çalışmalarına ağırlık vermiştir. Cumhuriyet'in 10. yılı münasebetiyle yazılan 10. Yıl Marşı'nı bestelemiş, çoksesli müziği yaygınlaştırmak amacıyla operetler bestelemiştir. *Sultan Cem Operası, Eski Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler, Lüküs Hayat, Saz-Caz ve Deli Dolu* gibi operetleri önemli eserlerinden bazılarıdır. Hasan Ferit Alnar ise özellikle ilk enstrümanı olan kanun için konçertolar yazmıştır. Büyük orkestralar için *Türk Süiti, İstanbul Süiti* gibi eserler besteleyen sanatçı klasik Türk müziğinden büyük ölçüde yararlanmıştır. Necil Kazım Akses Viyana ve Prag'da müzik eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'de birçok önemli görevlerde bulunur. Bestecilik hayatının ilk dönemlerinde halk müziğinden yararlanan Akses, daha sonra ise klasik Türk müziğinden beslenmiştir. Eserlerinden bazıları *Çiftetelli, Itri'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo, Atatürk Diyor ki*'dir (İlyasoğlu, 1994).

Türk Beşleri olarak bilinen bu besteciler yalnızca Türk müziği ve Batı müziğini kaynaştıran çokseslilığı geliştirmekle kalmamış aynı zamanda ülkemizde Ankara, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi birçok orkestranın kurulmasına ve gelişmesine destek olmuşlar; bu kurumlarda eğitmenlik, şeflik, idarecilik gibi görevler de alarak Türkiye'de müzik hayatının gelişimine büyük katkılar sunmuşlardır. Ayrıca bu bestecilerin başarısının ardından 1950'lerde uygulanmaya başlanan "Harika Çocuk" yasasıyla yine birçok yetenekli genç yurt dışına gönderilmiş ve müziğin geliştirilmesi hedeflenmiştir. Bunlar arasında İdil Biret, Suna Kan, Verda Erman, Ateş Pars, Fuat Kent gibi isimleri sayabiliriz. Bu sanatçıların hemen hepsi aldıkları eğitimin ardından yurda dönmüş ve çalışmalarını ağırlıklı olarak burada sürdürmüşlerdir.

3.1.3. 1950'lere Kadar Popüler Müzik

Popüler müzik kavramının Türkiye'de yaygınlaşmasında şüphesiz kitle iletişim araçlarının rolü olmuştur. Bir kere müziğin çoğaltılıp yeniden dinlenebileceği plak, gramofon, radyo gibi medya ortamlarının olmadığı bir yerde zaten popüler müzikten bahsetmek imkânsızdır. Öte yandan taşrada genel anlamıyla türkülerin, büyük şehirlerde ise sirto, longa, şarkı gibi türlerin çeşitli icra ortamlarında sergilenmesinden dolayı belli ölçüde popüler sayılması mümkündür. Popüler müzik kavramının gelişmeye başlaması ise ilk taş plakların evlere girmesiyle olmuştur.

Türkiye'de popüler müziğin gelişmesinde önemli dönüm noktalarından biri kantolardır. Alaturka müziğin nispeten ağır icrasına karşılık kanto daha hareketli ve

daha günübirlik konuları işleyen bir türdür. İlk kantocular gayrimüslim kadınlardır. Daha sonra Nazmiye Sedat, Mahmure Handan gibi Müslüman kadın kantocular da çıkmıştır. Kantolar aynı zamanda dramatik unsurları da içermektedir, yani bir nevi şarkılı tiyatro olarak değerlendirilebilir. Önceleri aşağı bir tür olarak görülen kantolar zamanla daha elit çevrelerin de ilgi göstermeye başladığı bir tür olmuştur. Bu yönüyle kanto, Batılılaşma sürecinin durmadan yarattığı şokları hafiflettirerek ve komikleştirerek "dayanılır" kılan bir türdür (Belge, 2009).

Diğer bir önemli popüler müzik olgusu da tangodur. Arjantin'de doğan tango 20. yüzyılın başında tüm dünyada etkisini gösteren bir tür olmuştur. Ülkemizde de oldukça beğenilmiş ve önemli sanatçılar yetişmiştir. Bu müziğe eşlik eden özel dansı da unutmamak gerekir. 1930'ların sonlarına doğru Avrupa üzerinden ülkemize gelmiş Orhan Avşar, Şecaattin Tanyerli ve Darvaz bu türün ilk sanatçıları olmuştur. Ayrıca Fehmi Ege Tango Orkestrasını da unutmamak gerekir. Daha sonraki yıllarda Necip Celal Andel, Necdet Koyutürk gibi tango türünde ilk beste yapan isimler ortaya çıkmıştır (Meriç, 2017). 1950'ler itibariyle özellikle radyonun da yaygınlaşmasıyla daha geniş kitlelere ulaşan tango inişli çıkışlı da olsa günümüze kadar gelen bir popülariteye sahiptir.

Popüler müzik olgusunun yer edinmesini sağlayan bir diğer tür cazdır. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren etkinliği giderek artan caz, yine Avrupa üzerinden ülkemize ulaşır. Caz aslında siyahilerin müziğidir. İstanbul'da bilinen ilk caz müzisyeni Leon Avigdor'dur (Meriç, 2017). Aslında keman sanatçısı olan Avigdor, 1930'lu yılların başında caz müziğiyle yurt dışında tanıştıktan sonra alto saksafona yönelir; ardından piyano, bateri ve banjo müzisyenlerinden oluşan Türkiye'nin ilk caz dörtlüsü Ronalds grubunu kurar. Daha sonra orkestra daha da genişlemiş ancak İkinci Dünya Savaşı sürecinde dağılmıştır. Bu ilk caz grubunun ardından Arto ve Dikran Haçaduryan, Necdet Alpün, Hulki Saner, İlhan Mimaroğlu, Erdem Buri, Mehmet Akder gibi caz sanatçıları yetişmiştir. Savaşın en önemli etkilerinden biri de Almanya'da siyahi caz müzisyenlerinin dışlanması nedeniyle başka şehirlere göç etmeleridir. İstanbul da bu yerlerden biridir. Burada yaşayan Hristiyan ve Yahudiler bu sanatçıların ve bu müziğin ilk dinleyicileri olmuşlardır. 1926'da yayınlara başlayan İstanbul Radyosu 1940'lardan itibaren caz müziğine daha fazla yer verir. Böylece sonradan hafif Batı müziği adı verilecek olan müzik türünün temelleri atılmış olur.

3.1.4. 1950-60 Arası Popüler Müzik

1950'li yıllarda Türkiye'ye gelen Amerikalı subaylar Adana ve Ankara gibi şehirlerde caz başta olmak üzere diğer Batılı türlerin tanınmasına katkı sağlamıştır. Yine bu tarihlerde ülkemizde yayına başlayan Voice of America (Amerika'nın Sesi) radyosu da önemlidir. İlk yerli caz müzisyenleri arasında Arif Mardin, İsmet Sıral, Emin Fındıkoğlu, Okay Temiz, Cüneyt Sermet, İlhan Mimaroğlu, Sevinç ve Sevim Tevs Kardeşler'i sayabiliriz. Hatta bu isimlerden Arif Mardin ve İsmet Sıral, Berklee Caz Akademisi gibi önde gelen müzik okullarında eğitim alarak uluslararası alanda önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. İsmet Sıral ve Okay Temiz gibi isimler geleneksel ezgilerin de caz müziği içerisinde kullanılabileceğini savunmuşlar ve bu tarz çalışmalar yapmışlardır. Ayten Alpman, Rüçhan Çamay, Erkut Taçkın, Cahit Oben, Tülay German ve hatta Ajda Pekkan bu dönemde caz söyleyen isimler arasındadır. Ayrıca bu dönemde Louis Armstrong, Benny Carter, Dave Brubeck, Herbie Mann gibi birçok ünlü caz sanatçısının ülkemizde konser vermiş olması bu müziğin yayılmasında etkili olmuştur. 50'li yıllar âdeta cazın ülkemizdeki altın yıllarıdır (Dilmener, 2006).

60'lı yıllar artan özgürlük hareketlerinin de etkisiyle müzikal çeşitlilik açısından belki de en zengin dönemlerden biridir denebilir. Caz ve tangonun yanı sıra hafif müzik olarak adlandırılan ve Charles Aznavour, Gilbert Bechaud, Doris Day, Neil Sedeka, Dalida, Adriano Celentano gibi isimlerce temsil edilen pop müzik, radyolar aracılığıyla özellikle büyük şehirlerde yayılmaya başlar (Hasgül, 1996). Bu durum daha sonra "aranjman" dönemi olarak adlandırılan yabancı şarkılara Türkçe söz yazma modasını doğuracaktır. *C'est écrit dans le Ciel* adlı Fransızca şarkıya Fecri Ebcioğlu tarafından yazılan Türkçe sözlerle İlham Gencer'in yorumladığı *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* adlı şarkıyla aranjman dönemi başlamış olur. Bu şarkının başarısıyla yine Fecri Ebcioğlu, Sezen Cumhur Önal, Fikret Şeneş ve Ülkü Aker gibi isimler bu tarz çalışmalara imza atarlar. *Her Yerde Kar Var, Kimler Geldi Kimler Geçti, Sev Kardeşim, Arkadaşımın Aşkısın* gibi şarkılar dönemin popüler şarkılarından bazılarıdır.[6] Sonuç itibariyle aranjman kültürü zaman zaman özgün üretimlerin önünü tıkamakla suçlansa da Batılı müzik türlerinin ülke içinde yaygınlaşmasına bazı katkılar sağlamıştır.

[6] Hatta Türkiye'de artan popülariteyle birlikte bu şarkıların asıl sahipleri ülkeye davet edilerek kırık Türkçe ile yorumladıkları plaklar satışa çıkarılır. En önemli örnekler Adamo, *Her Yerde Kar Var*; Sacha Distel, *Kime Derler Sana Derler*; Patricia Carli, *Özlerim İstanbul'u*; Marc Aryan, *Kimdir Bu Sevgili*; Johnny Hallyday, *Yeşil Gözleri İçin*; Peppino Di Capri, *Melankoli Ne Güzelsin*'dir.

3.1.5. Folklor ve Anadolu Pop-Rock'a Giden Yol

Tüm dünyada folklora ilginin ne zaman artmaya başladığını net olarak söylemek zordur. Bununla birlikte bu durumu milliyetçiliğin gelişimiyle ilişkilendirmek mümkündür. Fransız İhtilali ile yaygınlık kazanmaya başlayan ulus devlet fikri halk araştırmalarının önünü açan bir olgudur. Bu araştırmalar sürecinde her ulus kendi kökenine dair soyut-somut kültürel varlığını uluslararası kamuoyunun gündemine sokarak dünya kültür mirasına bir şekilde eklemlenme yarışına girmiştir. Bunun için folklor ile alakalı kurumlar öne çıkmış ve bu alandaki bilimsel çalışmalar 19. yüzyılda hız kazanmıştır. Bu çalışmalar arasında halkların sahip olduğu kültürlerin nasıl doğduğuna dair halk bilimi kuramları da bu süreçte bilim çevrelerinde tartışılan önemli olgulardan biridir. Çalışmamız kapsamında bu kuramlardan Hans Naumann'ın "Seçkin Kültürün Dibe Batması Kuramı" ile 1960'lı yıllarda Indiana ve Pensilvanya Üniversiteleri Halkbilimi Enstitülerinde temelleri atılan ve A. Dundes, R. Abrahams, R. Bauman gibi temsilcileri olan "Performans Teori" konumuzla bağlantılı olduğu düşünülen kısımlarıyla değerlendirildi.[7]

Aslında bir dilbilimci olan Naumann'ın kuramına göre bugün folklor olarak kabul ettiğimiz ürünler aslında daha önce yüksek sınıfa ait olan, modası geçmiş değerler toplamıdır. Elit kesim içinden çıkan eğitimli bireylerin yaratıcılıklarıyla ortaya koydukları birtakım eserler bu seçkin sınıf içinde kabul edilmiş ve zaman içinde de standart birer form hâlini almıştır. Değişken bir süre sonra da bu ürünler giderek aşağı tabakada yer alan toplum katmanları tarafından taklit yoluyla benimsenmiş ve yayılmıştır. Bir bakıma elit kesim çağın getirdiği değişikliklere daha kolay adapte olup bunları bireysel yetenekler sayesinde yeni bir modaya dönüştürme becerisi gösterebilirken eski alışkanlıklar ve de sanat ürünlerini halkın kullanımına bırakmıştır. Aradan geçen sürede bu ürünler folklor unsurları olarak görülmüştür. Naumann böylelikle temelden başlayıp tepeye doğru bir hareket ile gelişen bir modelin tam tersi bir yaklaşım getirmiştir. Buna "batmış, dibe çökmüş kültür" adını verir.

Naumann, bu ünlü teorisini Meier'in 1906 yılında yayınladığı *Kunstlieder im Volksliedstudien* (Folklorda Sanat Şarkıları) adlı çalışmasından hareketle geliştirir. Meier, söz konusu çalışmasında bazı büyük yazarların şiir ya da şarkı gibi çalışmalarının zamanla halk tabakalarına inerek yayıldığını ve folk şarkıları olarak

[7] Bu teoriyle ilgili bağlantılar Anadolu pop-rock sanatçılarına dair "İcra/Performans" bölümünde ele alınacaktır.

halkın malı hâline geldiğini belirtir. Naumann da buradan hareketle "ilkel topluluk kültürü" adını verdiği hareketi geliştirir. Buna göre, yüksek tabakalarda üretilen materyaller bir şekilde aşağı tabakalara doğru bir seyir izleyerek batar. Aslında Naumann'ın düşüncesi yeni değildir; fakat "batık kültürel varlıklar" terimi tamamen ona aittir. Diğer yandan Naumann bu teorisini sistematik bir şekilde ortaya koyma çabasına girişmemiş, yalnızca birkaç genel örnekle yetinmiştir. Ancak düşüncelerini daha çok ilkel topluluk kültürü konusuna yöneltmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz Meier'in dışında Eduard Hoffman Krayer, Adolf Strack, Albrecht Dieterich ve Reinhard Schmook gibi folklor araştırmacıları da Naumann'a ilham veren isimler arasındadır. Naumann kendinden öncekilerin aksine tabakalar arasındaki bu hareketin iki taraflı olduğunu ortaya koymuştur. Yani, yüksek tabakalardan aşağı doğru bir hareket olduğu gibi aşağı tabakaların da üretime dahil olduğunu, bu üretimlerin modern dünyayı şekillendirdiğini belirtmiş ve böylece halk yaratıcılığı denen olguyu desteklemiştir. Ona göre bugün halk kıyafetleri olarak bildiğimiz şey aslında eskiden elit sınıfların kıyafetlerinin halk kesimi tarafından değiştirilmiş biçimidir. Tahir Alangu, bu teoriye göre yaratıcı ürünlerin ortaya çıkışı ve seyri üzerine Alman dilbilimci Gotthelf'in yaptığı formülasyonu şu şekilde aktarır:

> Teolojide olan tıpta da aynen cereyan etmiş olmalıdır. Bir süre en büyük bilginleri uğraştıran, onların başına dert olan her şey, zamanla en büyük bilginlerden bilginlere, bilginlerden yarı bilginlere, sonunda halka intikal etmiş; sonra da daha aşağılara, şarlatanlara ve ebelere kadar gelip dayanmıştır. Ve orada asılı kalmıştır. Modaların başına da aynı şey gelmiştir. Saraylı hanımlardan soylu bayanlara, soylu bayanlardan madamlara, madamlardan matmazellere, matmazellerden kenar dilberlerine geçmiş; bir bölümü orada asılı kaldıktan sonra, bir bölümü de ta sokak yosmalarına, gece kondu mahallerine, işçi kızlara kadar inip sürüklenmiştir (Alangu, 2020).

Bu aktarım sırasında yüksek tabaka ile alt tabakalar arasında köprü durumunda olan birtakım aracılar, ara tabakalar vardır. Onlar alınan bu değerlerin halk tarafından kabulünde ve yaygınlaşmasında son derece önemli rol oynarlar. Ancak burada halk kültürünü de sadece pasif konumdaki bir kabul edici gibi görmek yanlıştır. Uzun süreler boyunca yukarıdan gelmekte olan her türlü veri bir havuzda toplanarak bekletilir. Zamanla birtakım dış etkilerle gelen değişimler ve halk tabakalarının kaynaklarından yeniden doğar ve bu sefer yukarı doğru gönderilir. Bu bir bakıma

sürekli bir devinim içinde olan "yağmur-bulut-deniz" döngüsü gibi işler. Dolayısıyla "çökmüş, batık bir elit kültür varlığının" yanına bir de "yükselen bir ilkel kültür varlığı" kavramı ortaya çıkar (Alangu, 2020). Özkul Çobanoğlu da Alangu'dan hareketle şunları söyler:

> Kültür aktarmalarının çok kanunlu oluşu kültür varlığını da çok kanunlu duruma getirmektedir. Kültür varlığı yalnız zamana bağlı tarihsel buutlar içinde gelişmez ve değişmez. Yukarı tabakadan aşağı tabakaya çökerken değişir ve aktarıcının alıp götüreceği bir coğrafya alanında da yayılır. Ve orada dibe çökmezse, başka biçimde geleneklerle birleşerek yeniden yeni oluşumlar halinde ortaya çıkar. Kısaca halk kültürü yalnız almaz, çöken kültür varlığına dengelenebilecek şekilde yükselen cemaat varlıklarının birçok örneklerinde görüldüğü üzere, verici rol de oynar (Çobanoğlu, 2016, s. 209).

Özellikle 20. yüzyılda yüksek çevrelerde ve ana akım popüler kültürde yerel unsurların hareket noktasını oluşturduğu bazı moda akımları cereyan etmiştir. Halk oyunlarının toplum dansları hâline gelmesi, bir başka ifadeyle aşağıdan yukarıya doğru olan hareketlilik çerçevesinde taşradan gelen bir unsurun şehir kültürüne katılıp ona yeni unsurlar eklemesi, hareketliliğin çift yönlü olduğuna işaret eden bir örnektir (Alangu, 2020).

Kendisi aynı zamanda Nasyonel Sosyalist Parti üyesi olan Naumann'ın folklor yaklaşımları şiddetli eleştirilere uğramıştır. Nazizm'i ve Hitleri öven birçok yazı yazmış, verdiği konferanslarda açık bir şekilde Nazi propagandası yapmış ve döneminde çokça eleştirilmiştir. Bu sayede birçok önemli görevlere getirilmiş; ancak zamanla gözden düşerek son yıllarında sıkıntılı bir hayat sürmüştür. Bu teoriye en büyük eleştiriler Nazi yönetimi ve Komünist Rusya idaresi tarafından gelmiş ve yasaklanmıştır. Naumann teoriyi biraz da büyük bir sadakatle bağlı olduğu Hitler'in seçkinci, elitist ırk anlayışına destek anlamında ortaya atmıştır; ancak tam tersi bir tepki görmüştür. Zira gerek Nazi gerekse Komünist rejimler güçlerini geniş halk kitlelerinden almaktaydı. Böyle bir teori halk tabakalarının küçümsenmesi anlamına gelmekteydi. Oysa bu ideolojiler Herder'ci ve Grimm'ci bir yaklaşımı benimsemiş; tüm medeniyetin aşağıdan, yani halkın bağrından çıktığı iddiası üzerinden popülist bir yaklaşımla halk kitlelerine daha büyük bir önem atfetmiştir. Sovyetler Birliği'nde dönemin bazı ünlü Rus bestecilerinin halkın anlayacağı şekilde üretim yapmadıkları gerekçesiyle suçlandıkları "1948 Eleştirisi" de bu bağlamda önemlidir. (Kutluk, 1997)

1960'ların genel sanat eğilimine baktığımızda yerele doğru bir gidiş söz konusudur. Birinci bölümde açıkladığımız üzere bu dönem ön planda olan müzik türü olan rock'ın Amerikan siyahi müziği blues ile beyazların müziği olan country'nin bir füzyonu olduğunu dikkate aldığımızda bu yönelim daha iyi anlaşılır. Türkiye'de de benzer bir yönelim gerçekleşmiş ve sosyalizmin alan bulmasıyla sanatta taşra kültürü öne çıkmaya başlamıştır. Türkiye'nin gerek jeopolitik gerekse tarihsel açıdan büyük medeniyetlere ev sahipliği yapmış olması, aynı zamanda medeniyetlerin kaynaştığı bir bölge olması onu folklorik açıdan oldukça zengin bir noktaya taşımıştır. Bu durum insan tipolojisi ve ağız özellikleri bakımından olduğu gibi yeme-içme kültürü, kıyafet, müzik ve dans gibi unsurları da içeren her türlü âdet ve töre çeşitliliği ile kendini göstermektedir. Şimdi bu farklılıkların belli ortak noktalarda kesiştiğini göz ardı etmemekle beraber tek tip bir Türk kültüründen bahsetmek de imkânsızdır. Batı bölgelerindeki günlük yaşantıda Yunan kültürünün de etkisiyle Batılı unsurlar daha belirgin iken doğuda Arap ve İran kültürünün yansımalarının daha yoğun olması buna örnektir.

Folklora olan yönelimin sonucu olarak başlangıçta Batılı öncü rock müzisyenlerini taklitle yola çıkan Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray gibi isimler zamanla içinde bulundukları ortama göre hareket ederek yeni bir senteze varmışlardır. Yukarıda ele aldığımız Naumann'ın "Dibe Batmış Kültürler" teorisi[8] Anadolu pop-rock sanatçılarına uygulandığında şöyle bir tespitte bulunmak mümkündür: Bu akımı oluşturan sanatçıların büyük çoğunluğu yüksek tabakadan gelmektedir. Kendileri belki bir zamanlar yönetici elit kesimlerden aşağı doğru çökmeyle kazanılmış olan kültürel ürünleri halktan tekrar edinerek ve ona yeniden şekil vererek yine halka sunmuşlardır. Halk ise ortaya konan bu yeni ürünlerde hem kendilerine ait unsurlar bulmuş hem de yepyeni bir söylem ve sunum görmüştür. Bu yeni hareketi hem geleneğin devamı gibi algılamış hem de ortaya konan yaratıcı yeni düşüncelere ilgi göstermiş, kucak açmıştır. Bunu aynı zamanda Naumann'ı destekler nitelikte şu şekilde açıklayabiliriz: Halk, seçkin sınıflardan kendisine gelen her türlü oluşumu kendi süzgecinden geçirir, değiştirir ve yukarı gönderir. 17. yüzyılın divan edebiyatı temaları halk edebiyatına geçmiş ve türkü, koşma, semai gibi biçimlerde yeniden yaratılmıştır. Dolayısıyla üst ve alt katmanlar arasında eş zamanlı olmayan bir etkileşim ve kültür alışverişi vardır.

[8] Geniş bilgi için bkz. James R. Hans Dow, "Naumann's *Gesunkenes Kulturgut* and *Primitive Gemeinschaftskultur*", *Journal of Folklore Research,* Vol. 51, No. 1 (January/April 2014), s.49-100.

Bir başka noktada ise, üst ve alt kesim arasında yer alan aracılar olarak ozanlar, âşıklar düşünülebilir. Zira birçok halk şairinin aynı zamanda divan edebiyatı ürünleri ortaya koyduğunu biliyoruz. Bayburtlu Zihni, Seyrani, Gevheri, Âşık Ömer gibi şairler divan edebiyatı üslup ve anlayışını halk şiirinde kullanarak halka benimsetmeyi başarmışlar ve üst ve alt katmanlar arasında önemli bir köprü görevi üstlenmişlerdir. Araştırmamıza konu olan müzisyenleri de bir bakıma bu konumda değerlendirmek mümkündür. Öte yandan yaratma süreci zaten çoğu zaman kolektif bir bilinçle gerçekleşmez. Elbette burada Hoffman-Krayer'in dediği gibi "halk üretmez, ancak olanı yeniden üretir." (Dow, 2014, s. 52) demek istemiyoruz. Bu aşırı genellemeci yaklaşımı doğru bulmamakla birlikte halkın ortak malı sayılan ürünlerin de temelini oluşturan unsur halkın içinden çıkan bazı yaratıcı insanların, dönemin ve toplumun beğenilerine uygun ancak özgün üretimlerde bulunması ve zamanla bu ürünlerin yaratıcılarının unutulup anonim hâline gelmesidir. Yani yaratım süreci yine bireyseldir; ancak toplumsal yapı bu yaratım sürecinin yeşerebilmesi için yalnızca bir ortam ve malzeme işlevi görmektedir.

Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman" makalesinde bir sanatçının başarısını ve kalıcılığını kendi kişiliğini eserine yansıtabilmesi gücüne bağlar. Ona göre sürekli olarak folklor kalıpları etrafında gezinmek şiire ve şaire zarar verir. Hatta Oktay Rifat ve Bedri Rahmi Eyüboğlu örneklerini verir. Çünkü birtakım değişmez kalıplar üzerine oturmuş halk deyişleri özgünlüğü kısıtlar. Yaratıcılığı esir alır. Şairin bunlarla teması son derece sınırlı olmalıdır ki dille istediği kıvamda oynayabilsin. Cemal Süreya "Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır." der (Süreya, 1992, s. 25). Zira halk deyimleri alacakları yükleri önceden almış ve kıpırdamaz bir şekilde birbirine bağlanmış durumdadır. Bunlarla oynamak mümkün değildir. Folklordaki anonim kalıplar şaire kişilik kazandırma imkânı vermemektedir. Buna örnek olarak Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı ve onun *Kızılırmak Kıyıları* şiirinde kişiliğini nasıl yansıttığını söyler.

Zira Barış Manço ve diğer Anadolu pop-rock sanatçılarına baktığımız zaman özellikle sahne performansları sırasında ya da video kliplerinde sergiledikleri danslar, giydikleri kıyafetler folklordan nasıl yararlandıklarına dair önemli göstergelerdir. Bununla birlikte bu isimlerin tamamen folklora yaslanarak hareket ettiklerini söylemek güçtür. Söz gelimi Barış Manço, müziğini oluştururken gerek kullandığı orkestrasyon gerek armonik yapı son derece yeni ve halkın belki de daha önce duymadığı ama kullanılan

birtakım ifade ve üslup nedeniyle aynı zamanda tanıdık ve kendilerine de yakın gelen bir formül meydana getirmiştir. Bunu yaparken yalnızca bu popüler kalıpların arkasına yaslanıp da tribünlere oynamamış; halkın beğeni düzeyini yükseltmeye çalışmıştır. Aksi takdirde bu isimlerin bağlama eşliğinde ve geleneksel biçimlerin çerçevelediği sınırlarda eserlerini üretip icra etmeleri gerekirdi. Zira folklor gelenekten beslenir ve geleneğin devam ettiricilerini arar, yeniliklere biraz dudak büker. Bir şairin başarısı bu sınırlar içinde hem geleneğin takipçisi olması hem de kendinden bir şeyler katabilmesiyle ölçülür. Oysa Manço ve diğerleri tamamen Anadolu insanına yabancı olan enstrüman ve aktarım yollarıyla onlara ulaşmayı başarabilmişlerdir.

3.2. Anadolu Pop-Rock Müziği (1960-1980)

Türkiye'de 1960'ların başlarında türkülerin Batı usul ve teknikleriyle düzenlenmesi ile başlayan süreçte ilk olarak bu tarz üretimler için kullanılan "Anadolu pop" ifadesi giderek yaygınlık kazanmış ve genel kabul görmüştür. Altın Mikrofon yarışmalarının yaratmış olduğu rüzgârla ülkede türkü düzenleme âdeta bir furya hâlini almış ve ismi Türkçe sözlü hafif Batı müziğiyle daha çok anılan aranjman sanatçıları dahi bu eğilime direnç gösterememiştir. Tanju Okan'ın *Kundurama Kum Doldu*; Ayla Dikmen'in *Niksar'ın Fidanları, Alyanaklım*; Nesrin Sipahi'nin *Çırpınırdı Karadeniz, Reyhan*; Berkant'ın *Arabamın Atları;* Gönül Yazar'ın *Halime* gibi çalışmaları bu dönemki türkü yorumlarına örnek verilebilir. Öte yandan konuya bir moda olmanın ötesinde daha derinlikli yaklaşan Barış Manço, Cem Karaca, Moğollar, Fikret Kızılok gibi isimler yalnız türkü düzenlemeleri değil, özgün üretimleriyle de Anadolu pop kavramını sistematik hâle getirmişlerdir. Zaman içinde rock müzik ögelerinin daha ağır basması ile de "Anadolu rock" tanımlaması daha yaygın hâle gelmiştir. Dolayısıyla türün geneli için kullandığımız "Anadolu pop-rock" ifadesi hem dönemsel değişimi yansıtması hem de sanatçıların müzikal farklılıklarını ortaya koyması bakımından tercih edilmiştir.

3.2.1. Anadolu Pop-Rock Müziğine Genel Bakış

Anadolu pop-rock akımı sanatçıları ülke içinde popüler müziğin ilk halkaları olan sanatçıların izinden giderek çağın gerektirdiği şekilde yaptıkları müziği daha geniş kitlelerle buluşturmuşlardır. Barış Manço, Cem Karaca, Moğollar, Fikret Kızılok gibi sanatçılar Batı kültürünün alt yapısını buradaki okullarda almışlar, eğitim hayatı sonrası da Avrupa'ya giderek o kültürü yerinde görmüşlerdir. Bununla birlikte bu

sanatçıların ilk çalışmalarını genelde taklit yoluyla ortaya koydukları yadsınamaz bir gerçektir. Bu dönemde Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones gibi sanatçı ve gruplar Türk sanatçıların üzerinde çok etkili olmuştur. Barış Manço ve Cem Karaca lise yıllarında kurdukları gruplarda daha çok bu sanatçılardan *cover* parçalar seslendirmişlerdir. Yapmak istedikleri müzik türü daha çok bu yöndedir. Ancak hâlihazırda bu müziği anlayacak ve sevecek bir kitle sınırlıdır. Zira 1960'ların başında Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak ayrılabilen iki ana müzik türü vardır. Bunun dışında çoksesli klasik Batı müziği ve caz gibi türler de bir yandan küçük bir kitle tarafından takip edilmektedir.

Bu sanatçılar tamamıyla Batılı bir sanat yaparak ne orada ne burada tutulabileceklerini fark etmişler ve "içe/eve" dönmeye karar vermişlerdir. Bu serüvende hem Batı armonik yapısı ile yerli motifleri kullanarak Anadolu coğrafyasında bir zemin bulmaya çalışmışlar hem de yaptıkları işin Batı'da da tanınması ve takdir görmesi adına da bir dizi faaliyette bulunmuşlardır. Barış Manço'nun Fransa-Belçika temasları, Erkin Koray'ın Almanya süreci, Fransa'da John Lennon ile görüşmesi (Aya & Tireli, 1998), Cem Karaca'nın Almanya çalışmaları, Moğolların yine Fransa'da albüm yapmaları bu çabalara örnektir (Gündoğar, 2005). Ancak yapılan bu geliş gidişler, sanat anlayışlarının süreç içinde evrilmesi ve geçirdiği dönüşümler her bir sanatçı için farklı olarak ele alınması gereken konulardır. Buna karşılık adı geçen sanatçılar sanat yaşamlarında en büyük başarılarını eve döndüklerinde elde etmişlerdir.

Eve dönen adam istese de bir daha aynı adam olamaz. Ancak Anadolu'ya bu yönelişte halk sanatçıları gibi davranmaları da düşünülemez. Bunu Milli Edebiyat döneminde hece ölçüsüne yönelen Beş Hececiler, Ahmet Kutsi Tecer, Rıza Tevfik Bölükbaşı gibi şairlerin folklor anlayışına benzetmek mümkündür. Zira onlar da "yazılmamış bir destan" gibi gördükleri Anadolu'ya bir halk ozanı gibi yaklaşmamışlar, sahip oldukları vizyon doğrultusunda yeni bir estetik anlayış getirerek halkın zevkine hitap etmişlerdir. Anadolu pop-rock sanatçıları da hâlihazırda çözülmeye başlayan bir geleneğin (Artun, 2001) birtakım şekil değişiklikleriyle sürdürülen kollarından birisi olarak değerlendirilebilirler. Zira "her geçen yıl elektronik ortama biraz daha kayan âşık sanatında" (Düzgün, 2009, s. 44) geleneği doğrudan sürdüren isimler bile geleneğin sınırlarını zorlayan açılımlar yapmak durumunda kalmıştır. Cemal Süreya bu konuya dair şu değerlendirmelerde bulunur:

> Günümüzde, saz şairi, eskisi gibi halk şairi olamaz. Nicedir bu böyle. Kentleşme, sanayileşme, iletişimdeki dev atılımlar, kapalı toplum koşullarının ürünü olan halk şiirini ortadan kaldırdı. Aslında çok daha önceden ortadan kalkmıştı saz şairi de halk şairi de. Sözgelimi Âşık Veysel halk şairi değildir. Desek desek halkevi şairi diyebiliriz onun için. Günümüzün halk şairleri, hafif müzik sanatçılarıdır diyorum. Barış Manço bunların en önde geleni bizim için. Çünkü bir geçiş dönemi duyusuyla da var oluyor (Süreya, 2010, s. 214).

Gerçekten de Barış Manço Dede Korkut'tan günümüze uzanan ozan tipinin geçiş dönemini temsil etmektedir (Yıldırım, 1999). Manço'nun yanı sıra bu müzik türünün diğer önemli isimleri çalışmamız boyunca ele alacağımız özellikleriyle ozanlık geleneğinin farklı bir biçimini yansıtmışlardır. Bu bölümde Anadolu pop-rock sanatçılarının dönemin sanat borsasında yer edinme çabaları, mücadeleleri, vizyon ve misyonları, başarı ve başarısızlıkları paydaşları ile birlikte tarihsel ve sosyolojik bağlam içinde değerlendirilecektir.

3.2.2. Müzik Medyası ve TRT

Modern dönemlerde popüler kültürün yerleşmesinde basının rolü yadsınamayacak düzeydedir. 1950'li yıllardan itibaren özellikle sinema ve müzik alanında magazinel boyutları da işin içine katarak oluşturdukları ikonik figürlerle popüler sanat endüstrisinin çarklarının dönmesine katkı sağlamıştır. Anadolu pop-rock akımının yaygınlık kazanmasında da 60'lı yıllarda daha da öne çıkmaya başlayan gazete ve dergiler önemli rol oynamıştır. Onun dışında TRT kurumu, resmi yayın organı olarak birtakım gerekçelerle bu müziğe biraz mesafeli yaklaşmıştır.

3.2.2.1. Dergi ve Gazeteler

Aşağıda ayrı bir bölümde ele alacağımız müzik yarışmaları organizasyonları başta olmak üzere sanatçıların halk nezdinde daha çok tanınmasına olanak sağlamak ve böylece bir müzik sektörünün oluşmasına yönelik katkıları bakımından dönemin Hürriyet, Milliyet gazetelerinin payı büyüktür. Öte yandan bir kısmı bu gazetelerle bağları olan Hey, Ses, Hayat, Caz Ekspres, Melodi, Müzik Kulübü, Modern Çağ, Diskotek, Magazin, Eko, Bravo gibi dergiler haber, röportaj, anket, soruşturma gibi dosyalarıyla 60'lı ve 70'li yıllar boyunca popüler müzik alanında önemli katkılar sağlamıştır.

3.2.2.2. TRT Politikaları

Bu bölümde dönemin tek televizyon ve radyosu olan TRT'nin sanat politikaları, yayınlarında yer vereceği isimleri seçme kriterleri, sansür mekanizması gibi noktalar incelenecektir. Bu tek kanallı, tek sesli dönemde sanatçılar için o mecralarda yer almak şüphesiz büyük önem taşımaktadır. Çünkü TRT, elinde tuttuğu muazzam pazarlama gücü ile bir sanatçının başka türlü çok zor yollardan ulaşabileceği şöhretin oldukça cazip bir kestirme yolu olarak algılanmıştır. Halkın gerek radyo gerek televizyon olarak başka bir alternatifinin olmaması bu ortamları zorunlu sahneler hâline getirmiş, sanatçıları insanların evlerine birer konuk olarak taşımıştır. Bununla birlikte bu durumun farkında olan sanatçı ve yapımcılar da TRT'nin öne sürdüğü şartnameleri yerine getirmek için canla başla uğraşmış, bu da yetmeyince iş kavgalara kadar varmıştır. Unutulmamalıdır ki TRT'nin üzerinde de bir siyasi baskı her zaman var olmuştur.

Anadolu pop akımı popüler olmaya başladığı yıllarda TRT'nin bu müziğe karşı tavrı genelde belirgindir. Türk halk müziğini yozlaştırmakla suçladıkları söz konusu sanatçılara kapılarını açmakta tereddüt ederler. TRT müzik politikalarında etkili olan dönemin Nida Tüfekçi gibi halk müziği kökenli yöneticileri bu durumun ana sorumlularıdır. Bu isimler Türk halk müziğinin geleneksel icra ve nazari usulünce sunulmasını istemişler, öteki türlüsünün bu eserlerin yapısını bozacağını iddia ederek gelenekçi bir yol izlemişlerdir. Ayrıca bu sanatçıların kılık kıyafet ve aksesuarlarına bakıldığında bu müziğin ozanlarına ve Türk toplumunun yapısına aykırılıklar göze çarpmakta, bu da reddedilmeye bir diğer gerekçe teşkil etmektedir.

Sanatçılar da birçok defa TRT ile ilgili serzenişlerini gerek basında gerek eş dost ortamlarında sıklıkla dile getirmişlerdir. Cem Karaca burada halkın isteği doğrultusunda müzik yayını yaptığını iddia eden TRT'de dönemin suya sabuna dokunmayan pop şarkılarına yer verilirken kendisinin yer bulamamasından şikayetçidir:

> "Sanat, sanat içindir" bir yutturmacanın ardına saklanıp zirzop şarkılar söyleyenler, bu şarkıların söylenmesini destekleyen yapımcılar, ancak böylesi şarkılara kapılarını açan TRT ve yine bu tür müzik parazitlerini övgü dolu bakışlarla gazetelerine geçiren bazı yayın organları… Biliyorum, bütün bu suçladıklarım, hemen "Halk böyle istiyor" diyerek, akılları sıra savunacaklar kendilerini. Ancak

> halk diye tanımladıkları kişilerden herhangi birinin temel ekonomik sorunlarından haberleri var mı? Bu kişilere verilecek cezaya gelince… Halk adına halka ihanet edenler, yine halk tarafından cezalandırılırlar (Tunca, 1976).

TRT'nin tarihçesine (TRT, 2022) bakacak olursak şu anki yapısıyla TRT 1 Mayıs 1964'te özel bir yasa ile tüzel kişilik olarak kurulur. 1972'de kurumun tarafsız bir kamu kuruluşu olduğuna dair anayasa değişiklikleri yapılır. 1980 ihtilali sonrası kurumun yapısı yeniden değiştirilse de 1993'teki anayasa değişiklikleri ile yine özerklik ve tarafsızlık ilkeleri güvence altına alınır. 1964'ten günümüze faaliyet gösteren Türkiye Radyo Televizyon Kurumunun mazisi daha da geriye gitmektedir. Daha öncesinde radyo vardır. Türk Telsiz Telefon A.Ş.ye bağlı olarak 1927 yılında İstanbul Radyosu, 1928'de de Ankara Radyosu yayın hayatına başlar. 1936 yılında PTT'ye devredilen radyolar II. Dünya Savaşı yıllarında Matbuat Umum Müdürlüğüne bağlanır. 1953'ten sonra İzmir Radyosu da eklenir. 1964'te ise diğer bazı illerde açılmış olan radyolarla birlikte TRT çatısı altında birleşir. Televizyon yayınları ise 1968'de başlayabilecektir.

Araştırma alanımız olan 1960-80 arası döneme baktığımızda TRT'nin toplum üzerindeki etkisinin en yoğun olduğu dönemler olduğu söyleyebiliriz. Kurumun resmî ideolojiyi ne derece temsil ettiği açıktır. Dolayısıyla belli yayın ilkelerinin olması gayet doğaldır. Bununla birlikte askerî müdahaleler dönemi ve diğer siyasi parti iktidarlarının etkileriyle kurumun yayın politikalarında görülen sapmalar da inkâr edilemez (Cankaya, 2015).[9] TRT'nin daha önce de bahsedilen o büyük pazarlama gücü tabii onu önemli cazibe merkezi hâline getiriyordu. Dolayısıyla yeni üretimler yapıldıkça TRT'nin kapısı aşındırılıyor, bir şekilde engeller aşılırsa eserlerin geniş kitlelere ulaşımı daha kolay sağlanmış oluyordu. Bu gücün farkında olan TRT ise gelen eserlerin yayınlanabilmesi için türlü şartlar ileri sürüyor ve bunu bir denetleme kurulu aracılığıyla gerçekleştiriyordu. Fırat Kutluk tarafından yapılan bir değerlendirmede 1968-1972 yılları arasında 2394 adet parça denetime gönderilmiş, bunlardan yalnızca 950'si yayınlanabilir bulunmuştur (Karşıcı, 2010). Resmî yayın olmasının getirdiği sorumluluk duygusuyla genel olarak katı bir tutum izleyen TRT halkın müzik beğenisini yönlendirme politikası izlemiş, bu konuda gerek

[9] TRT'nin var olan sosyokültürel yapıyı modernize etmeye yönelik bir misyonu vardır, bu misyon doğrultusunda müziğin dönüşümüne doğrudan ya da dolaylı ne gibi etkiler yaptığı başlı başına bir araştırma konusu olmakla birlikte burada ana hatlarıyla ele alınmıştır.

izleyici/dinleyiciden gerek sanatçılardan tepkilerin odağı olmuştur. Cem Karaca Dervişan grubunun gitaristi Ünol Büyükgönenç'in bu konudaki görüşleri şöyledir:

> Çünkü insanlar bıkmıştı "resmî müzik" anlayışı adı altında TRT'nin yönlendirdiği ve resmî tavır denen şeyden. İnsanlara batı müziğinin taklidi şeyler sunuldu ve seçilen yöntemde, sentezde yanlışlık vardı. Sabahları dinletilen keman soloları, Necip Aşkın konçertosu gibi, bir saat Anadolu'ya kadar bu yayın yapılırdı. Orkestralar gidip konser verirdi (Senfoni orkestraları). Fakat halk bizim ürettiğimiz şeyleri benimsemiş. Resmî tavrı benimsememişti. Halk, Türk müziğini çağdaşlaştırılması yüzünden, dinamik olmayışından tutmuyordu. Ama bir İtalyan müziğine, İngiliz müziğine, Fransız müziğine alışmıştı ve hafif müzik enikonu kabul edilmişti. Bir basgitar, ritim davul vardı ve bu da dinamizmi sağlıyordu. Türk müziğinin monotonluğuna tercih ediliyordu. Bu müziklerde çokseslilik vardı. Fakat batının bu müzikal yapısı zamanla bir eksikliği ortaya çıkardı. Bizden bir şeyler yoktu müzikal ruhta ve sırıtmaya başlamıştı. Cem'le diğer insanlar bunları yapmaya çalıştı ve korkunç alıcı buldu. Konserler dolup taşıyor ve Anadolu'daki insanlar bizle söyleyip öğrenmeye başladılar. Hatta iş başka bir yere geldi. Bunlar bizim kültürel müzikal öğelerimizi bilip yaptığımız şeylerdi ve onunla birlikte buna yönelik parçalarımız da oluşmuştu. Fakat bazı insanlar ve kurumlar karşı çıkıp tedirgin oldular… Sadece Üç-Hürel grubu giriyordu. Onların da politik yanlarının olmayışından dolayıdır. TRT'ye girmek için belirli kararlar alınmıştı. Teksesli bir renk, teksesli bir cici çocuk olacak. Armoninin bile ölçüsü belirlenmiş, hatta "Güvercin" lafını bile şarkılarda yasaklamışlardı. Bu sürecin ardından pırıl pırıl insanlar harcandı ve onlar, belki de adını sanını duymadığımız başka insanlar bu tutumlar karşısında müziği bıraktılar. Onlar ki çok iyi müzisyenlerdi ve onlar olsaydı Türkiye'deki müziği başka bir yere getireceklerdi. Sadece, o TRT'nin torbasına girmemek için yollarını değiştirdiler ve savruldular (Ok, 1994, s. 88).

Büyükgönenç'in dediği gibi bu topraklara yabancı olan klasik Batı müziği gibi türlerin halka dayatılmasına karşın sokakta, çarşıda halkın aradığı, kendinde bir şey bulduğu müziği Karaca gibi isimlerin sunması dikkat çekicidir. Zaman içinde sokağın sesine duyarsız kalamayan TRT bu akım sanatçılarına da belli koşullarda kapılarını açmak durumunda kalır. Ancak burada da politik duruşları çok sivri olmayan Üç Hürel, Modern Folk Üçlüsü gibi gruplara öncelik verir. Barış Manço ve Erkin Koray dahi oldukça zorlanır bu yarışta.

3.2.3. Müzik Yarışmaları

Yalnız Anadolu pop-rock akımının değil Türk müzik tarihinin en önemli olgularından biri de müzik yarışmalarıdır. 1960-80 arası ülke gündemi çoğu basın kuruluşları tarafından organize edilen müzik yarışmalarına sahne olmuştur. Bunlar arasında en ünlüleri Altın Mikrofon, Milliyet Liseler Arası Müzik Yarışması, Boğaziçi Müzik Festivalidir. Yarışmalar yetenekli gençlerin kendilerini gösterebilmelerine katkı sağlamış, belli bir süre de olsa sanatı ülke gündeminde tutmuş, böylelikle ekipmanından, teknisyenine kadar doğan yeni gereksinimlerle müzik endüstrisinin gelişmesine katkı sağlamıştır.

3.2.3.1. Altın Mikrofon Yarışması

Türkiye'de yapılan müzik yarışmalarından en önemlisi şüphesiz Altın Mikrofon yarışmasıdır. Müzik dünyasına birçok isim kazandırmış olan bu yarışma ilk kez 1965 yılında *Hürriyet* gazetesi tarafından düzenlenir. 1968'e kadar her yıl aralıksız düzenlenen Altın Mikrofon üç yıl aradan sonra 1972'de ve son olarak 1979'da *Günaydın* gazetesi tarafından düzenlenmiştir. Yarışmanın amacı "Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanarak yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek"tir (Meriç, 2017, s. 264).

Altın Mikrofon, 80 kişiyi bulabilen jüri üyesi ve ilginç formatıyla bugünkü ses yarışmalarından oldukça farklı bir anlayıştadır. Katılan ekipler önce İstanbul'da oldukça kalabalık bir jürinin huzurunda performans sergiler. Jüri ekipleri belirli kriterlere göre değerlendirerek 10 finalisti belirler. Daha sonra *Hürriyet* gazetesinin organize ettiği bir turne ile finalistler Anadolu'da belli başlı şehirlerde seyirciyle buluşup şarkılarını sunarlar. Seyirciler beğendikleri şarkıcı ve grupları oy pusulalarına yazıp sandıklara atarlar. İstanbul'da yapılan final gecesinde tüm oylar sayılıp sonuçlar açıklanır. Altın Mikrofon, dereceye girenlerin tamamen halk oylarıyla belirlendiği bir yarışmadır.[10] 1965'te yapılan ilk yarışmada 24 kişilik oldukça kalabalık bir orkestra

[10] Yarışmalarda dereceye giren şarkıcı ve gruplar şöyledir:

1965	**1966**	**1967**
1. Yıldırım Gürses	1. Silüetler	1. Mavi Çocuklar
2. Mavi Işıklar	2. Mavi Işıklar	2. Cem Karaca ve Apaşlar
3. Silüetler	3. Selçuk Alagöz Ork.	3. Rana Alagöz
1968	**1972**	**1979**
1. TPAO Batman Ork.	1. Edip Akbayram	1. Ünol Büyükgönenç
2. Haramiler	2. Salim Dündar	2. Jale
3. Moğollar	3. Ömer Aysan	

ile boy gösteren Yıldırım Gürses birinciliği elde etmiştir. Bu durum haksız bir rekabeti doğurduğundan sonraki yarışmaların şartnamesine orkestrayı 7 ile sınırlayan bir madde konmuştur. Yarışmanın ikincisi *Helvacı* adlı türkü düzenlemesiyle Mavi Işıklar, üçüncüsü *Kaşık Havası* adlı düzenlemeleriyle Silüetler olmuştur. Finale kalan ekiplerden biri de gitaristliğini Fikret Kızılok'un yaptığı Cahit Oben Dörtlüsü'dür. Bu yarışma Anadolu pop-rock akımının büyümesinde önemli noktalardan biri olmuştur. Yarışmaya Erkin Koray ve Cem Karaca Jaguarlar da katılmış ancak finale kalamamışlardır. Finale kalan ekipler genelde türkü düzenlemeleriyle yer almışlardır.

Altın Mikrofon yarışmasının diğer bir ilginç özelliği de günümüz yarışmalarının aksine kariyerinde belli bir yere gelmiş, şöhretli isimlerin de yarışmada boy göstermekten çekinmemesidir. Ayla Dikmen, Faruk Akel, Somer Soyata, İlham Gencer gibi dönemin tanınmış isimleri yarışmacılar arasındadır. 1966'daki yarışma bir öncekinin çok ses getirmesi üzerine daha geniş katılımla gerçekleşir. Tanıtım ayağı da hiç ihmal edilmez. 55 ekip 46 kişilik jüri önünde ter döker. Mavi Işıklar grubu ilk yarışmada ikinci olmasına rağmen birinci olan Yıldırım Gürses'ten daha çok üne kavuşur. Buna rağmen grup büyük bir cesaret örneği göstererek ikinci yarışmaya da başvurur. Sonunda 7 ekip finale kalmaya hak kazanır ve turne ayağı başlar. Bu kez dört büyük kent değil Bursa, Eskişehir gibi şehirleri de içeren daha geniş bir konser ayağı ile seyirci önüne çıkarlar. Final gecesi yine İstanbul'da olur. Buna göre derece Silüetler, Mavi Işıklar ve Selçuk Alagöz sıralaması şeklinde olur.

1967 yılı Altın Mikrofon 9 ili kapsayan turne programıyla gerçekleşmiş ve yine çetin bir rekabetin yaşandığı bir organizasyon olmuştur. Daha önce Blue Boys ismiyle yarışan Mavi Çocuklar adlı grup sürpriz bir şekilde birinciliği göğüsler. Bunda kimilerine göre adının Mavi Işıklar'ı çağrıştırmasıyla seyircinin yanlışlıkla oy vermesinin payı vardır. İkinciliği alan Cem Karaca ve Apaşlar grubu birinciden daha çok ilgi görür. Cem Karaca'nın asıl patlaması bu yarışmada seslendirdikleri *Emrah* şarkısıyla olur. Selçuk Alagöz'ün kardeşi Rana Alagöz de yarışmada üçüncülük elde eder.

1968 yılında orijinal haliyle sonuncusu düzenlenen yarışmanın turne etabında doğu illerine daha çok gidilir. Bu durum TPAO Batman Orkestrası'nın birinciliğinde rol oynamıştır kuşkusuz. Grup *Meşelidir Enginde Dağlar* adlı çalışmalarıyla önemli bir başarıya imza atar. Haramiler *Arpa Buğday Daneler* ile ikinci, Moğollar *Ilgaz* düzenlemesiyle üçüncü olurlar. Daha önce *Kızları da Alın Askere* adlı plağı ile başarıyı

yakalayan Erkin Koray yine de bu yarışmaya katılmış, daha önce finale dahi kalamadığı Altın Mikrofon'da bu kez dördüncülük elde etmiştir.

Altın Mikrofon yarışması dört yıl sonra 1972'de bu kez *Günaydın* gazetesi tarafından yeniden canlandırılmaya çalışılır. Yarışma öncekiler kadar heyecan uyandırmasa da yine yoğun bir katılım olur. Kazanan ise *Kükredi Çimenler* adlı çalışmasıyla Edip Akbayram olur. Salim Dündar ikinci, Ömer Aysan da üçüncü olarak podyuma çıkar. Bu yarışmadan sonra oldukça uzun bir süre düzenlenmeyecek olan Altın Mikrofon son kez 1979 yılında düzenlenir. Bu kez ses ve beste kategorileri ayrılır. Buna göre beste dalında daha önce Kardaşlar'ın gitaristliğini de yapan Ünol Büyükgönenç birinci olur. Ses dalında ise birinciliği Coşkun Demir alır. (Meriç, 2017)

Altın Mikrofon yarışmalarını Anadolu pop-rock bağlamında değerlendirdiğimizde şöyle özetlemek mümkündür: Katılan yarışmacılara bakıldığında birçoğunun Anadolu pop-rock müziğinin temsilcisi olduğu görülür. Onun dışında aslında Batı müziği eğilimli İlham Gencer, Ayla Dikmen, Selçuk Alagöz gibi isimlerin de yarışmaya türkü düzenlemeleriyle katılmaları dikkat çekicidir. Son olarak Cem Karaca, Moğollar gibi sanatçılar hem bu yarışmada elde ettikleri gelirlerle hem de gittikleri turneler sayesinde isimlerini duyurma şansı elde etmişler, böylece zaten zor olan piyasa koşullarında ayakta kalmayı başararak uzun yıllar boyunca müziğimize hizmet edebilmişlerdir. Altın Mikrofon medya ayağının da başarılı işlerliğiyle müziğin halkın gündeminde daha fazla yer işgal etmesini sağlayarak müziğin endüstrileşmesinde önemli bir rol oynamıştır.

3.2.3.2. Milliyet Liseler Arası Müzik Yarışması

Hürriyet gazetesinin 1965'te başlattığı Altın Mikrofon yarışmasının getirdiği ses üzerine *Milliyet* de atağa geçerek Liseler Arası Müzik Yarışması adı altında 1967 yılında bir yarışma başlatır. Bu yarışma diğerlerinin aksine daha uzun soluklu olmuş, otuz yılı aşkın bir süre devam ederek Türk müziğine birçok önemli isim kazandırmıştır.

İlk yarışmanın jürisi Erkin Koray, Ayla Dikmen, Bedri Koraman, Dario Moreno gibi önemli isimlerdir. Türkiye'nin her yerinden birçok grubun katılım sağladığı ilk yarışmada birinciliği Robert Kolej *Köylü Kızı* ile kazanır, Haydarpaşa Lisesi ikinci, Özel Karşıyaka Lisesi üçüncü olur (Meriç, 2017). 1968'de yarışmanın kapsamı genişletilir ve elemeler birçok büyük şehirde ayrı ayrı yapılır. İstanbul'da yapılan

finalde Ankara Fen Lisesi birinci olurken onu İstanbul Erkek Lisesi ve Galatasaray Lisesi izler. Üçüncü sene rekabet iyice kızışır ve katılan okul sayısı daha da artar. Bu kez birinciliği Kadıköy Ticaret Lisesi, ikinciliği ise Alman Lisesi elde eder. 1973'te ismi "Liseler Arası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması" olarak değişen bu organizasyon 2000'li yıllara kadar gelmeyi başarmıştır. Müzik zevkinin ve kültürünün gelişmesinde lisenin ne kadar önemli olduğu su götürmez bir gerçektir. Türkiye'nin dört bir yanından birçok lise yarışmaya büyük ilgi göstermiş, tüm hazırlık, tanıtım ve yarışma süreçleri Türkiye'de popüler müzik sektörünün yeşermesine önemli katkılarda bulunmuştur. Katılım gösteren liselere baktığımızda İstanbul Erkek, Galatasaray, Kabataş Erkek, Haydarpaşa, Üsküdar Amerikan, Kadıköy Anadolu, Fenerbahçe ve Alman Lisesi gibi İstanbul merkezli okulların ağırlıkta olması sürpriz değildir. Ancak Ankara Koleji, Ankara Fen Lisesi, Ankara Deneme Lisesi, İzmir Koleji, Adana Deneme Lisesi, Tarsus Amerikan Koleji, Giresun Lisesi, Kayseri Akşam Lisesi gibi Anadolu'nun birçok yerinden katılımcı okulun olması da yarışmanın çapı konusunda fikir vermektedir.

Yarışmada parlayan birçok isim sonraki yıllarda önemli gruplarda yer almış, Türk müziğine aranjör, prodüktör, solist ya da enstrümanist olarak hizmet etmiştir. Bunlar arasında Nejat Tekdal (Dadaşlar, Kurtalan Ekspres), Cengiz Teoman (Kardaşlar), İlhan İrem, Melih Kibar, Ayhan Sicimoğlu, Derya Köroğlu (Yeni Türkü), Halit Kakınç (Dönüşümler), Haluk Öztekin (21. Peron), Metin Özülkü, Birol Yayla (Yansımalar), Erdinç Avcı (Kaygısızlar) öne çıkan isimlerden bazılarıdır. Ayrıca 90'lı yıllarda pop müziğinde sivrilen Candan Erçetin, Sibel Tüzün, Burak Kut, Seden Gürel gibi isimler de yine bu yarışmada yer almış isimlerden bazılarıdır.

3.2.3.3. Boğaziçi Müzik Festivali

İlki 1963 yılında düzenlenen Boğaziçi Müzik Festivali, Türk müziğine yeni yüzler kazandırılmasına önayak olmuş önemli bir festival hüviyetindedir (Dilmener, 2006). Festival Robert Kolej bünyesinde düzenlenmekte olup Türk müziğini taklitçilikten kurtarmak ve yerli unsurları ön plana çıkararak özgün üretimlerin önünü açmak amacı güdülmüştür. İlk yarışmanın kazananları; en iyi şarkıcı dalında Erol Büyükburç, en iyi aranjman dalında *Kara Tren* ile Faruk Akel Orkestrası olur. İkinci yarışmada en iyi şarkı İlham Gencer'in *İstanbul* ve Şerif Yüzbaşıoğlu'nun *In Memorium* adlı şarkıları olur. Bu yarışmada *Eminem* ve *Kundurama Kum Doldu* düzenlemeleri en iyi folklorik

düzenleme seçilir. Yarışmanın üçüncü ve sonuncusu 1965 yazında düzenlenir. Erol Büyükburç Orkestrası *Altın Tasta Üzüm Var* ve *Helvacı* ile, Ali Atasagun Orkestrası *Fadime* ile ve Siluetler *Üsküdar* ile yarışmaya damga vurur. İlham Gencer de yarışmada öne çıkan bir diğer isimdir.

3.2.3.4. Eurovision Şarkı Yarışması

Türk pop müziğinin gelişmesine katkıda bulunan yarışmalardan biri de Eurovision'dur. Üstelik bu yarışma diğerlerinin aksine uluslararası bir kimliğe sahiptir. Aslında 1956'dan itibaren düzenlenen yarışmaya Türkiye 1975'te dahil olmuş, o yıldan itibaren bazı aksamalar hariç büyük ölçüde katılım göstermiştir. Yarışma ülke çapında büyük bir hadiseye dönüşmüş, yayın günü milli maç gibi bir heyecan dalgası oluşmuştur. Bu yarışma da maalesef hiçbir zaman küresel siyasetin gölgesinden kurtulamamış, şarkıların niteliğinden çok ülkelerin komşuluk ilişkileri ve tarihî bağları sonuçlarda etkili olmuştur. Örneğin ilk kez katıldığı 1975'te Semiha Yankı *Seninle Bir Dakika* gibi Türk pop müziği açısından önemli bir şarkıyla Kıbrıs Barış Harekatı'nın politik atmosferi yüzünden sonunculuğa itilmiştir (Meriç, 2017). Öte yandan bu yarışma çalışmamız dahilinde yer alan Modern Folk Üçlüsü, 21. Peron ve MFÖ gibi bazı sanatçıların katılım göstermesi bakımından önemlidir. Bu yarışmanın daha çok Türk pop müziği açısından incelenmesi gereken bir konu olduğundan ayrıntılara girilmemiştir.

3.3. Anadolu Pop-Rock Sanatçıları (1960-1980)

Sanat hayatlarının büyük bir bölümünde yaptıkları çalışmalar, getirdikleri yeniliklerle Anadolu pop-rock müziğine önemli katkılar sunmuş birçok değerli isim vardır. Bu isimlerin ardındaki müzisyen, teknisyen, yapımcı gibi farklı kimlikler altında emek veren insanları da unutmamak gerekir. Çalışmamızın kapsamı olan 1960-80 yılları arasında etkin olan yirmi sanatçı, kısa yaşam öyküleri ve profesyonel faaliyetleri ile bu bölümde ele alındı. Sanat hayatlarındaki dönüm noktaları, iş birlikleri, farklı yönleri ortaya konmaya çalışıldı. Yurt dışında başarı için yapılan girişimler ile sanatçıların politik duruşları ve bu yöndeki çalışmaları eksenindeki toplumsal analizler ayrı bir başlık altında değil ilgili sanatçı başlığı altında ele alındı.

3.3.1. Barış Manço

Anadolu pop-rock deyince ilk akla gelen isimlerden biri olan Barış Manço 1943 doğumludur. II. Dünya Savaşı'nın bitimine denk gelen doğumundan ötürü kendisine Barış ismi konulur (Yangın, 2002). Manço'nun müzik yolculuğu Galatasaray Lisesinde başlar. Barış Manço; Kafadarlar, Kaygısızlar gibi birçok grup kurar ve en son Kurtalan Ekspres ile en uzun süreli birlikteliğe imza atar. Manço'nun müziğe başladığı 60'lı yıllar, dünyada müziğin dev bir endüstri hâline gelmeye başladığı dönemdir. Müzikal açıdan en büyük kırılmaların yaşandığı, en büyük teknolojik gelişmelerin yaşandığı yıllardır 60'lar. Barış Manço o yıllarda henüz Galatasaray Lisesinde okuyan genç bir öğrenciyken dinlediği Batı müziği plaklarının etkisiyle bu tarz müzikler yapmaya yönelik çeşitli gruplar kurar. Bu gruplarla okulun kimi etkinliklerinde sahne alır, dönemin önemli yarışmalarında da boy gösterir. Sanatçı ikinci grubu "Harmoniler" ile işi daha profesyonel boyuta taşır ve 1962-63 yıllarında *Twist in USA, Do The Twist* ve *Dream Girl* adlarıyla üç tane 45'lik yayınlar. Manço daha sonra yüksek öğrenim için Belçika Kraliyet Akademisine gitme kararı alınca bu grup da dağılır. Barış Manço'nun amacı eğitimini tamamlarken aynı zamanda müzikte uluslararası pazarlara ulaşmaktır. Cemal Süreya'nın tabiriyle "milyonluk köyler arasında dolaşan bir saz şairi" (Süreya, 2010, s. 214) olarak bir dönüşümün temsilcisi olan Barış Manço, yurt dışında da başarı gösterme konusunda en çok mücadele veren sanatçımızdır. Nitekim Belçika'ya geçmeden önce Paris'e gider. Ünlü Fransız şarkıcı Henri Salvador ile görüşür. Salvador, Barış Manço'nun Fransızcasını yetersiz bulur, aynı zamanda imajını da geliştirmesi gerektiğini belirtir. Fransa'daki temaslarından umduğunu bulamayan Manço, Belçika'ya geçer, Kraliyet Akademisinde resim ve grafik eğitimine başlar; bir yandan da çeşitli işlerde çalışır (Yangın, 2002). Burada da temaslarına devam eder ve Belçikalı şair Andre Soulac ile tanışır. Soulac kendisine Fransızca konusunda yardımcı olur. Aynı zamanda Manço'nun bestelerine söz yazar. O sıralar kendi plak şirketi Rigolo'yu kuran Henri Salvador'la 1964'te tekrar görüşen Manço bu kez plak onayını almayı başarır. Ünlü Jacques Denjean orkestrası eşliğinde sanatçıya 4 şarkılık bir EP hazırlanır. Bu plakta Manço'nun bestesi olarak *Baby Sitter* yer alır, diğer şarkılar dönemin rock şarkılarına yaptığı Fransızca yorumlardır.

Sanatçı, albümün peşinden bir de Ocak 1965'te Olimpia'da Adamo gibi ünlü isimlerle aynı sahneyi paylaşma şansı yakalar. Ancak hem bu albüm hem de konser performansı özellikle aksanı yüzünden dinleyicilerden tam not alamaz ve bu da Manço'da derin bir

hayal kırıklığı yaratır. Dönemin ünlü müzik dergilerinden *Salut Des Copains*'te tanıtımı çıkmasına ve birkaç ay sonra da albümden iki şarkının 45'lik olarak piyasaya yeniden sürülmesine rağmen sanatçı Fransızca şarkı söyleme işini bir süre askıya alır. Bununla birlikte mücadeleyi bırakmaz. Belçika'ya döner ve Andre Soulac ile birlikte şarkı demoları kaydedip Belçika'daki genç sanatçılara prodüktörlük yapar. Bu düzenlemeler Manço'nun ileride yapacağı *Seher Vakti*, *Bal böceği*, *Anlıyorsun Değil mi?* gibi şarkılarının taslaklarını da içermektedir.

1966 Haziran'da yine Adamo ve France Gall gibi isimlerle bir başka festivalde daha bulunur. Ancak bu kez şarkıcı olarak değil prodüktör olarak oradadır. Festivalin ikinci günü çalan rock grubu Les Mistigris ile tanışır ve onları Türkiye piyasasına yönelik olarak birlikte çalışmaya ikna eder. Barış Manço bu grupla iki 45'lik çıkarır. Bu çalışmalar arasında Andre Soulac ile birlikte yazdıkları şarkıların yanı sıra *Kızılcıklar Oldu mu?* türküsünün Fransızca düzenlemesi ile *Aman Avcı Vurma Beni* türküsü vardır. Öte yandan Manço, Les Mistigris ile yaptığı çalışmalarda İngilizce şarkılara da yer verir. Zaten 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren Avrupa'da müziğin dili olarak İngilizce bariz üstünlük kurmaya başlamıştır.

1967 yılında Barış Manço ve abisi Hollanda'da bir kaza geçirir. Bu kazada yüzünden yararlanır, estetik ameliyat olur. Yaraları gizlemek için bıyık bırakır. Bu dönem Beatles üyeleri de Hintli kıyafetler giyerek bıyık bırakmaya ve saykodelik anlayışta üretim yapmaya başlamıştır. Bu otantiklik modasından hız alan Barış Manço da yeni imajıyla ve daha çok Türkçe şarkılarla yeni dönemine başlayacaktır. Fakat Les Mistigris grubunun Belçikalı olması Türkiye'de uzun süre kalmaları konusunda bir sıkıntı oluşturur. Barış Manço'nun ise ibresi daha çok Türkiye'ye döndüğünden sanatçı, grup ile yollarını ayırmak durumunda kalır. Daha sonra Mazhar Alanson ve Fuat Güner'in grubu Kaygısızlar ile bir araya gelir.

Her ne kadar Türkiye pazarı öncelikli olsa da Manço'nun aklının bir kenarında hep yurt dışı vardır. O yüzden Kaygısızlar'la çıkardığı 45'liklerde bir İngilizce bir Türkçe şarkıya yer verir. İngilizce şarkılar arasında *Good Golly Miss Molly*, *I'll Go Crazy* gibi cover parçaların yanı sıra *Trip*, *Runaway*, *Flower of Love* gibi orijinal şarkılar da vardır. Bu grupla yaptığı Türkçe şarkılar arasında *Kol Düğmeleri*, *Seher Vakti*, *Unutamıyorum* gibi bestelerin dışında *Kirpiklerin Ok Eyle*, *Kağızman*, *Derule* gibi anonim türküler de yer almaktadır. Bu plaklar her ne kadar iç pazara yönelik olsa da Barış Manço şansını bir kez daha yurt dışında deneme kararı alır. Paris'teki müzik

şirketlerine plakları dinletir. Barclay ve Philips şirketleri bu kayıtları beğenir ve anlaşma teklif eder. Manço Philips'in teklifini kabul eder ve Kaygısızlar'ı da yanına alarak Paris'te 1969'da çalışmalara başlar. Yeni bir şarkı olan *Susanna* ile önceden yayınladığı *Trip* şarkısının yeni düzenlemesini yaparlar; ancak firmanın bu kayıtları beğenmemesi üzerine plak basılmaz. Dönüşte Kaygısızlar ile de yolları ayıran Manço 1970 yılında ona ülke çapındaki asıl ününü kazandıracak olan *Dağlar Dağlar* 45'liğini piyasaya sürer. Hem taşrada hem de büyük kentlerde yaşayan insanlara hitap edebilecek bir söz ve müzikal yapıyı barındıran şarkı bir anda müzik dünyasına bomba gibi düşer. Daha önce yayınladığı bir sürü plakla istediğini elde edemeyen Barış Manço bu plakla sayısız ödül kazanır. Bundan sonra da ilk gençlik yıllarında yüzeysel algıladığı Anadolu'yu daha derinlikli olarak ele almaya başlar. *Dağlar Dağlar* plağının hit olmasından sonra Barış Manço uzun bir süre yurt dışı düşünmez. Zaten arada vatani görevini yapmak durumunda kaldığından iki yıl müzik piyasasından da uzaklaşır. Dönüşte Kurtalan Ekspres grubunu oluşturarak Anadolu pop-rock tarzında çalışmalara ağırlık verir. Barış Manço'nun bu bağlamda yazdığı ürünlere örnek olarak *Binboğanın Kızı, Sarı Çizmeli Mehmet Ağa, Halil İbrahim Sofrası, Bal Sultan* gibi şarkılar verilebilir. Bu dönem yaptığı türkü düzenlemelerinde de ilk dönemine göre daha bilinçli bir çaba vardır. *Dere Boyu Kavaklar, Gesi Bağları* gibi türküleri geleneksel icralarından farklı bir şekilde yorumlar. Özellikle *Dere Boyu Kavaklar*'da yaptığı deneysellik türküyü âdeta yeni bir şarkı hâline getirmiştir. Nitekim yaptığı bu düzenlemeyi daha sonra *Alla Beni Pulla Beni* şarkısının altyapısında kullanır. Manço bu şekilde zaman zaman kendi şarkılarında da bu yöntemi kullanır.[11]

Artık Yeşilçam'da bile boy göstermeye başladığı, ününün zirvesine çıktığı bir dönemde Barış Manço, bir kez daha yurt dışı şansını deneyecektir. Daha önce Moğollar'la da plak çıkaran CBS firması ile anlaşma imzalar. Albümde Kurtalan Ekspres'in yanı sıra o dönem Avrupa'da önemli isimler ile çalışan George Hayes orkestrası yer alacaktır. Geri vokallerde ise Eurovision Şarkı Yarışmasında Belçika'yı temsil eden ve Kurtalan Ekspres ile de tesadüfen isim benzerliğine sahip Dream Express adlı grup vardır. Bu oldukça sağlam kadroyla tamamen İngilizce şarkılardan oluşan *Baris Mancho* albümü 1976 yılında piyasaya çıkar. "Türk pop müziğini dünyanın dört bir yanına taşıyabilmek amacıyla önce Avrupa'da, devamında Afrika

[11] Örneğin sanatçı, *Dağlar Dağlar* şarkısının alt yapısını kullanarak *Gülme Ha Gülme* şarkısını yapar. Burada kullanılan melodik yapı ve usul, ilkinin neredeyse aynı olmasına rağmen bu şarkı pek bilinmez. Bu durum, belki müziğin yanı sıra slogan özelliği olan sözlerin de ne kadar önemli olduğunu gösterir.

ve Japonya'da birçok girişimde bulunacak Manço'nun Batı'da attığı en önemli adımdır bu albüm." (Cambazoğlu, 2009, s. 101). Albümde *Little Darling, Nick The Chopper* gibi önemli Manço hitleri yer almaktadır. Ayrıca daha önce Türkçe olarak yayınlanan *Emerald Green (Nazar Eyle), Lonely Man (Bebek)* ve *Lucky Road (Yine Yol Göründü)* gibi şarkıların yanı sıra sonraki yıllarda Türkçe versiyonu da yayınlanacak olan *Ride on Miranda (Hayır)* parçası vardır. Bununla birlikte, albümün müzikalitesinin oldukça üst düzeyde olmasına, Barış Manço'nun elinden geldiğince iyi bir PR çalışması yapmasına rağmen istenen satış rakamları elde edilemez. Bunda dönemin müzik anlayışında yaşanan değişimlerin rolü vardır.

1970'lerin sonu itibariyle Avrupa'da disko müzik ve bunun karşıtı punk müzik yükseliştedir, buna alternatif olarak progresif rock da kendine bir alan açabilmiştir. Barış Manço'nun albümü funk, disko, rock ögeleri içerse de belirgin bir kategoriye ait görünümü verememesi, aksandaki dalgalanmalar gibi sebepler yüzünden yabancı dinleyiciyi yakalayamaz ve istenen başarı gelmez. Bununla birlikte Manço'nun yurt dışı sevdası 1980'li yıllarda da az da olsa devam eder. Belçika'da kaydettiği *24 Ayar* albümünde bir İngilizce (*You and I)*, bir de İtalyanca *(La Casa Della Mamma Tulipano)* şarkıya yer verir; ancak yine pek bir sonuç alamaz.

Burada dikkate alınması gereken husus dünya sahnesinde yer edinebilmenin kişisel mücadelenin ötesinde tam da kestirilemeyen birçok unsura bağlı olduğudur. Her şeyden önce böyle bir girişim, küresel ölçekte rekabeti göze almayı gerektirmektedir ve söz konusu ülkelerin kendi sanatçılarının da boy gösterdiği bir ortamda fark yaratabilmesi hiç kolay değildir. Ayrıca orada tutunabilmek için gereken zaman ve para yönetimi de öne çıkan bir diğer konudur. O günün koşullarında, arkasında büyük bir tanıtım desteği olmadan o piyasada var olmak elbette zordur. Hele de söz konusu Türk ve Müslüman biriyse bu zorluk kuşkusuz daha da artmaktadır. Sanatçılarımız sonraki dönem röportajlarında bu konuda karşılaştıkları güçlükleri ve çıkardıkları sonuçları birçok kez dile getirmişlerdir. Bunlara örnek olarak Barış Manço'nun şu ifadeleri verilebilir:

> Şimdi bizimki lokal, mahalli ve nasyonal bir pazar, yani bize hitap eden bir pazar, doğaldır ki, bizim pazarımız bizim ülkemizde olacak. Yahut da bizim ülkemizden kopan bazı insanların yerleşmiş olduğu bir müzik alan olarak Almanya'da belirli yerler söyleyebilirim, kime satıyorlar, bizim gibi olan kişilere... Ha bir Alman uğrayıp oradan alabiliyor mu, o ayrı bir konu. Ama bu arada Alman'ın da kendi

> pazarı var orada sen de git bakalım burada bir kasetçiye bir Alman kaseti bulabilecek misin? Ondan sonra konuşalım bu konuyu. Yırtınsan burada bir Alman kaseti bulamazsın. Alman'dan vazgeçtim, Avusturya, Çekoslovakya, Peru kaseti bul. Olmaz, çünkü bunlar milli, mahalli ürünler, nasıl ki Türkiye'de sen Endonezya müziği bulamıyorsun, Endonezya'da da Türk müziği bulamazsın. Böyle bir şey yok dünyada, ama hem Endonezya hem burada Amerikan ürünü bulabiliyorsun (Ok, 1994, s. 253).

Manço'nun da değindiği gibi mesele yalnız müzik değil pazarlanabilecek bir ürün ve dağıtım ağı meselesidir. Salt İngilizce olarak sunmak da ortaya çıkan ürünü bir Amerikan ürünü hâline getirmez. Bu yüzden her ne kadar onlarla eşdeğer araç ve yöntemler kullanılsa da küresel anlamda endüstrileşmiş bir Amerikan-İngiliz kültürel hegemonyası içerisinde var olabilmek zordur. Üstelik darbe, muhtıra, Barış Harekâtı ve ambargo vb. kaynaklı yoğun siyasi ve ekonomik çalkantılarla dolu bir atmosferde kullandıkları müzik aletleri, ekipman ve sarf malzemelerini bile kolayca temin edemezken, kısacası istedikleri müziği yurt içinde dahi yapabilme imkanları oldukça lüks iken bu sınır ötesi hedefler dönem için naif bir hayalden ibaret kalmıştır.

Yurt dışında karşılaştığı olumsuzluklardan sonra daha çok ülke içine yönelen ve burada yaşadığı ülkenin folklorundan, kadim eserlerinden ve günlük yaşamdan beslenerek oluşturduğu eserleriyle bir kent ozanı hâline gelen Barış Manço, ülke insanının gönlünde önemli bir yer edinmiştir. 1990'lı yıllarda gençliğindeki yurt dışı başarı heveslerinden arınmış, artık iyice "eve dönmüş" Manço'nun yurt dışı başarı haberleri beklenenin aksine Avrupa'dan değil Uzak Doğu'dan, Japonya'dan gelir. 1960'lı, 70'li yılların ucuz taklit ürünleri ile anılan Japonya, 80'li yıllardan itibaren büyük bir kalkınma hamlesi gerçekleştirerek 90'lı yıllarda küresel sisteme iyice entegre olan bir ülke konumuna gelir. Japonya, müzik endüstrisine yönelik teknolojik gelişmelerde de başı çeken ülkeler arasına girer, birçok müzik enstrüman ve ekipman markası çıkarır. Aynı zamanda ülke bu yıllarda dünyaca ünlü sanatçıların konser ve etkinliklerine ev sahipliği yapar. Barış Manço da Türk-Japon ilişkilerinin 100. yıldönümü etkinlikleri kapsamında Japonya'da bir dizi konser verir. Serinin beğenilmesi üzerine turne programları birbirini izler. Üstelik Japonlar Manço şarkılarını orijinal dilinde yani Türkçe olarak sevmişlerdir. Buna rağmen Manço bazı şarkılarını Japonca sözlerle de seslendirir. Sanatçı 1996 yılında bu turne programlarından oluşan *Barış Manço Live in Japan* albümünü yayınlar. Albüm hem

burada hem de Japonya'da büyük ilgi görür. Barış Manço ölümüne kadar Japonya ile bağlantılarını sürdürür.

Barış Manço o dönem röportajlarında yurt dışında başarı için yaptığı İngilizce ve Fransızca çalışmalardan dolayı duyduğu pişmanlığı, onların müziğini yapmaya çalışarak kabul görmenin zorluğunu geç anladığını belirtmiştir. Yani yurt dışında gerçekleşecek bir başarı ve şöhret kendi müziğimizle, yani yerelden evrensele doğru bir istikamette olacaktır.

> Benim Japonya konserlerimde insanlar coştular. Türkçe şarkıları seviyorlar. Çünkü çok mahalli, çok yerde orijinal şeyler bunlar. Bugün yine bir Japon ekibi çekime geldiler. Bu rengin böyle mahalli/ yerel kalması daha mı doğru, yüzde iki milyar çarpı, iki buçuk milyar milyon: o kadar, demin onun için dedim hayatımın en büyük hatasını ben bunları İngilizceye çevirerek yaptım. Hiç gereği yok, kendi ana dilim değil bir kere, söylerken bile havasına giremiyorum. "Bir bak üşüyorum ana" demek, bir de "I am cold mother". "Anacağım üşüyorum" başka bir şey; olayı biliyorum, onla üşüyorum ve üşüdüğümü Japon halkı gözleriyle görüyor. Diyor ki, hakikaten bu adam üşüyor ve anasını arıyor. Çünkü Japon da anasıyla böyle konuşuyor. Görüyor ki, ben Japonca üşüyemem, ben Türkçe üşürüm. Ben Türkçe heyecanlanırım. Onun için milyonlar ayağa kalkıyor. Herkes görüyor ekranda, kendinden geçiyorlar. Neden, çünkü ürün doğru (Ok, 1994, s. 254).

İstanbul'da doğup büyümüş, iyi eğitim almış ancak sınırlı bir çevrede yetişen Barış Manço turne kapsamında gittiği Anadolu'da yepyeni şeyler görmüş, insanlarını tanımış, bu sürede türlü okumalar yapmış ve elde ettiği sentezi gözlemleriyle birleştirerek yepyeni bir solukla ele aldığı insani meseleleri, halkın dil ve estetik anlayışıyla modern bir ses evreni içinde işlemeye koyulmuştur.

3.3.2. Cem Karaca

Cem Karaca, 5 Nisan 1945'te İstanbul'da doğar. Babası İbrahim Karaca, annesi ise Ermeni asıllı İrma Toto Felekyan'dır. Anne ve babası tiyatrocu olduğu için Cem Karaca'nın çocukluğu sanat çevresinde geçmiştir. Sanat hayatı boyunca bu durumun avantajını yaşayacaktır. Müzikle ilgili ilk çalışmaları Robert Kolej dönemine rastlar. Daha sonra Dinamitler adıyla ilk grubunu kurar. Bunu diğer grupları olan Beklediklerinizile Jaguarlar takip eder. 1965'e kadar olan çalışmalarında daha çok rock tarzı müzikler yapmış, özellikle de Elvis Presley'in etkisinde kalmıştır.

Onun Anadolu'ya yönelmesi askerlik dönemine rastlar. Bu dönemde bağlamayla tanışır. Zaten onun müzisyen olmasını çok istemeyen babası İbrahim Bey bundan vazgeçiremeyince hiç olmazsa yerli müziğe de yer vermesi konusunda telkinlerde bulunur. Hem babasının sözleri hem de askerlik sürecinde edindiği deneyimlerden sonra Karaca yeni arayışlara girer ve bu doğrultuda ürünler ortaya koyma konusunda kafa yorar. Örneğin bağlamayı Batılı enstrümanlarla nasıl uyum içinde kullanacağına yönelik denemeler yapar.

3.3.2.1. Apaşlar Dönemi

Cem Karaca 1967 yılında askerden döner ve bir süre İstanbul Tiyatrosunda oyunculuk yapar. Apaşlar grubu üyelerinden Ahmet Tuzcuoğlu bir oyun sırasında Karaca ile tanışır. Zaman içinde müzikal fikirler konusunda ortak paydada buluşulunca da birlikte çalmaya karar verirler:

> Benim Apaşlar'la birleşip bir şeyler yapmamızın öncesinde tabii ki Apaşlar ve benim daha önceden gelen yaklaşımımız var. Onlar rock grubuydular, ben de rock and roll söylerdim. Benim de rock gruplarım vardı. Jaguarlar, Dinamitleri kurduk. Ama bunların hiçbirisi bir noktayı yakalayamadı. Çünkü kişiliksiz papağan gibi şeyler yapıyorlardı. Ben askerdeyken, Türk Halk müziğiyle tanıştım ve bir sentez yakalama gereği hissettim. Müslüman mahallesinde salyangoz satmanın alemi yoktu. İstanbul'da yaşayan bir Levanten kesimin, gayrimüslim kesimin tüketebileceği türden – o zaman iki yüz bin kişiydi bir milyonluk İstanbul'da ve onlar gibi yaşayan, içli dışlı ilişkileri olan yüz bin insan vardı. Bu kadar insan genel Türk insanını yansıtmıyordu. Ne yaptık, ben askerdeyken bestelediğimiz parçalar vardı. Sözleri Emrah'a, Karacaoğlan'a ait. Türkü formunda değillerdi, daha çok bir Akdeniz karakteri vardı. Ama türkü değillerdi. Üzerine Türkçe sözler yazdık. İnsanımıza sıcak geldi ve sonra baktık ki bu yol doğru yol… (Ok, 1994, s. 63).

Apaşlar döneminin ilk şarkısı Ercişli Emrah'ın[12] *Yok Yok* şiirinin bestesidir. Bu şarkı ile Hürriyet Altın Mikrofon şarkı yarışmasına katılan grup burada gerçekleştirdiği

[12] Bu şarkının sözlerinin kime ait olduğu meselesi karmaşıktır. Cem Karaca'nın şarkısının adı *Emrah*'tır. Plak etiketinde de sözlerin sahibi olarak Âşık Emrah adı geçmektedir. Ancak Erzurumlu Emrah mı Ercişli Emrah mı olduğu belirtilmemiştir. Bu konuda yapılan çalışma ve yayınlarda Erzurumlu Emrah adı yaygın olarak kullanılmıştır. Zira onun da "dedim-dedi" tarzında şiirleri vardır. Sözlerde farklılıklar bulunmakla birlikte bu eserin Ercişli Emrah'a ait olduğu yönünde önemli çalışmalar vardır. Zira son dönemlere kadar Ercişli Emrah'ın eserleri de Erzurumlu Emrah'a mal edilmiştir. Ali Saraçoğlu, Hikmet Dizdaroğlu, Saim Sakaoğlu, Muhan Bali ve Cahit Öztelli gibi araştırmacıların çeşitli yayınlarıyla iki Emrah arasındaki net ayrımlar mümkün hâle gelmiştir (Atmaca, 2016).

performansla epey beğeni toplamıştır. Yarışma formatı gereği Anadolu'da birçok yerde turneye çıkmışlar, Karaca farklı tarzı ve güçlü yorumuyla dikkat çekmiş ve bu deneyim grubun geleceğinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yarışmada Mavi Çocuklar'ın ardından ikinci olan Cem Karaca ve Apaşlar ilk plaklarını Altın Mikrofon serisinden çıkarır. Bunu aynı yıl peş peşe çıkardıkları üç EP izler. Giderek artan bir üne kavuşan Cem Karaca ve Apaşlar yurt dışına da açılmaya karar verir (Aya, 1998):

> 1967 yılının ölçülerine göre Almanya'da pop müzik çok gerideydi. Teknoloji olarak 12, 16, 24, 32 kanal stüdyoları, yetenekli müzisyenleri vardı. Hakikaten pop müziğin çizgisi çok ilkeldi ve ticariydi… Almanya'daki rock müziği 70'lerden sonra bir çizgi gösterdi. Alman biliminin getirdiği daha çok marş temposu pop müziği vardı. Bizim üstümüze atladılar hemen ve ilginç bir şey, *Emrah* adlı parçama söz yazdılar. Almanca bilmiyordum… Almanca o dönem bana antipatik geliyordu. Bir plak şirketi Goethe Enstitüsüne gidip Almanca öğrenmemi ve Almanca söylememi istedi. Ben buna yanaşmadım. Sonra sıkıldık, belki ülkeyi yanlış seçtik. Apaşlarla birlikte kısa bir İngiltere gezisi yaptık. Ama bizim rock müziğimizle İngiltere'de bir şey yapılamayacağını gördük. Çok iyi şeyler yapıyorlardı. 67 yılı rock'ının Amerikan rock'ına fark attığı, Frank Zappa'nın King Crimson ve üçüncü sınıf grupların bile popüler olduğu dönemde bizim bir şey yapmamız, oralarda mümkün değildi. Kendimize özgü bir ruhla orada bocalayınca kalktık, döndük. Bir süre Almanya'da birkaç plak yaptık. Werner Müller Orkestrası eşlik etti (Ok, 1994, s. 64).

Yurda dönüşte bu kayıtları yayınlayan grup yine önemli başarılar yakalar. Apaşlar döneminin en önemli çalışması şüphesiz *Resimdeki Gözyaşları*'dır. Bu şarkıyla büyük satış rakamlarına ulaşırlar. Bir süre sonra, Karaca grubun gitaristi Mehmet Soyarslan ile birtakım anlaşmazlıklar yaşar. Bunlar hem kişilikle ilgili hem de ideolojik tartışmalardır. 1970 yılına gelindiğinde ise Cem Karaca gruptan ayrılma kararı alır. Cem Karaca politik fikirlerini protest bir şekilde müziğine aktarma peşindedir. Giderek artan bu istek onu farklı arayışlara iter (Aydemir, 2014).

Cem Karaca'nın Apaşlar ile yaptığı şarkılar şunlardır: *Suya Giden Allı Gelin, Oy Bana Bana, Oy Babo, Zeyno, Nasıl da Geçtin, Felek Beni.* Bu şarkılar Anadolu rock, folk rock tarzındadır. Kullanılan enstrümanlar elektrogitar, basgitar, bateri ve klavyedir. Yerli enstrümanlara yer vermemişlerdir. Öte yandan Karaca zaman zaman vokallerde yerelliğe başvurmuştur.

3.3.2.2. Kardaşlar Dönemi

Cem Karaca, Apaşlardan ayrılırken yanına grubun basçısı Seyhan Karabay'ı da alır ve yeni bir grup oluşturmaya girişir. Onu Erol Büyükgönenç, Cengiz Türksoy ve Muhabbet Korkar izler. Böylelikle Cem Karaca Kardaşlar kurulmuş olur. Kardaşlar ile yola çıkarken Karaca'nın aklındaki daha çok Anadolu rock tarzı bir müzik yapmaktır. Ancak karşılaştıkları iki önemli sorun olur. İlk olarak yapmak istedikleri müzik için gereken müzik ekipmanlarını bulmakta zorluklar yaşarlar. Bir diğer sorun ise Karaca'nın Apaşlar ile yaptığı özellikle *Resimdeki Gözyaşları* gibi şarkıların üzerine yapışmış olmasıdır.

Bununla birlikte Karaca bu yeni dönemde rock dozunu artırma konusunda kararlıdır. Birtakım teknik sıkıntıları aşamayan Türksoy ve Korkar gruptan ayrılır. Grup yeni bir baterist arayışına girer ve çözümü Bunalımlar'ın davulcusu Hüseyin Sultanoğlu'da bulurlar. Sultanoğlu'nun gelmesiyle grubun müziği daha rock karakteri kazanır. Grubun maddi ve teknik sıkıntıları geçmemesi üzerine Cem Karaca Türküola firmasının sahibi Yılmaz Asöcal ile bir anlaşma imzalar ve Almanya'da kayıt yapmak üzere bu ülkeye gider. İki hafta kadar burada kaldıktan sonra turne için tekrar Türkiye'ye gelir. Turne sonunda Almanya'ya tekrar döner; ancak Türkiye'de bir kolera salgını başlamıştır. Giriş çıkışlar bir süre yasaklandığı için ülkeye dönemez. Bu zorunlu ikamet sürecinde Karaca, Ferdy Klein orkestrası ile dört tane 45'lik plak yapar. Bunu yapma amacı aslında gruba ekipman almak ve biraz da maddi sıkıntıları gidermektir. Bu çalışmalarda genel olarak daha belirgin bir rock sound'u göze çarpar. Yine de dört şarkıda folklorik ögelere daha çok yer verilmiştir. Hatta *Kendim Ettim Kendim Buldum*'da ilk defa olarak bağlama kullanılmıştır.

Cem Karaca, Ferdy Klein ile yaptığı 45'likleri piyasaya sürerken bir yandan Kardaşlar ile *Dadaloğlu/Kalender* adlı 45'liği çıkarır. Önemli bir başarı yakalar. Hatta dönemin gençlik hareketleri içinde oldukça önemli olan Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam edilmeleri üzerine Dadaloğlu türküsünde yer alan "Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir." dizeleri belli bir kesim tarafından sahiplenilir ve şarkı bir slogana dönüşür:

> 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… Ölen ölür kalan sağlar bizimdir/Ferman padişahın da dağlar bizimdir. Denizlerin ölümünü içine

> sindiremeyen halk türküye sarıldı. Gerçi bu şarkıyı seslendirirken Denizler için seslendirmedik. Türkü çok güzeldi, yerini bulmuştu… Ondan sonra türkü ağırlıklı aranjelere başladık. Bestelerde türküler ağırlık kazandı. Bu da 71'in sonuna kadar sürdü (Ok, 1994, s. 66-67).

Dadaloğlu'nun başarısına rağmen plakların toplatılmaya başlaması keyifleri kaçırır. Sonrasında yine yurt dışında beş adet 45'lik anlaşması yaparlar. Bunlardan yalnızca Pir Sultan Abdal güftesi *Demedim mi?* tutar. Ve bir süre daha konser maratonu devam eder. Ancak Karaca'nın politik çizgisinin yol açtığı durumlar grup içinde tedirginliğe yol açar. Elde edilen ekonomik başarıya rağmen kendilerini tekrar ettiklerini düşünen Cem Karaca, grup üyeleriyle de sorunlar yaşaması üzerine Kardaşlar'dan ayrılır.

3.3.2.3. Moğollar Dönemi

Cem Karaca'nın Moğollar ile birlikte çalıştığı dönem yaklaşık iki yıllık bir süreçtir. Karaca, kendileri de Anadolu pop-rock müzik yapan Moğollar'ı öteden beri beğeniyle takip etmektedir. Bu beğeni karşılıklıdır. O sıralarda solist arayışlarında olan Moğollar Cem Karaca'yla çalışmaya başlar. İlk olarak 1972'de *Obur Dünya* adlı 45'liği çıkarırlar. Oldukça başarılı bir başlangıç yapan grup *Hey* dergisi tarafından yılın grubu seçilir. Yoğun bir konser ve turne programlarına başlarlar. Bir yıl sonra *Gel Gel* adlı bir plak daha çıkarırlar. Grup üyelerinde bir iki değişiklikle aynı yılın sonunda çıkardıkları *Namus Belası* ile listelerde hızla yükselirler. Bu albümden çıkan bir diğer şarkı da *İhtarname*'dir. Şarkının sözleri kısa sürede dönemin politik ortamında benimsenmiş ve Cem Karaca iyice politik bir figür olmaya başlamıştır. Moğollor'ın Fransa'da albüm yapma isteği yüzünden bu birliktelik sona erer (Aya, 1998).

3.3.2.4. Dervişan Dönemi

Cem Karaca, Moğollar ile olan birlikteliği sona erdikten sonra yeni bir grup arayışına girer; daha önce beraber çalıştığı Ünol Büyükgönenç, Uğur Dikmen, Oğuz Durukan ve Hüseyin Sultanoğlu'nu da yanına alarak Dervişan grubunu kurar. Grup yine Anadolu pop-rock çizgisinde ilerler. Oldukça da başarılı olurlar ve hem yurt içinde hem yurt dışında birçok konsere çıkarlar. Bir süre sonra Ünol Büyükgönenç gruptan ayrılır. Ancak bu ayrılık üzerine grup daha da kenetlenerek çalışmalara devam eder ve *Beyaz Atlı* 45'liğini çıkarır. 1975'te Cem Karaca'nın en bilinen ve en önemli şarkılarından biri olan *Tamirci Çırağı* yayınlanır ve kısa sürede geniş kitlelere ulaşır. Dönemin siyasi ortamı zaten gergindir ve bu şarkının sözleri sosyal eşitsizlik ve sınıf

çatışmasına gönderme yapmaktadır. Üstelik konserlerde Cem Karaca durumu daha da ileri götürerek işçi tulumları giyip şarkıyı söyleyince etkisi daha güçlü olur ve şarkı âdeta bir marş hâline gelir. Bununla birlikte grubun bu tarz bir politik tarafta gibi algılanması özellikle Durukan'ı rahatsız eder ve ayrılmasına neden olur. Uğur Dikmen de başka sebeplerle gruptan ayrılınca birkaç müzisyen değişimiyle grup *Mutlaka Yavrum* 45'liğini çıkarır. Plağın arka yüzündeki *Kavga* şarkısı dönemin siyasi ortamının yansımasıdır. 1976 yılında yine sert bir şarkı olan *Beni Siz Delirttiniz* adlı 45'liği çıkarırlar. Bu kez şarkılarda politik söylemi mizahın dilinden yararlanarak ileten Karaca politik düzlemde sabit bir yer edinmiştir. Zira bu tarihten sonra iyice politik rock kulvarında ilerler ve *Parka, Bu Son Olsun* gibi şarkılarla ve sahne şovlarıyla konserlerini bir ayine dönüştürmeyi başarır. 1977 yılına gelindiğinde Karaca, Dervişhan grubuyla olgunluk dönemi ürünleri diyebileceğimiz şarkılar yapar. *İşçi Marşı, Kerem Gibi, Bir Öğretmene Ağıt* gibi şarkıların olduğu *Yoksulluk Kader Olamaz* albümü tamamen toplumsal sıkıntılar gözetilerek ama aynı zamanda müzikaliten de taviz vermeden hazırlanmış bir albümdür. Karaca'yı sahiplenenler daha çok sol kesimdir. Öte yandan aşırı sağ kesimler Karaca ve müziğine tepki gösterir. Grup tehditler alır, hatta sahneye ateş bile edilir. Can güvenliklerinden endişe eden Taner Öngür grubu bırakır. Cem Karaca Dervişhan grubuyla son olarak *1 Mayıs* plağını yapar. Plağın diğer yüzündeki *Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini* adlı şarkı da kitleleri oldukça etkilemiş ve bu yüzden plak toplatılmıştır. Bu durum üzerine grup dağılma noktasına gelir (Aya, 1998). Dervişhan dönemi Karaca'nın en olgunluk dönemine ulaştığı, politik söylemini keskinleştirdiği bir dönemdir.

3.3.2.5. Edirdahan Dönemi

1977 yılında kurulan Edirdahan, ismini Edirne ve Ardahan'ın kısaltmasından alır. Bu ekibin Karaca'nın önceki gruplarından bir farkı nefesli enstrümanların ağırlıkta olmasıdır. Salih Çele, Bülent Orkan gibi isimlerin yanı sıra Hami Barutçu ve Tufan Altan'dan oluşan grup 1978'in ilk aylarında sahne çalışmalarına başlar. Tabii Karaca özellikle Dervişhan dönemindeki şarkıları seslendirmeyi ve politik duruşunu sürdürür. Aynı yılın mayıs ayında *Safinaz* adlı uzunçaları çıkarırlar. Bu şarkı on sekiz dakika süren, hikâyesiyle âdeta bir müzikal tadındadır. Karaca'nın tiyatro kökenli bir aileden gelmesi, kendisinin de tiyatroda elde etmiş olduğu birikimin yansımasını *Safinaz*'da görebilmek mümkündür (Ok, 1994):

> Artık zincirler kopmuştu. Köprüler atılmıştı. Türkiye'de korkunç bir devrimci dalga ve anti-devrimci dalga yükselmişti. Bence, asıl kızıl, ülkeyi o beyaz ve siyah noktasına getirenlerdir. Ben de belirli bir yerde tavır almıştım. *1 Mayıs*'ın söylenmesini istiyordum. Rahmi Saltuk bağlamayla söylemeye çalıştı. Ben, Sarper Özsan, Uğur Dikmen, Hami girdik stüdyoya ve çaldık. Sadece benim hakkımda dava açıldı. Ben yargılandım yalnızca, artık taraflar birbirine son mermileri sıkıyorlar. Kim daha fazla sıkarsa o öne çıkıyordu. Cem Karaca'nın müzikal tarihi açısından bakarsan hatadır. Ama siyasi açıdan bakıldığında bugün, Türkiye'de aynı şartlar, olursa (zuhur ederse), *1 Mayıs* da söylerim, *Enternasyonal* de söylerim. Karşımda beni köşeye sıkıştıran bir tutum olursa her şeyi söylerim. Oraya gidiyorum polis izin vermiyor, radyo izin vermiyor, televizyon yasak, zırt pırt eve polis geliyor. Tek kural işliyor o zaman, basit bir fizik kuralı, etkiye tepki karşısında ben de *1 Mayıs* söyledim (Ok, 1994, s. 76).

1978 yılı ülkede zor bir dönemdir. Siyasi ortam iyice gergindir. Herkes herkesle kavgalıdır neredeyse. Cem Karaca da ölüm tehditleri almaktadır. Bu durumlar üzerine yurt dışına çıkar. Bunun üzerine grup da dağılır. Cem Karaca Almanya'dan 1979'da döner ve yeni albümün hazırlıklarına Uğur Dikmen'le başlar. Ancak Cem Karaca bir süre sonra tekrar Almanya'ya gider. Bunun üzerine albümün geri kalan teknik işlerini Dikmen üstlenir. Bu albüm sadece Almanya'da yayınlanır. Karaca Almanya'da Orient 77 isimli yeni bir grup oluşturarak çalışmalarına devam eder. 1980 Eylülü'nde Türkiye'deki darbe sırasında Karaca Almanya'dadır. Selda Bağcan da Almanya'dadır. Birlikte *1 Mayıs* şenliklerine katılırlar. Orada Cem Karaca'nın bazı sözleri çarpıtılarak Türkiye medyasında gündem olur. Türkiye'deki askeri yönetim Karaca'ya dön çağrısı yapar. Sanatçı bu çağrıya kulak vermemesi üzerine bir süre sonra vatandaşlıktan çıkarılır. Bu tarihten sonra Almanya'da zor günler geçirmeye başlar. Oradaki bazı dostları ve Türk komünitesi de kendisine tavır alır. Maddi ve manevi olarak çok yıpranır. Türkiye'deki plakları da toplatılır. Buna rağmen Karaca, Almanya'da çalışmalarına devam eder ve 1982'de *Bekle Beni* adlı bir albüm yayınlar. Bu albüm şüphesiz Türkiye'de yaptıklarından farklı olarak daha duygu yoğunluklu şarkılardan oluşur. 1984'te *Die Kanaken* adlı müzikal bir oyunun müziklerini bir araya getirip aynı adla yayınlar. Bu albümdeki şarkılar Almanca olup orada yaşayan Türklerin yaşadıkları zorlukları anlatmaktadır.

Askeri darbe sonrası 1983'te yapılan ilk seçimlerde Anavatan Partisi iktidara gelir. Demokrasiye tekrar dönülmüş olmasını sevinçle karşılayan Karaca'da Türkiye'ye dönme umutları yeşerir. Başbakan Turgut Özal'ın Almanya'ya bir ziyareti sırasında Cem Karaca ile bir buluşma ayarlanır. Görüşmede Özal kendisinden Türkiye'ye dönmesini ister. Aralarında ümit verici bir konuşma geçer. Ancak bu görüşme basına farklı şekillerde yansır. Karaca'nın Özal'ın elini öpüp af dilediği şeklinde haberler yapılır. Kendisi bu yöndeki haberleri yalanlamakla uğraşırken bir yandan da ülkeye dönüşü zorlaşmıştır. Nihayet 27 Haziran 1987'de Türkiye'ye döner. Savcılığa ifade verir, berat eder ve tekrar vatandaşlık alır (Aya, 1998).

Cem Karaca yurda döndükten sonra değişen sanat ortamına adapte olmakta zorlansa da üretimlerine devam eder. Yine siyasi, sosyal mesaj içeren eserler verir. Tezimizin kapsamı gereği sanatçının 1960-80 arası dönem çalışmaları ağırlıklı ele alınmakla birlikte yurda dönüş sonrası ve 90'lar boyunca yaptığı çalışmalara eser, tür incelemelerinde değinildi. Yine bu incelemelerde Anadolu pop-rock'ın en sert, en protest isimlerinin başında gelen Cem Karaca'nın eserleri, halk edebiyatının taşlama ve başkaldırı şiir geleneğindeki paralellikler üzerinden değerlendirildi.

3.3.3. Erkin Koray

Anadolu pop-rock müziğinin diğer önemli isimlerinden Erkin Koray müziğe dair ilk bilgilerini piyano öğretmeni olan annesi Vecihe Koray'dan alır. Alman Lisesinde kurduğu gruplarla günün popüler yabancı parçalarını yorumlayarak sahne yaşamına adım atan Koray, okul sonrasında profesyonel olarak çalıştığı gruplarda da benzer bir yol izler (Canbazoğlu, 2009).

Erkin Koray'ın ilk grubu 1959'da kurulan Erkin Koray ve Ritimcileri'dir. Bundan başka Erkin Koray Dörtlüsü, Stop! Erkin Koray, Erkin Koray Super-Group, The Great Error gibi isimlerle de gruplar kurmuştur. Koray'ın Anadolu rock türündeki ilk parçası Erkin Koray ve Ritimcileri grubuyla yaptığı 1961 tarihli *Ceviz Oynamaya Geldim Odana* adlı şarkıdır. Ancak bu şarkı yayınlanmamış, yalnızca konserlerde çalınmıştır. Yine aynı yıllarda kaydettiği *Bir Eylül Akşamı* / *It's So Long* plağının yayınlanması da birkaç yıl alacaktır. Askerlik sonrası Almanya Hamburg'a gider ve The Hiccups adlı grupla birkaç ay çalışır. Ülkeye dönerken grubun gitaristini de alarak yeni bir grup kurar. 1966 yılında İngilizce şarkılardan oluşan bir EP çıkarırlarsa da bu albüm pek ilgi görmez.

Daha sonra 1967'de Erkin Koray Dörtlüsü olarak *Anma Arkadaş* adlı bir 45'lik çıkaran sanatçı bu plağın arka yüzünde *Anadolu'da Sevdim* adlı çalışmayla yine bu türün örneğini vermiştir. Hemen bir yıl sonra yayınladığı *Kızları da Alın Askere / Aşk Oyunu* 45'liği ise ona geniş bir dinleyici kitlesi kazandırır. Buna rağmen sanatçı ününü daha da pekiştirmek için 1968'de Altın Mikrofon yarışmasına katılmaktan geri durmaz. Yarışmada elde ettiği dördüncülük sonrasında yarışma şarkılarından *Meçhul* ve *Çiçek Dağı*'ndan 45'lik teklifi alır. Bu plak bir milyona yakın satış rakamına ulaşınca Erkin Koray'ın Anadolu pop-rock yolculuğu başlamış olur.

Bununla beraber yurt dışında adını duyurmak hâlâ aklındadır; zaten konserlerinde de hâlâ Jethro Tull, Cream, Pink Floyd gibi grupların şarkılarını söylemeye devam eder. 1971 Mayısı'nda gazeteci arkadaşı Arda Uskan ile Cannes Film Festivaline gider. John Lennon ve Yoko Ono'nun kısa filmi festivalde gösterilecektir. Filmin gösteriminin sonunda bir fırsatını bulup John Lennon ile bir randevu ayarlamayı başarır. Bir gün sonra yaptığı görüşmede ona plaklarını dinletir. Bu görüşme son derece iyi geçmesine karşın somut bir iş birliği doğmaz. Koray, Türkiye dönüşünde kurduğu yeni gruplarla eser vermeye devam eder. Yeraltı Dörtlüsü adında yeni bir ekip oluşturan Koray, *Nihansın Dideden* gibi Türk sanat müziği formundaki şarkılarla *Köprüden Geçti Gelin* gibi türküleri de yine rock tarzıyla yorumlar. 1974'te Anadolu rock tarzında çıkardığı *Elektronik Türküler* adlı albümde *Karlı Dağlar, Cemalım* gibi türkülere yer verir. 1975-85 yılları arasında ağırlıklı olarak yurt dışında Hollanda, Almanya ve Kanada'da yaşar. Müziğinde Orta Doğu ve Hint coğrafyasını içine alan bir havzadan beslenerek üretimler yapmaya başlar. Bu dönem yayınladığı *Erkin Koray Tutkusu* albümünde *Estarabim, Arapsaçı* gibi şarkılara yer verir. Albümde *My Delight* ve *Blond Man* adlı iki İngilizce şarkı da yer alır. Bununla birlikte yurt dışında başarı için büyük girişimlerde bulunmaz (Aya & Tireli, 1998).

Öte yandan Erkin Koray da son yirmi yılda yurt dışından ilgi görmeye başlamıştır. 2011 yılında Amerika Seattle merkezli Sublime Frequencies firması Koray'ın 1970-77 yılları arasında ürettiği şarkılardan oluşan *Meçhul: Singles & Rarities* plağını yayınlar. Bu plak epey ilgi görür ve şarkılar radyolarda oldukça istek alır. Albümü yayınlayan firmanın Erkin Koray tanıtımı için kullandığı ifadeler de oldukça çarpıcıdır:

> İkonik bir gitarist ve dahi bir besteci... Altın sesli Koray, Türk rock müziğinin babası sayılır. Kendi toprağının müzik bilgisini Batılı sound'la harmanlayan Koray 1960-1970 arası kendi yayınladığı single ve EP'lerle ülkesinde herkesi şoke etti

> fakat hep alt kültür olarak anıldı. Erkin Koray müziği içine çekerek yaşamaya devam ediyor. Epik konserler veriyor ve yarattığı muhteşem dünya onu eşsiz ve yaşayan görkemli bir efsane haline getiriyor. (Akpolat, 2012)

Yurt dışında da önemli başarılar yakalayan Erkin Koray'ın Anadolu pop-rock akımı içerisinde oldukça sıra dışı bir noktada durduğu söylenebilir. Diğer sanatçıların aksine dönem itibariyle yakın arkadaşı olan Orhan Gencebay'ın da etkisiyle müziğine arabesk ögeler katmaktan geri durmaz. Öte yandan Hint müziğinden de beslenen Koray bolca deneysellik içeren saykodelik kulvardaki çalışmaları, aykırı pozları, sıra dışı giyimiyle Türk rock müziğinin en ikonik sanatçılarından biridir.

3.3.4. Moğollar

Grubun kuruluş tarihi kendilerinin bildirdiği üzere 1 Ocak 1968'dir (Canbazoğlu, 2009). İlk üyeleri Aziz Ahmet, Murat Ses, Cahit Berkay, Engin Yörükoğlu ve Haluk Kunt'tur. Kısa bir süre sonra Kunt'un yerini alan Hasan Sel'in katılımıyla ilk 45'likleri *Eastern Love/Artık Çok Geç* ve *Mektup/Lazy John*'u yayınlarlar. Grubun adını duyurmasında katıldıkları Altın Mikrofon yarışması etkili olmuştur. Bu yarışmada *Ilgaz* adlı şarkılarıyla üçüncü olan Moğollar Anadolu turnelerine başlar. 1969 yılı grubun en yoğun yıllarından biridir. Zira tüm Türkiye'yi kapsayan uzun bir turneye çıkmışlar ve giderek geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmışlardır. Aynı zamanda müzikal tarzları da buna paralel olarak daha yerli motifler barındıran bir çizgiye oturur. Kendileri yaptıkları müziği "Anadolu pop" olarak adlandırmışlar ve bu akımın isim babası olmuşlardır.

> Evet, "Anadolu pop" ismini ilk benim kullandığım doğrudur. 69'da pop demiştik çünkü o zaman "pop" kelimesi bugünkü anlamda kullanılmıyordu. 93'te yeniden bir araya geldiğimizde "pop" kavramı içi boşaltıldığı için "rock" demeyi tercih ettik. Tarih içinde ikisinin de yerleri var. Ama bugünkü bakış açısından bakınca o dönem yapılan bu müziğin sound'una bakınca "Anadolu rock" demek daha doğru. 69'da "rock" diye bir kavram yoktu. "Rock'n'roll" vardı. Beatles, Rolling Stones, Animals gruplarına "beat" grupları deniyordu o zaman (T. Öngür, kişisel görüşme, 2019).

Moğollar, zamanla yerli ezgi ve motiflerle örülü kendi bestelerine ağırlık verirler ve bu tarzdaki ilk 45'likleri olan *Dağ ve Çocuk/İmece*'yi yayınlarlar. Ancak kısa bir süre sonra solistleri Aziz Azmet yaptıkları müzik tarzı konusunda ekiple anlaşmazlık

yaşayarak gruptan ayrılır. Solist arayışıyla geçirdikleri bu dönem enstrümantal çalışmalar yaparlar. Gruba kısa bir süre Ersen Dinleten dahil olmuşsa da bu birliktelik uzun soluklu olmamış ve Moğollar Paris'e gitme kararı almıştır (Ok, 1994).

Paris'te CBS firması ile üç yıllık sözleşme imzaladıktan sonra ve ilk olarak *Behind the Dark/Hitchin* adlı 45'liklerini çıkarırlar. Daha sonra yaptıkları *Danses et Rythmes de la Turquie-d'Hier d'aujourd'hui* (Türkiye'nin Dansları ve Ritimleri - Dünden Bugüne) adlı albümle "Academie Charles Cros" ödülünü alırlar. Bu dönemde Belçika'da olan Barış Manço'yla bir araya gelirler ve birlikte çalışmalar yaparlar. Bir süre daha Fransa-Türkiye hattında gidip gelen grup Selda Bağcan ile *Kalenin Dibinde, Yalan Dünya* daha sonra da Cem Karaca ile *Namus Belası, Obur Dünya, İhtarname* gibi önemli parçalara imza atarlar. 1974'te Cahit Berkay Paris'e giderek Engin Yörükoğlu'yla birlikte ekibi yeniden oluşturur ve iki yıl kadar çalışırlar. Ancak Cahit Berkay'ın askerlik süreci yüzünden grup dağılır, bu tarihten itibaren müziğe bireysel olarak devam ederler (Canbazoğlu, 2009).

Moğollar, 15 yıl kadar sonra medya baskısıyla tekrar bir araya gelirler. Cemal Reşit Rey'de verdikleri konserden sonra albüm çalışmalarına da hız vermişler; *Moğollar 94, Dört Renk* ve 1998'de ise *30. yıl* albümlerini yayınlamışlardır (Canbazoğlu, 2009). Grup günümüzde de çalışmalarına devam etmektedir.

3.3.5. Üç Hürel

Üç Hürel grubu 1970'te kurulmuştur. Kurucuları Onur, Haldun ve Feridun Hürel kardeşlerdir. Üç Hürel adını almadan önce ilk olarak bir düğün salonunda Yankılar adıyla 1965'te sahneye çıkarlar. Bir yıl sonra İstanbul Dörtlüsü ve daha sonra da Biraderler isimlerini almışlardır (Meriç, 2017). Bir süre de Selçuk Alagöz orkestrasında çalan kardeşler nihayet 1970 yılında Üç Hürel adını alarak bağımsız olarak tam profesyonel müzik piyasasına girerler. Diğer Anadolu pop çizgisindeki isimlerin aksine grup, türküleri yeniden düzenlemek yerine daha çok türkü tarzında yaptıkları özgün bestelerle önemli başarılar elde etmiştir. Grubun ilk plağı *Ve Ölüm/Şeytan Bunun Neresinde?* adlı 45'liktir. *Bir Sevmek Bin Defa Ölmek Demekmiş, Şeytan Bunun Neresinde, Hoptirinom* ve *Sevenler Ağlarmış* gibi hitlerle müzik dünyasında bugün bile çalınan, söylenen şarkılara imza atan Üç Hürel, kendi toplama 45'liklerinden oluşan 1973 tarihli LP ile Türkiye'nin ilk altın Long Play ödülünü kazanmıştır.

Üç Hürel'in getirdiği yeniliklerin biri de enstrümanlarda yaptıkları geliştirmelerdir. Feridun Hürel bağlamayla gitarın bir arada olduğu bir saz-gitar icat etmiş, Haldun Hürel farklı boyutlarda vurmalı çalgılardan oluşan sıra dışı bir bateri seti kurmuş ve bu buluşlar grubun özgün sound'unu meydana getirmiştir. 1975 yılında kardeşler askerlik meseleleri yüzünden ara vermek zorunda kalmışlardır. Döndüklerinde değişen piyasa koşulları, gazinoların yaygınlaşması ve kısa aralıklarla ebeveynlerini kaybetmek gibi talihsiz olaylar yüzünden sahnelere dönmemişlerdir. Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu oldukları için kendi kariyerlerinde ilerlemeyi tercih etmişlerdir. Oldukça uzun bir aradan sonra kardeşler ancak 1996'da tekrar müzik çalışmalarına başlar; ancak bu geri dönüş uzun sürmeyecektir (Canbazoğlu, 2009).

3.3.6. Fikret Kızılok

10 Kasım 1946'da dünyaya gelen Fikret Kızılok müziğe Galatasaray Lisesinde başlar. Kendisine hediye edilen bir akordeon ilk enstrümanıdır. Daha sonra Elvis Presley rüzgârıyla gitara başlayan Kızılok'a aynı lisede üst sınıfta okumakta olan Barış Manço ve Timur Selçuk destek olur (Canbazoğlu, 2009). Liseden sonra Cahit Oben'le bir grup kurarak İlham Gencer'in sahibi olduğu "Çatı" adlı gece kulübünde çalışmaya başlar. Bu grupla daha çok Beatles tarzı müzik yaparlar. Aynı zamanda dişçilik yüksekokulunda öğrenim görür. Cahit Oben'le olan birlikteliği sona erdikten sonra kendi solo çalışmalarına yönelir ve dört şarkıdan oluşan bir EP çıkarır. Bu albümde hem folk hem de aranjman tarzı şarkılar vardır. Beklediği ilgiyi görmeyince Kızılok, okulunu bitirmeye karar verir. Bir yandan da Barış Manço'nun grubu Kaygısızlar ile birlikte çalışmalar yapar. Ancak bu birliktelik de uzun sürmez (Canbazoğlu, 2009).

1969 yılında arkadaşı Arda Uskan aracılığıyla Âşık Veysel'le tanışır. Ondan çok etkilenir ve *Uzun İnce Bir Yoldayım'*ı yeni bir düzenlemeyle plak olarak çıkarır. Bir yıl sonra yine sözleri Âşık Veysel'e ait olan *Yumma Gözün Kör Gibi/Yağmur Olsam* adlı 45'liği çıkarır. Bu plak epey ses getirir ve Kızılok'un müzik yolculuğunda önemli bir kilometre taşı olur. *Hey* dergisi tarafından 1970 yılının en iyi erkek vokali seçilen Kızılok uzun bir Anadolu turnesine çıkar. Bununla birlikte plak yapmaz, 1973'te Âşık Veysel'in ölümünden sonra da bir süre müziği bırakır. Kızılok yurt dışı konusunda diğerleri kadar tutkulu değildir. Amatör yıllarından sonra çıkardığı ilk profesyonel plak *Belle Marie/Kız Ayşe* akımın diğer örnekleri gibi Fransızca, İngilizce ile Türkçe şarkıların kol kola yürüdüğü bir çalışmadır. Ancak Kızılok kısa sürede bu tarz çalışmaları bırakır.

3.3.7. Ersen Dinleten

1950 yılında Fatih'te doğan Ersen Dinleten, müziğe mandolin ve gitar dersleri alarak başlar. Daha sonra buna klasik kemanı da ekler. İlk gençlik dönemlerinde düğünlerde ve gece kulüplerinde sahne alan sanatçı daha sonra Milli Orkestra ve Şerif Yüzbaşıoğlu Orkestraları gibi önemli orkestralarda çalışır (Canbazoğlu, 2009). İzmir fuarında yolu kesiştiği Cem Karaca'nın desteğiyle 1969 yılında ilk 45'liği *Olvido/Ak Güvercin*'i çıkarır. Bunu *Sevmek Günah mı?/Tek Kadın* adlı diğer plağı izler. 1970'te Moğollar'la birlikte *Ternek/Haliç'te Güneşin Batışı* adlı 45'liği yapar. Bu plakta elektrokeman kullanmış, vokalistlik yapmıştır. 1972'de bu kez Üç Hürel grubuyla bir iş birliğine gider ve *Dertli Kaval/Beni Hor Görme Kardeşim* adlı bir 45'lik yapar. Bu çalışmanın gördüğü ilgi üzerine çalışmalara hız veren Ersen en büyük çıkışı olan *Kozan Dağı* 45'liğini yayınlar. Bir süre Moğollar'la bir araya gelen Ersen *Sor Kendine/Garip Gönlüm* plağını çıkarır. Cem Karaca'nın Moğollar'la çalışmaya başlaması üzerine Ersen de Kardaşlar grubunun solisti olur ve *Çakmağı Çak/Güneşe Dön Çiçeğim* ve *Metelik/Yine Seni Tanırım* adlı 45'likleri çıkarır. Bir süre sonra grupta isim değişikliğine gidilir ve grubun adı Ersen ve Dadaşlar olur. Bu grupla özellikle kendi bestelerinin yanı sıra Âşık Veysel, Muhlis Akarsu, Âşık Mahsuni Şerif gibi önemli isimlerin eserlerini yorumladıkları plaklar yapar. Bunlardan bazıları *Gafil Gezme Şaşkın/Güzele Bak Güzele, Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm/Yedin Beni, Ekmek Parası/Zalım, Dostlar Beni Hatırlasın/Üç Kız Bir Ana* gibi şarkılardır (Canbazoğlu, 2009).

3.3.8. Modern Folk Üçlüsü

Doğan Canku, Ahmet Kurtaran ve Selami Karaibrahimgil'den oluşan Modern Folk Üçlüsü 1969'da kurulur. İlk önemli başarılarını 1970'te çıkarttıkları *Deriko* plağıyla elde ederler (Dilmener, 2006). Plağın arka yüzünde ise *Ali Paşa Ağıtı* vardır. Bu plağın başarısı üzerine aynı yıl *Sarhoş Oğlan/Leblebi* ve *Tello/Su Gelir Ark Uyanır* adlı iki plak daha yayınlanır. Birçok basın kuruluşunca yılın en iyi grubu seçilir. 1970 yılı grup için çok başarılı geçmiştir. Yurt içinde verdikleri birçok konserden sonra yurt dışı konserleri başlar. İlk konserlerini Berlin'de veren Modern Folk Üçlüsü daha sonra canlı kayıtlardan oluşan ilk albümlerini yayınlar. Albümde önceki plaklardaki şarkıların yanı sıra *Bugün Ayın Üçüdür, Gökte Yıldız Ay Misun* gibi türkülere yer

vermişlerdir. 1971 yılının sonlarında yayınladıkları *Diley Diley Yar/Gelin Ayşe* adlı plaktan sonra grupla ilgili dağılma söylentileri yayılır.

Bu tür haberler yıpratıcı olur ve grup bir süre sessizliğe bürünür. Bu sırada Ahmet Kurtaran Diş Hekimliği Fakültesinden mezuniyetini almıştır. Selami Karaibrahimgil başka iş planları içerisindedir. Doğan Canku ise Durul Gence ile çalışmaya başlar. Bir yıl sonra tekrar bir araya gelen Modern Folk Üçlüsü, Türk sanat müziği uyarlamalarından *Klasikler* adlı plağı 1973'te yayınlar. Grubun hayranları bu plağı başlangıçta yadırgasa da çabuk alışırlar ve grup kaldığı yerden devam eder. Cumhuriyet'in 50. Yıl kutlamaları çerçevesinde yurt dışında bir dizi konser verirler. Grup 1974'te Türk sanat ve halk müziği çizgisinde çalışmalar içeren *40 Yıl Sonra* adlı bir albüm yayınlar. Bu albüm büyük bir ilgi görünce üç yıl sonra bu tür bir albüm daha yaparlar (Meriç, 2017).

1978'de Eurovision şarkı yarışması için Nükhet Duru'yla birlikte çalışırlar. Elemelerde *Dostluğa Davet* adlı şarkılarıyla üçüncü olan grup bu şarkıyı plak olarak yayınlar ve bu çalışma yine epey ilgi görür. Birçok ödül alırlar ve yurt dışında konserlere giderler. Ancak bu dönem hem arabeskin yükselişte olması hem de ülkede yaşanan siyasi olaylar yüzünden oldukça sıkıntılı olmuştur. 1981 yılında Eurovision'da Ayşegül Aldinç ile birlikte *Dönme Dolap* şarkısıyla mücadele edip 18. olurlar. Bu tarihten sonra da çok yoğun olmamakla birlikte çalışmalarını sürdürürler.

3.3.9. Edip Akbayram

Edip Akbayram'ın müziğe başlangıcı Gaziantep'te okuduğu lise dönemindedir. Bu dönemde Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan gibi halk şairlerinin şiirlerini besteler. 1968'de İstanbul'a gelme kararı alır ve burada çalışmalarını sürdürür (Gündoğar, 2005). 1972 yılında düzenlenen Altın Mikrofon yarışmasında sözleri Âşık Veysel'e ait olan *Kükredi Çimenler* bestesiyle birinci olur ve giderek artan bir üne kavuşur. İki yıl sonra kurduğu Dostlar adlı grupla *Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz, Aldırma Gönül, İnce İnce Bir Kar Yağar* gibi en bilinen Edip Akbayram şarkılarını yayınlar. Öte yandan sanatçı genel olarak Cem Karaca gibi protest politik çizgide olmayı tercih etmiştir. Bu yüzden 1980'li yıllar kendisi için oldukça zor geçer. Politik duruşundan dolayı TRT tarafından eserleri yasaklı listesine alınır. Sahne bulmakta da zorlanır. Bu dönem aynı zamanda arabeskin yükselişi söz konusudur. Kendisine de bu yönde müzik yapmasını telkin etmişlerse de Akbayram, çizgisinden ödün vermemeyi tercih etmiştir.

3.3.10. Mazhar ve Fuat

İlk olarak 1965'te kurdukları Kaygısızlar grubuyla müzik yaşamına başlayan Mazhar Alanson ve Fuat Güner ilk dönemlerinde Beatles, Rolling Stones gibi yabancı grupların şarkılarını yorumlarlar. 1967'de Moğollar ve Durul Gence gibi gruplara eşlik ederler. 1968'de ise yurt dışından yeni dönen Barış Manço'yla iş birliği yaparak beraber sahne alırlar. Daha sonra Paris'e *Fairground* ve *Susanna* adlı yeni şarkıların kayıtlarını yapmak üzere giderler; ancak bu şarkılar plak olarak yayınlanmaz. Kısa bir süre ayrı kalan Manço ve Kaygısızlar 1969'da *Keep Looking* ve *Bebek* adlı parçayı yayınlar. Aynı dönemde Manço'nun yurt dışındayken Les Mistigris grubuyla yaptığı ve içinde *Kol Düğmeleri* ve *Seher Vakti*'nin olduğu EP'yi Barış Manço ve Kaygısızlar olarak yeniden kaydederler (Canbazoğlu, 2009).

1969'da mezun olan Barış Manço yurda dönünce Kaygısızlar'la tekrar stüdyoya girip *Karanlıkların İçinde/Trip to a Fair* ve daha sonra da *Boğaziçi/Flower of Love* 45'liklerini çıkarır. Aynı yılın sonlarına doğru Kaygısızlar'ın kapakta adının geçmediği *Ağlama Değmez Hayat/Kirpiklerin Ok Ok Eyle* plağı çıkar. Mazhar Alanson'un bir süre Ankara'ya dönmesinin ardından kısa bir süre için gruba Fikret Kızılok dahil olur. Bu birlikteliğin tek ürünü *Ay Osman* şarkısıdır. Daha sonra Kızılok solo çalışmalarına, Barış Manço ise yurt dışı hedeflerine yönelecektir. Manço'nun daha önce de aralıklarla yurt dışında olduğu dönemde *Şaşırdım/Son Gece, Artık Yeter/Hüzün* gibi çoğu yabancı şarkılara Türkçe sözlerden oluşan 45'likleri çıkaran Kaygısızlar, Manço ayrılığından sonra bir süre sessiz kalır. 1970'in ikinci yarısında tekrar bir araya gelerek tamamen Türkçe özgün çalışmalara ağırlık verirler. Ve böylece Fuat Güner besteleri olan *Mutsuz Adam/Özlem* ve peşinden *Diloy/Elif Deyi* çalışmalarıyla giderek Anadolu folk çizgisine doğru bir evrilme süreci geçirirler. Bu plakların çok da fazla satış başarısı yakalayamaması üzerine grup dağılır (Canbazoğlu, 2009).

Mazhar Alanson, Fuat Güner'le birlikte Mazhar ve Fuat adıyla yeni bir oluşum içine girer. İkili bir süre yine İngilizce ve Türkçe beste arasında bazı geliş gidişler yaşar. Kendilerine bu kararsızlıklarını gidermelerine yardımcı olan kişi plak şirketlerinin sahibi Ergin Bener olur. Daha sonra da *Türküz Türkü Çağırırız* adlı bir albüm çıkarırlar. Albüme Ayhan Sicimoğlu, Alanson'un eşi Hale Alanson ve Kaygısızlar'ın son dönemlerinde tanıştıkları Özkan Uğur da katkı sağlar. Bu albüm ticari anlamda önemli bir başarıya ulaşamasa da *Hey* dergisi anketinde 1973'te yılın bestesi dalında *Türküz Türkü Çağırırız* ile ilk ona girmeyi başarır. Bu albümün ardından *Adımız*

Miskindir Bizim ve *Haydi Bastır* gibi şarkıları yayınlarlar. Bu süreçte askerlik görevini yapan Özkan Uğur dönüşte tekrar ekibe dahil olur ve İpucu Beşlisi adıyla yeni bir grup doğar. Kısa bir süre sonra grup elemanları kendi solo çalışmalarına ağırlık verir. Ancak Mazhar Alanson ve Fuat Güner yine birlikte hareket ederler. 1978-79 yıllarında Ferhan Şensoy'la tiyatro çalışmaları gerçekleştirirler. Örneğin, grubu daha sonra meşhur edecek *Ele Güne Karşı* şarkısını Şensoy'un *Şahları da Vururlar* adlı oyunu için bestelemişlerdir. 1980 yılına gelindiğinde Özkan Uğur'un tekrar ikiliye dahil olmasıyla MFÖ süreci başlamış olur. MFÖ döneminde grup, genel olarak 80'lerde azalmaya başlayan Anadolu pop çizgisinden giderek uzaklaşarak kentli pop anlayışına yönelir.

3.3.11. Tülay German

Aslında besteci olmamakla birlikte Anadolu popun en önemli kilometre taşlarından biridir. 1964 yılında yaptığı *Burçak Tarlası/Mecnunum Leylamı Gördüm* plağı Anadolu ezgilerine yönelme sürecinin başlangıcı olur. Çok sesli vokal koroları, Batı enstrümanları ve tavrı ile icra edilen *Burçak Tarlası* o dönemde oldukça ses getirir. Plağın bu başarısı üzerine art arda benzer tarzda çalışmalar yayınlar. *Kızılcıklar Oldu mu, Dere Geliyor Dere, Kara Kızın Türküsü* bunlardan bazılarıdır (Dilmener, 2006).

Müzik yaşamına çok küçük yaşlarda başlayan German, Ankara Radyosunda çocuk programlarında şarkılar söyler. Üsküdar Amerikan Kolejini bitirir, daha sonra çeşitli müzikhollerde caz parçaları söyler. Ruhi Su ile tanışması onun önemli dönüm noktalarından biri olur. Zira Ruhi Su'nun, halk müziğini çoksesli hâle getirmek için yaptığı çalışmalar oldukça önemlidir. Eşi, müzik adamı Erdem Buri ile birlikte bu tarz çalışmalarını ilerletir. *Burçak Tarlası* zaten bu çalışmaların ürünüdür. Sanatçı; Yurdaer Doğulu, Erol Büyükburç, Tanju Okan gibi isimlerle Balkan Melodileri Festivaline katılır ve en beğenilen şarkıcı seçilir. Yurt dışına açılan German önemli caz müzisyeni Charles Mingus ve François Rabbath gibi isimlerle çalışır. Birçok ülkede konserler verir, radyo ve televizyon programları yapar. 80'lerin sonuna doğru sahnelerden çekilir (Canbazoğlu, 2009).

3.3.12. Alpay

Ankaralı bürokrat bir ailenin oğlu olarak 1935'te doğan Alpay Nazikioğlu iyi bir çevrede yetişir. Hukuk fakültesini bitirse de mesleğini yapmaz. Gençlik yıllarında profesyonel olarak futbolla ilgilenir, Ankara Demirspor ve Gençlerbirliği gibi takımlarda oynar

(Canbazoğlu, 2009). Futbolun yanı sıra müziğe de oldukça ilgi duyan sanatçı folk rock tarzında deneysel çalışmalara girer. Fransızca ve İtalyanca şarkılara Türkçe sözler yazar. Daha sonra kendi grubunu kurar. *Kara Tren, Fabrika Kızı, Eylülde Gel* gibi hit şarkılarıyla öne çıkan sanatçının özellikle *Kara Tren* düzenlemesi Anadolu popun tarihinde önemli kilometre taşlarından biridir (Dilmener, 2006).

3.3.13. Erol Büyükburç

Anadolu pop-rock müziğinin hazırlayıcılarından biri de Erol Büyükburç'tur. Sanatçı lise yıllarında Florya Plajında sahne alır. Daha sonra Caddebostan Gazinosunda İsmet Sıral Orkestrasına vokalist olarak girer (Erkal, 2013). 1950'lerin sonları tüm dünyada Elvis Presley'in büyük sükse yaptığı yıllardır. Büyükburç da kıyafetleri ve sahne performansıyla Elvis'i andıran bir imaja bürünür. Hatta bu yüzden yerli Elvis olarak anılmaya başlar. 1961'de yaptığı *Little Lucy* adlı şarkının başarısını diğer İngilizce şarkılar takip eder. Bir dönem Şerif Yüzbaşıoğlu'yla çalıştıktan sonra 1964'te Milli Orkestra ile birincisi düzenlenen Balkan Melodileri Festivaline katılır. Bu ekipte Yurdaer Doğulu, Vasfi Uçaroğlu, Alper Feyman gibi müzisyenler vardır. Yarışmanın diğer Türk solistleri ise Tülay German ve Tanju Okan'dır. Büyükburç bu festivalde *Kara Tren, Karakaş Gözlerin Elmas* gibi halk müziği ürünlerinin yeniden düzenlenmiş hâllerini yorumlar ve en iyi şarkıcı seçilir (Dilmener, 2006).

1965'te Boğaziçi Müzik Festivalinde yine en iyi şarkıcı seçilir. Sonrasında *Yasemin, Gel Gir Koluma, Kırık Kalp* gibi pop müziği çizgisinde çalışmalarıyla Türk pop müziğinin başlangıcına ciddi katkılarda bulunur. 1970'li yıllarda Çiğdem Talu'yla ortak projeler yürütür. 80'lerin başında çıkardığı *Sevemem* şarkısı ile tekrar gündeme gelir. Ancak bu tarihlerden sonra işler istediği gibi gitmez. 80'ler ve 90'lar boyunca genelde futbol takım marşları, vakıf ve dernek şarkıları gibi ısmarlama işlere soyunur. Özel hayatıyla da oldukça sıra dışı bir profil çizen Büyükburç, Türk müziğinin kilometre taşlarından biri olmayı başarmıştır (Erkal, 2013).

3.3.14. Özdemir Erdoğan

Anadolu pop-rock müziğine zaman zaman yakın duran isimlerin başında Özdemir Erdoğan gelir. Sanatçı Türkiye'de caz müziğin gelişmesinde öncü isimlerden olup farklı tarzda çalışmalarıyla ün kazanmıştır (Dilmener, 2006; Meriç, 2017). Onun Anadolu pop-rock kulvarında değerlendirilebilecek şarkılarının başında *Gurbet* gelmektedir. Bu şarkı 1972'de bestelenir; ancak 1978'de çekilen *Çöpçüler Kralı*

filminde kullanılınca tüm Türkiye'ye yayılır. Şarkının söz ve bestesine bakıldığında Anadolu pop aranjelerine uygun olduğunu görürüz. İstanbul doğumlu olan sanatçı askerliğini öğretmen olarak Adıyaman'ın bir köyünde yapmıştır. Bu onun Anadolu'yu daha da yakından tanımasını sağlar. Daha sonra İsveç'te müzik eğitimini ilerleten Erdoğan burada önemli caz müzisyenleriyle çalışma imkânı bulur. Yurda dönüşünde İsmet Sıral Orkestrasına girer. 1968'de bu orkestranın dağılması üzerine kendi orkestrasını kurar. 1972'den itibaren beste çalışmalarına ağırlık verir. Bugüne kadar birçok ulusal ve uluslararası ödül alan sanatçı aktif sanat yaşamına devam etmektedir.

3.3.15. Siluetler

Mesut Aytunca tarafından 1960'ların başında kurulan grup Boğaziçi Müzik Festivali ve Altın Mikrofon Yarışmasında yaptıkları türkü düzenlemeleri ile tanınır. *Kaşık Havası, Lorke, Üsküdar* bu çalışmalardan bazılarıdır. Bu yarışmalarda elde ettikleri dereceler sayesinde Anadolu turneleri yaparlar. Kadrosunda daha sonra Moğollar, Kurtalan Ekspres, Dostlar gibi gruplarda yer alacak olan Aziz Azmet, Mustafa Sarışın, Murat Ses gibi önemli müzisyenleri barındıran Siluetler ilginç sahne performanslarıyla da öne çıkar. Zaman içinde grubun müzikal kimliğini giderek enstrümantal çalışmalar oluşturmaya başlar. 1970'te Aytunca'nın askere gitmesi nedeniyle uzun bir süre sessiz kalan grup dönüşte birkaç turne programı yapsa da 1973 yılında dağılma noktasına gelir (Canbazoğlu, 2009).

3.3.16. Bunalımlar

Türk müziğinde belli bir dönem etkili olmuş gruplardan biri de Bunalımlar'dır. Daha çok genç ve deneyimsiz müzisyenlerin bir araya geldiği ve kendini geliştirdiği bir müzik okulu işlevinde bir oluşumdur. Kurtalan Ekspres'ten de tanıdığımız Ahmet Güvenç, Cem Karaca ile çalışacak olan Hüseyin Sultanoğlu, Erkin Koray'la çalışan Nihat Örerel bu grupta yetişen önemli isimlerdendir (Türk, 2023).

Başlarda 1960'larda Amerika'da etkili olan garaj rock tarzında sert tonlarda müzikler yapan grup, bu tarz çalışmalardan oluşan *Taş Yok Köpek Var/Yeter Artık Kadın* adlı ilk plaklarından sonra Anadolu pop-rock tarzında çalışmalara yönelmişler ve *Başak Saçlım, Hele Hele Gel, Yollar, Kınalı Gelin* gibi çalışmalara imza atmışlardır. Grup 1974'te dağılır. Grubun kurucusu Aydın Çakus bir süre Ter grubuna dahil olarak Erkin Koray'la çalışır. Bu grubun da dağılmasıyla Aydın Çakus Amerika'ya yerleşmiş ve orada müzikal çalışmalarını sürdürmüştür.

3.3.17. Haramiler

1966 yılında kurulan Haramiler'in kadrosunda Uğur Dikmen, Asım Ekren, Ali Atasagun ve Oğuz Durukan yer almıştır (Meriç, 2017). İlk olarak Atasagun ve Dört Harami ismiyle çıkarlar. Ali Atasagun'un yurt dışına gitmesiyle grubun adı Haramiler olarak değiştirilir. Üçüncü kez katıldıkları 1968 Altın Mikrofon yarışmasında *Arpa Buğday Daneler* şarkısıyla ikincilik alırlar ve *Hürriyet* gazetesi gruba plak çıkarır. Yaklaşık iki yıllık bir sahne sürecinin ardından grup dağılır. Uğur Dikmen daha sonra dönemin diğer önemli sanatçılarına klavyesi ile eşlik etmeyi sürdürmüştür (Canbazoğlu, 2009).

3.3.18. Selda Bağcan

1948 Muğla doğumlu Selda Bağcan, veteriner olan babasının tayini Van'a çıkınca 10 yaşına kadar bu şehirde yaşar. Babasının erken ölümü üzerine aile Ankara'ya taşınır. Ortaokul ve lise yıllarında müzikle yakından ilgilenen Bağcan, profesyonel müzik yaşamına Ankara Üniversitesi Fizik Bölümü öğrencisiyken başlar. 1971'de çıkardığı *Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle/Mapusane İçinde Mermerden Direk* ve *Tatlı Dillim Güler Yüzlüm/Mapusanelere Güneş Doğmuyor* gibi 45'likleri oldukça başarılı olunca müziği asıl mesleği olarak seçmeye karar verir. 1972'de Bulgaristan'da düzenlenen Altın Orfe yarışmasında ülkemizi temsil eder. 1970'lerin ortalarından itibaren politik görüşleri ve sanat anlayışı Cem Karaca çizgisinde şekillenir. Bu yüzden de 12 Eylül sürecinde oldukça sıkıntı yaşar, hatta bir dönem tutuklanır, 1987 yılına kadar pasaportuna el konur. Bu yüzden yurt dışı konserlerine ara vermek zorunda kalır. WOMAD Vakfının girişimleriyle pasaportu yeniden verilen sanatçı günümüze kadar, özellikle yurt dışında katıldığı organizasyonlarla, adından çokça söz ettirmiş ve uluslararası arenada en tanınan sanatçılarımızdan biri olmuştur.

3.3.19. Esin Afşar

Anadolu pop müziğine katkıları olan sanatçılardan biri de Esin Afşar'dır. Konsolos olan babasının görevinden dolayı İtalya'nın Bari şehrinde doğan sanatçı Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü mezunudur. Muhsin Ertuğrul'un desteğiyle Devlet Tiyatrolarında uzun yıllar çalışır. Ruhi Su ile tanıştıktan sonra halk müziğini çağdaş bir yorumla ele alma fikri önem kazanır. Modern Folk Üçlüsü ve Barış Manço gibi isimlerle çalışır. Bu dönem yaptığı bazı çalışmalar *Gurbet Yorganı, Sandığımı Açamadım, Güneşe Giden Gemi* ve *Zühtü* gibi parçalardır. (Canbazoğlu, 2009)

3.3.20. Selçuk Alagöz

Alman Lisesi çıkışlı Selçuk Alagöz, kız kardeşi Rana Alagöz'le birlikte Anadolu pop-rock müziğine önemli katkılar sağlamıştır. Kendi adını taşıyan orkestra ile 1966 yılında Altın Mikrofon'da üçüncülük elde etmesi müziğinde dönüm noktası olur. Ertesi sene yine aynı yarışmada üçüncülük elde eden Rana Alagöz'le yurt içi ve dışında birçok turne ve konser organizasyonuna katılırlar. Bunlardan biri de Atina'da düzenlenen 3. Appollonia Uluslararası Müzik Festivalidir. Yirminin üzerinde 45'lik ve yedi albüm yayınlayan Alagöz'ler 4 adet Altın Plak ödülü kazanmışlardır. *Malabadi Köprüsü, Kaleden İndir Beni, Bahçeler'e Geldi Bahar ve Kemerin Naftaları* gibi eserler en önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. (Meriç, 2017)

1960-1980 arasında Anadolu pop-rock kulvarında eser veren sanatçıların sayısı yirmiden fazla olmakla birlikte bu akıma en çok katkı sağladığı düşünülen isimlerin kısa yaşam öykülerine çalışmamızda yer verildi. Bunların yanı sıra Mavi Işıklar, TPAO Batman Orkestrası, Timur Selçuk, Rıfat Öncel, Erkut Taçkın, Cahit Oben gibi sanatçılara çeşitli bölümlerde değinildi. Ayrıca vitrinde görünen sanatçıların arkasındaki kıymetli müzisyenler ve müzik yapımcılarının isimlerine de belli ölçüde yer verilmeye çalışıldı.

3.4. 1980'den Günümüze Anadolu Pop-Rock

Anadolu pop-rock müziği, etkili olduğu 60'lar ve 70'lerin ardından giderek kendine daha az bir alan bulmaya başlamıştır. Bunda 1980 İhtilali'nin payı olmakla birlikte değişen toplumsal dinamikler de rol oynamıştır. Ayrıca 1970'lerin sonlarına doğru Avrupa'da öne çıkmaya başlayan "disko" ve "punk" türlerinin genel olarak rock müziğine olan ilgiyi azaltması dikkate alınmalıdır. Ülkemizde 1980'den itibaren bu müzik türü ekseninde yaşanan süreçler üç başlık altında ele alınacaktır.

3.4.1. 1980 İhtilali Sonrası Süreç

12 Eylül İhtilali'nin sanat alanındaki en kötü sonuçlarından biri önceki yıllarda elde edilen kazanım ve birikimlerin yeni kuşaklara yeterince iyi aktarılamamasıdır.[13] Cem Karaca'nın yurda dönemeyişi, Selda Bağcan, Edip Akbayram gibi isimlerin yıllarca

[13] Bu konu hakkında Gökçe Kaan Demirkıran'ın Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock adlı belgesel çalışmasında Renan Bilek ile yapılan görüşme önemli bir fikir verebilir. Radyo Rock, (2016, 2 Mayıs) İlgili kısım için bkz. 1'22"-1'24" https://www.youtube.com/watch?v=COr62iR17RU

süren kovuşturmalara uğramaları, ülkeye sinen karamsar hava, yalnız inceleme konumuz olan türe değil genel olarak müziğe darbe vurmuştur.

> Gerçekten 80 darbesi sonrası geçmişle olan bütün bağlar koparıldı, silindir gibi geçildi. Sendikalar kapatıldı, kültür sanat dünyası değişti, 80 öncesindeki her şey unutturulmaya çalışıldı. Ama artık on küsur yıl geçtikten sonra insanların kafasında neydik, daha önceden neler oluyordu vs. gibi düşünceler belirdi. Moğollar'ın yeniden birleşmesi de bunun neticesinde oldu (T. Öngür, kişisel görüşme, 2019).

1983 yılında iktidara gelen Özal hükümetinin uyguladığı neoliberal politikalar sonucu ortaya çıkan yeni tüccar, iş adamı ve bürokratlardan oluşan yeni burjuvanın temel eğlencesi hâline gelen gazino kültürünün yaygınlaşması, Türkiye'de arabesk/fantezi müziğin yükselişini getirmiştir. Bunun yanı sıra Sezen Aksu, Zerrin Özer, Nükhet Duru, Nilüfer ve Kayahan gibi sanatçıların başı çektiği Türkçe sözlü hafif Batı müziği olarak adlandırılan pop müzik de bir yandan kendi kitlesini devam ettirmektedir. Bu ortamda ilk dönem Anadolu pop-rock sanatçıları, değişen koşullara göre müziklerinde yeni açılımlar denemişlerdir.

Barış Manço bu yıllarda *Zehra, Süper Babanne, S.O.S* gibi daha çok kent pop diyebileceğimiz şarkılar yapmıştır. Cem Karaca 12 Eylül'den kısa bir süre önce Almanya'ya gittiği için yurda dönememiş, orada yaşamak zorunda kalmış ve Türkiye'deki müzik ortamdan uzak kalmıştır. Bununla birlikte orada da müzikal çalışmalarına aralıklı olarak devam etmiş, Almanya'da yaşayan Türklere hitap eden albümler yayınlamıştır. Yurda döndüğünde ise eski protest çizgisini sürdürmemiş ve farklı arayışlara girmiştir.

Mazhar-Fuat-Özkan her ne kadar 70'lerin sonlarına doğru Anadolu pop-rock kulvarında müziğe başlamışlarsa da asıl ünlerini 80'li yıllarda çıkardıkları *Ele Güne Karşı, Diday Diday*, *Vak The Rock* gibi daha çok bu tarz pop parçalarına borçludurlar. Günümüze kadar uzanan süreçte daha çok kent ozanları kimliğiyle yer yer mistisizme de uğrayan ama daha çok Batı müziğine yakın bir çizgide devam etmişlerdir. Erkin Koray bu dönemde müziğini Hint ve Arap kültürlerinden unsurlarla süsleyerek kendine has bir tarz oluşturmuştur. Ancak eski dönemindeki gitar ağırlıklı, akustik anlayışın aksine bu yeni dönemde sanatçı, daha çok orgun ön planda olduğu sentetik düzenlemelerle karşımıza çıkar.

Modern Folk Üçlüsü, Anadolu çizgisinde üretmeye devam eden isimlerdendir. Bununla birlikte Üç Hürel grubu arabeskin ve gazinoların yükselişinden rahatsız olarak uzun süre müzik piyasasından uzak durmuştur. Benzer bir şeyi Moğollar için de söylemek mümkündür.

3.4.2. 90'lı Yıllar Pop'unun Gölgesinde Anadolu Rock

90'lı yıllarda Türk pop müziği ikinci patlamasını yaşamış, her gün sanat dünyasına yeni yüzler adım atmıştır. Gerçekten de oldukça yetenekli müzisyenlerin boy gösterdiği bu dönem Türk müzik piyasasının neredeyse endüstrileşme aşamasına geldiği bir dönem olmuştur. Sonrasında birtakım yanlış uygulamalar, yaşanan teknolojik ve sosyal gelişmeler neticesinde maalesef bu gelişme uzun soluklu olmamış; 2000'li yıllarda sektörde küçülme yaşanmıştır. Bununla birlikte bu dönemde sanat yaşamına başlayan birçok isim bugün de müzik dünyasının ana aktörlerindendir. Yine 90'lı yıllar, müzikte farklı tarzların kendine yer bulabildiği bir dönem olmuştur. Bir yandan fantezi müzik olarak adlandırılan yeni arabesk; diğer yandan Teoman, Özlem Tekin, Şebnem Ferah gibi isimlerle tekrar canlanan rock müzik, hatta yeni yeni popüler olmaya başlayan rap müzik de alıcı bulabilmiştir.

Haluk Levent ile başlayan Anadolu pop-rock'ın yeniden yükselmeye başladığı dönem de yine bu dönemdir. Levent'i Murat Göğebakan, Murat Kekilli, Kıraç, Barış Akarsu gibi isimler takip eder. Bu isimler genelde ilk jenerasyon sanatçıların eserlerinin düzenlemeleri ya da türkü düzenlemeleriyle dinleyicinin karşısına çıkmışlardır. Kendi besteleri de ekseriyetle yine bu doğrultuda olup hatırı sayılır bir dinleyici kitlesi oluşturmuşlardır. Yirmi yıl gibi bir aradan sonra gelen bu canlanma Anadolu pop-rock müziğe olan ilginin aslında zihinlerde hep var olageldiği sonucunu vermektedir. Oysa daha önce belirtildiği gibi 12 Eylül İhtilali'nin sanatsal anlamda en ağır sonuçlarından biri 60'lı ve 70'li yıllardaki müzik birikiminin sonraki nesillere yeterince aktarılamamış olmasıdır. Müziğe 80'li yılların sonlarına doğru başlayan müzisyenlerin bu konudaki yorumları oldukça çarpıcıdır. Kendilerinden önceki jenerasyonun müziğine yabancı kaldıklarını, bunun da en büyük nedeninin ihtilalden dolayı söz konusu eserlere ve de sanatçılarına medyada ulaşamama sorunu olduğunu dile getirmişlerdir.

90'lı yıllarda özel TV ve radyoların sayıca artmasının eskiyi yeniden keşfetme noktasında önemli bir boşluğu doldurduğu ve bu sayede bu müziğe ilginin yeniden

artmaya başladığı söylenebilir. Ayrıca Cem Karaca'nın yurda dönüşü, Moğollar ve Üç Hürel gibi grupların da canlanan müzik piyasasında yeniden yer almalarına yönelik girişimlerin bu ilgi artışında payı vardır. Bununla birlikte bu dönemde kabul edilmelidir ki Anadolu pop-rock'ın birinci evresinde mevcut olan sosyolojik yapı artık değişmiştir (Bilgin, 2008). İlk devrede kentli nüfus kasaba ve köy nüfusunun gerisindedir. Anadolu pop-rock müziği onlar için geleneksel olanın modern ile sentezinden oluşan yeni bir soluk olmuştur. Oysa 90'lı yıllarda artık kentli nüfus köy nüfusunun çok üzerine çıkmıştır. Bu yüzden aynı sosyolojik şartlar yoktur. Aslında ortaya çıkış itibariyle bu evrede yapılan üretimlerde sıra dışı bir unsur da göze çarpmamaktadır. Örneğin daha ziyade Üç Hürel şarkılarının yorumları ile tanınan Haluk Levent söylem olarak da Cem Karaca çizgisinden pek farklı değildir. Buna karşın bu tarz çalışmaların belli bir ölçüde başarılı olduğunu kabul etmek gerekir. Ancak köyden kente göçmüş büyük kitlelerin halk müziğine olan özlemi neticesinde büyük şehirlerde birbiri ardına açılan türkü barlara koşut bir tüketici ihtiyacının piyasaca giderilme çabasının da bunda payı yadsınamaz. Yani halka yine kendi özünden gelen melodiler, daha önce de tuttuğu bilinen bir formülle, modern unsurlarla birleştirilip sunulmuştur.

Öte yandan 90'lı yıllarda "özgün müzik" tür başlığı altında icra edilen müziğin de Anadolu pop-rock çizgisinde değerlendirilmesi mümkündür. Ahmet Kaya, Grup Yorum, Ezginin Günlüğü, Onur Akın, Zülfü Livaneli gibi sanat hayatlarına 80'lerin ortalarında başlayan isimlerin Anadolu pop-rock çizgisine yakın olduğu söylenebilir. Tabii burada hâkim orkestrasyonun gitar ağırlıklı olmaması ayırıcı bir özellik olarak belirtilmelidir. Ayrıca bu sanatçılar ekseriyetle halk müziğine daha da yaslanan ve bağlamanın ön planda olduğu bir ses evreni oluşturarak protest bir çizgide ilerlemişlerdir. Ahmet Kaya söylem olarak sol ideolojiyi yansıtmasına ve politik bir figür olarak sivrilmesine rağmen beslendiği folklorun zenginliği ona her tür görüşten hatırı sayılır bir dinleyici kitlesi kazandırmıştır. Grup Yorum ise benzer bir söylemi daha da radikalleştirerek ortaya koymuş ve sınırlı bir kitlenin de olsa desteğini alarak protest müziğin en uç örneklerini vermiştir. Özellikle Grup Yorum'un başarısıyla birlikte halk müziği temelli ancak arabesk ögelere pek itibar etmeyen, bununla birlikte ilk kuşak Anadolu pop-rock tınılarına da çok benzemeyen bu yeni tarzda çalışmalar yapan sanatçıların sayısı artmış ve bu yeni tarza isim arayışları sonucu "özgün müzik" adı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Tabii bu isim, belli bir türe bağlı olmayıp

"bağımsız bir anlayışta serbest üretim" anlayışını ifade eden bir sözcük olarak düşünülmüş olsa da zaman içinde bir tür adı hâline gelmekten kurtulamamıştır. Bu tarz sınıflandırılamayan müzik türlerine bugün itibariyle daha çok "alternatif" tabirinin yeğlendiğini belirtmek gerekir. Kanaatimizce dönem içinde bu sözcüğün tür bağlamıyla çok bilinmediği, ortaya çıkan boşlukta "özgün" isminin yaygınlık kazandığı düşünülmektedir. Yoksa zaten sanatta "özgün olma" belli bir türden bağımsız olarak her sanatçı ve eser için söz konusu olan bir amaçtır.

3.4.3. 2000'ler Sonrası Dünya Müzik Sahnesinde Anadolu Rock

2000'li yıllardan itibaren Anadolu pop-rock müziğinin ikinci evresinin de giderek etki alanını kaybettiği söylenebilir. Bunda Barış Manço ve Cem Karaca'nın ölümü, artan korsan müzik kullanımı yüzünden müzik piyasasının daralması ve Kıraç, Murat Kekilli, Haluk Levent gibi yeni kuşakların tedirginlik nedeniyle geride durması, hatta başka iş kollarına yönelmeleri gibi nedenler etkili olmuştur. 2010'lardan sonra da rap müziğin yükselişe geçmesi ve pop müziğin sığlaşması farklı alternatif arayışlarını doğurmuş, bunun sonucunda özellikle sosyal medya gibi iletişim araçlarının gelişmesiyle müzik daha erişilebilir bir hâle gelmiş ve gerek farklı müzik kültürlerinin gerekse geçmişin hazinelerinin yeniden keşfi mümkün olmuştur. Bu hareketlilik içerisinde ilk dönem Anadolu pop-rock müziğinin de kendine düşen payı almaya başladığını söylenebilir. Facebook ile başlayan zevklere göre bir araya gelen toplulukların paylaşımları bu müziğe ivme kazandırmış, onu Youtube platformu takip etmiştir.

İnternet ve sosyal medyanın oldukça yaygınlaşmasıyla sınırlar kalkmış ve özellikle müziğe yön veren başta Anglosakson olmak üzere yabancı sanatçıların dünyanın etnik müziğini keşfetmesi daha kolay hâle gelmiştir. Bu bağlamda yabancıların aradığı temel özellik otantikliktir. Başka kültürlerden aldığı tüm eksantrik, çarpıcı ögeleri kendi zevk ve anlayışına göre uygun bir potada eriterek pazarlamayı çok iyi bilen bu hâkim kültürün Türk müziğinin temel taşları hâline gelmiş bir döneme kayıtsız kalması ya da görmezden gelmesi düşünülemez. Bu etkilenmenin hemen hemen eş zamanlı olduğu örnekler de vardır. Bunların en başında Erkin Koray'ın *Bir Eylül Akşamı* adlı eseri gelmektedir. 1962 tarihli bu şarkı, Rolling Stones grubunun 1966'da yayınlanan *Paint it Black* şarkısıyla ciddi paralellikler gösterir. Koray'ın şarkısı daha erken tarihli olduğuna göre diğerinin esinlenme olduğu söylenebilir. Nitekim konuyla ilgili yayınlanan bir röportajda Rolling Stones'un solisti Mick Jagger şarkının Türk müziği

ögeleri taşıdığını belirtmiştir. Diğer taraftan bu benzerlik Erkin Koray'dan doğrudan esinlenme kaynaklı olabileceği gibi Jagger'ın ima ettiği gibi bilinç dışı bir esinlenme de olabilir.[14]

Anadolu pop-rock sanatçıları içinde Batı dünyasında belki de en çok tanınan kişi Selda Bağcan'dır. Bunun nedeni Amerikalı rapçi Mos Def'in 2009 yılında çıkardığı albümünde Selda Bağcan'ın 1976 yılında söylediği bir Âşık Mahsuni Şerif bestesi olan *İnce İnce*'den sampling (örnekleme) yapmış olmasıyla başlayan süreçtir. Gerçi Mos Def bu alıntıyı Bağcan'dan izinsiz olarak yapmıştır. Bu durumu sonradan fark eden sanatçı ünlü rapçiye dava açmışsa da kısa bir süre sonra uzlaşılmıştır.

Örnekleme, başka bir müzik eserinin belirli bir bölümünü ya da yalnızca bir motifini kendi eserinde kullanmak şeklinde tanımlanabilir. Bu, sözlü bir kısım olabildiği gibi küçük bir gitar ya da keman partisyonu şeklinde olabilir. Yalnız buradaki işlem genellikle yeniden bir çalımdan ziyade orijinal eserden alınan kısmın olduğu gibi aktarılması şeklinde olur. Bağcan'dan yapılan örneklemeler Mos Def'le sınırlı değildir. Ünlü rap prodüktörü Dr. Dre de yine aynı şarkıdan bir örneklemeyi birkaç yıl sonra kendi albümünde kullanmıştır. Bu iki olay Bağcan'ın popülaritesinin artmasına katkı sağlamıştır. *Yüzüklerin Efendisi* film serisiyle tanınan ünlü aktör Elijah Woods'un da Bağcan'ın hayranı olduğunu açıklamasıyla bu ilgi daha ileri bir boyuta taşınır. Ancak Selda Bağcan'ın yurt dışından bu kadar talep görmesi aslında tesadüf değildir. Sanatçı 1970'li yıllarda Avrupa'da birçok turne yapma imkânı bulur. 1980 darbesinden sonra birkaç defa hapis cezası alıp pasaportuna el koyulduğu için 1986 yılında düzenlenen WOMAD festivaline katılamayacak olması gündeme gelince derneğin de büyük çabasıyla pasaportu geri verilmiş ve böylece festivale katılabilmiştir. Bu tür etkinlikler, ona uluslararası arenada daha çok bilinirlik sağlamıştır.

Selda Bağcan dışında bu dönem eserlerinden Batılı sanatçıların yararlandığı örnekler vardır. Bunlardan biri de Mazhar ve Fuat'ın bir Yunus Emre şiiri olan *Adımız*

[14] Burada özellikle belirtmek gerekir ki Batı'da 1960'ların ikinci yarısında Afganistan, Hindistan, İran başta olmak üzere Doğu kültürlerine bir ilgi artışı olur. Önceleri Beatnik sonradan ise Hippiler olarak anılacak olan binlerce aykırı genç arasında Londra-Amsterdam kalkan süslü minübüslerle İstanbul'dan da geçerek İran üzerinden Güney Asya'ya kadar uzanan "Hippi Trail" yolculuğuna çıkmak moda olur, birçok ünlü grup ve müzisyen de dönem dönem bu modaya uyar. Doğu kültürü ve felsefesinden etkilenerek saykodelik diyebileceğimiz çalışmalar yaparlar. Led Zeppelin'in *Kashmir, White Summer/Black Mountain Side gibi* çalışmaları, The Kinks'in *Fancy, See My Friend* şarkıları, Beatles'ın *Norwegian Wood, Inner Light* gibi şarkıları Doğu müziği etkilenmelerini örnekleyen çalışmalardır.

Miskindir Bizim şarkısından yapılan örneklemedir. 1974 tarihli bu şarkının ana melodisini Action Branson 2014 yılında yayınladığı *Easy Rider* şarkısında kullanmıştır. Amerikalı hiphop sanatçısı Fashawn'un *Out The Trunk* şarkısında Cem Karaca'nın *Obur Dünya* adlı eserinden örnekleme kullanılmıştır. Jedi Mind Tricks grubu *Sibling Rivalry* şarkısında Barış Manço'dan *Dönence* şarkısını örneklemiştir. Barış Manço'dan yapılan bir diğer örnekleme M.E.D'in *Superman* şarkısında *Halhal*'ın kullanılmasıdır. Gonjasufi *I Have Given* adlı parçasında Erkin Koray'ın *İnan ki* şarkısından örnekleme yapmıştır. Anadolu pop-rock döneminin az bilinen gruplarından Yabancılar'ın *Ağıt* şarkısı, Dr. Quandary'in *Pioneers* adlı şarkısında kullanılmıştır. Alman Hiphop sanatçısı Suff Daddy *Chinatown Chill* adlı şarkıda Özdemir Erdoğan'ın 1977 yapımı *Aç Kapıyı Gir İçeri* eserinden örnekleme yapmıştır. Moğollar'ın *Haliçte Gün Batımı* şarkısı Chinese Man'in *Down* adlı şarkısında kullanılmıştır. Bunların dışında tespit edebildiğimiz yaklaşık on adet daha örnekleme bulunmaktadır.

Dünya çapında ün kazanan bu şarkıcıların Türkiye gibi ülkelerden örnekleme yapmasının bir nedeni de dünya müziğindeki zaman zaman girilen tıkanmalardır. Bu tıkanmaları gidermeye yönelik orijinal buluş ortaya koyma zorunluluğu sanatçıları bu tarz otantik arayışlara itmektedir. Zira bu sanatçıların örnekleme yaptıkları eserleri bütünüyle almayıp belli kesitleri alarak kendi şarkılarına ustaca yedirdikleri dikkate alınmalıdır.

Günümüzde Anadolu pop-rock müziğinin geçmişini temsil eden isimlerden Moğollar, Kurtalan Ekspres, Yol Arkadaşları gibi gruplar değişen kadrolarıyla da olsa bugün hâlâ çalışmalarına devam etmektedirler. Ayrıca bu müziğin uzantısı kabul edilebilecek Haluk Levent, Kıraç, Murat Kekilli gibi isimler de zaman zaman üretmeye devam etmektedirler. Baba Zula, Replikas, Altın Gün gibi daha yeni gruplar, bu müzik türüne selam duran çalışmalara imza atmaktadırlar. Sonuç olarak Anadolu pop-rock olarak adlandırılan müzik türünün başlangıcından günümüze kadar olan süreci değerlendirildiğinde inişli çıkışlı da olsa her dönem alıcı bulabildiğinin altını çizmek gerekir. Öte yandan bu müzik türünü yukarıda bahsettiğimiz örneklemelerden hareketle keşfeden yabancı dinleyicinin de buna eklemlendiğini belirtebiliriz.

3.4.4. Günümüzde Anadolu Pop-Rock Müziğinin Dinleyicileri

Anadolu pop-rock akımıyla ilgili olarak sanatçı ve endüstri ayağını derinlemesine ele alırken dinleyici merkezli bir inceleme yapılması da gereklidir. Dönem içinde tüm popüler müzik türlerine yönelik ilginin dönütünü plak satışı, konserlerin doluluk oranları, müzik yarışmalarında halkın teveccühü ya da basılı ve görsel medyadaki hayran mektupları üzerinden değerlendirmek mümkündür. Örneğin dönemin en önemli dergisi *Hey*'de yapılan bir anket oylamasında Üç Hürel grubunun haksızlığa uğradığını düşünen hayran grupları dergiyi mektup bombardımanına tutar (Öktem, 2000). Zaman zaman bu tarz mektuplar yayın organını değişiklikler yapmaya zorlamıştır. Gazete ve dergilerde okur mektupları içinden nispeten uygun olanları seçilerek temsilî olarak yayınlanmıştır. Burada önemli olan dinleyici/okurlardan gelen bu tarz dönütlerin sayısıdır. Öte yandan dönemin tek kanallı televizyon ve radyosu TRT'ye gönderilen dinleyici mektupları ise yayınlanmadığından bu tarz eleştirileri değerlendirme şansımız yoktur.

Yazılı basının aksine dinleyici/izleyici kaybı endişesi taşımadığından TRT'nin bu yorumları ne derece dikkate aldığı muammadır. Kaldı ki en popüler oldukları dönemde bazı sanatçılara kapısını kapatan kurumun dinleyiciyle olan ilişkisindeki üstenci tavrı sanat yayın politikalarından da anlaşılabilir. Birçok sanatçı için oldukça yıpratıcı olan bu sürecin ardından 90'lı yıllarda özel TV ve radyoların yayın hayatına başlamasıyla görsel medyadaki özgürlükler artacaktır. Bu yıllardan itibaren özel kanalların yayın politikalarını oluştururken dinleyicilerden mektup/telefon/faks gibi yollarla gelen beğeni, öneri ve şikayetleri belli bir oranda dikkate aldığını biliyoruz.

2000'lerden bugüne internet ve sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla her alanda olduğu gibi sanat tüketicisinin de eğilimini ve beğenilerini daha çok bu mecralardaki yorumlar üzerinden değerlendirmek mümkün olabilmiştir. Buradaki verilerden yaş, cinsiyet gibi istatistiksel kesin sonuçlara varmak güç olsa da yorumlar aracısız aktarıldığı için daha sağlıklı tespitler yapılabilmektedir. Yine de etkileşimde bulunan hesapların çoğunun gerçek isim içermediği, bir kişinin birden fazla hesabından yorumlar yazabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

CD, kaset, plak satışının önemli ölçüde azaldığı günümüzde müziğe yönelik ilginin değerlendirilebileceği asıl mecralar müzik akış servisleri ile diğer sosyal medya platformları olarak karşımıza çıkar. Youtube platformundaki "Anadolu Rock Revival

Project" bu müziğe adanmış birçok kanaldan biri olarak örnek verilebilir. Yalnızca bu kanalın hâlihazırdaki yaklaşık 500 binlik abone sayısı ve şarkıların izlenme sayılarına bakıldığında bu müziğe yönelik büyük bir ilginin olduğunu görebiliyoruz. Üstelik bu izlemeler yasal olup telif sahiplerine de gelir oluşturabilmektedir. Kanalda Anadolu pop-rock şarkıları profesyonel illüstratörler tarafından hazırlanmış, çarpıcı kapak görselleriyle sunulmaktadır. Ayrıca kendi dönemi içinde çok değer görmemiş ancak sanatsal kalitesi yüksek birçok eser de dinleyiciyle buluşma imkânı buluyor.

Bütünsel bir yaklaşımla ele aldığımız çalışmamıza derinlik katacağı düşüncesiyle Anadolu pop-rock müzik dinleyicisinin sosyal medya üzerindeki yorum ve değerlendirmelerine dair bazı analizlere yer verdik. Söz konusu platformlardaki ilgi, beğeni ve yorumlardan yola çıkarak Anadolu pop-rock müzik özelinde mevcut dinleyici profilini kadim dinleyiciler, genç dinleyiciler ve yabancı dinleyiciler olarak üç ana başlıkta ele almak mümkündür.[15]

Platformlarda yer alan eser incelemeleri sürecinde görülen benzer tepki ve yorumlardan hareketle ortaklığı sağlama açısından bir örneklem üzerinden üç profile ait değerlendirme yapmanın daha sağlıklı olacağı düşünüldü. Bu doğrultuda Erkin Koray'ın *Cemalım* türküsü düzenlemesi izlenmesinin ve yorumlarının sayısı yüksek olması bakımından uygun bulundu. Bu eserin günümüze kadar olan süreçte farklı sanatçılarca birçok kez yeniden yorumlanmış olması da gelenek-modernite ekseninde değerlendirme yapabilmemize olanak sağladı.

Erkin Koray'ın seslendirdiği *Cemalım* türküsü Nevşehir yöresine aittir. (Kaya, 1991) TRT repertuarında yer almıştır. Sanatçının rock alt yapısıyla 1974 yılında yaptığı düzenleme büyük ilgi uyandırmıştır. Türkünün sözleri ve künyesi aşağıdaki gibidir.

Şen Olasın Ürgüp Dumanın Gitmez (Cemalım)

Yöre: Nevşehir/Ürgüp

Kaynak Kişi: Refik Başaran-Avanoslu Selahattin

Şen olasın Ürgüp dumanın gitmez
Kıratın acemi konağı tutmaz

[15] Erkin Koray'ın *Cemalım* düzenlemesi birçok kanal ve hesapta bulunmasına rağmen sanatçının 1974 tarihli TRT stüdyo performansını içeren video, aşağıda linki olan iki kanalda toplam 20 milyonu aşkın izlenmesi nedeniyle tercih edilmiştir. İncelemede yer alan dinleyici yorumları bu iki kanaldaki video altına yapılan yorumlardan alınmıştır. Bkz. Cappuccino, (2010, 15 Kasım) https://www.youtube.com/watch?v=U0gjwpMb-k8, Erkin Koray Official, (2017, 15 Kasım) https://www.youtube.com/watch?v=F-k_Fr67bPQ

Oğlun da çok küçük yerini tutmaz
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Ürgüp'ten de çıktığını görmüşler
Kıratının sekisinden bilmişler
Seni öldürmeye karar vermişler
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Cemal'ın giydiği ketenden yilek
Al kana boyanmış don ile göynek
Sana nasip oldu ecelsiz ölmek
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Ürgüp'ten de çıktın kırat kişnedi
Üzengiler ayağını boşladı
Yağlı kurşun iliğine işledi
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Karlık ile başkadın pınar arası
Çok mu imiş Cemal'ımın yarası
Ağlayıp geliyor garip anası
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Cemal'ın giydiği kadife şalvar
Dükkânın kilidi cebinde parlar
Oğlun da çok küçük beşikte ağlar
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Kıratın üstünde bir uzun yayla
Ne desem ağlasam kaderim böyle

Gidersen Ürgüp'e sen selâm söyle
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Kıratım başımda oturmuş ağlar
Cemal'a dayanmaz şu karlı dağlar
Üzüm vermez oldu Karlık'ta bağlar
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Giden Cemal gelir mi de yerine
İçerimde yaram indi derine
Cemal düştü kahpelerin şerine
Cemal'ım Cemal'ım algın Cemal'ım
Al kanlar içinde kaldın Cemal'ım

Türkü, TRT repertuvarına ise kaynak kişiler aynı tutularak bazı değişikliklerle alınmıştır. Künyede Nida Tüfekçi derleyici olarak yer almıştır. Eser, Nida Tüfekçi ve Emel Taşçıoğlu başta olmak üzere birçok sanatçı tarafından yorumlanmıştır.

Şen olasın Ürgüp, dumanın gitmez
Kır atım acemi konağı tutmaz
Oğlum da pek küçük, yerimi tutmaz
Cemalım Cemalım algın Cemalım
Al kanların içinde kaldın Cemalım

Ürgüp´ten de çıktığımı görmüşler
Kır atımın gidişinden bilmişler
Beni öldürmeye karar vermişler
Cemalım Cemalım algın Cemalım
Al kanların içinde kaldın Cemalım

Görüldüğü eserin TRT versiyonu, aslına göre daha kısa olup sözlerde de bazı değişiklikler vardır. Üçüncü dizede "oğlun da çok küçük" ifadesi "oğlum da pek

küçük" şeklinde belirtilmiştir. İkinci bendin ikinci dizesindeki "Kıratımın sekisinden" ifadesi "Kıratımın gelişinden" olarak değişmiştir.

Erkin Koray yorumunda ise sözler büyük ölçüde TRT versiyonuna uygun ilerlemiştir. Ancak ilk dizede "dumanın gitmez/tütmez" ile "Oğlum/oğlun" değişikliği vardır. Ayrıca orijinal versiyondaki "kır atımın sekisinden" ifadesi Koray'da belki de yanlış anlamadan dolayı "kıratımın sekişinden" olarak söylenmiştir. Düzenleme ise rock müzik temellidir. Davul, basgitar ve elektrogitardan oluşan eserde Koray'ın ana melodiden hareketle yazdığı gitar sololarına yer verdiğini görüyoruz. Yakın geçmişte de bu türküyü yorumlayan birçok sanatçı olmuştur. Bu yorumlara baktığımızda büyük ölçüde Erkin Koray düzenlemesinden hareket edildiğini söyleyebiliriz. Bunlar arasında Haluk Levent ve daha genç gruplardan Altın Gün'ü sayabiliriz. Haluk Levent sözlerde yukarıdaki iki versiyondan da farklı eklemeler yapmıştır. Altın Gün ise sözlerde de Koray yorumuna neredeyse birebir bağlıdır. Ancak Haluk Levent yorumundan da etkilenmiş olmaları muhtemeldir ki "algın Cemalım" ifadesini "aslan Cemalım" olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Onun dışında grubun müzikal düzenlemesi için ise Koray versiyonunun modernize edilmiş ve orkestrasyon açısından zenginleştirilmiş hâli diyebiliriz.

Bu örnek olay üzerinden varılacak sonuçlar şunlardır: Anadolu pop-rock sanatçıları yalnız etkin yıllarında değil günümüzde de yeni kuşaklara kültür aktarımı yapabilmektedir. Bunda teknolojinin yaygınlaşmasının da rolü unutulmamalıdır. Yeni kuşakların ilk kaynağa ulaşamadığı ya da ulaşmayı tercih etmediği düşünülebilir. Bunun dışında bu işin öznesi olan dinleyici açısından bakıldığında grubun yalnız bu türküye ait olan beş milyona yaklaşan dinleme sayısı dikkat çekicidir. Kaldı ki bu etkileşimler Erkin Koray versiyonunun da yüz binlerce genç-yaşlı, yerli-yabancı dinleyici tarafından yeniden keşfi anlamına gelmektedir. Sonuç olarak, sosyal platformlardaki yüksek izlenme/dinlenme sayılarından, yine aynı oranda yorum ve beğenilerden hareketle Anadolu pop-rock müziğin günümüzde de ciddi oranda takip edilmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu örnek olaydan hareketle bu müziğin üç kategoride topladığımız dinleyici profilini inceleyelim.

3.4.4.1. Anadolu Pop-Rock Müziğinin Kadim Dinleyicileri

Anadolu pop-rock müziğinin kadim dinleyicileri 1960'lı yıllardan itibaren bu müziğin müdavimleri olan dinleyiciler ve 80'li yılların ortalarından itibaren özellikle Barış

Manço'nun 7'den 77'ye programıyla başlayan görünürlüğü sayesinde gelen takipçiler olarak ikiye ayrılabilir. Birinci grup dinleyiciler hareketin çıkışından itibaren aldıkları plaklar, dergiler, gittikleri konserlerle bu patlamayı gerçekleştiren genellikle 1950'li, 60'lı yıllarda doğan dinleyici kitledir. Bu grubun ellerindeki arşivin ne boyutta olduğu bilinmese de sosyal medya üzerinden bu müziğe olan yaklaşımlarını değerlendirebilmek mümkündür. İkinci grubu ise 1970'li, 80'li yıllarda doğan ve bu müziği genel olarak nispeten sönümlendiği bir dönemde salt medya üzerinden takibe başlamış "Adam Olacak Çocuk"lar olarak değerlendirebiliriz. Yine 12 Eylül sonrasında yurt dışında olan Cem Karaca'nın yurda dönmesiyle başlayan süreçte, Moğollar'ın, Üç Hürel'in yeniden bir araya gelmeleri bu müzikte kıpırdanmalara yol açmıştır. Haluk Levent, Murat Kekilli, Murat Göğebakan, Kıraç gibi yeni jenerasyondan gelen eklemlenmeyle ortaya çıkan yeni açılıma destek ise yine bu dinleyici kitlesinden gelecektir.

Sosyal medya çağında bu kadim dinleyiciler, biraz da kişisel nostaljileri için olsa gerek, bu müziğe sahip çıkmaya devam ediyorlar. Yapılan yorumlarda insanların gittikleri bir konser sürecinin anıları ya da bahsi geçen şarkı ve albümle ilgili anılarını paylaştıklarını sık sık görüyoruz. Dinleyici oranlarında ilk grubun nispeten daha az bir oranda olduğu söylenebilir. Bunun nedeni 1960-80 arası dönemin aktif dinleyici kuşağının nispeten bu platformları daha az kullanmasıdır. Bir diğer nedeni de bu kişilerin geçmiş döneme ait kaset, plak, CD gibi materyallere sahip olmaları ve bu araçlardan dinleme olanağına sahip olmaları şeklinde değerlendirilebilir. Bununla birlikte yukarıda incelediğimiz Erkin Koray'ın *Cemalım* türküsünün TRT'deki video klibi üzerinden bu kitlenin güncel genel düşünce ve yorumlarını temsil eden bazı örneklere aşağıda yer verilmiştir:

@nazderinkalyoncu1297: Bu klibin yayımlandığı yıl (1974) sadece 5 yaşındaydım... TRT 1'de yayımlanmıştı... zannediyorum bir bayram akşamıydı... Bu mesajı 47 yaşında yazıyorum… Kaç yıl olmuş? siz hesaplayınız... Allah Erkin ağabeyime sağlıklı ve uzun bir ömür versin inşallah...

@erdalhamuscu5840: Teşekkürler Erkin Baba, iyi ki varsınız, sizi dinleyerek büyümek güzeldi. Biz galiba çok şanslı bir nesildik 1960 doğumlular :))

@batuyildirim2280: Harika bir yorum taaa gençliğimize gittim 70'li yılların güzelliği bir başkaydı, nefesine sağlık Erkin Bey

@sguven: Ne zaman dinlesem...ilk gün gibi haz alıyorum. Erkin babanın 50 yıllık hayranı olarak.. 1975 de Estarabim şarkısını dinlediğimden beri..

@drilkerbike: Genç kardeşlerimiz hep değerlendirsinler düşünsünler araştırsınlar kendilerinden önceki dönemleri, Türk medeniyeti birçok değerli sanatçı, müzisyen, yazar ve şair yetiştirdi. Sound diyoruz ya bunu bulamazsın bir nimettir bu.

@originalmusic6156: 40 yasına geldim hala severek dinliyorum, şimdiki gençler şarkıdan anlamıyor.

@asilhanbilal2562: Erkin Koray kendini müziğe adamış ender insanlardan biridir. O 1967 yılında "Kızları da alın Askere" parçasıyla tanınmaya başlamıştır. Ancak bizim kuşak onu 1974'te yayınlanan "Şaşkın" ve "Fesuphanallah" şarkılarıyla tanıdık sevdik. O bizim 'Anadolu Rock'ın yaratıcısıdır. Bunu yaratırken elektro-gitarın yanına elektro-bağlamayı da katan odur. Batı rock'ıyla Anadolu tınısını birleştiren "Cemalim" parçasında özgün yaratıcılığı fark edilir. Onun filmlere efekt olan "Çöpçüler" ve "Estarabim" parçalarını hepimiz çok dinledik… Hala ara sıra dinler, geçmiş gençlik yıllarımı yad ederim.

@mrsn3800: 12 yaşımdan beri dinlerim Erkin Koray'ı. Kasetlerini annem karne hediyesi olarak alırdı. 40 yaşındayım daha da çok seviyorum.

Birinci grup olarak değerlendirdiğimiz kadim sadık dinleyici kitlesinin yorumlarında en sık dile getirdikleri bir nokta güncel sanat ile olan mukayeselerdir. Bunu salt nostaljik duygu üzerinden okumak çok yanlış olur. Zira bu tarz değerlendirmeler aşağıda belirteceğimiz üzere genç dinleyiciler için de geçerli bir durumdur. Yorumlarda ayrıca bu müziği keşfeden gençlere ve yabancılara yönelik açıklama ve tavsiyede bulunma çabası görülmektedir. Bu da şüphesiz kültür aktarımı ve tanıtımı için önemlidir.

3.4.4.2. Anadolu Pop-Rock Müziğini Keşfeden Genç Dinleyiciler

İkinci grup bu müzik türüyle dijital platformlardan tanışanlardan, genellikle 1990'lı, 2000'li yıllarda doğan dinleyicilerden oluşmaktadır. Elbette bunlar içinde yetiştikleri toplumdan ötürü dönem sanatçılarına ve bu müziğe karşı belli bir aşinalığa sahip olmakla birlikte asıl keşiflerini dijital platformlar üzerinden yapan kitledir. Oldukça büyük bir orana sahip olan bu kitle, müziği daha ziyade dijital platformlardan dinlemeyi tercih ettiğinden yorum ve beğenilerin çoğunu bu grup oluşturmaktadır.

Bu müziğin yükseliş dönemlerini görmeyen, neredeyse ikinci kuşak isimlerin bile doğru dürüst ortalıkta gözükmediği dönemlerde daha çok pop ve rap müzik arasında dolanan genç dinleyicilerdir bunlar. Bu kitlenin belki de maruz kaldıkları sarmalın dışına çıkma arayışındayken yine sosyal medya üzerinden keşfettikleri Anadolu pop-rock müziğine büyük bir hayranlık beslediği söylenebilir. Zira yorumlara bakıldığında ilk dönem Anadolu pop-rock çalışmalarının kalitesine yönelik övgüleri geniş yer tutmaktadır. Özellikle de günümüz müziğiyle yapılan kıyaslamalar son derece çarpıcıdır. Şarkı sözlerinin kalitesine dair yorumlar başlarda gelmektedir. Burada özetle, günümüz popüler şarkı sözlerindeki kaba saba, özensiz, sığ ve uçuk kaçık ifadelerin yer almasına karşılık dinleyiciler Anadolu pop-rock şarkı sözlerindeki derinliğe vurgu yapmaktadır.

Müzikal açıdan bakıldığında ise o dönem üretilen çalışmaların daha ustalığa ve yaratıcılığa dayalı olduğu gelen yorumlar arasında yer alıyor. İnsanların büyük bir bölümü 60'lı ve 70'li yıllarda teknik imkânların bu denli geniş olmamasına rağmen bu dönem sanatçılarının daha içten olduğunu düşünüyor. Bunda müzisyenlerin hücum kayıt denilen aynı anda kayıt yapma zorunluluğunun da rolü olmalıdır. Zira kayıt makaraları ve de stüdyo kiralama ücretleri yüksek olduğundan kayda gelen sanatçıların hazır bir şekilde stüdyoya girmeleri gerekmekteydi. Bu da çok daha fazla bir ön çalışma ve enstrüman hakimiyeti anlamına geldiğinden ustalaşmayı doğuruyordu. Üstelik sanatçıların daha fazla bir arada olması ve prova yapmasını da zorunlu kılıyordu. Tüm bunlar elbette ortaya çıkan ürünün enerjisine yansımıştır. Oysa günümüz müzik teknolojisinde kanal kayıt sistemi kullanıldığından, her müzisyenin partisyonu ayrı ayrı alındığından müzisyenler çoğunlukla birbirini görmezler. Dahası gelişmiş programlar sayesinde sanal enstrümanlar kullanılmakta ve her türlü düzeltme ve efekt işleri yapılabilmektedir. Tüm bunlar da ortaya çıkan ürünün doğallığını ve içtenliğini etkilemektedir.

Anadolu pop-rock'ın yeniden keşfedilişini ülkemiz içinde yeni kuşakların bu müziğe ve dolayısıyla halk müziğine yaklaşımı açısından da değerlendirebiliriz. Gençler birçok türküyü olduğu gibi yani otantik biçimiyle değil de bu eski sanatçıların yorumları ile tanıyıp benimsiyorlar. Cem Karaca, Barış Manço, Selda Bağcan, Erkin Koray'ın günün şartlarına göre modernize ettiği birçok türkünün genç kuşak sanatçılara da yepyeni ilham kapıları araladığını görmek sevindiricidir. Bunun kültür aktarımına katkıları da son derece önemlidir. Yine Erkin Koray'ın yorumladığı

Cemalım türküsü klibine gelen yorumlar üzerinden genç kuşağın konuya yaklaşımını değerlendirebiliriz:

@ilkaygonullu: 23 yaşındayım. Hep 60 ve 70'lerde yaşayan dedelerimiz, amcalar ve akrabaların hikâyelerini dinleyerek büyüdük. Doğallık, saygı, sevgi ve karşılıksız merhameti her an hissettim ruhumda. Bununla yaşadım. Saçlarımı uzatıp uzun favori bıraktım. Eskiyi seviyoruz yeniden yaşamak istiyoruz. Her birinize saygılar. Erkin Dede Allah uzun ömür versin.

@melisaa41: Şu müziklerden sanattan şimdiki düştüğümüz hale bak iner misin çıkar mısın? 50 yıl geriye gitsek 100 yıl ileri gitmiş oluruz yemin ederim

@guven_acar: Bu tarz müzikler bugün neden yapılmıyor? Yok mu bu müzik türünü canlandırabilecek müzisyenler? Çok ilginç gerçekten, pazar var, talep var ama arz yok.

@bluemoon821: 2000 doğumlu 23 yaşında z kuşağı mensubu bir öğretmen olarak bu şarkıları bilmenin gururu ve mutluluğunu yaşıyorum, çünkü bizim kuşak tarafından pek bilinmiyor maalesef, babam sayesinde bunları dinleyerek büyüdüm. Anadolu rock hayranları olarak da bu mükemmel proje için de teşekkür ediyoruz size.

@nurefsan807: Popülariteyi sonuna kadar hak eden bir adam. Biz gençlik olarak bu zevkten kaliteden mahrum kaldık çok şansız bir nesiliz.

@sigmundfreud7263: Bu yıllarda doğmadım ama Anadolu Türkçe rock'la büyüdüm. Şu an 20 yaşındayım. 10 yaşımdan beri full Erkin Koray ve tarzı dinliyorum.

@legendss8: 99 doğumlu olarak büyüklerimden hep bunu dinledim ilk zamanlar anlamıyordum şimdi her gün eve gelirken arabada açıyorum tek başıma sürekli düşünüyorum o zamanlar daha mı iyiydi...

@mehmetakgun4357: Muhteşem bir eser keşke bu dönemlerde canlı dinlemek gibi bir lütufla ödüllendirilecek kadar şanslı doğabilseydim.

Genç kuşağın yorumları arasında ilk sıralarda bu müziğin kalitesine duydukları şaşkınlık gelmektedir. Kendi dönemlerindeki müzik ortamından rahatsızlık da dile getirilmektedir. Ayrıca birinci gruptaki kadim dinleyicilerin yaptığı gibi yabancı ilgisine karşı duyulan şaşkınlıkla birlikte onlara cevaben bilgilendirme ve tavsiyeler de yorumlar arasında öne çıkan tespitlerimizden biridir.

3.4.4.3. Anadolu Rock Müziğini Keşfeden Yabancı Dinleyiciler

Üçüncü grupta yer alan yabancı dinleyicilere ait yorumlar çoğunlukla İngilizce olsa da birçok dilde yorum vardır. Bunlar teknoloji sayesinde anında çevrilebildiğinden yorum içerikleri konusunda fikir vermektedir. Çalışmamızda bu kitle için herhangi bir yaş, cinsiyet, millet analizi yapmanın çok mantıklı bir yaklaşım olmadığı kanısındayız. Burada önemli olan bu müziğin ülke sınırlarını ne kadar aşmış olduğunu göstermesidir. Bununla birlikte en fazla etkileşimin Yunanistan, Bulgaristan, diğer Balkan coğrafyası, Ortadoğu ve Kafkaslar gibi çevre ülkelerden geldiğini söylemek mümkündür. Bu toplumların zaten coğrafi ve tarihî açıdan benzer sanat zevklerine sahip olduğu dikkate alınmalıdır. Bunun yanı sıra Batı Avrupa'dan ve Amerika'dan da oldukça etkileşim vardır. Bu dinleyiciler, Türkçe şarkı örneklemesi içeren yabancı şarkılar vesilesiyle geldiği gibi Anadolu ve Türk kültürüne ilgi duyan insanlara yönelik algoritma önerileri kaynaklı da gelebilmektedir.

Sosyal medya platformlarının en önemli katkılarından biri uygulamaların yapay zekâ algoritmaları sayesinde dünyanın dört bir yanından dinleyicilerin bu tarz alternatif müzikleri keşfetme imkânı bulabilmesidir. Şarkılara yapılan yorumlara bakıldığında yabancı dinleyicilerin sayısı hiç de azımsanmayacak boyuttadır. Zamanında koşullar gereği yalnızca ülke sınırları içinde kalabilen birçok değerli sanatçı ve eserin dünya dinleyicisine ulaşabilme şansı bulması bu tarz platformların kültür pazarlamasında ne derece önemli olduğunun âdeta bir kanıtıdır.

Son olarak Anadolu pop-rock şarkılara yapılan amatör ya da profesyonel *cover* çalışmaları da bu tanıtıma katkı sağlamıştır. Tüm bu etkileşimler bu müziğin hem yeni kuşaklarca hem de Türk kültürüne merak duyan yabancılar tarafından daha çok tanınmasını ve keşfedilmesini kolaylaştırmış, bu da sanatçıların o dönemki koşullar gereği yapmayı çok isteyip de yapamadıkları yurt dışına açılma vizyonunu dolaylı da olsa gerçekleştirmelerini sağlamıştır. Anadolu pop-rock'ın keşfedilmesine son yirmi yılda yabancı sanatçıların bu dönem şarkılarından bazı kesitler alarak kendi şarkılarında kullanmaları sonucu oluşan popülarite de destek olmuştur (Göktaş, 2023). Burada elbette modern ana akım müzik türlerinin belli bir kaynaktan çıkıyor olması ve insanların alternatif arayışlarının da rolü olduğu yadsınamaz. Tüm dünyanın müziğine parmak ucuyla erişim kolaylığı, şüphesiz geçmişin hazinelerini de gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olmaktadır.

Yabancı dinleyicilerin en çok takip ettikleri Türk sanatçılar arasında Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray ve Selda Bağcan öne çıkar. Bu sanatçıların zaten en başta dünyaya ulaşmak için yola çıktıklarını biliyoruz. Dönemin imkanları gereği yurt dışında tanıtım yapmak ve başka bir topluluğa seslenebilmek oldukça zor olduğundan bu yolları deneyip istedikleri sonucu alamayınca evlerine dönüş yapmışlar ve burada bir yer edinme çabasına girişmişlerdi. Hatta Barış Manço gibi kimi isimler şarkılarını İngilizce ve Fransızca olarak seslendirmeyi dahi denemişler ve sonradan bu konudaki pişmanlıklarını dile getirmişlerdi. Farkına vardıkları şey ise başarı için otantik olma zorunluluğuydu. Bu aynı zamanda yabancı dinleyicinin de aradığı "samimiyet" duygusunu ifade etmektedir. Şu anki keşfedilmenin altında yatan da dokusuna samimiyet işlemiş eserlerdir. Elbette bu sürecin nereye evrileceğini kestirmek kolay değil. Sosyal medyanın hemen her platformunda bulunan Anadolu pop-rock müziği eserlerine yapılan on binlerce yorumun hatırı sayılır bir bölümü de yabancı dinleyicilere aittir. Yine Erkin Koray'ın *Cemalım* türküsü klibi üzerinden yabancı yorumlardan bazılarına aşağıda yer verildi. Birçok dilde yorum bulunmakla birlikte İngilizce olarak yapılan yorumlar çalışmaya alınmıştır:

@itssogoodithurts: How this can be so majestic? Something timeless in the vocal...

(Bu nasıl bu kadar görkemli olabilir? Vokalde zamansız bir şey...)

@the_miracle_aligner: Started dipping my toes into Anatolian rock lately, started strong with Alpay and Özdemir Erdoğan but Koray is on another league entirely <3

(Son zamanlarda Anadolu rock'a dalmaya başladım, Alpay ve Özdemir Erdoğan ile güçlü bir başlangıç yaptım ama Koray tamamen başka bir ligde <3)

@julianafiligoi: I am rock lover.. And i am from south america. This is awesome!!!!

(Ben rock aşığıyım. Ve Güney Amerikalıyım. Bu harika!!!!)

@INprometheus: What a deep and rich voice, moody and melancholic music, and beautifully mournful lyrics. Masterpiece! Love from Morocco!

(Ne kadar derin ve zengin bir ses, karamsar ve melankolik bir müzik ve güzel kederli sözler. Başyapıt! Fas'tan sevgiler!)

@robertomoccia8305: i love this music.. very alternative almost dark music.. really intense and unique.. greetings from Italy

(bu müziğe bayılıyorum.. çok alternatif neredeyse dark bir müzik... gerçekten yoğun ve eşsiz... İtalya'dan selamlar)

@davebolinger7453: Great song, i just discovered this and am already a fan. Also greetings from the U.S.

(Harika bir şarkı, bunu yeni keşfettim ve şimdiden hayranıyım. Ayrıca Amerika'dan selamlar)

@dalexeiblues: I got this song stuck in my head for the rest of my life...incredible....I got goosebumps... thank you Turkish Anatolian Rock!

(Bu şarkı hayatım boyunca aklımdan çıkmayacak... inanılmaz.... tüylerim diken diken oldu... teşekkürler Türkçe Anadolu rock!)

@renanbarbieri6259: I'm 10 years late but glad that I found this gem. Thank you, from Brazil!

(10 yıl geç kaldım ama bu cevheri bulduğuma sevindim. Brezilya'dan teşekkürler!)

@yusufabbass: Music is truly universal. I'm a black African a Nigerian don't understand what's being said but feel it in my soul.we do humans hate were all humans each created uniquely

(Müzik gerçekten evrenseldir. Ben siyah bir Afrikalıyım, bir Nijeryalıyım, ne söylendiğini anlamıyorum ama ruhumda hissediyorum. Nefret ettiğimiz insanların her biri eşsiz bir şekilde yaratıldı)

@Jekyl99999: wow this is so smooth, I never knew that ancient Turks rock that hard, best regards from Poland.

(vay be bu çok düzgün, eski Türk rock'unun bu kadar sıkı olduğunu hiç bilmiyordum, Polonya'dan saygılarımla.)

@matthieucasale5474: Don't know why all those turkish song was not popular all over the world! Not even this one. Turkish music is Masterpiece....and i dont speak about food!

(Tüm bu Türkçe şarkıların neden tüm dünyada popüler olmadığını bilmiyorum! Bu bile. Türk müziği bir şaheser.... ve yemeklerden bahsetmiyorum bile!)

Yukarıdaki alıntılar yalnızca bir eser için yapılan binlerce yorumdan birkaçıdır. Bu durum Türk müziği ve kültürü açısından şüphesiz gurur vericidir. Genel olarak

değerlendirildiğinde dönemin diğer Batılı popüler sanatçılarıyla yarışır icralara rağmen onlar kadar bilinmemelerine dair sorgulamalar göze batmaktadır. Burada elbette müziğin yalnız müzik olmadığı, küresel bir pazarlama ağı bulunan siyasetin ve lobilerin de bulaştığı dev bir endüstri olduğunu düşündüğümüzde durum daha anlaşılır hâle gelmektedir. Ancak bu değerin ve itibarın er geç veriliyor olması da önemlidir. Belirtilmesi gereken bir diğer durum da İngilizce yorumların bazılarını, yabancı dinleyicilere yönelik bilgilendirici ifadeler içeren Türk dinleyicilerin yorumları oluşturduğudur. Böylelikle bazı vatandaşlarımızın kendilerine gönüllü kültür elçiliği görevi atfetmiş olmaları altı çizilmesi gereken bir olgudur.

4. ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİNDE HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI

4.1. Sanatçılar

Üçüncü bölümde kısa yaşam öyküleriyle ele alınan Anadolu pop-rock sanatçıları bu bölümde müzik formasyonu dahil genel eğitim durumları, giyim-kuşam ve aksesuar tercihleri gibi unsurların yanı sıra geleneksel ozan tipi ile olan bağlantıları ve performans özellikleri bakımından incelenecektir.

4.1.1. Eğitim Durumları

Anadolu pop-rock müziği sanatçıları genel olarak orta üst sınıf diyebileceğimiz ailelerden gelmektedir. Birçoğu yüksek eğitimlerini tamamlamıştır. Barış Manço ortaokul eğitimini ve lise eğitiminin bir bölümünü Galatasaray Lisesinde alır; ancak liseyi Şişli Terakki Lisesinde tamamlar. Daha sonra Belçika Kraliyet Akademisinde resim-grafik-iç mimari alanında yüksek öğrenimine devam eder. Bir diğer Galatasaray Lisesi mezunu Fikret Kızılok ihtisasını Diş Hekimliğinde yapar. Cem Karaca, Robert Kolej'de okur. Erkin Koray ise Alman Lisesinde başladığı orta öğrenimini Vefa Lisesinde tamamlar. Zaten Vefa Lisesi hatırı sayılır bir sanatçı yetiştirme merkezi olarak ün salmıştır. Feridun Hürel, Suat Sayın, Moğollar grubundan Taner Öngür gibi daha birçok önemli müzisyen Vefa mezunudur (Kaygalak, 2021). Cahit Berkay, Kabataş Lisesinin ardından İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesini bitirir. Erol Büyükburç, İstanbul Ticaret Lisesinden mezun olduktan sonra İstanbul Ticari İlimler Akademisinin üçüncü sınıfından ayrılır. Selda Bağcan Ankara Üniversitesi Fizik Mühendisliği mezunudur. Bir başka Alman Liseli de Selçuk Alagöz'dür. Sanatçı İstanbul Üniversitesi Ekonomi Bölümü mezunudur. Edip Akbayram Gaziantep Şahinbey Atatürk Lisesinden mezun olur. Sonrasında diş hekimliği bölümünü kazansa da müzik sevgisi ağır bastığı için bölüme devam edemez.

Anadolu pop-rock sanatçılarının müzik eğitimleri de genel olarak okul dönemlerinde aldıkları temel eğitim üzerine kendilerini yetiştirmeleri şeklinde olmuştur. Çoğunluğu akademik bir müzik eğitiminden geçmemiştir. Bununla birlikte yakın çevrelerinden ya da dışarıdan özel dersler alarak müzik bilgilerini ilerletmişlerdir. Erol Büyükburç

İstanbul Belediye Konservatuarında Alis Rosental'dan şan dersleri alır. Ersen Dinleten, mandolinle başladığı eğitimine Rum hocası Koçamenadis'ten klasik gitar dersleri alarak devam eder (Dinleten, 2022). Hürel kardeşler babalarının aldığı akordiyonla başladıkları müzik yolculuklarında daha çok kendilerini yetiştirirler. Erkin Koray ilk piyano eğitimini annesi Vecihe Koray'dan, Cem Karaca ise annesinin teyzesi Rosa Felekyan'dan alır. Barış Manço ise Türk müziği eğitimi konusunda şanslıdır; çünkü bir dönem Zeki Müren'in de hocalığını yapan annesi, Türk sanat müziği sanatçısı Rikkat Uyanık yanı başındadır. Selda Bağcan'ın müziğe başlaması üniversite yıllarını bulur. Cahit Berkay da müziğe mandolinle başlar. Fikret Kızılok'un ilk enstrümanı ise ortaokul yıllarındayken doğum gününde hediye edilen akordiyondur (Kızılok, 2023).

4.1.2. Dış Görünüm

Performans sanatlarında yalnız ortaya konan ürün değil onu temsil eden sanatçı için de görsellik son derece önemlidir. Popüler müziğin yükselişe geçtiği 50'lerden itibaren bu konu dünyada oldukça profesyonel bir şekilde ele alınmaya başlamış ve imaj danışmanlığı adı altında toplanabilecek önemli bir endüstri oluşmuştur. Ülkemizde de durum benzer bir seyir izlemişse de bu konudaki profesyonellik algısı günümüzde dahi yeterince gelişememiştir. Dönem itibariyle ise durum çok daha emekleme aşamasındadır. Batılı meslektaşlarının imaj ve stillerini plaklardan, gazete ve dergilerden gördükleriyle tanıyan sanatçılarımız ilk olarak onlara öykünen bir imajla seyircinin karşısına çıkmışlardır. Anadolu'ya yönelmeyle birlikte yaptıkları müzikle mütenasip olması adına sahne, albüm, plak, röportaj gibi profesyonel alanlarda dış görünümlerine kendi imkân ve bilgileri ölçüsünde özen göstermişlerdir. Tarihsel süreç içerisindeki değişimlerle beraber sanatçılarımızın imajlarına dair unsurlar bu bölümde incelenecektir.

4.1.2.1. Saç-Sakal-Bıyık

1950'lerin ortalarında rock'n'roll müziğinin ilk temsilcilerine bakıldığı zaman genel olarak nispeten kısa saçlarla görülürler. Bu durum dönemin moda anlayışıyla ilgilidir. Özellikle iş, okul, sahne gibi sosyal ortamlarda kısa saçlı, tıraşlı, takım elbiseli bir görünüş bir statü göstergesi olarak algılandığından bu konuda tüm sosyal mekanizmalar benzer işlemektedir. Diğer yandan daha önceki caz topluluklarındaki veya oda orkestralarındaki yaygın imaj da bu yöndedir. Buradan hareketle rock'n'roll

müzisyenleri de başlangıçta dış görünümlerinde aşırıya kaçmazlar. Bill Haley, Fats Domino, Buddy Holly hatta ilk zamanlarında Elvis Presley dahi takım elbiseleriyle boy göstermişlerdir. Beatles, Animals, Cliff Richard gibi örneklerde görüldüğü gibi İngiltere'de de durum pek farklı değildir. Zaten rock'n'roll müziğinin ilk isyanı daha çok ergenlik ve gençlik aşkları ekseninden öteye pek gitmez. 50'lerde Beat kuşağı gibi öncülleri ile başlayan, 60'ların ortalarından itibaren gelişen ve Hippi rüzgârı ile zirve yapacak olan karşı kültür hareketlerinin etkisiyle saç, sakal, kıyafet gibi imajlarda değişimler başlamıştır. Buna sözlerdeki derinleşme ve müzikte ise artan sertlik dozu eşlik etmiştir.

Anadolu pop-rock sanatçılarının dış görünümleriyle benzer bir süreç yaşadığı söylenebilir. Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray gibi isimlerin ilk profesyonel fotoğraflarında bu durum görülebilir. Taralı saçlar, tıraşlı yüzler, sıkı takımlar moda ile son derece uyumludur. Batı'da yaşanan karşı kültür hareketleri içinde sanatçılar uzun saç, sakal ve bıyık bırakmaya yönelirler. Hatta saçları yeterince uzun değilse peruk takan sanatçılar bile olmuştur (Erkal, 2013). Rock müziğin ruhundan gelen o isyan, normlara karşı duruş, düzeni sorgulama gibi saikler burada öne çıkmaktadır. Zira tarihsel olarak Türk folklorunda erkeklerde uzun saçın yeri olmakla birlikte yaşanan değişimlerle dönem içinde bu duruma çok da hoş bakıldığı söylenemez. Nitekim sanatçılar, bu saç meselesinden ötürü tutucu kesimlerden birçok kez sataşmalara, kavgalara maruz kaldıklarını ifade etmişlerdir.[16] Buna rağmen kişiliklerinden taviz vermemişler ve kendilerini kabul ettirmişlerdir. Bugün bu konuda elde edilen haklarda ve toplumun uzun saçlı, küpeli erkek imajını kabul etmesinde o dönem verilen mücadelenin katkısı büyüktür. Diğer yandan sanatçılarımızın saçla ilgili bu durumu otantik kıyafetlerle dengeleme yolu da izledikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

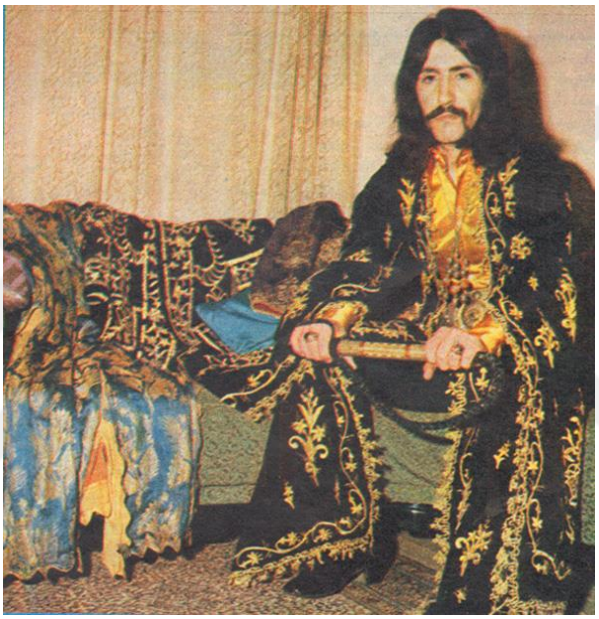
4.1.2.2. Giyim-Kuşam

Yukarıda belirtildiği gibi rock müzik kültürü genelde aykırı giyim tarzıyla akıllarda yer etmişse de bu müzik akımının ilk yıllarında sanatçılarda daha derli toplu bir görünüm vardır. Anadolu pop-rock sanatçılarının giyim kuşam tarzı da ilk dönemde Batı'daki ile benzer bir seyir izler. Folklara yönelimle birlikte otantik kıyafetlerin

[16] Bu konuda bir örnek için bkz. Nebil Özgentürk "Erkin Koray-Bir Yudum İnsan Belgeseli" 25'27"-26'15". https://www.youtube.com/watch?v=uIUj9mwqfaA (13 Aralık 2022)

sahne kostümlerine eklenmesi hemen hepsinde söz konusu olmuştur. Tercihlerde belli başlı ortaklıklar olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle Anadolu temelli bir müzik yaptıklarından kitle üzerindeki etkiyi artırmaya yönelik olarak yöresel kıyafetleri tercih etmişlerdir. Bununla birlikte çoğunun kıyafet tercihlerinde pek bilinçli hareket ettiği söylenemez. Genelde kostümcülerde ya da yöresel pazarlarda ulaşabildikleri kıyafet ve aksesuarları kendi yakıştırdıkları şekilde kullanmışlardır. Barış Manço bu konuda istisnalardan biridir. Sanatçı kıyafet tercihlerinde daha bilinçli bir yaklaşım göstermiştir.

Şekil 1. Barış Manço ve kaftanı



Kaynak: Dipsahaf (2012)

Barış Manço'nun kıyafetleri başlı başına bir çalışma konusu olabilecek çeşitliliktedir. Bununla birlikte Manço'nun yukarıda gördüğümüz fotoğraftaki gibi daha çok işlemeli kaftan ve pelerin gibi kıyafetlerin ağırlıkta olduğu bir tarzı olduğu söylenebilir. Bunların belli bir yöreye ait sıradan kıyafetler olmadığı ise açıktır. Kaftanın dikkat çekici bir ağırlığı vardır. Belli bir otoriteyi temsil eder. Kaftanın önemli makamlarda bulunan insanlar tarafından giydiği bilinmektedir. Sanatçının dedesine ait olan resimdeki kaftanı giymesi sanatçının da yüksek bir makamı temsil ettiğini düşünmesi olarak yorumlanabilir.

> 1828'den önceki eski kıyafette en üste giyilen astarsız esvab, entari, bilhassa erkek entarisinin adı, ten üstüne giyilen iç donu ve gömlekle başlayan erkek giyim kuşamı kaftan ile tamamlanır. En kıymetli, en lüks eski kumaşlarımız için "kaftanlık"

denilse hataya düşülmez. Ağır kıymetli kumaşlardan kesilmiş kaftanların göğüs kısımları ayrıca altın telli şeritlerle, kordonlarla süslenir, elmas ve altın düğmelerle bezenirdi. İstanbul'da Topkapısı Sarayı Müzesinde padişah elbiseleri salonunda teşhir edilen padişah ve şehzade kaftanları hem kaftan hem de kıymetli kumaşlar üzerine çok zengin, eşsiz bir koleksiyondur (Koçu, 1969, s. 138).

Kaftanın yanı sıra Manço'nun sahne gardırobunda yine Türk tarihinden ilham alan kıyafetler yer almıştır. "Türklerin giyim kuşam tarihinde diğer milletlerden ayrı bazı unsurlar vardır. Bu unsurlar içinde en önemlileri dar ve vücuda yapışan pantolon, deri çizme, kemer, kaftan ve cekettir. Tarih boyu göçer evli yaşayan Türkler at binerken ancak bu kıyafetlerle rahat edebilmişlerdir" (Karataş, 2016, s. 401).

Tabii Manço ve diğerlerinin bu tarz kıyafetlerine baktığımızda dönemin Anadolu'sundan ziyade Anadolu'ya yerleşmeden önceki Türklerin kıyafetlerine yakın olduğu açık olmakla birlikte taşıdığı tarihsellik nedeniyle kitleler tarafından çok da yadırganmadığı anlaşılıyor. Manço'nun kıyafet tercihlerinde 60'ların ortalarından itibaren ağırlık kazanan "Hippi" hareketinin belirleyici olduğunu ifade etmek gerekir. Zira "Çiçek Çocukları" hareketine destek veren Beatles grubu da bir dönem otantik Doğu kıyafetleri tercih etmiştir.

Şekil 2. Otantik kıyafetler içinde Beatles



Kaynak: Isabella Barnett (2021)

Barış Manço'nun sahne kostümleri ve yüzükleri geleneksel motifler içermektedir. Bu dönemde sahneye pelerinle çıkması da yine gelenekseldir. Sünnet düğünlerinde sünnet olan çocuğa pelerin giydirilmesi bugün büyük şehirlerde bile yapılan bir ritüeldir. Sünnet çocuğunun farklı kılınması için giydirilen bu kıyafete asa, kavuk ve süslü bir kerevet eşlik eder. Sahnedeki sanatçı da farklıdır. Tüm gözler onun üzerindedir, tüm

ışıklar ona çevrilmiştir. Manço dışındaki isimlerin kostümlerinde yöresellik daha ağır basmakla beraber bilinçli bir yaklaşıma sahip oldukları söylenemez.

Şekil 3. Ersen Dinleten



Kaynak: Dipsahaf (2012)

1970 yılında *Hayat* dergisinde Anadolu pop-rock sanatçılarının kılık kıyafet tercihleriyle ilgili bir dosya bulunmaktadır (Dipsahaf, 2012). Yukarıdaki fotoğrafta Ersen Dinleten'i yöresel kıyafetler içerisinde görüyoruz. Ersen Dinleten de sahnede özellikle yöresel giyindiklerini söyler. Potur, çarık, şalvar gibi kıyafetlerle performans icra ettiklerini belirtir. Bununla birlikte kıyafetlerde tek bir yörenin değil genelde farklı yörelerden gelen parçaların oluşturduğu eklektik bir yapı söz konusudur. Örneğin resimdeki ceket Doğu Anadolu, başlık Konya, şalvar ise Antep yöresine aittir.

Şekil 4. Moğollar



Kaynak: Dipsahaf (2012)

Moğolların kostümleri ise modern ile geleneğin sentezi şeklinde yorumlanabilir. Yöresel kıyafetleri Balıkesir Sındırgı'daki antikacılardan temin ettiklerini belirten Moğollar konserlerinde otantik kıyafetleri örneğin blucinle ya da dönemin modası olan çizmelerle harmanlayarak farklı bir görünüm elde etmeye çalışmışlardır:

> Kılık kıyafette aslında bir bilinç yoktu. Yani o zaman elimize ne geçmişse birbirine uydurup giyiyorduk. Öyle bölgeye göre şu kıyafeti giyelim gibi bir durum yoktu. Ancak performans olarak evet farklılıklar hep vardı. Yani şarkıları icra biçimlerimiz zaman içinde değişiklik gösterdi, konser konser değiştiği oldu tabii (T. Öngür, kişisel görüşme, 2019).

Şekil 5. Üç Hürel



Kaynak: Dipsahaf (2012)

Üç Hürel kardeşlerin de performanslarında yine bu akıma uygun kıyafetler tercih ettiklerini söyleyebiliriz. Resimde Kapalıçarşı'dan aldıkları turistik yerel takı ve kıyafetlerle oluşturdukları bir kombinle görülüyorlar.

Yukarıdaki örnekler bu dönem içerisinde karşılarındaki kitleyi etkilemek adına sanatçıların yaptıkları folklorik kıyafet tercihlerini genel hatlarıyla göstermek için verilmiştir. Bu kombinleri yaparken belli bir sistematikten yararlanmadıkları ise çok açıktır. Bir başka deyişle sanatçılar ellerine geçen yerel kıyafetleri kendi zevklerine göre farklı takı ve aksesuarlarla birleştirerek bir tarz oluşturmaya çalışmışlardır. Gidilen yöreye göre bazı farklılıklar olabilmektedir. Hatta bu konuda özellikle folklor araştırmacıları tarafından kendilerine yöneltilen eleştirilerle de karşılaşırlar. 1972'deki bir *Ses* dergisi haberinde Ersen-Kardaşlar, Üç Hürel gibi isimlerin bu eleştiriler karşısında akademisyenlerden yardım talep ettiği haberi yer almaktadır. Buna yönelik

aracı rolü üstlenen dergi yönetiminin girişimleri sonucu sanatçılar, müzeci Elif Naci ve bazı uzmanlar ile olgunlaşma enstitüsünde buluşurlar. Bu görüşmelerde bu uzmanlar kendilerine geleneksel kıyafetleri nasıl modernize edebilecekleri konusunda yardımcı olur (Dipsahaf, 2018).

Şekil 6. Elif Naci ile kıyafet dersleri



Şekil 7. Olgunlaşma Enstitüsü



Kaynak: Dipsahaf (2018)

4.1.2.2.1. Takılar

Kimi zaman kıyafeti bütünlemek kimi zaman da taşıdığı anlamlardan ötürü takılan yüzük, kolye, küpe, bileklik gibi aksesuarlar sanatçılar için başlı başına bir kimlik göstergesi olabilmektedir. Kullandığı aksesuarlar bakımından en öne çıkan sanatçılardan biri olduğu için Anadolu pop-rock müzisyenlerinin bu konudaki yaklaşımları Barış Manço üzerinden örneklenecektir. Öncelikle Barış Manço'nun geniş bir yüzük koleksiyonuna sahip olduğu bilinmektedir. Sanatçının genel olarak eski Türk ve Osmanlı tarihini yansıtan yüzükler taktığını söyleyebiliriz. Aşağıda bunlardan ikisine örnek verilmiştir.

Şekil 8. Barış Manço yüzükleri



Kaynak: Kadıköy Belediyesi - Barış Manço Müzesi

9 Nisan 1974'te Barış Manço, Kurtalan Ekspres ve annesi Rikkat Uyanık ile birlikte Avustralya turnesi için yola çıkar. Beyrut, Tahran, Delhi, Hong Kong ve Jakarta üzerinden Sydney'e ulaşır. Konserlerle ilgili haberde yer alan bir detay dikkat çekicidir:

> İlk konserde Barış Manço, hayranlarına yüzlerce nazar boncuğu dağıttı. Bu konserden sonra Avusturalya'nın resmi televizyon kuruluşu ABC'nin GTK "Go To Know" (Gençlik İçin) adlı programı Barış Manço'yu konuk etti. Konserlerin verildiği Elizabethan Tiyatrosu, 1800 kişilik; Melbourne Town Hall Tiyatrosu ise 3000 kişilikti. Barış Manço, bu konserlerde plaklardaki şarkılarının yanı sıra, mayalar ve uzun havalar da seslendirmişti (Barış Manço Mix).

Yukarıda yer alan haberde Barış Manço'nun konserinde nazar boncuğu dağıttığı belirtilmiştir. Nazar boncuğu Türk kültürüne ait bir semboldür. Günümüzde bir çeşit biyolojik enerji olarak izah edilmeye çalışılan nazar kavramının folklorda önemli bir yeri vardır. Yeni eve, arabaya nazar boncuğu takılır. Sünnet çocuğuna takılır. Burada amaç bu tarz sevinç uyandıran hadiselere karşı oluşabilecek kem gözlerden sakınmaktır. Kem gözlerin oluşturduğu negatif enerjinin söz konusu hayırlı durumla ilgili bir sıkıntıya yol açabileceğine inanılır.

Bir diğer önemli aksesuar ise kemerdir. Aşağıda yine Barış Manço koleksiyonundan kemer, kolye ve bileklikler görülebilir:

Şekil 9. Barış Manço, kemerler



Kaynak: Harun İstenci

Şekil 10. Barış Manço kolye ve bileklikler



Kaynak: Bahar Paykoç

4.1.3. Davranış Özellikleri

Sanatçıların geneline baktığımızda toplumun önünde ve geleneğin temsilcisi olduklarının farkında olduklarını görüyoruz. Bununla beraber, geleneğin takipçileri olduğu kadar dönüştürücüleri misyonunu da üstlenmişlerdir. Bu bağlamda göstermiş oldukları kimi davranışların garipsenebilmesi normaldir. Bunu yukarıda dış görünüme dair analizlerde belirtmiştik. Ancak zaman içinde halk kendisinin dilini konuşan, kendisinden bir şey bulduğu isimleri daha doğru konumlandırabilir ve başta garipsediği durumları normalleştirebilir. Ayrıca halk kabullendiği bir sanatçıyı özel yaşamını da içine alacak şekilde bir bütün olarak görmeye yatkındır. Toplumsal bir amaç güden sanatçının özel hayatının da sahne hayatından ayrı düşünülemeyeceği açıktır. Diğer yandan halk kitlelerinin de homojen bir yapıda olmadığı bilinen bir gerçektir. Bölgeden bölgeye, kasabadan kasabaya dahi gözlenebilen töre, davranış, insan profili farklılıkları vardır.

Bu konuyu Barış Manço ve Cem Karaca örneklerinden şu şekilde aydınlatabiliriz: Anadolu pop-rock'ın bu ikonik sanatçıları dönem itibariyle farklı kitleler tarafından sahiplenilmiştir. Barış Manço 1970'li yılların başlarında Türk tarihinin önemli olaylarına değindiği *Estergon, Hey Koca Topçu* gibi şarkılarıyla daha çok sağ milliyetçi ya da liberal kitlelerin benimsediği bir isim iken Cem Karaca *Yoksulluk Kader Olamaz, Parka, Safinaz, İşçi Marşı* gibi parçalarla ve açıkça belirttiği siyasi duruşuyla sosyal demokrat ya da sosyalist dinleyici kitlesi tarafından benimsenmiştir. Her iki sanatçının da ortak dinleyicileri bulunmakla birlikte o dönem konserlerine gelen takipçileri üzerinden bu tarafgirlik okunabilmektedir. Diğer yandan her iki sanatçı da söylem olarak dinleyiciye karşı sorumluluğun farkındadır. Sonuçta siyasi duruş ve görüşü ne olursa olsun halk aynı halktır. Ayrıca âşık tarzı gelenekte de farklı ekoller ve görüşler vardır. Karacaoğlan gibi daha çok lirik yönü kuvvetli olan ozanların yanı sıra Dadaloğlu gibi protest ozanlar da vardır. Hepsi geleneğin kapsamında yer almaktadır. Anadolu pop-rock sanatçıları folklora dair yüksek bir bilinç düzeyine sahip olmakla beraber ozanlık geleneğinin dönüştürücüleri olarak aykırı hareket edebilme özgürlüklerini de saklı tutarlar.

4.1.3.1. Geleneksel Ozan Tipi

Anadolu pop-rock sanatçılarını geleneksel ozan tipine yaklaştıran unsurlar bulunmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi sanatçıların çağdaş ozanlarla olan dostlukları ve sayısız iş birlikleri oldukça önemlidir. Barış Manço'nun müzikal üretiminde olduğu kadar sahne kısmında da halk ozanlarının büyük rolü vardır. Üstelik sanatçı çağdaşı ozanlarla olan dostluğunu birçok defa dile getirmiş ve yaptığı televizyon programlarına onları davet ederek daha geniş kitlelere tanıtmıştır:[17]

> Dört beş isim vereyim sana, dev ozanlar var. Murat Çobanoğlu, Karslı, gene keza Şeref Taşlıova, Erzurumlu Reyhani var. Hep yakın arkadaşlarım, dostlarım bunlar benim. Ne zaman bunların ülkelerine gitsem, onların Reyhani'nin Erzurum'da krallığı var, yani kahvesi var. Oraya gitmek öyle her babayiğidin harcı değil. Biz kapıyı vurup girdiğimizde "Asfalt Ozanı" geldi diye takılırlar. Bunlar bana, şehir çocuğu geldi, bu asfaltçı der, takılır severler. Nereye gitsem... Ben bunlardan, sağ olsunlar, çok büyük dostluk gördüm. Neden? Senin tek farkın, Barış Abi, İstanbul'da Kadıköy'de doğmuş olmandır. Biz de burada, Erzurum'da doğmuşuz.

[17] Bu konuda Barış Manço'nun 1980'li yıllarda yaptığı "Doludizgin" programında Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova'yı konuk ettiği program iyi bir örnektir. Koçköyüm (2023, 27 Mart) https://www.youtube.com/watch?v=-Ky6XRRei1o

Efendim Mahsuni Gaziantep'te doğmuş. Efendim, Neşet Ertaş, Niğde'de doğmuş (Ok, 2009, s. 256-257).

Sanatçıların halk edebiyatı nazım biçim, tür ve özelliklerini kullanmaları, halk müziğinden ve diğer folklorik unsurlardan yararlanmaları, turneler yoluyla gezgin olmaları vb. özellikler geleneksel ozan tipi ile kurulabilecek bağlantılardır.

4.1.3.2. Ayrıksılıklar

20. yüzyılda çözülmeye başlayan bir âşık edebiyatı geleneği olduğunu ve bu geleneğin doğrudan içinden yetişen âşıkların dahi çağın şartlarından dolayı gelenek dışı davrandığını dikkate aldığımızda (Sevindik, 2019) Anadolu pop-rock sanatçılarının farklılığı zaten anlaşılabilir bir durumdur. Onlar bu geleneğin usta-çırak ilişkisine dayalı eğitiminden geçmemişlerdir. Sanatçıların âşıklar ile olan dostlukları ya da Fikret Kızılok'un Aşık Veysel'in bir dönem talebesi olması gibi durumlar onlara iyi bir formasyon kazandırmıştır. Onun dışında Türk folkloru alanında kendilerini yetiştirerek bir noktaya gelmişlerdir. Burada da yine tüm sanatçıların konuya aynı biçimde yaklaşmadıklarını vurgulamak gereklidir. Zaten onlar kendilerini geleneksel anlamda bir âşık ya da ozan olarak görmemişlerdir. Gelenek, aynı zamanda kendini sınırlandırmak anlamına geldiğinden bu kulvarda gerektiği kadar kalma yoluna gitmişlerdir.

4.2. İcra/Performans Özellikleri

Sanatçıların gerek sahne performanslarında gerek kayıtlarda yer alan icraya dair geleneğe koşutluk gösteren durumlar bu bölümde paylaşılacaktır.

4.2.1. Performans

Önceki bölümlerde Anadolu pop-rock sanatçılarının ortaya koyduğu ürünlerde teknik açıdan ve söz varlığı açısından Türk folkloruna dair tespitlerde bulunduk. Bu bölümde bu isimlerin gerek canlı performansları gerekse çektikleri video kliplerde gösterdikleri performanslar ele alınmıştır. Burada halk bilimi kuramlarından performans teorinin söylemlerinden de yararlanılacaktır. Bu teorinin en temel söylemini özetlemek gerekirse bir ürünün aslında nihai bir şekli yoktur. Her bir performans esnasında söz konusu eser yeniden yaratılır; çünkü hiçbir eser birbirinin tıpatıp aynısı olmayacaktır. Bu teori özellikle ürünün icra edildiği ortamı dikkate almayı ihmal eden teorilere bir

tepki oluşturur. Buna göre eserin icra ortamında bulunan seyirci/dinleyicinin eğilimleri, sanatçının bu eğilimlere göre ister istemez aldığı tavır mutlaka esere yansıyacaktır. Bir türkünün farklı yörelerdeki farklı icraları da örnek gösterilebilir. Bölgenin dil özellikleri, müzikal zevkleri bu icralardaki farklılıkları açıklar.

Performans teorinin önemli temsilcileri Malinowski, Franz Boaz ve Ruth Benedict gibi antropologlardır. Bu isimlerin başını çektiği grup daha çok bu teorinin işlevsellik yönünü öne çıkarır. Buna göre bir halk sanatı yaratımından nerede, kim tarafından nasıl icra edildiğinin yanı sıra onu dinleyenlerin kim oldukları, neden ve nasıl tepki verdiklerini de içine alan çift yönlü bir değerlendirmeyle sağlıklı bir sonuç alınabilir. Halk edebiyatı ürünlerinin işlevleri konusunda yine bir antropolog olan William Bascom bir sınıflandırma yapmıştır (Ekici, 2015):

1. Eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevi
2. Toplumsal kurumlara ve törenlere destek işlevi
3. Eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması
4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi

Burada özellikle son madde üzerinde durmakta yarar vardır. Halk yaratmalarının altında toplumun yasakladığı veya tabu saydığı kavramlar, davranışlar, sözler vb. karşılığını bu ürünlerde bulabilir. Bugünkü modern toplum yapısında yadırganabilecek, örneğin cinsellikle ilgili ifadelerin bazı türkü ve mânilerde yer alması bunu doğrular niteliktedir. Ayrıca Sovyetler Birliği dönemindeki bazı Marksist halk bilimcilerinin Bascom'un bu tasnifine protesto işlevini de eklemeleri ve zengin-fakir, ağa-köylü gibi sınıfsal çatışmaların baskı ortamından dolayı karşılığını halk üretimlerinde bulmalarını da buna örnek göstermelerini belirtmekte fayda vardır.

Performans teorinin en önemli dayanak noktası olan anlatının icra edilen ortamdan bağımsız düşünülemeyeceği olgusu, sanatçıların turne programları ve konserleri ile ilişkilendirilebilir. Bir kere her şeyden önce sanatçıların Anadolu'yu daha yakından tanımaları bu turneler vasıtasıyla olmuştur. Gidilen birçok şehir bir sonraki plaklar için yeni şarkı fikirlerinin filizlendiği ortamlardır. Üç Hürel'in gitaristi Feridun Gürel bu turneler sırasında kitleyi daha da etkilemek ve eleman sıkıntısı yüzünden ünlü saz gitarını icat etmiştir. Performanslarına oldukça önem veren Üç Hürel grubu bazen sahne için değişik şovlar da hazırlamışlardır. Bunlardan biri de tiyatro oyuncusu Saip Ertem'in şarkıların hikâyelerini anlatırken arkadaki grup üyelerinin müzik yapmasıdır (Öktem, 2000).

Bunu sadece Türkiye içindeki konserlerde değil yurt dışındaki turnelerde de görmekteyiz. Gidilen şehrin, kültürün özelliklerine göre farklı motifler eklemiştir. Barış Manço'nun *Derule*, Cem Karaca'nın *Askaros Deresi* türküsünü Karadeniz ağzıyla söylemesi buna örnektir. Ayrıca konserlerde kendi eserlerinin yanı sıra Ege bölgesinden ya da İç Anadolu bölgesinden türküler de seslendirmişlerdir. Gidilen bölgeye göre sahnede halay çekilmesi, horon tepilmesi ya da zeybek oynanması bu sanatçıların sıkça başvurduğu bir yöntemdir.

Cem Karaca'nın performans konusundaki hassasiyetini şu ifadelerinde bulmak mümkündür. "Apaşlarda görselliğe önem verirdik. İstanbul Tiyatrosunda, Fitaş Sinemasında bayağı ciddi dekorlar hazırlayıp konserler verirdik. Bugün televizyonda hazırlanan şovlar gibi, klipler hazırlardık." (Ok, 1994, s. 65). Karaca Apaşlar sonrası kurduğu Kardaşlar grubundaki süreçte konser performanslarının nasıl dönüşüm geçirdiğini şu sözlerle anlatır:

> Fakat grubun içine yıllarca dans müziği çalmış adamlar girince grubun şov performansı düştü. İnsanlar yine konserlere geliyordu. Fakat o coşku eski Apaşlardaki gibi değildi. Gruba akademisyenler girince belki parçaların aranjeleri, notaları daha düzgünleşti. Ama canlılık kayboldu. Teknik geldi, ruh gitti. Seyirciyle kurduğumuz iletişimden bunu anlayabiliyorduk. Apaşlar konserinde ceketler fırlatan, çığlık atan kişiler gitmiş, sanki Rahmaninov'un konserini izliyormuş gibi izleniyordu. Biz bunu istemiyorduk. Bağırsınlar, sandalyeleri kırsınlar. Bu olmayınca canımız sıkıldı... (Ok, 1994, s. 66).

Görüldüğü gibi Cem Karaca, her bir performansı biricik ve özel gördüğünün ispatı olarak değerlendirilebilecek bu açıklamalarında aşağı yukarı aynı repertuvarın sunulmasına rağmen ortaya konan performansların seyirciye farklı yansıdığını vurguluyor. Aynı solist, aynı şarkılar, üstelik işin teorisine daha da hâkim akademisyen bir kadroya rağmen ortaya çıkan etki gücünün nispeten daha az olması ilginçtir. Karaca için seyircinin dikkatini sürekli dinç tutmak, onu her defasında yine şaşırtmak önemlidir. Hatta bunun için Almanya ziyaretlerinin birinden sonra Alman bir müzisyen olan Alex Wiska'yı Türkiye'ye gelmeye ikna eder ve ona ayrıca bağlama çaldırarak seyirciye sıra dışı bir deneyim yaşatır.

Performans teori çalışmamız için belli noktalarda faydalı olmakla birlikte bu teoriye göre bilimsel bir inceleme yapabilmenin güç olduğunu belirtmek gerek. Her şeyden

önce incelememize konu olan sanatçıların çoğunluğu hayatta ya da etkin olmadığından böyle bir inceleme mümkün görünmemektedir. Diğer bir durum da uzak bir geçmiş olan bir dönemi bu teori bağlamında sağlıklı değerlendirmek zordur. Her şeyden önce performans yapılan ortamda araştırmacının bulunması ve performans sürecine dinleyicileri de dahil eden bir yaklaşımla konuyu ele alması gereklidir.

4.2.2. Enstrümanlar

İkinci bölümde rock müziğin temel enstrümanlarının tarihçesine ve teknik özelliklerine dair açıklamalar yapılmıştı. Özellikle 50'li yıllardan itibaren sürekli geliştirilen elektrik gitar ve amfi teknolojisi, diğer yandan daha önce hiç duyulmamış elektronik seslerin üretildiği sentezleyiciler müziğe yön vermektedir. Genelde Amerika'da üretilen müzik enstrüman ve ekipmanları önce İngiltere'ye oradan da Avrupa'ya yayılmıştır. Rock müziğin önce İngiltere'de destek bulmasının sebeplerinden biri de Amerika'ya nispeten yakınlığından dolayı enstrümanların İngiliz limanlarına daha kolay getirtilmesidir. Kısa sürede İngiliz girişimciler özellikle gitar, amfi ve diğer ekipmanların üreticiliğine soyunarak bu teknolojiye önemli katkılar sağlayacaktır. Diğer yandan bu ekipmanların temini Türkiye gibi ülkeler için çok kolay olmamıştır. Bu ekipmanların ithalatındaki kısıtlamalar, bulunabilmesinin zorluğu, bulunabilse dahi pahalı olması gibi sıkıntılar profesyonel amatör herkesin karşılaştığı zorluklardan bazılarıdır. Bu durum sanatçıları çeşitli çözümler bulmaya itmiştir. Bunlardan bazıları istenen ürünün yurt dışına giden bir yakına ısmarlanması olmuştur; ancak burada da gümrük memurlarıyla sorunlar yaşanmıştır. Diğer bir hamle de yerli elektronik firmaların tersine mühendislik yaparak ekipman üretmeleridir. Moğollar grubundan Taner Öngür bu konuda yaşadıkları zorlukları şöyle ifade eder:

> Evet çok zordu. Türk parasını koruma kanunu vardı. Yurt dışına giderken 100 dolardan fazla çıkaramıyorsunuz. Tabii ithalatçılar vardı, çeşitli müzik mağazaları vardı. Almanya'ya işçi olarak giden insanlar tatillerde Alman gitarlarını falan getiriyorlardı. Gemilerde çalan müzisyenler aracılığı ile de oluyordu. Bir de tabii Türkiye'de ekipman üretimine yönelen isimler vardı. Mesela Ethem Taşkent vardı. "Etafon" diye bir marka yaratmıştı. Çok güzel amfiler yapıyordu. Lender vardı Fender'i anıştıran. Biz onları kullanıyorduk. Sonraları da "Sonakord", "Atlantik" gibi firmalar çıktı. Onlar da amfi üretiyorlardı. Davul imal edenler vardı (T. Öngür, kişisel görüşme, 2019).

Anadolu pop-rock sanatçıları dönemin popüler müziklerinde kullanılan elektro gitar, akustik gitar, bas, bateri, org, keman, saksafon gibi Batılı çalgıların yanı sıra yerli enstrümanlardan da kayıtlarında ve canlı performanslarında yararlanmışlardır. Örneğin enstrüman zenginliğiyle öne çıkan Moğollar albüm yapmak için plakçıların kapısını çaldığında Batılı enstrümanların yanı sıra bağlama, cura, tambur, askı davulu, kaşık gibi yerli enstrümanları da götürmeleri sayesinde zorlanmadan teklif almayı başarmışlardır.

Üç Hürel'in yapmak istediği müzik Anadolu temelli olduğundan performanslarında bağlamanın da olmasını isterler. Ancak eleman sayısının sınırlı olmasından dolayı bağlamayı kimin çalacağı bir sorun olur. Sonunda babaları Murat Hürel'in önerisiyle Feridun Hürel'in gitarına bir bağlama sapı ve manyetik ekleyerek saz gitarı icat etmiş olurlar. Ayrıca Haldun Hürel de Bakırcılar Çarşısında yaptırdığı boy boy vurmalı çalgılar ile perküsyonun alanını genişletmeyi dener. Üç Hürel'in kendilerine has elde ettiği otantik sesin arka planında bu saz gitar ve perküsyon setinin rolü büyüktür. Ekonomik zorluklar kimi zaman da bu şekilde yaratıcı sonuçlar doğurabilmektedir.

4.2.3. Endüstrileşme Sürecinde Teknolojik Ortam

Rock müziğin ortaya çıkışında teknolojik gelişmelerin ne derece önemli olduğunu belirttik. Bu gelişmelerin ülkemize yansıması ve son gelişmelere ayak uydurma çabasını ele alalım. Cem Karaca 1976 yılında *Hey* dergisine verdiği röportajda müzik pazarının hâlihazırdaki durumunu şöyle özetler:

> Müzik endüstrileşme aşamasına geldiğinde, her endüstriyel üretim gibi belli olanakları gereksinir. Pazar yani tüketici, hammadde yani müzikal materyal, altyapı kuruluşları yani kayıt stüdyoları ve konser salonları, üretici kadrolar yani şarkıcı, çalgıcı ve teknisyenler, pazarlamayı tüketicinin dilek ve yoğunluğuna göre düzenleyecek uzmanlar ve bu işin üreticileri için gerekli sosyal güvence… Birinci koşuldaki pazar öğesi, üzülerek belirteyim, elverişsizdir. Çünkü en azından üretilen müziği dinlemek için gerekli araçlar; teyp, pikap, radyo öncelikle elektrikle çalışan araçlar olduğundan ve de satın alınmak istenildiğinde belli bir ekonomik olanağı gerektirdiğinden, Türk toplumunun büyük çoğunluğunu pazar olarak görmemiz olanaksızlaşmaktadır. Geriye sakız çiğneyerek, foto roman okuyarak ve yıldız falı takip ederek düşler kuran ve bir transistor toplumu görünümünde olan "arancıman" alıcısı kalmaktadır ki, kanımca endüstriyel aşamada tüketici öğesinin gerekliliği

adına yetersizdir. Besteden çok, yabancı şarkılara Türkçe söz yazarak, hammadde sağlama yoluna gidildiğinden, bu kalitesizlik "arancıman" alıcısını oluşturmakta ve ülke çoğunluğunun sosyolojik ve kültürel yapısına ters düşerek, belki ileride alıcı durumuna gelebilecek kitleyi bile itmektedir (Tunca, 1976).

Karaca burada müzik endüstrisinin henüz olmadığını, belki bir pazardan söz edilebileceğini belirtir. Çünkü böyle bir endüstriden söz edebilmek için ona göre üretici ile tüketici arasında güçlü bir bağlantının olması gerekir. Bu bağı sağlamaya yardımcı sosyal güvence ve pazarlamayı yürüten ayaklar da işin olmazsa olmazıdır. Ülkemizde ise daha en baştan müzik tüketicisinin bu sunulan müziği alımlayabileceği teknolojik alım gücü zayıftır. Yani elektronik ekipmanlar insanların ihtiyaç önceliğinde alt sıradadır ve bu durum ekonomik koşullarla ilişkilidir. Karaca'nın bu konudaki diğer görüşleri şöyledir:

Türkiye, en önce elektronik endüstrisini kuramamıştır. Kayıt olanakları ilkelden de ötedir. Ancak Türk otomobil tamircilerinin Ford arabaya, Mercedes parça takıp yürütmeleri gibi, aslında zekâ dolu, ancak akılcılıktan ve rantabiliteden uzak yöntemlerle plak kayıtları gerçekleşmektedir. Devletin radyo ve televizyonundaki kayıt araçları ve yöntemleri ise elektronik değil "Allah büyük"troniktir (Tunca, 1976).

Sanatçının, müziğin mutfağına yönelik eleştirileri şunlardır:

Üretici kadroların durumu da pek iç açıcı değildir korkarım. Öncelikle bir tek 45'lik plakla üne kavuşan şarkıcı takımı, arkasına bir topluluk kurmayı düşünmemekte, bu da yetenekli çalgıcıların ortaya çıkmasına olanak vermemektedir. Giderek bir şarkıcı enflasyonu kaçınılmaz olmakta, üretilen plaklar hep aynı düzenleyicilerin, aynı stüdyo çalgıcılarıyla çalışmalarının ürünü olduğundan, müzikal eşlik de tekdüzelikten kurtulamamaktadır. Teknisyenlerimiz ise bir elin parmaklarından azdır. Kaldı ki, bu arkadaşlarımızın kaçının elektronik eğitimden geçtikleri ayrı bir sorundur (Tunca, 1976).

Karaca müziğin endüstrileşmesinin belki de en önemli ayağı olan pazarlama konusunda sektörün durumuyla ilgili şunları belirtir:

Uzman pazarlayıcılar ise, bugün karşımıza Tarlabaşı'nın arka sokaklarındaki bürolarında, üst dudaklarında özenle kesilmiş ince bir bıyık ve parmaklarında iri bir yüzükle çıkan organizatörler ve plak şirketlerinin müzik estetiğinin ilkokul

> diplomasından yoksun yöneticileri olarak çıkmaktadır. Müzik emekçilerinin örgütlendiği bir sendika kurulsa bile, çoğu yeraltı dünyasının önde gelenleriyle organik bağ içinde bulunan müzik işverenleriyle nasıl bir toplu sözleşme yapılabilir ve bu ne kadar yürür? Bu sayageldiklerim salt endüstri adına gerekli olanlar. Yoksa sorun bütün gövdeyi sarmış bir kanser bence (Tunca, 1976).

Cem Karaca Kardaşlar grubunun gitaristi ve 1979'da son kez yapılan Altın Mikrofon yarışmasının birincisi Ünol Büyükgönenç ise bu konuda şunları söylemiştir:

> Cem Karaca'nın birinci grup çalışmasındaki Apaşlar döneminde Türkiye'de stüdyolarda stereo olgusu yok, 45'lik plaklar mono kayıt yapılıyordu… Cem, Apaşlarla Almanya'ya gidip orada yapıyordu. Bugün bakıldığında o zamanki harcanan masrafı bugün bile karşılamak imkânsızdır. Çünkü Aranjör Alman, Orkestra Alman, büyük bir avantaj. Fakat stereo yapılan çalışmalar büyük bir sorunu da doğuruyordu. Türkiye'de stereo kalıbı yok. Nasıl olacak diye tartışılıyor ve Türkiye'ye ithal olarak getiriliyor (Kimse bilmez bunu ama bunlar çok önemli noktalardır). Apaşlar dönemi, Almanya stüdyolarında uzun zaman bütün çalışmalarıma üç kişi giriyor, arkasından yapılan orkestra düzenlemeleriyle oradan Türkiye'ye gönderiliyor. Tabii ki, bu çalışmalarda "Werner Müller" Orkestrasının yerini unutmamak gerekir. Yani 45'lik plağın Türkiye'ye stereo olarak girmesi Almanya süreciyle başlar. İnsanlar bu plakları dinlerken bile onun "Stereo" olduğunu bilmiyorlar. Çünkü bütün teypler ve plaklar Türkiye'de hâlen "mono" olarak sürüyor (Ok, 1994, s. 86-87).

Sanatçıların bu yöndeki ifadeleri dönem içinde müzik piyasasındaki çarkların sağlıklı bir şekilde işlememesinden kaynaklı sıkıntıları ortaya koymaktadır. Sanatçılar bir yandan yaratıcı bir iş için çabalarken diğer yandan teknik zorluklarla ya da mantalite yanlışlarıyla uğraşmak zorunda kalmışlardır.

4.2.4. Müzik Ortamı ve Güvenlik

1960'larla beraber dünyaya entegre olma çabası içindeki Türkiye'de bir yandan popüler kültürün yayılmasına ve buna koşut olarak sanatın birçok dalında endüstrileşme yönünde adımlara tanıklık ederken bir yandan da iki kutuplu dünya düzeninde gelir dağılımı, sendikal haklar ya da dış politika gibi konular üzerinden politik görüşlerin keskinleştiği bir dönemi kucaklarız. 27 Mayıs İhtilali, şekli ve sonuçları itibariyle bir sürü olumsuz tecrübenin yaşandığı bir süreç olsa da peşinden

gelen 61 Anayasası demokratik hak ve özgürlüklerin yeşermesine belli ölçüde imkân sağlamıştır.

> Örgütlenme özgürlükleri, basın hürriyeti vs. Türkiye'nin yaşadığı en güzel yıllardır 60'lı yıllar. Birdenbire dergiler çıkmaya başladı. Kültür sanat etkinlikleri zenginleşti. Bizim kuşak açısından da yurt dışında Beatles çıktı. Müzik tarihinde çok önemli bir olay. Bunlar İngiltere'de mahallelerde kurulan gruplardı. Ve savaş sonrası gençliğini kapsıyordu, savaş karşıtı, adalet isteyen şarkı sözleri vs. öyleydi. Bu tabii ki bizi etkiledi. Bizde de mahallelerde gruplar kurulmaya başlandı. O kadar çoktu ki. Ben Fatih doğumluyum mesela. Vefa Lisesinde okuyordum. Şehzadebaşı Kulüp Sinemasında filmlerden önce şov orkestraları çalardı, daha doğrusu eski Direkler arası Tiyatrolarının sinema olmuş hâli. Biz de Volkanlar adlı grubumuzla, daha 14 yaşındaydım, günde beş defa filmlerden önce çıkardık. Beatles şarkıları, İtalyan şarkıları vb. ama arada *Kundurama Kum Doldu* gibi türküler de devreye girmişti. Sonra öyle bir noktaya gelmişti ki bu sadece biz yaşamıyorduk, ülkenin birçok yerinde böyle şeyler oluyordu. Bu potansiyeli fark eden *Hürriyet* gazetesi yöneticileri Altın Mikrofon Yarışması diye bir yarışma düzenlediler. Yarışmanın kriteri bir THM veya TSM şarkısını beat grubu formatında bateri, basgitar elektrogitar, org olacak şekilde düzenleme şartı vardı. Taksim Belediye Gazinosunda biz de katıldık. Kulislerde bekliyoruz. Bir baktım yüzlerce genç ellerinde gitarlar davullar. O zaman anladım ki biz yalnız değiliz. Ülkenin yaşadığı ortamla da ilgili bir şey (T. Öngür, kişisel görüşme, 2019).

Ülkenin ortamında esmekte olan hava bu tarz yarışma ve etkinliklerin de yardımıyla kültür sanat alanında ikonik figürlerin çıkışına zemin hazırlamıştır. Çalışmamızda da başvurduğumuz, Anadolu pop-rock sanatçılarıyla yaptığı röportajlardan oluşan *68 Çığlıkları* adlı kitabın yazarı Akın Ok, kendisiyle yaptığımız görüşmede bu konuda şunları söylemiştir:

> 1950-60 arası dönemde Batı taklidi bir yaşam ve sanat üretimi varken 60'lardaki toplumsal arayışların sürmesi, Türkiye'de demokrasi arayışı, adalet arayışı, üniversitelerde başlayan birçok hareketin sonucu olarak 60'larda kültür sanat alanlarında idoller çıkmaya başlıyor. 61 Anayasası da Türkiye'de bir devrimdir. Orada ilk defa emekçilerinin hakkını alması, özgürlüğüne kavuşması, uygulanır yasamaların geçmesi etkili oldu. Sonuçta Cumhuriyet devrimlerini anlayan, Atatürk'e sahip çıkan birçok sanatçının 68'de patlamaması mümkün değil. Çünkü

> arkalarında bir özgürlük, yeni kurulan bir ülke var… Anadolu pop, rock, protest dediğimiz o Türkiye haritasının toplamını temsil eden insanlardan bahsediyoruz. Onların yaratmaya çalıştığı toplumcu şiir, o toplumcu şiirin şairleri, o filmler. Anadolu pop dediğimiz şey sadece müzikte patlamamıştır. Sinemada da patlamıştır. Romanda da patlamıştır. Yılmaz Güney'in filmleri. Rıfat Ilgaz. Her alanda verimliliği yakalamıştır. (A. Ok, kişisel görüşme, 2019).

Öte yandan 70'lerin başından itibaren siyasetin dozu daha da artacak, Kıbrıs Barış Harekâtı sonrasında gelen ambargo ve derinleşmeye başlayan ekonomik sıkıntılar toplumdaki kamplaşmanın büyümesine sebep olacaktır. Hatta sanatçılar dahi suni bir şekilde sağcı, solcu olarak ayrıştırılacaktır. Bu dönem turne ve konserlerinde performansa etki eden bir diğer faktör de güvenlik sorunudur. 60'lı yıllarda güle oynaya gittikleri Anadolu turnelerinde sanatçılar, siyasi istikrarsızlığın yarattığı ortamdan dolayı repertuar oluştururken bile o bölgenin politik durumunu dikkate almak zorunda kalmışlar, risk altında sahne yapmışlardır. Bu konuda en büyük sıkıntıyı yaşayanlardan biri de Edip Akbayram'dır:

> Benim her Anadolu turnem bir olaydır. Olaysız bir Anadolu turnesi yoktur. Bizim Anadolu turnelerimiz başlı başına bir kitap olur. Bir şarkıcı kendi ülkesinde şarkı söylerken "kaftanın" arkasında "makinesiyle" sahneye çıkar. Yani, tabancam kaftanımın arkasında, ben o koşullarda sahnedeyim; çünkü Türkiye'de can güvenliği yok. Polis ikiye ayırılmış: Pol-Bir, Pol-Der diye. Urfa'ya gidiyorsun, sinemayı basıyorlar, polisten yardım istiyorsun, polis diyor ki, sen bu komünist şarkıları söylersen, seni nasıl korurum. Yola çıkıyorsun, onlar sana kurşun sıkıyorlar, sen onlara atıyorsun. Urfa dağlarında bu koşullarda şarkı söyledik bu ülkede (Ok, 1994, s. 185).

Performansın sergilendiği ortamdaki gerilimin sanatçıyı etkilememesi imkânsızdır. 1970'lerin sonuna doğru olaylar öyle bir noktaya gelir ki sanatçılar ülkede müzik yapma inancını bile yitirirler. Moğollar'dan Taner Öngür bu konuda şunları söyler:

> Ben o sıralarda Cem Karaca Dervişan'da çalışıyordum. Çok sağlam bir gruptu. Sert bir politik çizgide rock yapıyorduk. Çünkü hayat öyleydi. *Parka, 1 Mayıs, Mor Perşembe* vs. şarkılar. Biz öyle turne yapıyorduk. Turnede başımıza çok iş geldi. Kavgalar vs. Urfa'da mesela CHP Gençlik Kollarına konser vereceğiz. Sokakta saldırıya uğradık. Konser vermemizi engellemeye çalıştılar. Konser sonrasında

> haber geldi. Yolda pusu kurmuşlar, indirip öldürecekler. O dönem için çok doğal bir şey. Bunu öğrendik. Antep'e gittik. İki gün sonra haber geldi. Konsere giden Gençlik Kolları başkanını sırf bu sebepten öldürmüşler. Ben artık 77'ydi falan, bu ülkede müzik yapılamaz dedim. Ayrıldım. Müziği bıraktım o süre zarfında. Askerliğimi yapmamıştım. Dedim ki en güvenli yer, şubeye teslim oldum. Askerlik bittikten sonra da Almanya'ya gittim. Zaten sonra darbe oldu. Almanya'da çalışmalarımı sürdürdüm (T. Öngür, kişisel görüşme, 2019).

Müzik ortamına etki eden diğer bir husus da dönem içinde toplumun sanatçıya bakışıdır. Anadolu pop-rock sanatçıları halkla daha çok temas ettiğinden halkı eğitme, bilinçlendirme rolünü de üzerlerine almışlardır. Bu dönem bir nevi ikinci Tanzimat'tır. Barış Manço bu konuda şunları söylemiştir:

> Bin küsur yıllık geçmişinde bir tane Mimar Sinan, iki üç çini ustası, tek tük halk şairi yetiştirebilmiş olan toplumumuzda, bugün de sanatçı, kaderiyle baş başa, bir yandan ekmek kaygısı, öteki taraftan dış baskılarla bunalmadan ne kadar yetişebilirse, o kadar yetişebilir. Ben yine de mutluyum. Daha on, on beş yıl öncesine kadar sanatçının köçek, çengi, sazende, cambaz, hokkabaz diye tanımlandığı bir toplumun parçalarıyız. Fikrimiz bugün soruluyor (Tunca, 1976).

Cem Karaca da aynı röportajda şunları ifade etmiştir:

> Türkiye'de sanatçı, Osmanlıdan kalan bir ekonomik ve dinsel yaklaşım sonucu zor yetişmektedir. Hele söz konusu hafif müzik ve artistlik olduğunda, bu son çeyrek yüzyıla kadar bu dallarda sanat üretmek isteyenler, oyuncu iseler mahkemelerde yine rol kesiyorlar gerekçesiyle tanıklıkları bile geçerli sayılmamış ve müzisyen iseler "Kızını başıboş bırakırsan ya davulcuya varır ya zurnacıya" gibi sövgü dolu bir yaklaşımla evlenmekten bile yoksun kalmışlardır. Kaldı ki, bugün bile, Anadolu'ya turneye çıkan Türk hafif müzik topluluklarının en ünlüleri bile gittikleri kentlerde emniyete, kadrolarındaki elemanların kimliklerini ve vesikalık resimlerini göstermek zorunda bırakılmaktadır. Bu sayageldiklerim yalnızca sanatı ve sanatçıyı engelleyen olgular… Kaldı ki, sanatçı, engellenmek bir yana desteklenmek ister. Bu da ancak Devlet Baba'nın gerçekleştirebileceği bir olanaktır (Tunca, 1976).

Karaca bu görüşlerini sıraladıktan sonra yapılabilecek şeylerle ilgili bazı önerilerini dile getirir; çünkü her şeye rağmen toplumla ilgili gelecekten ümitlidir:

Sözgelimi, Batı'da olduğu gibi kentlerin geniş alanlarında tatil günleri, halka açık konserler düzenlense hem halkımızın çok sesli müzik kültürü hem de bu işi pir aşkına yapan sanatçılara saygısı gelişir. Bu örnek, aklıma ilk geleni… Yoksa salt Türk sanatçısını desteklemek için kurulacak bir uzmanlar komitesi bu konuda çok daha sağlam ve akılcı öneriler getirebilir. Halkımızın yaratıcılığına hele bir Vanlıyla bir İstanbulluya aynı fırsat eşitliği anlayışıyla yaklaşıldığında sonucun olağanüstü çıkacağına hiç kuşkum yoktur (Tunca, 1976).

4.2.5. Performans Mekânları

Dönem itibariyle sanatçıların performansları için gerek İstanbul gibi büyük şehirlerde gerek taşrada yaşadıkları en büyük problemlerden biri konser salonlarıdır. Çünkü ülkede salt konser için tasarlanmış alanlar çok sınırlıdır. Dolayısıyla geriye daha çok tiyatro ve sinema salonları kalmaktadır. Daha büyük konserler içinse kapalı spor salonları tercih edilmiştir. Ancak gerekli akustiğin sağlanması da son derece güç olmuştur. Zira bu işin teknisyenleri de zor bulunmaktadır. Cem Karaca'nın performans mekânları ile ilgili görüşleri şu şekildedir: "Tiyatro salonları dışında, akustik kurallarına uygun bir tek lokal yoktur. Ülkemizde müzik, spor salonlarının o 'Haydi bastır'dan gayrisine elvermeyen uğultusunda ve gazinoların iri birer meyhaneden başka bir şey olmayan karmaşıklığında üretilmektedir." (Tunca, 1976).

4.2.6. Sanatçıların İletişim Ortamı

Sanatçıların birbirleriyle iletişimlerine baktığımızda günümüzün aksine çok yakın ve iş birliğine açık olduklarını görüyoruz. Tür içerisinde profesyonel olarak müzik yapan insan sayısı en fazla 100-200 kişi aralığındadır. O yüzden herkes birbirini iyi tanımaktadır. Hatta çoğu kez aynı evi paylaştıkları da olmuştur. Barış Manço bu konuda şunları söyler:

Hep diyorum ya, Cem Baba'yla kafalarımız paralel. Yapıtlarımızda bir uygunluk, bir düzen, bir arayış var. Bunda hem Kurtalan Ekspres'in hem Dervişan'ın katkısı kuşkusuz çok büyük. Zaten Kurtalan Ekspres'te, Dervişan'da, zaman zaman da Kardaşlar ve Dadaşlar diye sahnelerde boy gösteren aynı delikanlılardır. Kanlı olmasına kanlı ya, deli olmaları bizlerle çalışmalarından bellidir. Topu topu, on beş-yirmi kişiyiz. İğneyle kuyu kazıyoruz. Fakat hayli derine indi kuyular. Ve dibini de bulacağız (Tunca, 1976).

Görüldüğü gibi sanatçı ve grupların birbirleri arasında eleman değişikliği dahi yaptığı, birçok projede ortak üretimlerin olduğu bir dönemdir bu. "Sonuçta hepi topu 150 kişi falan bir topluluğuz, birçoğuyla okul arkadaşlıkları, mahalle arkadaşlıklarımız var. Sanki 150 kişilik bir müzik grubu gibiydik. O yüzden bu paylaşımlar son derece normal. Biraz da 60'lı yılların ruhuyla ilgili bir şey kardeşlik, paylaşımcılık (T. Öngür, kişisel görüşme, 2019).

> O kuşağın insanlarıyla birlikte olduğunuz zaman paradan bahsetmiyorlar, sadece gittikleri yerlerdeki sofraların güzelliğinden bahsediyorlar. Ben Cem Karaca'dan böyle bir şey duymadım. Ne kadar kazanacağız Akın… Dünyayı devirmiş bir dev… Sözleşmeyi görelim, kaç para alacağız diye bir şey yoktu. Söz yeterliydi. Bu yüzden de bu kültürel kimlikte gazinoda olsun turnede olsun insanlarla birlikte olmak gibi başka bir mutluluğun terapisi vardı herhâlde. Bir dava vardı, bir inanç vardı (A. Ok, kişisel görüşme, 2019).

Görüldüğü gibi belki kişilik özellikleri belki de zamanın ruhundan kaynaklı olarak söz konusu dönemi egoların, bireyselliğin, maddiyatın daha az belirleyici olduğu bir çeşit komün hayatı ile özdeşleştirmek mümkündür.

4.3. Eserlerdeki Halk Edebiyatı Unsurları

Milli edebiyatın başlamasıyla Anadolu günden güne önemi artan keşfedilmemiş bir hazine, yazılmamış bir destan olarak algılanmaya başlamıştır. Yüzyıllardan beri şehirli okumuş şairler tarafından dışlanan ve kendi kulvarında yaşamaya devam etmiş olan bu edebiyat birdenbire ilgi odağı hâline gelmiştir. Halk edebiyatının dönemin elverdiği ölçüde tüm malzemesi masaya yatırılmış ve bu kaynaktan yararlanmanın yolları aranmıştır. Gerçi Tanzimat'tan itibaren Âkif Paşa, Ziya Paşa, Namık Kemal gibi isimlerin halk edebiyatı ürünlerine göz kırptıklarını biliyoruz; ancak bu çabalar hiçbir zaman sistematik bir şekle dönüşmemiş, şairlerin zihinlerinin anlık dışavurumları olarak değerlendirilebilecek bir doğrultuda ilerlemiştir. İlk büyük hamleler Beş Hececiler olarak adlandırılan isimlerden gelmiştir. Hece ölçüsünden başlayarak Anadolu'yu keşfe çıkmışlar ve bulabildikleri malzemeyi kendi ürünlerine yedirmişlerdir. Bu anlayış Cumhuriyet kuşaklarınca da devam ettirilmiş ve Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairlerce yeni bir anlayışla ele alınmıştır. Elbette bu şairler geleneksel malzemeyi olduğu gibi kullanmamışlar, orada buldukları unsurları modern

anlayışla yeni biçimlerle yorumlamışlardır. Yapı itibariyle geleneğe dayanan bir edebiyatta bireysel çıkışların pek itibar görmediği bilinmektedir. Çünkü Cemal Süreya'nın *Folklor Şiire Düşman* makalesinde vurguladığı gibi halk edebiyatında geleneği sürdürme ve bunu ne kadar ustalıkla yaptığı önemlidir. Özetlemek gerekirse modern şairin sürekli bir arayışı, huzursuzluğu, yeniliği yansıtan bireyselliği karşısında gücünü geleneğe bağlılığından alan halk şiiri vardır. Oysa modern şairin artık Divan şairleri gibi halk şiiriyle bir derdi yoktur. O, kaynağı ne olursa olsun bulabildiği her malzemeyi belli ölçülerde kendi süzgecinden ve sanat anlayışından geçirerek âdeta yeniden üretim yapar.

Barış Manço'nun en fazla dayandığı gelenek âşık edebiyatı geleneğidir. Onu bu geleneğin modern çağa uyumlu versiyonu olarak değerlendirmek gerekir. Yoksa onu bir âşık, bir halk ozanı olarak görmek yanlış bir değerlendirme olur. Zira Barış Manço için gelenek, üzerine yeni bir şeyler inşa edebilmesi için dayanacağı bir temeldir. Kimi zaman varlığını çok da hissettirmediği, zor zamanlarında başvurduğu bir hazinedir. Bunu medrese eğitimi gören Âşık Ömer, Erzurumlu Emrah, Gevherî gibi isimlerin yüksek zümre edebiyatını da öğrenip bu tarzda da eserler vermesine hatta bu iki kültürü uzlaştırma çabalarına benzetebiliriz. Âşık edebiyatındaki nazım türlerine göre bir gruplandırma yaparsak şöyle bir değerlendirme yapmak mümkündür:

Âşık tarzı edebiyatının en belirgin özelliklerinden biri, son dörtlükte şairin mahlasının geçmesidir. Barış Manço'nun birçok şarkısında bu özelliğe rastlıyoruz. *Sarı Çizmeli Mehmet Ağa, Halil İbrahim Sofrası, Ben Bilirim, Gülme Ha Gülme, İşte Hendek İşte Deve* bunlardan bazılarıdır:

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

Yıllar geçer güz yaz olur
Barış bir gün toprak olur
Sil gözyaşın durma ha durma

Cem Karaca *Dur Be Yeter* ve *Gel Efendi* şarkısında mahlas kullanmıştır.
Biraz sevgi ve hoşgörü vallah billah
Ümit yoksa yarın olmaz
Dur beter kul *Karaca'm*
Böyle garip şarkı olmaz

Kul *Karaca'm* âşık hâli deli gönül coşar coşar
Sele benzer sevdalanmak kendi yatağını aşar
Vur denilmez gayri bana gönlüm saraylarda yaşar
Sensiz ölümüm yakınsa fermanım ol gel gel gel gel

Muhtar şarkısında sanatçı kendine seslenmektedir. Muhtar, Cem Karaca'nın ilk adıdır. Burada da tapşırma yapmıştır.

Ne zor imiş be hey *muhtar* ah unutmak
Dost elinden yaralanıp vurulmak
Bundan sonra haram bize yaşamak
Yazın beni yoğa gayrı

Fikret Kızılok da tapşırmaya başvurmuştur. Sanatçının *Bacın Önde Ben Arkada* şarkısı buna örnektir.

Kızılok'um böyle ettim eyledim
Hâkime doğruya doğru söyledim
Mahpusumda on beş yılı bekledim

Özetle, Anadolu pop-rock sanatçıları söz ve biçim unsurlarının yanı sıra ezgisel ve törensel olarak da geleneğe yaslanan yepyeni üretimler yapmayı amaçlamışlardır. Bir başka deyişle onlar halka ait olanı modern tekniklerle ve mizansenlerle yoğurarak yine halka sunmuşlardır. Bu sanatçıların kullandığı halk edebiyatı ürünlerini inceleyelim.

4.3.1. Söylemelik Türler

Genelde belli bir törensel yapı içinde icraya dayalı olan söylemelik türler türkü, mâni, ninni ve ağıttır. Bu türlerde sözün müzik ve dans gibi destekleyici unsurlarla dinleyiciye aktarılması söz konusudur.

4.3.1.1. Türkü

Anadolu pop-rock sanatçılarının yararlandığı folklor unsurları arasında en önemli ürünler şüphesiz türkü düzenlemeleridir. Bu düzenlemeler kendi özgün eserlerine de kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Sanatçılar kimi zaman özgün söz ya da

müziklerini bu anonim eserlerin içine yedirmişler, kimi zaman da var olan bir koşmaya yeniden beste yapmak suretiyle bu kültür varlıklarından yararlanmışlardır.

Diğer bir nokta da sanatçılar yeniden düzenledikleri bu türkü repertuvarını oluştururken onlarca daha türkü incelemiş olmalılardır. Buna bir de kayda alınmayıp konserlerde söylenenlerin olduğunu eklemek gerekir. Sanatçılar, türkü seçerken kendi vokal rengine uygunluğunun yanı sıra türkünün batı enstrümanlarıyla çok sesli icra edilmeye elverişli yapıda olmasına dikkat etmişlerdir.

Türkü, anonim halk edebiyatının en yaygın nazım türüdür. Söyleyeni belli olan türküler de bulunmakla birlikte çoğu zaman yaratıcıları unutulmuş ve yöreden yöreye birtakım değişiklikler yaşayarak kuşaklar boyunca süregelmiştir. Anadolu halkının tüm yaşayışını yansıtan türküler kendilerine ait bir ezgiyle söylenir. Hece sayısı bakımından belli bir kalıbı yoktur; ancak en çok 7, 8 ve 11'li kalıplar tercih edilmiştir. Yapısal olarak da diğer nazım biçimlerinden farklı olarak iki temel bölümden oluşur. Asıl sözlerin bulunduğu bölüme bent adı verilir. Bentler beyit, üçlük veya dörtlük şeklinde olabilir. Her bentten sonra bağlama ya da kavuştak denilen bölüm gelir ki bunlar türkünün nakarat bölümüdür. Bentler ve kavuştaklar kendi aralarında uyaklıdır (Kaya, 1999).

Anadolu pop-rock sanatçılarının repertuvarlarına aldıkları türküler genellikle anonim türkülerdir. Bununla birlikte Âşık Veysel, Neşet Ertaş, Âşık Mahzuni Şerif, Muhlis Akarsu gibi ozanların bazı eserlerini de yine kendi tarzlarında icra etmişlerdir. Hatta Karacaoğlan, Dadaloğlu ve Ercişli Emrah gibi eski ozanların eserlerine yaptıkları besteler bulunmaktadır. Aşağıda ele alınan eserler büyük çoğunlukla sanatçıların anonim türkülere yaptıkları düzenlemelerdir. Dönem içinde türkü düzenlemeleri bir hayli fazladır. Hafif müzik olarak adlandırılan popüler müzik sanatçılarının da hemen hepsi dönemin modasına uyarak bu tarz çalışmalarda bulunmuşlardır. Ancak aşağıda yer verilen düzenlemeler Anadolu pop-rock sanatçıların çalışmaları olup yirmi adet eserle sınırlandırılmıştır. İncelenen düzenlemelerdeki müzikal analizler orkestrasyon ve icraya dair bazı hususlar ile sınırlı kalmıştır.

4.3.1.1.1. Ali Paşa Ağıtı

Modern Folk Üçlüsü'nün 1970'te yayınladığı *Ali Paşa Ağıtı* Van'da valilik yapan ve halkın çok sevdiği Ali Paşa'nın Ermeni çetelerince öldürülmesini anlatır (Bağcı, 2020). Türkünün Modern Folk Üçlüsü tarafından yorumlanan versiyonu oldukça

sadedir. Grubun birçok düzenlemesinde olduğu gibi çok sesli vokallere yapılan gitar ve banço eşliğinden ibarettir.

Arpa ektim biçemedim
Bir düş gördüm seçemedim
Alışmışım soğuk suya
Issı sular içemedim
Üç atım var biri binek
Arkadaşlar kalkın gidek
Ali Paşa'yı vurdular
Yavrusuna haber verek

Paşa giyer iki kürkü
Biri samur biri tilki
Ali Paşa'yı vurdular
Harap oldu Van'ın mülkü

Karavanaya vurdular
Yüzbaşılar darıldılar
Darılmayın yüzbaşılar
Ali Paşa'yı vurdular

4.3.1.1.2. Ay Osman

Barış Manço'nun Fikret Kızılok ile 1971'de yaptığı bir Artvin türküsüdür. Türkü düzenlemesinde mızıka kullanılmıştır. Özellikle nakarat vokallerde çok sesli bir yapı söz konusudur. Düzenleme gitar, bateri ve mızıkadan oluşan sade bir yapıdadır.

Sabahın yemişi bir tane vişne
Giderim gelirem ardıma düşme, ay Osman

Yürü ha yürü ha geçmişem elden
Ayrılık badesin içmişim elden, ay Osman

Sabahın yemişi bir tane kişmiş
Uyandım, nazlı yar ellere gitmiş, ay Osman

Sabahın yemişi bir tane elma
İlahi canımı al, yarimi alma, ay Osman

4.3.1.1.3. Askaros Deresi

Cem Karaca'nın 1974 tarihli bu türkü düzenlemesinde yöresel ağız özelliklerine uygun bir vokal icrası vardır. Vokale tekrarlarda eşlik eden erkek korosu göze çarpar. Hatta kimi bölümlerde bu koro çok sesli bir yapıya bürünür. Oldukça sade olan altyapıda gitarlara yerli enstrüman ıklığ eşlik eder.

Askaros deresunun yan tarafi
Yan tarafi derundur, yan tarafi derundur
Bugün böyle cidelum, bugün böyle cidelum
Yarın Allah kerimdur, yarın Allah kerum

Oy Trabzon Trabzon dibin galay
Dibin galayli gazan, dibin galayli kazan
Sevdali günlerume efkarli günlerume
Geldi çatti geldi çatti remezan
Geldi çatti remezan

4.3.1.1.4. Çemberimde Gül Oya

Çanakkale yöresine ait olan bu türküyü Selda Bağcan 1971 yılında 45'lik olarak yayınlamıştır. Düzenlemede klasik gitar ağırlıklı bir yapı üzerine Bağcan'ın vokali öne çıkarılmıştır.

Çemberimde gül oya
Gülmedim doya doya
Dertleri karıyorum
Günleri saya saya
Al beni, kıyamam seni

Köşe başı beklerim
Vay, benim emeklerim
Dümbeleği çala çala
Yoruldu bileklerim
Al beni, kıyamam seni

Pembe gül idim, soldum
Ak güle ibret oldum
Karşı karşı dururken

Yüzüne hasret oldum
Al beni, kıyamam seni

4.3.1.1.5. Burçak Tarlası

Anadolu pop-rock müziğin önemli dönüm noktalarından biri, şüphesiz Tülay German'ın seslendirdiği *Burçak Tarlası* düzenlemesidir. Batılı enstrümanlarla ve çok sesli koro eşliğinde söylenen bu türkünün başarısı, sanatçıların gitmeleri gereken yönün işaretçisi olmuştur.

Sabahtan kalktım ki ezan sesi var
Ezan da sesi değil yar yar burçak yası var
Bakın şu adamın kaç tarlası var
Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında yar yar gelin olması

Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim
Evini başına yar yar yıkar da giderim

Sabahtan kalktım da sütü pişirdim
Sütün köpüğünü yar yar yere taşırdım
Burçak tarlasında aklım şaşırdım
Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında yar yar gelin olması

Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim
Evini başına yar yar yıkar da giderim

Elimi salladım değdi dikene
İnkisar eyledim yar yar burçak ekene
İlahi kaynana ömrün tükene
Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında yar yar gelin olması

4.3.1.1.6. Arpa Buğday Daneler

Haramiler grubuna 1968 Altın Mikrofon yarışmasında ikincilik kazandıran türküdür. Türkünün düzenlemesi org, basgitar, elektrogitar ve davul şeklinde olup bu dönem aranjmanlarında sıkça görülen beat müzik tarzı vokal ve koro yapısına sahiptir.

Arpa buğday daneler
Yıkılsın meyhaneler
Terzi elin kırılsın
Dar geliyor düğmeler

Aman döne döne döne yar geliyor
Yandım güle güle güle har geliyor

Arpa buğday seçerim
Yolum bulur geçerim
Kınamayın ahbaplar
Güzelleri seçerim

Aman döne döne döne yar geliyor
Yandım güle güle güle har geliyor

4.3.1.1.7. Deniz Üstü Köpürür

Cem Karaca'nın Moğollar ile birlikte düzenlediği bu türkü 1974 tarihlidir. Akustik gitar, davul, basgitardan oluşan bir altyapı üzerinde Karaca'nın epik vokalinin ön planda olduğu bir düzenlemedir.

Deniz üstü köpürür hey canım (rinnan nay rinna rinna nay)
Kayığa binsem götürür hey canım hey
Benim de şu cihana gelişim hey canım (rinna nay rinna rinna nay)
Bir güzelden ötürü hey canım heyy

Deniz üstü yelkenden hey canım (rinna nay rinna rinna nay)
Ecel geldi erkenden hey canım hey
Denizin ortasında hey canım (rinna nay rinna rinna nay)
Mum yanar sofrasında hey canım hey

Benim de şu cihana gelişim hey canım (rinna nay rinna rinna nay)
Bir güzelden ötürü hey canım heyy

4.3.1.1.8. Dere Boyu Kavaklar

Giresun yöresine ait olan bu türküyü Barış Manço 1975 yılında yayınlar. Düzenlemede ritim grubunun bir hayli güçlü olduğu görülür. Bunda standart bateriye eşlik eden perküsyon setinin katkısı büyüktür. Türkünün yaygın icrasındaki tempo yerine daha

yavaş moderato bir tempo kullanılmıştır. Elektrogitarın sakince yaptığı serbest geçiş motiflerine piyanonun desteği dikkat çeker. Yine saksafonun gitar sololarda yaptığı katkı da oldukça öne çıkan bir özelliktir. Nakaratlarda ise Manço'ya erkek korosu eşlik eder. Bütün olarak baktığımızda *Dere Boyu Kavaklar* Manço'nun en deneysel türkü düzenlemelerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Dere boyu kavaklar
Açtı yeşil yapraklar
Ben yare doyamadım
Doysun kara topraklar

Asmadan gel asmadan
Fistan giymiş basmadan
Kalk gidelim sevdiğim
Devriyeler basmadan

Acem kızı, Çeçen kızı
Sen allar giy ben kırmızı
Çıkalım şu dağın başına
Sen gül topla ben nergisi
Hadi gülüm yandan yandan yandan
Biz korkmayız ondan bundan

4.3.1.1.9. Derule

Bu Karadeniz türküsü Barış Manço tarafından 1970 yılında yorumlanır. Sanatçı türküyü Karadeniz ağzı ile seslendirmiştir. Düzenleme elektrogitar, basgitar ve davuldan oluşur. Bununla birlikte parçada elektrogitar tekraren çaldığı nakarat melodisi ve vokal melodisine olan eşliğiyle oldukça belirgin bir konumdadır.

Oynayın kız oynayın, durmanın ne kârı var
Ah bu köyün içünin acayip bekârı var
Derule dem derule, derule dem derule

Oy kemençeci dayı soktun gözüme yayı
Kör ettin gözlerümi göremeyrum dünyayı
Derule dem derule, derule dem derule

Çek aşağı yukarı havanın fitilunu
Niye konuşmayasun kuş mu yedi diluni
Derule dem derule, derule dem derule

4.3.1.1.10. Edalı Gelin

Cem Karaca'nın Moğollar ile yaptığı 1974'te yayınladığı bir çalışmadır. Şarkıda ana yapı davul, elektrogitar ve curanın üzerine kuruludur. Ana motifi tekrar eden gitar üstüne Karaca'nın yüksek perdeden yaptığı vokal, düzenlemenin belkemiğidir. Hatta son bölümde Karaca'nın serbest uzun hava icrası da parçaya güç katmıştır. Ara bölümde yer alan cura solosuna benzer şekilde finalde elektrogitar solosuyla parça sona erer.

Dağ başına vardım, gülleri çoktur
Güzeller geliyor, sevdiğim yoktur
Edalı gelin, şalvarlı gelin öldürdün beni

Şu derenin alucundan ucundan
Bana varsan ölür müydün acından?
Edalı gelin, şalvarlı gelin öldürdün beni

Yüksek eyvanlarda bülbüller öter
Bülbülün figanı bağrımı deler
Ne biçim yürekmiş bu baboy
Teper ha teper teper teper
Yolumuz gurbete düştü hâlimiz beter

4.3.1.1.11. Gesi Bağları

Bir Kayseri türküsü olan *Gesi Bağları* ilk olarak Selda Bağcan tarafından 1971'de klasik gitar, yan flüt ve yaylılar ağırlıklı sade bir düzenleme ile yayınlanır. Barış Manço ise bu türküyü 1976'da org ve sentezleyici ağırlıklı bir düzenleme ile yayınlar.

Gesi bağlarında dolanıyorum
Yitirdim yarimi, aman aranıyorum
Bir tek selamına güveniyorum

Gel otur yanıma, hallarımı söyleyim
Derdimden anlamaz, ben o yari neyleyim

Gesi bağlarında üç top gülüm var
Hey Allah'tan korkmaz, sana bana ölüm var
Ölüm varsa bu dünyada zulüm var

Atma garip anam, beni dağlar ardına
Kimseler yanmasın, anam yansın derdime

4.3.1.1.12. Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme

Edip Akbayram'ın ilki 1973'te ve sonra 1982'de farklı bir düzenlemeyle yayınladığı türküdür. İki düzenleme arasında oldukça belirgin farklar vardır. İlk düzenleme daha çok basgitar ve ritim ağırlıklı iken sonraki düzenlemede orkestranın melodiyi ve vokali daha ön plana çıkardığı bir altyapı dikkat çekmektedir.

Değmen benim gamlı yaslı gönlüme
Ben bir selvi boylu yardan
Ayrıldım, ayrıldım, ayrıldım oy

Evvel beraberdik dostun bağında
Felek vurdu yuvamızdan
Ayrıldım, ayrıldım, ayrıldım oy

Garip kaldım şimdi gurbet ellerde
Ben gönlümü çalan yardan
Ayrıldım, ayrıldım, ayrıldım oy

Çok ağladım Leyla gibi çöllerde
Ferhat gibi Şîrin yardan
Ayrıldım, ayrıldım, ayrıldım oy

4.3.1.1.13. Helvacı

Mavi Işıklar grubuna 1965'teki ilk Altın Mikrofon yarışmasında ikincilik getiren türküdür. Türkünün düzenlemesinde twist formu kullanılmıştır. Vokallerde dönemin yabancı gruplarında görülen çok sesli koral bir yapı mevcuttur.

Helvacıya gidelim
Biraz helva yiyelim
Tanrı bize sıhhat vermiş
Biz ona şükredelim

Helvacı, helva
Şeker lokumlu helva
Kendir tohumlu helva

Helvacı helva yapar
Helvasına bal katar
Helvanın çok türlüsü var
İnsan ona can atar

Helvacı, helva
Şeker lokumlu helva
Kendir tohumlu helva

4.3.1.1.14. Kağızman

Barış Manço'nun Kaygısızlar ile düzenlediği *Kağızman* türküsü 1969'da yayınlanır. Elektrogitar, bas ve davuldan oluşan sade düzenlemedir. Manço'ya nakarat bölümünde çok sesli erkek korosu eşlik etmektedir.

Kağızman'a ısmarladım nargele, nargele
Gümüş kemer ince bele dargele, dargele

Bahar gelir kuzular yayılır yan yana
Benim yarim inci takar gerdana, gerdana

Erzurum'a ısmarladım kazanı, kazanı
Ben sevmişem hem okuru yazanı, yazanı
Ben bilirem bu yerlerde gezeni, gezeni

4.3.1.1.15. Kalenin Bedenleri

Cem Karaca'nın 1969 yılında Apaşlar grubuyla yayınladığı Niksar türküsüdür. Akustik gitar, bas, davul ve org ağırlıklı bir düzenlemedir. Karaca'nın yer yer konuşma tonlarına da kaydığı epik bir vokal icrası parçanın öne çıkan özelliğidir.

Kalenin bedenleri yar yar yandım
Koyverin gidenleri oy oy
İpek bürük bürünmüş yar yar yandım
Niksar'ın gelinleri canım

Kalede biri yol yar yar yandım
Çağırsan dönüyorum canım benim oy
Kuruduk kibrit oldum yar yar yandım
Üflesem sönüyorum canım canım benim canım

Entarisi aktandır yar yar yandım
Ne gelirse Haktan'dır vay vay gardaş vay
Benzimin sarılığı her gün ağlamaktandır
Hem de ağlamaktandır yar yar

4.3.1.1.16. Kara Tren

Yine dönem içerisinde çok sesli türkü düzenlemeleri yapan bir diğer isim de Alpay'dır. 1965'te Erdem Buri'nin çaça ritminde yaptığı düzenleme türün ilk örneklerinden birisidir. Tren sesi efektleri ile başlayan çalışmada ritim de trenin hızlanmaya başlamasıyla hareketlenir. Aralarda tren düdüğünü çağrıştıran vokal uğultusu da parçaya oldukça deneysel bir hava katar.

Kara tren gelmez m'ola düdüğünü çalmaz ola
Gurbet ele yar yolladım mektubumu almaz ola
Allı gelin al olaydın selvilere dal olaydın
Gelen geçen yolculardan nazlı yar beni soraydın

Aldım çantamı elime düştüm gurbetin yoluna
Bilseydim ayrılık vardı düşmezdim âlem diline
Allı gelin al olaydın selvilere dal olaydın
Gelen geçen yolculardan nazlı yar beni soraydın.

4.3.1.1.17. Kızılcıklar Oldu mu?

En çok yorumlanan türkülerin başında gelen *Kızılcıklar Oldu mu* Barış Manço (1963), Tülay German (1964) ve Erol Büyükburç (1967) tarafından yorumlanmıştır. German yorumunda *Burçak Tarlası*'nda olduğu gibi daha Batılı bir aranje vardır. Sanatçının Batı müziği tarzı yorumu ve buna eşlik eden çok sesli kadın korosu öne çıkan unsurlardır. Barış Manço yorumu daha Anadolu rock tavrındadır. Gitar, bas ve davullara eşlik eden org geçişleri düzenlemenin ana hatlarını oluşturur. Erol Büyükburç ise türküyü üflemeli çalgılar ve org ağırlıklı bir düzenleme ile yorumlar.

Kızılcıklar oldu mu selelere doldu mu
Gönderdiğim çoraplar ayağına oldu mu
Mendili geline mendil verdim eline
Kara kına yollamış yar benim ellerime

Fistanı gül dallı şu kızı kaçırmalı
Kız pek güzel ama anası olmamalı
Mendili geline mendil verdim eline
Kara kına yollamış yar benim ellerime

Yaylı gelir taşlıktan dingil çıkmış başlıktan
Bu köyün oğlanları evlenemez açlıktan
Mendili geline mendil verdim eline
Kara kına yollamış yar benim ellerime

4.3.1.1.18. Kirpiklerin Ok Eyle

Dönem içinde bu türkü Alpay (1967), Barış Manço (1969) ve Cem Karaca (1971) tarafından yorumlanmıştır. Alpay düzenlemesinde gitar, bas ve davuldan oluşan daha sade bir yapı dikkat çekmektedir. Manço versiyonu fonda koyun çanı sesleriyle serbest icra bir kaval solo ile başlar. Sonra ritimle birlikte vokaller girer. Nakaratlarda vokale yapılan çok sesli bir koro yer almaktadır. Düzenlemede yine gitar, bas ve bateri ağırlığı vardır. Bununla birlikte kaval eşlikleri şarkı boyunca yer yer ilerler. Karaca düzenlemesinde orkestra açısından benzer bir yapı bulunmakla birlikte daha hızlı bir icra vardır.

Kirpiklerin ok ok eyle
Vur sineme öldür beni

Bıktım dünyanın halından
Vur sineme öldür beni
Öldür beni, öldür beni
Öldür beni (oyyy)

Yoktur ellere mihnetim
Varsa indinde kıymetim
Eğer satmaksa niyetin
Vur sineme öldür beni

Öldür beni, öldür beni
Öldür beni (oyyy)

4.3.1.1.19. Leblebi

Modern Folk Üçlüsü bu türküyü 1970 yılında yayınlamıştır. Grubun en sevilen çalışmalarından biridir. Düzenleme yine gitar ve banço üzerine yapılan çok sesli vokal eşliklerinden oluşmaktadır. Yorumda türkünün ağız özelliklerine dikkat edilmiştir. Grup tarafından daha sonraki yıllarda yapılan versiyonlarında kanun da kullanıldığı görülür.

Leblebi koydum tasa gız annem
Doldurdum basa basa gız annem de
Benim yarim çok güzel gız annem
Azıcık boydan kısa gız annem

Hop ninnayı ninnayı gız annem
Gel oynayı oynayı gız annem

Elmayı yüke gorlar gız annem
Ağzını dike gorlar gız annem de
Beni elinden alırlar gız annem
Boynunu büke gorlar gız annem

Alayı aldık düze gız annem
Görüşelim yüz yüze gız annem de
Arada sevda varmış gız annem
Sözü verdik biz bize

4.3.1.1.20. Köprüden Geçti Gelin

Erkin Koray'ın Yeraltı Dörtlüsü ile 1970'te yaptığı bir türküdür. Elektrogitarın baskın olduğu çalışmada Koray'ın vokalleri ile gitar partisyonları arasında yer yer görülen bilinçli uyumsuzluk durumu, esere saykodelik bir hava katmıştır.

Köprüden geçti gelin
Saç bağın düştü gelin
Dilayda haldan bilmez dilayda
Söz anlamaz ne fayda

Eğil bir yol öpeyim
Gençliğim gitti gelin
Dilayda haldan bilmez dilayda
Söz anlamaz ne fayda

Köprüden geçemiyom
Az doldur içemiyom
Dilayda haldan bilmez dilayda
Söz anlamaz ne fayda

Sen benden geçtin ama
Ben senden geçemiyom
Dilayda haldan bilmez dilayda
Söz anlamaz ne fayda

4.3.1.2. Türkü Biçiminde Özgün Eserler

Anadolu pop-rock sanatçıları mevcut türkü repertuvarı düzenlemelerinin yanı sıra türkü tarzında özgün eserlere de imza atmışlardır. Türkü tarzından kasıt makam, usul ve sözlü unsurlar bakımından görülen paralelliklerdir. Eserlerin genelinde Anadolu pop-rock müziğinin temel altyapısını oluşturan elektrogitar, bas, davul ve org kullanıldığı için açıklamalarda ayrıca belirtilmeyecek, var olan farklı unsurlara yer verilecektir.

4.3.1.2.1. Aynalı Kemer

Barış Manço'nun türkü biçimine uygun eserlerinden biri olan *Aynalı Kemer* 1978 yılında yayınladığı *Yeni Bir Gün* adlı albümde yer almıştır.

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

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

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

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

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

4.3.1.2.2. Nazar Eyle

Barış Manço'nun 1974 yılında çıkardığı bir çalışmadır. Sanatçının iki yıl sonra yurt dışında çıkaracağı *Baris Mancho* albümünde de şarkı İngilizce sözlerle, *Emerald Green* adıyla yer almıştır. Eserde destansı bir hikâye anlatımı vardır. Ayrıca parçada yer alan "dokuz, kırk" gibi Türk kültüründe önemli rakamlar ile "yiğit, kılıç kuşanmak, sefer" gibi kahramanlık türkülerinde sıkça yer alan unsurlar dikkat çekicidir.

Yüce hakan sefere gitmiş
Bilge Hatun dokuz doğurmuş
Dokuz oğlan beş yaşına gelmiş
Dokuzu birden kılıç kuşanmış

Nazar eyle nazar eyle
Gel yanıma hazar eyle

Sırma saçlı kırk güzel gelmiş
Levent boylu kırk yiğide varmış
Düğün dernek kırk gece sürmüş
Kırk deve, kırk koyun kurban kesilmiş

4.3.1.2.3. Yoksulluk Kader Olamaz

Cem Karaca'nın Dervişan grubuyla 1977'de yayınladığı bir şarkıdır. Konusu bakımından değerlendirildiğinde taşlama, yergi tarzı bir türkü örneği denebilir. Karaca girişte ilk iki dizeyi uzun hava edasıyla söyler.

Sıram sıradağlar gibi anam derdin mi var?
Yaram yürekte değil ki gelip sarsın yar
Radyolarda şarkılar boş ver diyorlar
Açlıktan verem olana bal ye diyorlar

Yoksulluk kader olamaz kader değildir
Firavunlar bile böyle gaddar değildir

Ben vatandaş Ahmet'im evkafta memur
Ay sonuna yetmiyor evdeki kömür
Bir kilo et seksen lira tadını unuttum
İnsan gibi yaşamanın adını unuttum

Yoksulluk kader olamaz kader değildir
Firavunlar bile böyle gaddar değildir

Devlet baba borç içinde sabret diyorlar
Sen de bakkala kasaba borç et diyorlar
Ben onurlu insanım boyun eğemem
Alacaklı ver deyince ödün veremem

4.3.1.2.4. Hayat Bir Teselli

Erkin Koray'ın *Hayat Bir Teselli* şarkısı türkü formatına yakın bir çalışmadır. Sanatçı bu eseri 1976 yılında yayınlamıştır.

Hayat bir teselli acı ızdırap
Ben miyim bilemem zaman mı harap
Arıyorum kendime şimdi bir yoldaş
Bulamadım ne bir dost ne de arkadaş

Dokunmayın hâlime bırakın beni
Soluyorum günbegün bak yavaş yavaş

Kasırga mı bora mı hayat günleri
Dünya mı bilemem ben miyim deli
Her gece yalnızım yok ki bir yoldaş
Çekilmiyor hayatın kahrı arkadaş

Dokunmayın hâlime bırakın beni
Soluyorum günbegün bak yavaş yavaş

4.3.1.2.5. Yalnız Sen Varsın

1977 tarihli bu Erkin Koray çalışması, türkü şekline örnek sayılabilir.

Dayayım başımı sıcak dizine
Sevgilim yüzünde bir ben olayım
Dalıp gözlerinin sevda izine
Bu güzel gözlerde bir ben olayım

Varsın ekmeğimde, varsın suyumda
Yalnız sen varsın hasta ruhumda

Gündüz hayalimde gece uykumda
Hep senle boşalıp senle dolayım
Sevgimi aşkınla örmeye çalış
Yeter kırma beni kölen olayım

4.3.1.2.6. Canım Kurban

Üç Hürel'in türkü tarzı düzenlemelerine bir örnek 1974 tarihli bu çalışmadır.

Canım kurban, gönül hayran
Yar yolunda canım kurban
Gittin gideli ben hiç gülmedim
Gözüm yollarda seni bekledim

Giden yar dönmez, bilirim dönmez
Giden yar gelmez, hiç geri gelmez
Kaç yıl oldu bu dert bitmez

Canım kurban, gönül hayran
Yar yolunda canım kurban

O gülen yüzüm gülmez oldu
Garip gönlüme hasretin doldu

Giden yar dönmez, bilirim dönmez
Giden yar gelmez, hiç geri gelmez
Kaç yıl oldu bu dert bitmez

4.3.1.2.7. Gurbet

Özdemir Erdoğan'ın en bilinen eserlerinden biri olan *Gurbet* adlı çalışması türkü biçimindedir.

Kime desem derdimi ben, bulutlar?
Bizi dost bildiklerimiz vurdular
Bir de gurbet yarası var, hepsinden derin
Söyleyin memleketten bir haber mi var?
Yoksa yârin gözyaşları mı bu yağmurlar?

İçerim yanıyor, yâr yâr, yaram pek derin
Bana nazlı yârdan, aman, bir haber verin

Bulutlar yârime selam söyleyin
Kavuşma günümüz yakınmış deyin
Felek yârdan ırak koyduysa bizi
Gurbet ilde bir başıma neyleyim?
Yârdan ırak yaşanır mı? Söyleyin

4.3.1.2.8. Malabadi Köprüsü

Selçuk Alagöz'ün türkü tarzında çalışmalarına örnek olarak *Malabadi Köprüsü* verilebilir.

Malabadi Köprüsü
Malabadi Köprüsü
Or'da başladı bitti
Şu garibin öyküsü

Karşıki aşiretten bir kıza gönül verdi
Aşkı uğruna her gün bu köprüye giderdi

Siirt'in dağlarında uçan kuşu vururdu
Fatma'yı okşadıkça kalbi sükûn bulurdu
Ooooooof garibim of!
Ooooooof garibim of!

Karar hakkı şeyhteydi Fatma'nın babasında
Katı ve insafsızdı bu aşkın karşısında
Kararlıydı zalim şeyh onları öldürmeye

Yine bir seher vakti pusu kurdu köprüye
Tabancalar patladı, sevgililer susmuştu
Malabadi Köprüsü aşka mezar olmuştu
Ooooooof garibim of
Ooooooof garibim of
Aaah!

4.3.1.3. Mâni

Mâni, anonim halk edebiyatının en çok kullanılan nazım biçimlerindendir. Genellikle tek bir dörtlükten oluşur. 7'li hece ölçüsüyle yazılır. Kafiye örgüsü "aaxa"dır. Durak düzeni ise 4+3, 3+4 ya da duraksız olabilir (Kaya, 1999).

4.3.1.3.1. Ay Bir tane

Erkin Koray'ın 1982 yılında çıkardığı *Benden Sana* albümünde yer alan *Ay Bir Tane* şarkısı mâni biçimindedir.

Ay bir tane bir tane
Derdimiz on bin tane
Sorma gitsin hâlimiz
Dünyalarda bir tane

Değirmende un muyum?
Denizde yosun muyum?
Madem Allah yaratmış
Ben senin kulun muyum?

Eğri dedik zül olduk
İstedin bülbül olduk

Nasıl diye sorma hiç
Biz yanmadan kül olduk

4.3.1.3.2. Belki Bir Gün Anlarsın

Sanatçının 1970 tarihli bu çalışması da artık mâni örneği sayılabilir.

Bir vefasıza kandım
Beni sevmişti sandım
Ne yazık ki aldandım
Gece gündüz ağladım
Yollarına bakarak
Onu gelecek sandım

Belki bir gün anlarsın
Sevdi diye anarsın
Su garibin aşkına
Bir gün gelir yanarsın
Bu mukaddes aşkıma
Sen de bir gün kanarsın

4.3.1.3.3. Estarabim

Koray'ın ünlü *Estarabim* şarkısı da mâni biçimindedir.

Çok memleketler gezdim
Neler gördüm görmedim
Şu kocaman dünyada
Senin gibi görmedim

Böyle bir yâr istemem
İstesem de istemem
Güller bitti dilimde
Nasıl diyeyim bilmem

Estarabim, estarabim
Sağdan soldan estarabim
Ateş olmayan yerde
Duman tütmezmiş derler

Zaman zaman hâlini
Bir görseler gülerler
Böyle bir yâr istemem
İstesem de istemem

Estarabim, estarabim
Sağdan soldan estarabim

4.3.1.3.4. Aman Tertip

Ersen ve Dadaşlar grubunun *Aman Tertip* şarkısı da mâni biçiminde yazılmıştır.

Bahçede kuru yemiş
Kim yemiş, kim yememiş?
O yârdan haber geldi
"Beklerin yolun", demiş

Aman tertip, can tertip
Hasrete katlan, tertip
Bugünler gelir geçer
Düşünme, aslan tertip

"Gel teskere", demiştik
Türküler söylemiştik
Gelsin diye bir mektup
Özlemle beklemiştik

Aşkımı dile yaydın
Aynı günleri saydın
Ne çok isterdim bilsen
Kan kardeşim olsaydın

Aman tertip, can tertip
Hasrete katlan, tertip
Bugünler gelir geçer
Düşünme, aslan tertip

4.3.1.4. Koşma

Âşık tarzı edebiyatın en yaygın nazım biçimi olan koşma 11'li hece ölçüsü ile söylenir. Dörtlük sayısı 3 ile 5 arasında değişir. İslamiyet'ten önceki koşukların devamı niteliğindedir. Birinci dörtlüğün kafiye örgüsü "xaxa" ya da "aaab" biçiminde olur. Diğer dörtlüklerin ilk üç dizesi kendi arasında uyaklanır, dördüncü dize birinci dörtlüğün son dizesiyle uyumlu olur: "cccb", "dddb" şeklinde devam eder. Durakları ya 6+5 ya da 4+4+3 yapısında olur. Konularına göre güzelleme, taşlama, koçaklama ve ağıt isimlerini alır (Açа, 2015). Anadolu pop-rock sanatçılarının koşma biçimine örnek sayılabilecek çalışmaları vardır.

4.3.1.4.1. Gibi Gibi

Barış Manço'nun 1981 tarihli *Gibi Gibi* şarkısının 11'li hece ölçüsünde olması yönüyle koşma nazım şekline yakın olduğu söylenebilir.

Ben yaralı kurt, sen kınalı kuzu
Biraz cilve aşkın biberi tuzu
Sanki biraz naz ediyorsun ama
Senin bana gönlün var gibi gibi

Yüzüme karşı git diyorsun ama
Sanki gözlerin kal der gibi gibi
Yeter çektiğim, insaf et gayri
Senin bana gönlün var gibi gibi

4.3.1.4.2. Niyazi

Cem Karaca'nın 1975'te yayınladığı *Niyazi* koşma biçimine örnek gösterilebilecek bir çalışmadır.

Aney aney dağlar taşlar bu toprak
Yıllar yılı yaralıdır sorulmaz
Gelen gelir, giden gider peş peşe
Ne biçim toprak bu dertten yorulmaz

Anadolu'm Anadolu'm hallarım
Savaşta ya şehitsin ya gazi
Barışta hiç sorma benim hallarım

Nereden bakarsan bak Niyazi
Ne çok insan gelip geçti buradan
Hiçbirinin farkı yok hatıradan
Hal bilmeze bakıp bu toprak matraktan
Kasıkların tutar, güler, yorulmaz (Acı acı güler, durur, yorulmaz)

Karaca'm der çağır emmini dayını
Söyle bıraksınlar üçün birini
Adam gibi alsa herkes payını
Hepimize yeter bu toprak, yorulmaz

4.3.1.4.3. Kara Bahtım

Cem Karaca'nın bu çalışması da koşma biçimine yakındır.

Felek çetesini topladı, geldi
Gelmedi hiç senden ses kara bahtım
Kırıldı direğim, batıyor gemim
Hala poyraz gibi es kara bahtım

En zorlu günlerde sıkılmaz iken
İşkenceye vursan bükülmez iken
Aslana, kaplana eğilmez iken
Dedirtme çakala pes kara bahtım

Düşündüm, taşındım senden hayır yok
Kaderden, kısmetten, şanstan fayda yok
Masal ile safsatayla derde çözüm yok
Sen benimle postayı kes kara bahtım

4.3.1.4.4. Dost Acı Söyler

1974 tarihli bu şarkı Erkin Koray'ın koşma biçimine örnek sayılabilecek çalışmalarındandır.

Bir bakarım dünya çökmüş, köz olmuş
Bir bakarım yüzler gülmüş, yaz olmuş
İnsan kuş değil de şeytan misali
Dost acı söylermiş, darılma emi

Dilinden düşmezdi Allah'ın adı
Ahreti düşünmez var mı faydası?
Hem beni aldatır hem de kendini
Dost acı söylermiş, darılma emi

İt değiliz ki biz dağa küselim
Öküz değiliz ki bağı sökelim
Galip kardeşlikse gel tut elimi
Dost acı söylermiş, darılma emi

4.3.1.4.5. Sandalcı

Erkin Koray'ın 1977'de yayınladığı *Sandalcı* şarkısı biçim bakımından koşma türüne yakındır.

Asıl küreklere, ağır ağır çek
Uzak kıyılara götür sandalcı
Yalnızım bu yerde, arayanım yok
Kimse bilmez gönül hatır sandalcı

Bahtım perde perde, gölgeler suyu
Yolum bu suların renginden koyu
Gönlümde tutuğum bin bir arzuyu
Gecenin koynuna yatır sandalcı

Gönlün kürekleri ardınca yürü
Yavaşlama, durma enginlere sür
Önünde seril de koca bir ömür
Yaz sulara satır satır sandalcı

Gece ayaz keder çöktü bak aya
Neler verirdin beni severdin diye
Kederim elinde karşı kıyıya
İster geçir ister batır sandalcı

4.3.1.4.6. Sanma

1977 tarihli Erkin Koray şarkısı olan *Sanma* da koşma biçimine yakındır.

Kaldıkça baş başa ıssız odamda
İçime kan döken sonsuz bir damla
Bu gözümden akan yaş damla damla
Sel olup yolunda akmıyor sanma

Sarsa da çepçevre beni hüzünler
Kalbimden silinmez yine de dünler
İçimi yakarken o eski günler
Başımda şimşekler çakmıyor sanma

Mendiller çürütsem yaş sile sile
Vız gelir aşkınla çeksem de çile
Dağılan saçımın telleri bile
Vallahi yüzüne bakmıyor sanma

4.3.1.5. Destan

"Âşık tarzı şiir geleneğinde destanlar: Büyük bir çoğunluğu 11 ve 8 heceli koşma, çok az bir kısmı mani ve pek nadir olarak da divani şeklindeki örneklerine rastlanılan, 5 veya 7 dörtlükten aşağı olmamak şartıyla 130 hatta 150 kıta hacmindeki örnekleri mevcut olan, konu sınırlaması olmaksızın âşık tarafından destan yapmaya değer bulunan bir vak'ayı, bir cismi veya kavramı hikaye ederek anlatan ve sözlü kültür ortamında, âşığın ele aldığı konuyu anlatım tutumuna bağlı olarak geleneksel âşık havaları eşliğinde icra ettiği nazım türüne destan denilmektedir." (Çobanoğlu, 2000, s .3). Destanlar genellikle 11 heceli olup bentlerin sayısında belli bir sınır yoktur (Onay, 1996).

Anadolu pop-rock sanatçıları biçim özellikleri bakımından birebir uymasa da destan türüne örnek teşkil edebilecek çalışmalara imza atmışlardır. Cem Karaca'nın *Safinaz, Alageyik Destanı*; Barış Manço'nun *Baykoca Destanı, Kayaların Oğlu, Binboğa'nın Kızı* adlı eserleri destan özelliği gösteren çalışmalardır.

4.3.1.5.1. Safinaz

Cem Karaca'nın Edirdahan grubuyla 1978 yılında kaydettiği *Safinaz* adlı 18 dakikalık çalışması destan türüne yakındır. Şarkı apartman görevlisi olan bir ailenin yaşantısı üzerinden toplumsal mesajlar içermektedir. Eser ailenin genç kızı Safinaz üzerinden gençlik hayalleri ve gerçeklik çatışmasını epik bir anlatımla işler.

Gün doğmadan uyandı kapıcı Kasım
Arandı da yaktı ilk Bafra'sını
Sonra kalktı yaktı kaloriferi
Dışarda yaman bir ayaz vardı
Asiye karısı, kızı Safinaz
Uyuyorlardı sessiz upuzun
Dün bütün gün on numarada çamaşırdaydılar
Ellerin kirini yuğmaktan yorgun

Yeni bir gün diye düşünmedi ki
Değişik ne olacaktı ki
Onca daire onca merdiven
Bakkala git, ekmek al, çöp dök çöp
Yaktı ocağı, çayı demledi
Sonrada kaldırdı Asiye'sini
"Ben çıkıyorum" dedi "siparişlere"
"Gecikmesin kızı uyandır" dedi

Asiye kadın zorla yekindi
"Of" dedi bir "of anam anam"
"Kızım Safinaz kalk okul vakti"
"Daha çok uykum var, uykum var anam"

Güz günü dökülen yapraklar gibi
Öyle farksızca geçerken yıllar
Asiye temizlikte Kasım in çıkta
Safinaz orta ikiye başlar

"Okusun tek, taş çekerim sırtımda
Okusun, kul olmasın ellere" diyen Kasım
Geçtikçe sınıfları Safinaz yıl sonunda
Kasılıyordu kapıcı Kasım kasım kasım

Her şeyin fiyatı artıyordu ancak
Et, süt, bez, tuz ve de yakacak
Ve kitap ve defter ve kalem ve açacak

Artmayan tek şey aylığıydı Kasım'ın
Artmayan tek şey aylığıydı ancak
Fiyatlar artıyordu Kasım'ın ücreti sabit
Fiyatlar artıyordu Safinaz okuyordu
Safinaz'ın okuduğu kitaplar yazıyordu
Bir doktorun işçiden şerefli olduğunu

Fiyatlar artıyordu Kasım'ın ücreti sabit
Kasım'ın ücreti fiyatlara yetmiyordu
Birkaç ay daha dişini sıktı kapıcı Kasım
Safinaz artık okula gidemiyordu

Mecburdu artık Safinaz da çalışmaya
Aile bütçesine katkıda bulunmaya
Okul önlüklerini ağlayarak çıkardı
Daha on dördünde fabrikaya başladı Safinaz

Gine erken kalkıyordu Safinaz sabahları
Her sabah geçerek o aynı sokakları
Kendi gibi insanlarla doldurup fabrikaları
Kendi gibilerine satıyorlardı yaptıkları malları

Safinaz on dördünde at gibi çalışıyor
Sendika yok, sigorta yok, iş güvenliği de yok
Safinaz hafta sonları sinemaya gidiyor
Bekliyor o filmlerdeki o zengin bey çocuğunu

Kendinden büyük kızlar kuaföre gidiyor
Hafta sonları boyalar sürüyorlar yüzlerine
Pazartesileri localardan söz ediyorlar
Safinaz anlamadan bakıyor yüzlerine

Safinaz fotoroman okuyor, Safinaz kupon kesiyor
Babası kader diyor, piyango bileti alıyor
Günden güne yaşlanıyor, dertleniyor anası
Safinaz eve erken gelmekten sıkılıyor

O aybaşı aylığından pudra aldı kendine
Bir çift uzun çorap, topuklu ayakkabı
Pudrayı sürüp sürüp aynada baktı yüzüne
Ve o hafta sonu eve biraz daha geç geldi

“Bir emeklinin oğluyum, adım Niyazi
Jön Niyazi de derler dostlar, sağolsun
Lise sondan terk okul durumum
Fabrikada muhasebeye takılıyorum
Peder sağolsun levazımcıydı
Çok dostları vardı o zamanlarda
Eskiden yağ tüccarıymış şimdiki patron
Babamın dostuymuş o zamanlardan

Okulda çok çaktım matematikten
Şimdi matematikten buluyorum yolumu
Ne biçim dünya bu dinine yandığım
Aç bir ufak daha kafamızı bulalım

Ha onu diyordum abiler, heh
Adım Niyazi, Jön Niyazi de derler dostlar, sağolsun
Bir yavru düştü geçenlerde fabrikaya
Ooo böyle fıstık gibi bir yavru ama adı biraz faul
Aysel değil Canan değil ya, Safinaz
Hoş hepsi naz olsa ne yazar bize he he
Geçenlerde karşılaştık iş çıkışında
Çaktım Beykoz’u dedim hani haftasonu anlarsın ya heh heh heh
Bir kötü pudra sürmüş çıktı da geldi heh heh heh heh heh heh”

Aylardan Ramazan, Teravih sonrası
Namazdan dönene dek bekledi karısı
Gelince Kasım usul usul dokandı
“Bu kızda bir hâller var” dedi Asiye
Kasım irkildi, “n’ola” dedi, “n’olabilir ki?”
Asiye sustu, başını önüne eğdi

Sonra da fısıldar gibi konuştu Asiye
Dün gece sayıklıyordu, "yapma Niyazi"
Kasım dellendi, fırladı yerinden
Tutup dövdü kızı Allah yarattı demeden
Hiç ağlamadı Safinaz, öylece baktı babasına
O akşam, o akşam çıktı gitti ve bir daha eve hiç dönmedi

Baba evinden çıkıp gitmek kurtuluş mu, kurtuluş mu?
Düşündün mü bu yolun sonu düzlük mü ya yokuş mu?
Varacağın en son nokta doğru mu yanlış mı?
Nereye Safinaz?

Niyazi'den hayır ummak ilaçsız bir kele benzer
Fabrikadaki yövmiyen söylesene neye yeter
Bak duruyor hususiler, el ediyor cici beyler
Nereye Safinaz?
Genelevde sermayesin, patron alır kazancını
Dostun kumarda kaybeder senden çıkarır hıncını
Yıllar geçer sen çökersin, dilenirsin aç avcunu
Nereye Safinaz?

Bazen şansın yaver gider, biri çıkar evlenirsin
Bazen açarsın gözünü bir genelev işletirsin
Söylesenize Safinazlar bütün bunlar kurtuluş mu? Kurtuluş nerede?
Nerede Safinaz?
On binlerce Safinaz
Kurtuluş nerede?

4.3.1.5.2. Baykoca Destanı

Barış Manço'nun *2023* albümünde yer alan bu eser 93 Harbi olarak bilinen 1876-77 Osmanlı-Rus savaşına giden Baykoca ile Banu Çiçek'in acı hikayesini ele alır. Kozan Dağı'nda bir obada yaşayan Baykoca savaş patlak verince cepheye gider, turnalar da cepheden haber taşır Banu Çiçek'e. Ancak sonunda acı haber obaya ulaşır. Şarkı beş bölümden oluşup toplam 12 dakika uzunluğundadır.

Turnalardan haberimi aldığın gün sevdiceğim
Gülme sakın, gülme ha gülme
Alnıma bir kara yazı yazılmış ki yok ilacı
Sevdiceğim gülme ha gülme

Yağmur ince ığıl ığıl ağlar
Her damlası yüreğimi dağlar
Seni bana çok görenler neyler
Karlı dağlar uzun uzun yollar
Hepsi pişman susmuş ağlar
Seni bana çok görenler neyler

Sılada kalan dertli yaşar
Sevişenler dağlar aşar
Sevdiceğim gülme ha gülme
Dağların üstünden doğdu bir yıldız
Deftere alındı 12 bin kız
Yollara döküldük, er kişiyiz biz
Vur ha kardaş, vur ha vur ha vur

Çalınan davulları düğün mü sandın?
Nazlı bayrağı sen gelin mi sandın?
Top tüfek vuruşmayı cümbüş mü sandın?
Vur ha kardaş, vur ha vur ha vur
Karadeniz içinde yatar gemiler
Topçu dağları döver, yer gök inler
Banu çiçek Baykoca'yı bir ümit bekler
Vur ha kardaş, vur ha vur ha vur
Deftere alınanların pek çoğu geri dönmedi
Banu çiçek Baykoca'nın dönüşünü bekledi, bekledi

Yağmur ince ığıl ığıl ağlar
Her damlası yüreğimi dağlar
Seni bana çok görenler neyler
Karlı dağlar uzun uzun yollar

Hepsi pişman susmuş ağlar
Seni bana çok görenler neyler
Yıllar geçti, güz yaz oldu
Baykoca'ysa toprak oldu
Sil gözyaşın, durma ha durma

4.3.1.6. Semai

Âşık tarzı edebiyatın yaygın nazım şekli olan semai 8'li ölçü ile söylenir. Dörtlük sayısı 3 ile 6 arasında değişir. Semailer özel bir ezgi ile söylenir. Konuları genellikle aşk, yiğitlik, tabiat vb.dir (Artun, 2001). Anadolu pop-rock sanatçıları semai türüne yaklaşan çalışmalara imza atmışlardır. Bunlardan bazılarını inceleyelim.

4.3.1.6.1. Halhal

Barış Manço'nun en ünlü şarkılarından *Halhal* 1981 tarihli *Sözüm Meclisten Dışarı* albümünde yer almıştır. Şarkı, semai nazım biçiminin özelliklerini büyük ölçüde yansıtmaktadır.

Akşam olup gün batınca
Dağlara hüzün çökünce
Lale sümbül boynun eğip
Kurt kuzuya kem bakınca

Köye döner Nazo gelin
Yavru ceylan gibi kaçar
Seke seke çaydan geçer
Nazo gelin ayağına takar halhal

Ayağında gümüş hal hal
İnce nakış gümüş hal hal

Yedi köyün yiğitleri
Ağaları ve beyleri
Boş yere durmuş beklerler
Yaralıdır yürekleri

Gitti gelmez Nazo gelin

Yavru ceylan gibi kaçar
Seke seke çaydan geçer
Nazo gelin ayağına takar hal hal

4.3.1.6.2. Nerede?

Barış Manço'nun bu eseri semai biçimine yakındır.

Deste deste gül topladım
Gül dalında bülbül nerde?
Enginlere yelken açtım
Yelkenimde rüzgâr nerde?

Yaz güneşi kavururken
İki damla suyum nerde?
Sonbaharda akşam vakti
Erken çöken hüznüm nerde?

Bulut beyaz, umudum nerde?
Çimen yeşil, tutkum nerde?
Dağlar yüksek, gücüm nerde?
Pınar soğuk, coşkum nerde?

Şifa bulmaz derde düştüm
Derdime dermanım nerde?
Hiç kapanmaz bir yarem var
Yareme tek çarem nerde?

Pamuk elli ninem nerde?
Gül yanaklı anam nerde?
Pembe beyaz bacım nerde?
Yumuk yumuk kızım nerde?

Yıllar önce telli duvaklı
Bana koşan karım nerde?
Kâh üzüntüm kâh sevincim
Can yoldaşım kadınım nerde?

4.3.1.6.3. Asri Gurbet

Cem Karaca'nın 1975'te yayınladığı *Asri Gurbet* şarkısı semai türüne örnek verilebilir.

Gonca gonca güllerini
Derem dedim, deremedim
Yollar uzak, sana haber
Edem dedim, edemedim

Halay halay çektim seni
Ağıt ağıt ağlarım
Felek "Gurbet" dedi, vurdu
Yolu gurbete yazarım

Asri gurbet kesti attı
Sana gelen yollarımı
Gayri ben kimlere desem
Çare bulmaz, ağlarım

4.3.1.6.4. Aşka Dönüyorum

Erkin Koray'ın *Aşka Dönüyorum* adlı çalışması semai türüne yakın bir şarkıdır.

Bir zamanlar tanışmıştık
Göz göze bir bakışmıştık
Çılgınlar gibi sevişirken
Hiç yok yere ayrılmıştık

Yine aşka dönüyorum
Yalnız seni seviyorum
Kabahatimi biliyorum
Affetmeni diliyorum

4.3.1.7. Varsağı

Güney Anadolu'daki Varsak Türklerine ait bir nazım türüdür. Kendine has bir ezgi ile söylenir. Kafiye örgüsü "xaxa/bbba/ccca" şeklindedir. Semai gibi 8'li hece ölçüsü kullanılır. Semaiden en büyük farkı "bre, hey" gibi ünlemleri kullanmasıdır. Gür ve yiğitçe bir söyleyiş özelliği vardır. Barış Manço'nun *Koca Topçu* ve *Estergon Kalesi* şarkılarında bu tarz ifadeler yer alır. Varsağı aslında 8'li hece ölçüsü ile söylenmesine rağmen burada sanatçı daha çok varsağının söyleyiş özelliğinden yararlanmıştır. Selda

Bağcan'ın Nazım Hikmet şiirinden bestelediği *Hey Gidi Koca Kavak* ile Cem Karaca'nın *Muhtar* şarkıları da varsağı türüne yakınlıklar içermektedir.

4.3.1.8. Güzelleme

Koşma ve semailerde aşk ve tabiat sevgisi konulu nazım türü olan güzellemeye örnek olabilecek birçok şarkı bulunmaktadır. Yukarıda söz konusu biçimlerde incelenen şarkıların çoğu güzellemedir. Nazım türüne örnek olarak Manço'nun *Ben Bilirim* ve Üç Hürel'in *Ben Geçerim Gönül Geçmez* şarkıları verilmiştir.

4.3.1.8.1. Ben Bilirim

1975 tarihli bu şarkı Barış Manço'nun en bilinen çalışmalarından biridir.

Deli gönül sevdasını
Ben bilirim, ben bilirim
Yardan ayrı kalmasını
Ben bilirim, ben bilirim

Yumuk yumuk elleri var
Kömür kömür gözleri var
Daha daha neleri var
Ben bilirim, ben bilirim

Kışlalara erdi bahar
Tezkereye birkaç gün var
Barış'a da bir sorsalar
Ben bilirim, ben bilirim

4.3.1.8.2. Ben Geçerim Gönül Geçmez

Üç Hürel kardeşlerin 1976 tarihli bu şarkısı güzelleme türüne iyi bir örnektir.

Bir güzele çarptı gönül
Aldanıp da yandı gönül
Unuturum sandı gönül
Ben geçerim gönül geçmez

İçi başka, dışı başka
İki kişi başka başka

Kalbi doğru, sözü başka
Ben geçerim gönül geçmez

Âşık olan doğru söyler
Haksızlığa sitem eyler
Sevdi bir kez gönül neyler
Ben geçerim gönül geçmez

4.3.1.9. Koçaklama

Yiğitlik ve kahramanlık konularını işleyen koçaklama nazım türüne girebilecek çalışmalara Barış Manço'nun *Koca Topçu* ve *Estergon Kalesi* ile Cem Karaca'nın *Dadaloğlu, Göç Yolları, Beyaz Atlı* gibi şarkıları örnek olarak verilebilir.

4.3.1.9.1. Estergon Kalesi

Barış Manço 1974'te *Estergon Kalesi* türküsünü yorumlar. Türkünün girişinde yer verdiği prolog özelliği gösteren özgün metin ise biçimsel olarak olmasa da içerik ve üslup bakımından koçaklama türüne yakındır.

Estergon Estergon
Yedi krala saray olan Estergon
Biz seni nemşehirlerine
Allah emaneti edip verdik
Ve işte şimdi geri almaya geldik
Serhaddin hâli böyledir
(Yiğid başından Ali eksik olmaz)
Rumeli gazileri
(Kelle verilir aman verilmez)

4.3.1.9.2. Beyaz Atlı

1974 Kıbrıs Barış Harekatı'nın da etkisiyle epik tarzda eser yayınlayan bir diğer isim de Cem Karaca'dır. Sanatçının *Beyaz Atlı* çalışması koçaklama türüne yakındır.

Beyaz atlı şimdi geçti buradan
Süvarisi can evinden vurulmuş
Çıksın dağlar taşlar gayri aradan
Beyaz atın süvarisi yorulmuş
Yorulmuş, yorulmuş, yorulmuş

Elleri elime değmez olaydı
Gözleri gözümü görmez olaydı
Bu gönül o gönlü sevmez olaydı

Beyaz atlı şimdi geçti buradan
Buradan, buradan, buradan

4.3.1.10. Taşlama

Halk edebiyatında bir kişiyi veya toplumsal bir durumu hicveden şiirlere taşlama denir. Manço'nun *Süleyman, Kazma* ve *Halil İbrahim Sofrası* bu türe örnek şarkılardır. Cem Karaca'nın *İhtarname, Beni Siz Delirttiniz, Bir Mirasyediye Ağıt*; Fikret Kızılok'un *Demirbaş, Şarkıdaki Maymun, Why High One Why*; Üç Hürel'in *Lazoğlu*; Moğollar'ın *Bi'şey Yapmalı, Bu Dünya Bizim* gibi şarkıları da taşlamaya örnek verilebilir. Ayrıca Edip Akbayram ve Selda Bağcan'ın Nazım Hikmet, Muhlis Akarsu, Âşık Mahzuni Şerif gibi ozanların çalışmalarından oluşan birçok şarkısı da taşlama türüne yakındır.

4.3.1.10.1. Süleyman

Barış Manço'nun *Süleyman* şarkısı büyük şehre gidince özünü unutan bir kişi üzerinden mesajlar veren taşlama tarzı bir çalışmadır.

Bizim köyden bir deli oğlan
Yıllar önce gurbete gitti, Süleyman
Bir de duyduk öğrendik ki
Büyük şehirde büyük adam olmuş Süleyman

Bir gün sıladan mektubu geldi
Okuduk ki köye dönüyormuş Süleyman
Çorba kaynadı, pilav da pişti
Sofrayı kurduk düğün misali, Süleyman

Biz görmeyeli çok değişmiş
Selam sabahı unutmuşsun Süleyman
Sofraya hemen yerleşiverdin
Belli ki gurbet sana yaramamış Süleyman

4.3.1.10.2. Kazma

Barış Manço'nun bu şarkısı da çıkar ilişkileri ve alın teri olmadan kazanç sağlama çabaları başta olmak üzere bir dizi eleştiri içermektedir.

Selam büyükler, merhaba çocuklar
Bu akşam size yeni bir öyküm var
Dilim sürçerse kusura bakmayın
Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı var

Diyeceğim o ki kişi yetinmeli
Yaşam dediğin kısacık bir çizgi
Namus, şeref, onur hepsi güzel ama
En önemlisi helal alın teri

Komşunun tavuğu komşuya kaz görünür dersen
Kaz gelen yerden tavuğu esirgemezsen
Bu kafayla bir baltaya sap olamazsın ama
Gün gelir sapın ucuna olursun kazma (kazma, kazma)

En güzel pilav Dimyat'ta pişer
Yanında hoşaf ne güzel gider
Sen yan gelip yatar, karnın guruldarken
Evdeki bulgur herkese yeter

Şam ipeğinden urba giysen bile
Zemzem suyuyla yıkansan bile
Dünya ahret bir keyif sürmek için
Mutlak dökmeli helal alın teri

İnsanın bir kez ters gitmesin işi
Muhallebi yerken kırılır dişi
Kazma olmaya özenmeyin dostlar
Alın teriyle kazanan en mutlu kişi

4.3.1.10.3. Bir Mirasyediye Ağıt

Cem Karaca'nın 1977 tarihli bu şarkısı konu bakımından taşlama örneğidir.

Bütün dünya nimetini
Tattın işte gidiyorsun

Sonunda ecel şerbeti
İçtin işte gidiyorsun

Sorarım sen hayatında
Ne yaptın gerçekten yana?
En sonunda dört kolluya
Bindin işte gidiyorsun

Beş parmak bir olmaz derdin
Yoksula güler geçerdin
Kefende cep yok demiştim
Giydin işte gidiyorsun

Yaşadın hiç aldırmadan
Kazandın hep yorulmadan
Bu dünyanın anasını
Sattın ama gidiyorsun

4.3.1.10.4. Beni Siz Delirttiniz

Cem Karaca'nın *Beni Siz Delirttiniz* adlı şarkısı biçimsel yönden olmasa da konu bakımından taşlama sayılabilir.

Beni siz delirttiniz evet
Evet, evet, siz, siz
Kırmızı ışıkta geçen şoförler
Ve boşverli türküler

Sahil yolundaki kazalar
Denize düşen şu uçak
Beyaz camda hayvanlar ve reklamlar
Yeşilçam'da baldır bacak

Beni siz delirttiniz, evet
Evet, evet, siz delirttiniz beni
Uçaklar, rüşvetler ve mobilyalar
Ve ahlâk üstüne nutuklar

Günden güne ufalan ekmekler
Pasta yesin efendiler ama
Gaz tenekesi ile su kuyrukları
Ve bir başbuğun buyrukları

Beni siz delirttiniz, evet
Evet, evet, evet
Siz delirttiniz beni

Hiç kuşkum yok bundan, eminim
Darılmaca yok ben bir deliyim

Ama beni siz delirttiniz
Beni siz delirttiniz

Gelin katılın siz de bize
Bizde herkese yer var
Dostlarım hep Napolyon, hepsi Sezar
Bol miktarda Hitler de çıkar ayy
Bol miktarda Hitler de çıkar

4.3.1.10.5. İhtarname

1976 tarihli bu Cem Karaca eseri de yine devleti yönetenlere yönelik bir taşlama örneğidir.

İhtarname
Çeken Türk halkı
Çekilen siz, siz, siz!
Konu, bal gibi bilirsiniz

Çöl, çöl, çöl, çöl, çöl, çöl babo
Su yok, yol yok, derman yok
Kum, kum, kum, kum, kum, kum babo
Kum gibi dert var, derman yok

Vazgeçtik cennet yolundan
Vazgeçtik cennet yolundan
Ölsek yunmaya suyumuz yok

Biz, biz, biz, biz, biz, biz babo
Daha çokken sizlerden
Dur, dur, dur, dur, dur, dur babo
Gayri yeter, etme lan

Kağnılar kaza yapmazlar
Kağnılar kaza yapmazlar
Trafikten ölemem ki

4.3.1.10.6. Demirbaş

Fikret Kızılok'un burada bir kısmı verilen *Demirbaş* adlı çalışması iyi bir taşlama örneği sayılabilir.

Küçücük bir çocuktum
Sebebini bilmeden
Sokağa çıkamadık
İhtilal oldu sandık

Sonra biraz büyüdük
Alfabeyi bitirdik
Azı dişim çıkmıştı
Sünnet bile olmuştum

Süleyman (hep) başbakan (hep)
Başbakan (hep) Süleyman (hep)
Süleyman (hep) başbakan (hep)
Başbakan (hep) Süleyman

Sonra Ay'a gidildi
Evelallah dönüldü
Suya yazı yazıldı
İçimiz rahatladı

Mao henüz ölmemiş
Ortaokul bitmemiş
Yahya işe başlarken
Bankalar hep bomboşmuş

Kırat attan inerek
Kemerini sıkmıştı
Halk üstüne binince
Başımıza çökmüştü

Hak hukuk düzen vardı
Çüş demesi çok zor oldu
Ortaokul biterken
Yine ihtilal oldu

Bilgisayar bulunmuş
Deniz gezmiş asılmış
Papa yine değişmiş
Mandela hapisteydi

Çevre kirlenmemişti
İbo evlenmemişti
Ajda tam boşanırken
Dolar yine çıkmıştı

Naim kaldırıyordu
Zalim bastırıyordu
Dün dündür, bugün bugün
Gafil avlanıyordu

Hak hukuk düzen vardı
Çüş demesi çok zor
Tam askere giderken
Yine ihtilal oldu

Tonton dayanamadı
Hepimizi batırdı
Efelerin efesi
Muz ağacına tutundu

Arabamız, evimiz
İki anahtarımız
Nasıl da inanmıştık
Verir diye babamız

4.3.1.11. Ağıt

Âşık edebiyatında ve türkülerde "ölüm" temalı ürünlere ağıt denir. Anadolu pop-rock sanatçılarının bu temadaki çalışmalarından biçim yönünden de geleneğe yaklaşanlardan bazı örnekler verebiliriz.

4.3.1.11.1. Bal Sultan

Barış Manço'nun çocuk gelin sorununu ele aldığı bu eseri bir ağıt niteliğindedir.

Bakmaya kıyamazdım, öyle güzeldi, Bal Sultan
Bir sabah dediler ki, gelin oldu gitti gurbete, Bal sultan
Yüreğime düştü ateş, inanmak zordu, Bal Sultan

Her damla yağmurda sen varsın, Bal sultan
Her tüten dumanda yine sen, Bal Sultan

Aşk ateşiyle yanmayan nasıl ocak yaksın ki
Çocukluk nedir bilmeyen nasıl çocuk baksın ki
Duydum ki dalından kopmuş, gül gibi solmuş gurbette, Bal Sultan
Altın kafesteki bülbül gibi susmuş, Bal Sultan

Her damla yağmurda sen varsın, Bal Sultan
Her tüten dumanda yine sen, Bal Sultan

Bir akşam karanlığında çıkıp gitmiş, Bal Sultan
Gün batısında yıldızlarla buluşmuş, Bal Sultan
O gün bu gündür tatlı bir rüzgâr eser gurbetten, Bal Sultan
Ve karanlık gecelerde ışıldar tüm yıldızlar

4.3.1.11.2. Gül Bebeğim

Barış Manço'nun *Gül Bebeğim* adlı şarkısı da intihar eden sevgilinin ardından yaşanan duyguları konu edinir.

Sen cennete uçtun ama
Kokun sinmiş yatağıma, odama
Derin derin soluyorum seni
İçime hapsediyorum seni

Alışamadım bir türlü yokluğuna gül bebeğim
Sensiz yaşamak ne kadar zor
Ayrılık acısını gel bana sor
Nasıl kıydın kendine gül bebeğim?

Geceler çok soğuk, geceler sessiz
Nasıl yaşarım şimdi ben sensiz?
Hani bana verdiğin o sözler?
Hani o gülen masum gözler?

Göz yaşım karıştı yağmura
Damla damla süzülüyor toprağa
"Bizi ancak ölüm ayırır" diyordun bana
Söyle, nasıl kıydın kendine gül bebeğim?
Seni benden ölüm bile ayıramadı işte
Nasıl kıydın kendine söyle gül bebeğim?

Dar geliyor bana bu yerler
Kırılsın seni taşıyan bu eller
Hani bana verdiğin o sözler?
Hani o gülen masum gözler?

4.3.1.11.3. Ağıt

Edip Akbayram'ın Ülkü Tamer'in şiirinden bestelenen *Ağıt* isimli şarkısı da bu türe verilebilecek bir diğer örnektir.

Bu toprakta kalır adın
Tohumların arasında
Yeşilinde tarlaların
Başakların sarısında

Yıllar geçse de aradan
Kopar gelir ırmaklardan
Işır yine kurşunlanan
Dostlarının yarasında

Bayrak olur bize yarın
Rüzgârıyla ilkbaharın
Dalgalanır genç kızların
Gözlerinin karasında

Günü gelir dağa çıkar
Yıldızlardan şiir çeker
Kanımızı siler yıkar
Suların en durusunda

Bir annedir bir kardeştir
Ovalarda bir ateştir
Sırasında hayat verir
Ölüm saçar sırasında

4.3.1.11.4. Mehmet'e Ağıt

Cem Karaca'nın *Mehmet'e Ağıt* adlı eseri de bu türe örnektir.

Hem okudum hem yazdım
Yalan dünya senden bezdim oy
Dağlar otağını gezdim
Yiten yavrum bulunur mu?

Bak şu kaşa, bak şu göze
Yandı yürek, döndü köze vay
Mehmet'imi bir top beze
Saran dünya değil misin?

El veriyor, el veriyor
Orta direk bel veriyor ah
Döndüm baktım sağ yanıma
Mehmet'im can veriyor

4.3.1.11.5. Bir Öğretmene Ağıt

Cem Karaca'nın fedakâr bir Cumhuriyet öğretmeninin 70'li yılların politik ortamında öldürülmesini işlediği bu çalışması da bir ağıt özelliği taşımaktadır.

Bugün okul yok artık çocuklar
Ama yarın mutlaka açılır
Ellerimi hemen kavuşturmayın ne olur
Bırakın, bırakın, bırakın biraz daha yatayım

Başıma değen taşlar çocuklar
Şakağımdan sızan kan
Ağlamayın, ağlamayın, ağlamayın çocuklar
O eller de bir gün kırılır

Kapatın gözlerimi, bağlayın çenemi
Ben toprağa hazırım
Yanında yer ayır Kubilay teğmenim
Yoksul bir köyde öğretmenim

Biliyorum bütün kabahat bende
Öğretmen oluşumda ve
Saklamamamda aydınlık düşüncelerimi

Ama ben cumhuriyette doğdum
Cumhuriyet çocuğuyum
Olamaz öğretmen oluşum suçum
Cumhuriyette doğdum
Cumhuriyet çocuğuyum
Olamaz öğretmen oluşum suçum

4.3.2. Konuşmalık Türler

Türk halk kültüründe atasözleri, deyimler, tekerleme, bilmece gibi unsurları konuşmalık türler başlığı altında sınıflamak mümkündür. Konumuz kapsamına giren eserler içinde barındırdıkları bu dağarcığa dair örnekler bağlamında ele alınacaktır.

4.3.2.1. Atasözleri

Eski edebiyatımızda sav, Divan edebiyatında darbımesel olarak anılan atasözleri halk kültürünün en yaygın sözlü ürünlerindendir. Nesiller boyu gelişen bir tecrübeler yumağının ürünü olan atasözleri Anadolu pop-rock sanatçılarının da sıkça başvurduğu bir kaynaktır.

Barış Manço atasözlerine en çok yer veren sanatçıların başında gelir. Bu atasözlerinden bazıları şunlardır:

Altın çöpe düşse, değerini kaybetmez. (Komşu Kızı Düriye)

Bir çiçekle bahar olmaz. (Nane Limon Kabuğu)

Çivi çiviyi söker. (Cacık)

Davul dengi dengine çalar. (Âdemoğlu Kızgın Fırın Havva Kızı Mercimek)

Gönül ferman dinlemez. (Gönül Ferman Dinlemiyor)

Kara haber tez duyulur. (Can Bedenden Çıkmayınca)

Kaz gelen yerden tavuk esirgenmez. (Kazma)

Keskin sirke küpüne zarar. (Ali Yazar Veli Bozar)

Lafla peynir gemisi yürümez. (Âdemoğlu Kızgın Fırın Havva Kızı Mercimek

Söz gümüşse sükût altındır. (Aman Yavaş Aheste)

Cem Karaca'dan bazı örnekler şunlardır:

Ana gibi yâr Bağdat gibi diyar olmaz. (Baba)

Yanlış hesap Bağdat'tan döner. (Peynir Gemisi)

Evdeki hesap çarşıya uymaz. (Peynir Gemisi)

Laf ile peynir gemisi yürümez. (Peynir Gemisi)

Erkin Koray da "gün ola harman ola" ve "dost acı söyler" atasözlerine yine aynı isimli şarkılarında yer vermiştir. Koray'ın atasözü kullanımına bir diğer örnek de *Arapsaçı* şarkısında geçen "çivi çiviyi söker" dizesidir.

4.3.2.2. Deyimler

Günlük hayatta atasözlerinden daha sık kullanılan deyimler şarkılarda da geniş yer bulmuştur. Şarkılarda deyimlerden yararlanmamın bir yararı akılda kalıcılığı sağlamak diğeri de duyguyu, mesajı daha çarpıcı bir şekilde anlatabilmektir. Anadolu pop-rock müziği de bu bakımdan oldukça zengindir. Örneğin, yalnız Barış Manço külliyatında 400'ün üzerinde deyim tespit edilmiştir (Yangın, 2002). Diğer sanatçılarda durum bu kadar olmasa da deyim kullanımı oldukça yaygındır. Burada yalnız konuyu vurgulamak üzere seçilen bazı örneklere yer verilecektir.

Barış Manço eserlerindeki bazı deyimlere şunları örnek verebiliriz:
Halep oradaysa arşın burada/ deveye hendek atlatmak (İşte Hendek İşte Deve)
Alnı açık yüzü ak olmak/ kula kulluk etmek (Halil İbrahim Sofrası)
Elkızı/ ne köy ne kasaba olmak (Ne Köy Olur Benden Ne de Kasaba)
Nazar eylemek (Nazar Eyle)
Mangal yürek (Âdemoğlu Kızgın Fırın Havva Kızı Mercimek)

Cem Karaca şarkılarında yer alan bazı deyimler şunlardır:

Ecel şerbeti/ dört kollu/ beş parmağın beşi bir olmaz/ kefenin cebi yok (Bir Mirasyediye Ağıt)

Vadesi yetmek (Felek Beni)

Dizleri tutmamak/ kilit vurmak/ ağzından bal akmak (Gel Efendim)

Gurbet ele düşmek/ kara sevda (Kara Sevda)

Erkin Koray'ın şarkılarındaki deyimlerden bazıları şunlardır:

Allah aşkına/ ocağına düşmek/ dert yanmak (Allah Aşkına)

Arkası gelmek/ böyle gelmiş böyle gitmek/ keyfi yerinde olmak (Fesuphanallah)

Arap saçına dönmek/ kul olmak (Arapsaçı)

Kaş yapayım derken göz çıkarmak (Anladın mı?)

Üç Hürel'den örnekler şunlardır:

Derde düşmek/ derdine yanmak (Ağlarsa Anam Ağlar)

Kara yazı/ gönül vermek/ deliye dönmek (Kara Yazı)

4.3.2.3. Bilmece

Halk edebiyatında "muamma", Divan edebiyatında ise "lugaz" olarak da adlandırılan bilmece türünün kökenleri mitolojik düşünceye kadar götürülebilir (Açа, 2015). İlkel toplumlarda korkulan, çekinilen varlıkların isimleri doğrudan söylenilemediği için dolaylı yollarla anlatma ihtiyacı ortaya çıkmış ve bu da bilmece gibi türlere zemin hazırlamıştır. Yine halk anlatılarında kahramanın bir bilmeceyi çözerek önemli bir konum elde etmesi söz konusudur. Genellikle anonim olan bilmecelere Âşık edebiyatında karşı tarafın bilgisini sınamak için başvurulmuştur. Anadolu pop-rock

müziğinden bu türe verilebilecek en önemli örnek Barış Manço'nun *Anahtar* şarkısıdır (Uçar, 2021). Şarkıda sınıfın en güzel ve bir o kadar entelektüel kızına tutulan toy bir gencin hikâyesi işlenmektedir. Oldukça uzun olan şarkıda kız aşkına karşılık verebilmesi için genç aşığımızdan bir bilmeceyi çözmesini ister. Aşağıda bilmecenin olduğu bölüm yer almaktadır:

Beş şair bir abide
İki abide bir sultan
Beş sultan bir düşünür
İki düşünür ise bir mimar
Beş Âkif, bir saat kulesi
İki kule, bir Fatih
Beş Fatih, bir Mevlâna
İki Mevlâna, bir Sinan
Düşün taşın bütün gece
Benim kalbim bir bilmece
Kalbimin bir kilidi var
İşte sana anahtar

Sevgilinin aşığa yönelttiği bilmece aslında çok da zor değildir. Şarkıda bahsedilen tarihî kişilikler o dönemki paraların üzerinde yer almaktadır. Bilmece paraların birbirine olan denkliği üzerinedir. Dolayısıyla sevgilinin peşinde olduğu şey bilmecenin çözümünde gizlidir.

Tam olarak bilmece gibi olmasa da ne anlama geldiği tam kestirilemeyen bazı ifadeler de Anadolu pop-rock literatürüne geçmiştir. Erkin Koray'ın *Estarabim* şarkısındaki "Estarabim, estarabim/ sağdan, soldan estarabim" dizelerde sanatçının ne kastettiği hâlen tam çözülememiştir. Bu konuda açıklama yapmaktan kaçınan sanatçının bu tarz bir diğer çalışması da *Ankara Sokakları*'dır. Şarkının nakaratı sayılabilecek "E bu mendili icat edene ne ne yağlıca yağ yağ/ Yağ yağ ah gıdı gıdı meh meh" dizelerinde anlam açıklığı yoktur:

Bu bir Ankara hatırasıdır, Ankara işidir
Yıllar önce delikanlılar en hızlı zamanlarında Kızılay'da
En hızlı anılarını Kızılay kaldırımlarına çakarken
Boy boy, boydan boya delikanlılar

En hızlı durumlara başlamadan önce birbirimize şöyle bir bakıp
E bu mendili icat edene ne ne yağlıca yağ yağ
Yağ yağ ah gıdı gıdı meh meh

Bu bir Ankara usulüdür, Ankara'dan çıkar
Yeni olsa ne, eski olsa ne çıkar
Delikanlılar, ben, biz, onlar
Aaa bak daha ne var?
En hızlı zamanında Ankara'nın, sevdik birbirimizi
Sen ve ben, belki çok erken
Ama çok yakın bulduk birbirimizi
Bir kız ve bir erkek
Çığ gibi yağdık Ankara'nın üzerine

E bu mendili icat edene ne ne yağlıca yağ yağ
Yağ yağ ah gıdı gıdı meh meh

4.3.2.4. Tekerleme

Bağımsız bir tür olarak da değerlendirilebilen tekerlemeler masal ve halk hikâyelerinde yer alan kalıplaşmış sözlerdir. Barış Manço *Lahburger* şarkısında tekerleme kullanır:

Evvel zaman içinde
Kalbur saman içinde
Kaf Dağı'nın ardında

Onlar erdi murada
Kerevet bize kaldı

Erkin Koray'ın *Tutturamazsın* şarkısında "Halinden de belli/ kırk dokuz elli" dizeleri tekerleme "Ali Veli/ kırk dokuz elli" tekerlemesine göndermedir. Cem Karaca'nın *Raptiye Rap Rap* şarkısında "Raptiye rap rap zaptiye zap zap rap rap" dizesi de tekerleme özelliği gösterir.

4.3.3. Anlatmalık Türler

Halk hikâyesi, masal ve efsaneleri anlatmalık tür içinde ele almak mümkündür.

4.3.3.1. Halk Hikâyesi

Halk edebiyatının mensur ürünlerinin en önemlileri halk hikâyeleridir. Barış Manço'nun şarkılarında da halk hikâyeleri tarzında bazı anlatılar yer almaktadır. Bunlardan en önemlisi *Osman*'dır. Ağanın kızı Şerife'yi seven Osman'ın trajik intiharını anlatan bu şarkı tıpkı halk hikâyelerinde olduğu gibi manzum-mensur karışıktır:

Osman bir deli oğlan on yedisinde
Bir dikili taşı yoktu şu fani dünyada
Osman yoksul, Osman garip, Osman bir deli oğlan
Osman sahipsiz, Osman bir âşık oğlan
Şerife bir güzel kız on beşinde, Şerife ay parçası
Şerife elma yarısı, Şerife bey kızı, Şerife ağa kızı
Osman kim Şerife kim derler
Derler de araya girerler ağalar beyler
Sana yoksul dediler Osman, garip fakir dediler Osman
Ağa kızı nene gerek, seni oyuna getirdiler Osman
Gel büyük sözü dinle Osman, hani kan kardeştik Osman
O kızı sana yâr etmezler, gece vakti dellenme Osman
Bırak o silahı yerine Osman, silahla mertlik olmaz Osman
Allah'ın verdiği canı almak sana mı kaldı Osman
Destur be tövbe de Osman, yüz bin kere tövbe de Osman
Tetik kolay düşer ama Osman dur Osman
Dur çekme Osmaaaaaan
Osman bir deli oğlan on yedisinde
Bir dikili taşı yok derlerdi şu fani dünyada
Dinleyin ağalar, dinleyin beyler
Üç günlük dünyada üç kuruşluk mala gönül verenler
Bilesiniz artık, Osman'ın da dikili bir taşı var
Bir avuç toprağa dikili bir taşı
Bir de ağızdan ağza yayılan yanık bir türküsü var Osman'ın

Halk hikâyeleri ve mesnevilerde sıkça geçen kahramanlar da Anadolu pop-rock külliyatında hatırı sayılır bir oranda yer almaktadır. Barış Manço'nun *Gel, Havva Kızı, Âdemoğlu, Al beni, Seher Vakti* şarkılarında Leyla, Mecnun, Kerem adı geçer.

Uğrunda yanayım *Kerem* gibi gel
Dağları deleyim *Ferhat* gibi gel
İste canım vereyim *Mecnun* gibi gel
Yeter ki bana gel

Bekledim seni gecelerce yaralı ceylan misali
Ardından düştüm çöllere *Leyla*'ya koşan *Mecnun* misali
Şimdi ben sensiz neylerim söyle
Şimdi ben sensiz nasıl yaşarım söyle (Al Beni)

Yıllarca kurda kuşa dert yandım
Zaman geçer unuturum sandım
Kerem derdiyle yanarmış
Mecnun sararır solarmış
Benim derdim beni vurdu yola (Seher Vakti)

Barış Manço'nun *Alla Beni Pulla Beni* şarkısında Ferhat'ın dağları delmesine gönderme vardır.

Senin için *dağları deler*, yol açarım yâr
Senin için denizleri kuruturum yâr
Senin için gök kubbeyi yerlere çalarım yâr
Canım iste, canım bile sana kurban yâr

Ayrıca sanatçının *Âdemoğlu Havva Kızı* şarkısında yine bu isimler ve ek olarak Yûsuf ile Züleyha isimleri geçmektedir.

Cem Karaca'nın *Kara Sevda* şarkısında Mecnun ve halk kültüründe şifa dağıtma özelliğiyle yer edinmiş olan efsanevi Lokman Hekim isimleri geçmektedir.

Gezer oldum yâr, gezer oldum
Kara sevda bu keder oldum
Düştüm gurbet ellerine
Mecnun'dan bin beter oldum
Ela gözlü nazlı dilber
Sana yandım ben, yazık oldum

Kara sevda bu merhem ne çare
Lokman neylesin yürekte yara
Haydi turnalar yârime uçun
Halim görsünler kara bağlansın

Yukarıdaki örneklerden başka Alpay'ın *Mecnun Derlerdi*; Edip Akbayram'ın *Ölürüm, Aman Kerem*; Selda Bağcan'ın *Adaletin Bu mu Dünya* gibi daha birçok eserde de yukarıda saydığımız halk hikâyesi kahramanlarına rastlanır.

4.3.3.2. Masal

Arapça "mesel" kelimesinden türeyen masalı Pertev Naili Boratav "Nesirle söylenmiş dinlik ve büyülük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırma iddiası olmayan kısa anlatı" olarak tanımlar (Boratav, 1969, s. 80). Halk anlatıları içinde belki de en canlı olan türdür, denilebilir. Zira zamansızlığından ötürü her döneme uyarlanabilme özelliği masalı popüler kılan özelliklerdendir. Bir diğer özellik ise hayal gücünün sınırsızlığına yaslanmasıdır.

Barış Manço'nun *Lahburger* şarkısında masal tekerlemelerinden "evvel zaman içinde/ kalbur saman içinde/ Kaf Dağı'nın ardında bir yerlerde" dizeleri geçmektedir.

Kaf Dağı masallarda çok sık rastladığımız bir motiftir. Genellikle yüksekliğin, ihtişamın sembolüdür (Yangın, 2002). Şarkı o yıllarda ülkemize yeni yeni girmekte olan hamburger ile geleneksel hızlı yemeğimiz lahmacun arasındaki kurgusal mücadeleyi anlatmaktadır. Anlatım oldukça masalsıdır. Ve sonunda mutlu son olur. Lahmacun ve hamburgerin birleşiminden "lahburger" ortaya çıkar. Manço bu kavgaya son vererek gelenek ile moderni uzlaştırmak ister.

4.3.3.3. Efsane

Barış Manço 1971'de roman olarak yayınlanan Yaşar Kemal'in *Binboğalar Efsanesi* adlı kitabından esinlenerek *Binboğa'nın Kızı* adlı eserini yine aynı yıl yayınlamıştır (Erdoğan, 2019): Efsane bağlamında ele alabileceğimiz bir diğer çalışma Moğollar'ın *Ağrı Dağı Efsanesi* adlı enstrümantal eserdir.

Baba ocağından çıktım yıllar öncesi
Bir gün kader karşıma çıkardı seni
Bir göründün, bir yok oldun serap misali

Dere tepe demem güzel, ararım seni
Dere tepe demem güzel, ararım seni

Kurda kuşa akıl sordum, dediler vazgeç
Binboğa'nın kızıdır o, sana ne gerek
Bir göründün bir yok oldun, serap misali

Kozan Yaylası'ndan geldin, Barış'tır adın
Bugün varsak yarın yoğuz, doğrudur sözün
Bir gün elbet biter vadem, çağırır Tanrı'm

Artık mahşer gününde ararım seni
İnan mahşer gününde ararım seni
Artık mahşer gününde bulurum seni

4.4. Anadolu Pop-Rock Sanatçılarının Eserlerinde Tasavvufi ve Folklorik Kavramlar

Anadolu pop-rock sanatçıları Türk halk kültürünü ele alırken bütünsel bir yaklaşım göstermişler ve yine halk kültürünün önemli bir halkası olan dinî-tasavvufi literatüre de eserlerinde yer vermişlerdir. Bu konudaki yaklaşımları daha çok Yunus Emre, Mevlâna, Pir Sultan Abdal gibi mutasavvıfların yaklaşımlarına paraleldir. Nitekim birçok sanatçı, sufi ozanların eserlerini kendi tarzlarında yorumlamıştır. Barış Manço'nun *Göçtü Dost Kervanı, Kâtip Arzuhalim*; Cem Karaca'nın *Kazak Abdal, Demedim mi, Hudey Hudey*; Mazhar ve Fuat'ın *Adımız Miskindir Bizim;* Selda Bağcan'ın *Erler Demine Destur Alalım, Yürü Bre Hızır Paşa* gibi şarkıları bunlardan yalnızca bazılarıdır. Ancak dini literatüre ait sözcük ve kavramlar sanatçılarımızca sadece tasavvuf bağlamında değil günlük hayattaki kullanımlarıyla da ele alınmıştır.

4.4.1. Allah

Barış Manço'nun inançlı bir insan olduğu bilinir. Sanatçı eserlerine bu doğrultuda kavramlara yer vermiştir. Manço, Allah'ı doğrudan ya da onu işaret eden bazı kelime ve kavramlarla eserlerinde işlemiştir.

“Allah’ım güç ver bana, sığındım sana” (Allah’ım Güç Ver Bana)
“Gözümüz yok, Allah daha çok versin” (Dıral Dede’nin Düdüğü)
“Saldım çayıra Mevla’m kayıra” (En Büyük Mehmet Bizim Mehmet)
“Allah’ın verdiği canı almak sana mı kaldı Osman” (Osman)
“Onu düşün ona sığın, o senden öte benden ziyade” (Benden Öte Benden Ziyade)
“Tanrı bütün kullara rızkını dağıtırken” (Ahmet Bey’in Ceketi)
Cem Karaca’nın *Allah Yar, Delikanlı Sevdası*; Ersen ve Dadaşlar’ın *Allah Şahidim*; Edip Akbayram’ın *Aldırma Gönül* şarkılarında da “Allah” ifadesi geçer.
Erkin Koray’ın *Fesuphanallah* şarkısı günlük hayatta da sıkça kullanılan “inşallah, illallah, maşallah” gibi sözcüklerin bir arada yer aldığı güzel bir örnektir.

Arkası gelmez dertlerimin, bıktım *illallah*
Biri biterken öbürü de başlar, vermesin *Allah*
Böyle gelmiş, böyle gidecek, korkarım *vallah’*
Yok mu çaresi, dostlar? *Fesüphanallah*
Âlemin keyfi yerinde yine *maşallah*
Bize de bir gün kader güler, güler *inşallah*

4.4.2. Peygamberler

Semavi dinlere göre ilk insan olan Âdem ve Havva, Barış Manço’nun *Âdemoğlu Kızgın Fırın Havva Kızı Mercimek* şarkısında geçer. İlk insan Âdem aynı zamanda ilk peygamberdir. Aynı şarkıda yine Nuh peygamberden şöyle bahseder: “Nuh’un Gemisi’nde bile fırın mercimek olmuş.” *Kara Sevda* şarkısında ise “Bense Nuh’un gemisinde tek başına gibi inan ki” dizesi yer almaktadır. *En Büyük Mehmet* şarkısında “Nuh dedi kız babası Mehmet /Peygamber demedi Mehmet” ifadesinde “Nuh der peygamber demez” deyiminden yararlanır.

Bunlardan başka sanatçının *Dört Kapı* adlı çalışmasında Hz. İdris’e telmih vardır:
Kadir kıymet anlayana, sandık açmasan da olur
Kırk yamalı hırka yeter, *İdris* biçmiş der giyerim

Halil İbrahim Sofrası adlı şarkısında Hz. İsmail adı geçer:

Daha çatal, bıçak, kaşık icat edilmemişken
İsmail’e inen koç kurban edilmemişken

Peygamber olmasa da halk nezdinde oldukça büyük önem atfedilen, hakkında anlatılagelen meşhur cenknameleriyle Hz. Ali de Manço'nun *Dört Kapı* adlı eserinde yer alır. Kendisine atfedilen "Bana bir harf öğretenin kırk yıl kölesi olurum." özdeyişi bu şarkıda geçmektedir:

Bir de kalem tutmayı öğret
Kırk yıl sana hizmet ederim
Bana bir harf öğret yeter
Kırk yıl sana köle olayım

4.4.3. Ahiret

Barış Manço'nun *Binboğa'nın Kızı* şarkısında "mahşer" geçer:

Bugün varsak yarın yoğuz, doğrudur sözüm,
Bir gün elbet biter vadem, çağırır Tanrım
Artık *mahşer* gününde ararım seni

Olmaya Devlet Cihanda şarkısında ise yine mahşer vardır:
Eğrinin doğrunun hesabı *mahşer*de
Dünyada biraz huzur her şeye bedel

4.4.4. Cennet

Cennet motifini Manço, *Bugün Bayram* şarkısında ölen annenin cennette yaşadığına dair dizelerinde kullanmaktadır.

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

Yine cennet bir benzetme olarak *Ne Ola Yâr Ola* şarkısında geçer:
Ahu gibi gözleri baktıkça yürek yakan yâr ola
Cennet bahçesi kokan, göğsünde çiçek açan yâr ola

4.4.5. Kurban, Zemzem

"Kurban kesmek" ya da "kurban olmak" çokça kullanılan bir kavramdır. Barış Manço da birçok eserinde bu motife yer verir. "Dağlar dağlar, kurban olam yol ver geçem" dizesinde bu motif görülür. Yine *Halil İbrahim Sofrası*'nda yer alan "İsmail'e inen koç kurban edilmemişken" ifadesi "kurban" temasının geçtiği bir diğer örnektir. Üç Hürel'in *Canım Kurban* şarkısında da "Canım kurban, gönül hayran/ Yar yolunda canım kurban" ifadesi nakarat olarak yer almaktadır. Erkin Koray'ın *Kızları da Alın Askere* şarkısında yine "kurban olam size ey komutanlar" ifadesi vardır.
Barış Manço'nun *Kazma* adlı şarkısında oluşumu yine Hz. İsmail ile ilintili gerçekleşen zemzem suyu ifadesi geçer.

Şam ipeğinden urba giysen bile
Zemzem suyuyla yıkansan bile

4.4.6. Haram, Helal, Sevap

Gelenekte haram ve helal kavramları oldukça sık kullanılan kavramlardır. Hatta dinî olduğu kadar kültürel de bir kavram hâlini alır. Yani bir şeyin helal haram olması dinî anlamdaki kurallar bütününü değil de çoğu zaman özellikle üzerinde hakkı olunmayan, başkasına ait bir malın izinsiz bir şekilde kullanılması şeklinde daha dar anlamıyla kullanılır. "Helal süt emmiş", "haram lokma", "haram/helal olsun", "harami, haramzade" vb. deyimlere baktığımızda bu daha net anlaşılır. Barış Manço da aşağıdaki dizelerde daha çok folklorik anlamda bir kullanımda bulunmuştur:

Dünya ahiret bir keyif sürmek için
Mutlak dökmeli helal alın teri

Yine *Halil İbrahim Sofrası'*nda bu konuya yer verilir.

Halat gibi bileğiyle yayla gibi yüreğiyle
Çoluk çocuk geçindirip haram nedir bilmeyenler
Buyurun sizde buyurun
Buyurun dostlar buyurun

Sanatçı *Dıral Dedenin Düdüğü* şarkısında "helalinden kazanmak" deyimini; ayrıca son dizede "sevap" motifini kullanır.

Hele destur maşallah bu ne bolluk böyle

Hele destur helalinden kazandıysan söyle
Hele destur gözümüz yol Allah daha çok versin
Ama paylaş, gel beni dinle, paylaşırsan *sevaba* girersin

Üç Hürel'in *Haram* şarkısında da "haram" kavramı ana motif olarak karşımıza çıkar.
Bülbüle gülü sevmek
Ona benimdir demek
Bana seni istemek
Haramdır, haram
Haramdır, haram

Çirkine güzel sevmek
Ondan gönül beklemek
Bana seni istemek
Haramdır, haram
Haramdır, haram

4.4.7. Tövbe

Tövbe, bir yanlıştan dönmek için kullanılan dinî kavramdır. Yine "tövbe etmek", "tövbesini bozmak", "tövbekâr", "tövbe tövbe" vb. deyimler gündelik yaşamda da sıkça kullanılır. Bu kavram Barış Manço'nun *Osman* şarkısında geçer.

Destur de *tövbe* de Osman
Yüz bin kere *tövbe* de Osman

Ayrıca, Cem Karaca'nın *Namus Belası* şarkısında "Yüz bin kere tövbe eder gene şarap içeriz" dizesi vardır.

4.4.8. Tasavvufta Dört Mertebe

Tasavvufta şeriat, tarikat, marifet, hakikat fenafillaha ulaşmak için gerekli dört mertebeyi temsil eder. Barış Manço'nun *Dört Kapı* şarkısında bu mertebeler karşımıza çıkar:

Tuz ekmek hakkı bilene
Sofra kurmasan da olur

Ilık bir tas çorba yeter
Rızkım buymuş der içerim

Kadir kıymet anlayana
Sandık açmasan da olur
Kırk yamalı hırka yeter
İdris biçmiş der giyerim

Bir çorbayla karnım doydu
Hırka bana yorgan oldu
Bir de kalem tutmayı öğret
Kırk yıl sana hizmet ederim
Bana bir harf öğret yeter
Kırk yıl sana hizmet ederim

Barış'ım, uzaktan geldim
Dört kapı önünde durdum
Dört kapıdan geçemezsem
Geldiğim gibi giderim

Tasavvufta Yunus Emre'nin bir lokma bir hırka şeklinde özetlediği sade ve hırstan uzak yaşamın şifresi Manço'nun *Dört Kapı* eserinde "Kırk yamalı hırka yeter, İdris biçmiş der giyerim" şeklinde karşımıza çıkar.

5. ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİNİN MÜZİKAL YAPISI VE ÖRNEK ESER İNCELEMELERİ

Anadolu pop-rock müziğinin Batı müziği ve Türk müziği ile olan ilişkileri bu bölümde örnek eserler üzerinden ele alınacaktır. Bağlantıların daha iyi anlaşılabilmesi için Türk müziği ve Batı Müziği nazariyatına dair temel bilgilerin verilmesi zaruri görülmüştür. Makam ve usuller ile ilgili özelliklere türün müzikal yapı incelemesinde ve örnek eser analizlerinde yer verilecektir.

5.1. Türk Müziği Nazariyatına Genel Bakış

Batı müziğinin eşit aralıklı 12 sesten oluşan tampere sistemine karşılık Türk müziğinde birbirine eşit olmayan 24 aralık, 25 ses vardır (Özkan, 2000, s.57). Ayrıca 18, 25, 36, 42, 53 ses gibi daha farklı sayıda sesin bulunduğunu ifade eden kuramcılar da vardır (Tekin, 2016, s.25). Yine batıda iki tam nota arasında bir yarım ses varken, diğerinde dokuz adet ses vardır. Bu seslerin bir dizi içerisinde yer alma düzenine göre makamlar oluşur. Batı müziğinin tonal müzik sistemine karşılık Türk müziği modal müzik sistemi içerisinde yer alır. Ziya Gökalp'in *Milli Musiki* adlı makalesinde belirttiği gibi Türk müziği Bizans, Arap, İran ve Orta Asya'dan getirilen halk ezgilerinin bir sentezidir. Bu doğrultuda Divan edebiyatına benzer. Türk müziğini bu gerçeklikten uzak yorumlamak ve ari bir tür olarak düşünmek yanlıştır. Nitekim Türk müziğinde yer alan makam isimlerinin Hicaz, Nihavend, Kürdi, Acem, Saba, Uşşak gibi sözcüklerden oluşması bunu doğrular niteliktedir. Bununla birlikte başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlerde icra edilen Türk müziği ne salt Arap ne İran ne de Bizans müziğine doğrudan benzer. Bu, medeniyetler buluşmasının güçlü ve zengin bir yansımasıdır. Bugün Batı müziğinde yer alan gamlara verilen İyonyan, Frigyan, Lidyan gibi isimlerin de Anadolu uygarlıklarından geldiğini dikkate alırsak bu coğrafyanın ne derece köklü ve doğurgan olduğunu görebiliriz. Ayrıca Türk müziğinde çok önemli eserler vermiş besteciler arasında birçok Ermeni ve Rum sanatçı da vardır. Sonuçta bu bir imparatorluk müziğidir. Öte yandan bir de halk edebiyatında olduğu gibi saray müziğinin kural ve kalıplarına pek uymayan, Orta Asya'dan getirilen

ezgilere dayalı bir halk müziği vardır. Ancak halk edebiyatının divan edebiyatından unsurlar taşıdığı gibi halk müziği de klasik Türk müziği ile birçok noktada buluşur. Örneğin hüseyni, uşşak gibi bazı Türk müziği makam isimleri halk müziğinde de kullanılmaktadır. Özellikle Rumeli türkülerine bakıldığında saray müziğine yakınlığı görülür. Sonuç olarak Türk müziği bugün temelde Türk sanat müziği (TSM) ve Türk halk müziği (THM) olarak iki branş adı altında incelenmektedir.

5.1.1. Türk Sanat Müziği

Türk sanat müziği 1950'li yıllardan sonra kullanılmaya başlanan bir terimdir. Klasik Türk Müziği olarak da anılan bu müzik halk müziğinden ayırmak için kullanılan bir tabirdir. Bu müzik en verimli dönemlerini Osmanlı döneminde yaşamıştır. Başlangıçta Arap, İran, Bizans etkileri taşımakla birlikte özellikle 16. Yüzyıldan itibaren yetişen birçok önemli müzik adamının katkılarıyla zaman içerisinde kendine has bir nazariyat meydana getirebilmiştir. Divan edebiyatının gelişim seyriyle paralellikler içeren ve daha çok kent soylu bir müzik olan Klasik Türk müziğine Ermeni, Yahudi ve Rum bestecilerin de katkıları çoktur. Müziğin popülerleşmeye başladığı 50'li yıllardan itibaren kent soylu alaturka müziği önceki evrelerden ayırmak için Türk sanat müziği ismi daha çok kullanılmaya başlanır. Anadolu pop-rock sanatçıları halk müziğine daha yakın dursalar da zaman zaman TSM şarkıları da yorumlamışlardır.

5.1.2. Türk Halk Müziği

Halk müziği bir ulusun kendine özgü karakteri olan müziğidir, diğer halkların müziğinden ayırt edilebilen özellikler barındırır. Halk müziği, bir ozanın içinden çıktığı toplumun zevk ve beğenilerine göre tarih içinde şekillenmiş belli başlı ölçütler ekseninde kendi yaratıcı dimağından hareketle oluşturduğu ve kitleler tarafından kuşaklar boyunca yeniden üretilip aktarılan müzikal ürünlere denir. Bu ürünler yöreden yöreye ağız ve kültürel özelliklere göre değişiklik gösterebilir. Halk müziğinin birçok tanımı bulunmaktadır. Nida Tüfekçi'ye göre halk müziğinde şu özellikler öne çıkmaktadır:

1. Sahibinin bilinmemesi
2. Halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması
3. Halkın ortak malı olması
4. Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatiyetini sürdürmesi
5. Gelenek haline gelmesi

6. Zaman içinde derin bir geçmişi olması
7. Mekân içinde yaygın olması
8. Yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde taşıması
9. İddiasız olması
10. Kişisel yapım olmaması vb. (Büyükyıldız, 2015, s.110).

> Türkiye, halk müziği açısından dünyada eşi az bulunur bir zenginlik ve çeşitlilik gösterir. Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri her boy ve aşiretin kendine has müzikal unsurları, uygarlıkların beşiği olmuş Anadolu'daki kültürel birikimlerle etkileşime girerek yeni müzikal sentezlerle daha da zenginleşmiştir. Her coğrafi bölgede farklı özellikte ve güzellikte kültür ürünleri ortaya çıkmış, hemen hemen son yüzyıla kadar kapalı ekonomi toplumu olmasının da etkisiyle bölgesellik özelliği keskin hatlar şeklinde belirgin halk müziği örnekleri doğmuştur (Büyükyıldız, 2015, s.112).

Bu zenginliğin arkasında şüphesiz halk ozanlarının ve mahalli sanatçıların büyük bir katkısı vardır. Onlar içinde bulunduğu toplumun zevk ve beğenilerini, yaşantılarını halkın ortak hafızasına kazınmış tarihi ve sosyokültürel unsurları en iyi bilen kişilerdir. Dolayısıyla bu doğrultuda sahip oldukları müzikal mirasın taşıyıcılığını üstlenmişlerdir. “Anonim ezgiler, her bakımdan halk müziğinin en geniş ve önemli dalıdır. Bünyesinde, biraz unutulmuş ve değişikliğe uğramış ‘aşık müziği’, biraz ‘tekke müziği’ yanında, bazı bölgelerde az da olsa ‘saray müziği’nin esintileri de vardır.” (Özbek, 1985, aktaran Büyükyıldız, 2015, s.159).

Müzikal yeteneği, sezgi gücü ve anlatım kabiliyeti olan bir ozan, toplum içinde yaşanan bir olay veya durumdan bir müzik eseri ortaya çıkarır. Ortaya konan bu eserin halkın değerlerine yabancı olmaması şarttır. “Halkın üretilen ezgiyi benimseyebilmesi için o müziği yaşaması gerekir. Kendine yabancı konularda üretilen müziklere halk yabancı kalır ve kabullenmez. Aslında türküyü yakanların, içinde yaşadıkları toplumla yaşam birliği içinde olması, bu sanatçıların ürettiği ezgilerin halka yabancı olmasını olanaksızlaştırır.” (Büyükyıldız, 2015, s.159). Türk halk müziği temelde anonim ve aşık müziği olarak iki başlıkta ele alınmaktadır. Ancak her iki grup içerisinde de yaygın kullanımı sebebiyle halk müziği, çalışmamız kapsamında türkü biçimi üzerinden örneklenecektir.

5.1.2.1. Türkü

Dördüncü bölümde genel özelliklerine yer verdiğimiz türkü formu, bu bölümde daha çok müzikal yapı ve içerik unsurlarına göre ele alınacaktır. Genel olarak anonim olsa da aşık tarzı üretimleri de kapsayacak şekilde ifade edilen ve oldukça çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilen türküleri biçimlerine ve konularına göre sınıflandırmak mümkündür. Öncelikle biçimlerine göre türküler, kırık ve uzun havalar olarak iki başlıkta incelenebilir.

5.1.2.1.1. Kırık Havalar

Ölçüsü ve ritmi belli olan türkülere denir. Kaşık Havası, Yalı Havası, Teke Zortlatması, Zeybek, Güvende, Halay, Bar, Karşılama, Horon gibi türler kırık havalara örnektir. Kırık havalar 4/4, 8/8, 7/8 gibi belli bir ölçü düzenine sahiptir. Ancak türkünün içinde ölçü değişiklikleri bulunabilir. Örneğin 4/4 başlayan bir türkü 9/8'lik bir bölüm içerebilir.

5.1.2.1.2. Uzun Havalar

Belli bir dizide seyreden ancak herhangi bir müzikal ölçüye ve ritme uymayan ezgilerdir. Bununla birlikte tamamen serbest bir anlatım söz konusu değildir. İcracıyı bağlayan birtakım sınırlar vardır. Bu her şeyden önce belli bir müzik dizisi, genellikle melankolik bir tema aktarımı, dramatik etkiyi artırmak için kullanılan of, oy, vay, vah gibi ünlemler vb. unsurlarla çerçevesi belirlenmiş bir türdür. Ölçünün bulunmaması yine akışın duygu aktarımını daha güçlü kılmak adına icracının istediği gibi yavaşlatıp hızlandırabilmesi amacına hizmet eder. Uzun havalar kimi zaman da belli bir kırık havanın öncesine yerleştirilen hazırlık bölümü işlevini görmektedir. Yörelere göre "bozlak, hoyrat, kayabaşı, dağbaşı, yanık, kerem, divan, ağıt, garip, Aydos" gibi isimleri bulunur (Ataman, 1953, 675-678).

> Uzun havalar Türk halkının severek dinlediği, içindeki edilgenliği, birikimi, haykırışı, isyanı, dışa vurumu en güzel ortaya koyan sanat ürünleridir. Hem üreteni hem yeniden üreteni (icra edeni) ve hem de tüketeni (dinleyiciyi), duygululuğu ve içtenliğiyle derinliğine etkileyen, güzel bir söyleyişle 'gönül telini titreten' müzikal yaratımlardır." (Büyükyıldız, 2015, s.179).

Konularına göre ise Pertev Naili Boratav, türküleri şu şekilde sınıflamıştır (Boratav, 1969, s.164):

1. Lirik türküler: ninniler, aşk, gurbet, askerlik, hapishane türküleri ile ağıtlar ve diğer duygusal konular üzerine türküler

2. Taşlama, yergi, güldürü türküleri

3. Anlatı türküleri: efsane konulu türküler, bölgelere veya bireylere özgü konuları olan türküler, tarihsel konuları olan türküler

4. İş türküleri

5. Tören türküleri: bayram türküleri, düğün türküleri, dinlik ve mezheplik törenlere değin türküler, ağıt törenlerinde söylenenler

6. Oyun ve dans türküleri: çocuk oyunlarında söylenenler, büyüklerin oyunlarında söylenenler

İlhan Başgöz, türkü gibi "büyük ve dinamik bir külliyatın durağan ve değişmez bir kümeleme" (Başgöz, 2008, s.33) içerisinde değerlendirilmesinin zor olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Boratav'ın türkü sınıflandırması en bilinen denemelerin başında gelmektedir.

5.1.2.2. Halk Müziğinde Usuller

Türk halk müziğinin en önemli derlemecilerinden Muzaffer Sarısözen halk müziği ritimlerini şu şekilde sınıflandırmaktadır (Demirel, 2019, s.197-202).

5.1.2.2.1. Ana Usuller

Ana usuller; 2, 3, 4 vuruşlu usullerle, bunların üçerli şekillerinden meydana gelmektedir.

İki Vuruşlu: 2/2, 2/4, 2/8 ya da üçerli olarak (2+2+2= 6/8)

Üç Vuruşlu: 3/4, 3/8 ya da üçerli olarak (3+3+3=9/8)

Dört Vuruşlu: 4/4 ya da üçerli olarak (4+4+4= 12/8)

İki vuruşlu usullere her yöre de rastlansa da genellikle Orta Anadolu'da yaygın olarak kullanılır. Üç vuruşlular Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da sıklıkla görülür. Dört vuruşlulara ise belli bir yöreye mahsus olmadan her yerde rastlanmaktadır.

5.1.2.2.2. Birleşik Usuller

Bu usuller aslında ana usullerden türemişlerdir. 5, 6, 7, 8, 9 vuruşlular ve onların farklı şekillerinden oluşmuştur. 5'li usul Erzincan ve Kars yöresinde "Sümmani ağzı" olarak

bilinir, 9'lu yapı ise Batı Anadolu'daki "Zeybek havası"nın ritmidir. "Teke Zortlatması", "Dattiri", "Gakgili" gibi yörelere göre değişen isimlerle karşımıza çıkar. (Büyükyıldız, 2015, 194)

5.1.2.2.3. Karma Usuller

Bu tip usuller ana usullerle birleşik usullerin ya da birleşik usullerin kendi aralarında kaynaşmasıyla ortaya çıkmıştır. 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21 vuruşlular olarak sınıflandırılabilir. Daha nadir görülen bu usuller genellikle doğu yörelerinde kullanılmıştır.

Burada Türk müziğine dair bazı temel bilgiler konumuzla ile ilgili olarak aktarılmıştır. Bununla birlikte gerek yorumlanan türküler gerek özgün eserler olsun halk müziği Anadolu pop-rock akımında daha etkili olduğu için halk müziği nazariyatına daha fazla yer verilmiştir. Ayrıca konunun diğer ayağı olan Batı müziği teorisi ile ilgili temel kavramlara değinmek faydalı olacaktır.

5.2. Batı Müziği Nazariyatı Temel Diziler

Bugün Batı müziğinde birçok gam bulunmakla birlikte bunlar temelde majör ve minör gamlardan türemişlerdir. Bu temel dizilere ek olarak konumuzla alakalı olduğunu düşündüğümüz frigyan gam da kısaca ele alınacaktır.

5.2.1. Majör Gam

Batı müziğinde Rönesans'tan itibaren en çok kullanılan moddur. Bu modda sesler iki tam bir yarım üç tam bir yarım olmak üzere sıralanır. Do sesi üzerinden gidecek olursak

Do ‿ Re ‿ Mi ‿ Fa ‿ Sol ‿ La ‿ Si ‿ Do
1 ½ 1 1 ½ 1 1

Eğer bir müzik parçası yalnızca burada belirtilen diziyi kullanarak oluşturulmuşsa ona majör ton adı verilir. Parçanın çözüldüğü kök notasına göre de isim alır. Yukarıdaki örnekteki gibi Do majör adını alır (Karolyi, 1999, s.45).

5.2.2. Minör Gam

Daha duygusal bir mod olan minör gam dizisi bir tam bir yarım iki tam bir yarım iki tam sesten oluşur. Majör gamın 6. derecesinden başlanarak bu formül uygulandığında bulunabilir. Şimdi Do majör gamını tekrar hatırlayalım.

1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa Sol La Si Do

La'dan başlayarak minör gam formülünü uyguladığımızda

La ‿ Si ‿ Do ‿ Re ‿ Mi ‿ Fa ‿ Sol ‿ La dizisini elde ederiz (Karolyi, 1999, s.53).
1 ½ 1 1 ½ 1 1

Bu dizi, natürel minörün tanımını verir. Bundan başka iki minör gam daha vardır.

5.2.2.1. Armonik Minör

1 tam 1 yarım 2 tam 1 yarım 1 bir buçuk 1 yarım sesten oluşur. Doğal minör gamın 7. derecesini yarım ses tizleştirerek oluşturabiliriz.

La Armonik minör: La ‿ Si ‿ Do ‿ Re ‿ Mi ‿ Fa ‿ Sol# ‿ La
1 ½ 1 1 ½ ⅔ ½

5.2.2.2. Melodik Minör

1 tam 1 yarım 4 tam 1 yarım sesten oluşur. Bulmak için minör gamın 6. ve 7. derecelerini yarım ses tizleştirmek gerekir.

La Melodik minör: La ‿ Si ‿ Do ‿ Re ‿ Mi ‿ Fa# ‿ Sol# ‿ La
1 ½ 1 1 1 1 ½

5.2.3. Frigyan Gamı

Majör bir gamın 3. derecesine kurulan moddur (Karolyi, 1999, s.43). 3. dereceden başlayarak bir oktav ilerlediğimizde frigyan modu elde ederiz. Bu mod Türk müziğindeki Kürdi makamı ile benzerlik gösterir. Aralıkları 1 yarım 3 tam 1 yarım 2 tam şeklindedir. Anadolu pop-rock sanatçıları Kürdi makamının çok sevilmesinden dolayı frigyan modunu sıkça kullanmışlardır.

5.3. Anadolu Pop-Rock Müziğinin Müzikal Yapısı

Anadolu pop-rock sanatçıları türkü düzenlemeleriyle başladıkları müzikal yolculuklarında daha sonra türkü tarzı özgün eserler vermeye başlamışlardır. Özellikle üretimlerinde halk müziğinden daha çok unsur yer almakla birlikte onlar Türk müziğine bir bütün olarak bakmışlar; makam, usul ve enstrüman yönünden bu müzikten yararlanmışlardır. Ayrıca Barış Manço ve Erkin Koray gibi isimlerin bazı Türk sanat müziği şarkıları yorumladıklarını belirtelim. Bu durumdan hareketle Anadolu pop-rock müziğinin Türk müziği ve Batı müziği ile olan bağlantıları armoni ve ritim başlığı altında ele alındı.

5.3.1. Armoni

Anadolu pop-rock sanatçılarının türkü düzenlemelerindeki Batı ağırlıklı orkestrasyon armoni, melodi ve ritim yönünden de özgün eserlere kaynaklık etmiştir. Sanatçılar temelde Batı müziğinden majör ve minör modalite ile Türk müziğindeki kürdi makamına denk gelen frigyan modeliteyi kullanmışlardır (Signell, 2006, s.50). Anadolu pop-rock sanatçılarının repertuarındaki türküler makamlara göre hüseyni (kerem ayağı), uşşak (kerem ayağı), kürdi (bozlak ayağı) ve muhayyer (kerem ayağı) makamları ağırlıktadır. (Alpar, 2014, 76) Özgün çalışmalarında da bu durum bir paralellik arz etmektedir.[18] Öte yandan makam özelliklerinin halk müziğinde olduğu gibi bu eserlerde de birebir bulunmadığını belirtmek gerekir. Makam benzerliklerinin de seyir yönünden ziyade mod olarak değerlendirilmesi daha doğrudur. Sonuç olarak unutulmamalıdır ki onların varmaya çalıştıkları, deneye dayalı bir sentezdir. Bu anlamda geleneğe de kendilerine malzeme çıkarma amaçlı yaklaştıklarını vurgulamak gerekir. Eser incelemelerinde yapılan makam ya da ayakları anıştıran tespitler bu çizgide değerlendirilmelidir. Zaman içinde bu deneysel çalışmalar türün standartlarını belirlemiş, tonal müzik ve makam müziğinin ustaca kaynaşmasıyla yeni bir modal armonik dil oluşmuştur.

Erkin Koray'ın *Yalnızlar Rıhtımı, Kızları da Alın Askere* ve Cem Karaca'nın *Felek Beni* gibi majör modalitede olan eserlerde genel olarak rast ve segâh makamları ile yakınlıklar söz konusudur. (Güner, 2015, 17) Şarkıların rock ve blues müziğe en çok yaklaştıkları şarkılar genelde majör gamda olanlardır. Barış Manço'nun *Seher Vakti* ve Cem Karaca'nın *Namus Belası* şarkısı bu tarza önemli bir örnektir. Minör tonalitedeki eserlerde hüseyni makamına paralel sayılabilecek melodik seyirler bulunmaktadır. Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta şarkıların ana melodik yapılarıyla enstrümantal bölümlerin melodik yapılarında bazı farklılıklar görülebilmektedir. Barış Manço'nun *Binboğa'nın Kızı* şarkısında giriş bölümü melodisi blues ve hüseyni motifleri içermektedir (Güner, 2015, 21). Frigyan gamında ise Barış Manço'nun *Dağlar Dağlar, Gülme Ha Gülme, Ben Bilirim,* Erkin Koray'ın *Anma Arkadaş,* Cem Karaca'nın *Suya Giden Allı Gelin* gibi eserleri örnek verilebilir.

[18] Halk müziğinde makam meselesi tartışmalı bir konudur. Bu bağlamda daha çok "ayak" kavramının tercih edildiği bir gerçektir. Ancak bu sanatçıların da konuya akademik yönden bakmadıklarını dikkate alacak olursak konumuz dahilinde terimsel karmaşaya pek lüzum kalmaz. Bununla birlikte incelemelerimizde Türk müziği, halk müziği ve Batı müziği terimleri eşdeğerlik ilişkileri çerçevesinde zaman zaman birlikte kullanılmıştır.

5.3.2. Ritim

Anadolu pop-rock müziğinde en sık kullanılan standart 4/4'lük ritim kalıpları Türk müziğindeki sofyan ve düyek usullerine uygunluk gösterir. Öte yandan bu ritmin varyantları diyebileceğimiz 2/4 ve 8/8'lik ritimler de oldukça yaygındır. Rock müziğin ilk örneklerinden Erol Büyükburç'un *Little Lucy*, Barış Manço'nun *Çıt Çıt Twist* ve *Dream Girl* şarkılarında 3+3+2'lik yapı gözlemlenmektedir. Erkin Koray ise bu ritimle Türkçe sözlü bir şarkı *Bir Eylül Akşamı'nı* yayınlar. Gerek türkü düzenlemelerinde gerek özgün eserlerde çaça, twist, bossa nova gibi ritimleri kullanmışlardır. Diğer yandan Türk müziğindeki aksak ritimlere de başvurmuşlardır. Barış Manço'nun *Nazar Eyle* gibi eserlerde 5/8'lik ölçü kullanımı vardır. Ersen Dadaşlar'ın Bir Ayrılık Bir Yoksulluk, Bir Ölüm şarkısında ana ritim olan 9/8'lik yapının yanı sıra 7/8'lik ve 5/8'lik bölümler yer almaktadır. Bu durum özellikle Moğollar'ın enstrümantal parçalarında daha yaygın görülür. Örneğin grubun *Berkay Oyun Havası* eserinde 7/8, 9/8, 8/8'lik ölçüler birlikte kullanılmıştır. (Orhan, 2002) Benzer durum 8/8 ve 9/8'lik ölçülerle *Alageyik Destanı*'nda da vardır. Bu ritmik yapıların yine bu dönem düzenlenen türkülerden ilhamla kullanıldığını söylemek mümkündür. *Derule* (7/16), *Kağızman, Kazak Abdal* (12/8), *Kızılcıklar Oldu mu?* (9/8), *Lümüne, Ali Paşa Ağıtı* (5/8) bu tarz aksak ritimlerin kullanıldığı örneklerdir.

5.4. Örnek Eser İncelemeleri

Bu bölümde Anadolu pop-rock müziğinin önemli parçalarından olan yirmi esere dair sözel ve müzikal değerlendirmeler yer alacaktır. Eser incelemelerinin bütünsel bir yaklaşımla yapılabilmesi için sözel analizlere gerek duyuldu. Eserlerin sözel değerlendirmelerinde şarkı sözlerinin tema ve biçimsel yönlerden gelenekle ilişkisi üzerinde durulacaktır. Dördüncü bölümde konuya ilişkin incelemelerde biçim ve bazı kavramlar üzerinden eserlerin halk edebiyatı ile olan ortaklıklarına işaret edilmiştir. Ancak eserlerin sözel içerik ve biçimsel niteliklerine dair derinlikli analizler bu bölümde yer alacaktır. Müzikal analizde ise yukarıda genel olarak bahsedilen armoni, ritim ve orkestrasyon özellikleri detaylı olarak aktarılarak eserlerin Batı müziği ve Türk müziğinden hangi yönlerden beslendiği tespit edilmeye çalışılacaktır. Eserlerden hareketle sanatçılar arasındaki benzer ve farklı yaklaşımlar incelenecektir.

5.4.1. Dağlar Dağlar

Yorumcu: Barış Manço

Besteci: Barış Manço

Söz Yazarı: Barış Manço

Düzenleme: Barış Manço, Cüneyd Orhon

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Uşşak Makamı

Enstrümanlar: Kabak kemane, Akustik gitar

Notasyon:

Şekil 11. Dağlar Dağlar



Ellerimle büyüttüğüm
Solar iken dirilttiğim
Çiçeğimi kopardın sen, ellere verdin
Dağlar dağlar,
Kurban olam yol ver geçem
Sevdiğimi son bir olsun yakından görem

Kuşlar ötmez güller soldu
Yüce dağlar duman oldu
Belli ki; gittiğin yerden kara haber var
Dağlar dağlar
Kurban olam yol ver geçem
Sevdiğimi son bir olsun yakından görem

5.4.1.1. Sözel Analiz

Barış Manço'yu büyük üne kavuşturan şarkıdaki "dağ" motifi oldukça önemlidir. Konuya en eski örneklerden biri olan Ergenekon destanından itibaren bakacak olursak halk verimlerinin çoğunda "dağ" engeli temsil eder. Bu, anlatı düzeyinde kimi zaman benzetme

olarak kullanılır. Dağ misali ile başlayan kullanımlar, dağ gibi adam, dağ gibi borç vb. ifadeler buna örnektir. Ferhat'ın dağları delmesi ve yine Ergenekon destanında dağın delinmesi örneklerine de sıkça telmih yapılır. Dağ motifi dağın yüksek olması, insanın ona ulaşmasının zor olması gibi nedenlerle hep saygı duyulan bir unsur olagelmiştir. Bunun dini ve mitolojik altyapısı da vardır. Yunan mitolojisinde Tanrıların Olimpos Dağı'nda yaşaması, Hz. Muhammed'in Hira Dağı'na sık sık çekilmesi ve Kur'ân'ın kendisine ilk defa burada vahyolunmaya başlanması dağın dinî motif olarak da düşünülmesine olanak sağlar. Buna ek olarak "dağ" kimi zaman darda olana kucak açan bir baba kimi zaman da bir engel olarak karşımıza çıkar. Aslında bu iki kullanım da birbirine zıt değildir. Çünkü sevenlerin arasına çoğu zaman ana-babalar girer. Bu açıdan kucak açan baba, aynı zamanda izin alınması, müsaade alınıp aşılması gereken bir aşama bir engel olarak düşünülmelidir. Manço, şarkıda o kadar ihtimam gösterdiği çiçeğini, yani sevdiğini kaybetmesi üzerine sitemli bir haykırışla dağların karşısına dikilir. Sevdiğinin gidişine engel teşkil etmeyen dağlar, aşığın gitmesine ise mâni olur. Sonunda da aşık, "kurban olam yol ver geçem, sevdiğimi son bir olsun yakından görem." diyerek dağlara isteğini haykırır. Sözlere biçimsel yönden bakıldığında bent bölümlerinde ilk iki dizede 8'li hece ölçüsü tespit edilebilirse de eserin bütününde sistematik bir ölçü ve kafiye yapısı bulunmadığı görülür.

5.4.1.2. Müzikal Analiz

Eser "Sol" sesi kararında icra edilmiştir. Dizilim kıtalarda I – IV – VIII – I şeklinde, nakaratta ise VIII – IV – I – III - VIII – I şeklindedir. Eserin ana dizisi "La" sesi üzerindeki uşşak dörtlüsünün "Sol" sesi üzerine göçürülmüş halidir. Fakat nakarat kısmında kullanılan "Mi" notası bu kısımdaki dizinin "La" sesi üzerinde hüseyni beşlisine taşımaktadır. Hüseyni beşlisi ile uşşak dörtlüsünün arasındaki belirleyici bir fark vardır. İki makamda da kullanılan koma bemollü "si" sesi uşşak makamında hüseyni makamına göre daha pest icra edilmektedir. Eserin icrasında da "si" notaları uşşak makamının gerektirdiği pestlikte basılmıştır. Bu sebeple eser uşşak makamı dizisiyle icra edilmiş fakat nakarat kısmında hüseyni perdesi üzerinde kalış yapmıştır. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki maya ayağına benzerlik göstermektedir. Şarkının başında kabak kemane solosu uşşak makamında karar ses üzerinden serbest bir şekilde icra edilmiştir. Yaklaşık kırk saniyelik bu icradan sonra akustik ritim gitar dahil olur. Bu sırada kemane de ana melodiyi vokal ile birlikte çalmaktadır. Eser ritim yönünden incelendiğinde 8/8 mertebedeki düyek usulünde icra edildiği görülmektedir.

5.4.2. İşte Hendek İşte Deve

Yorumcu: Barış Manço

Besteci: Barış Manço

Söz Yazarı: Barış Manço

Düzenleme: Barış Manço ve Moğollar

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Hüseyni makamı

Enstrümanlar: Kaşık, Elektrogitar, Basgitar, Bateri

Notasyon:

Şekil 12. Hendek İşte Deve



Kuyu başına vardım
Zeynep'im bekler diye
Nasıl haberin almışsa
Dayı emmi hep orda
Dediler ne ararsın
Kızı almak mı istersin
Sana bir çift sözümüz var
Hele buysa niyetin

İşte hendek işte deve
Ya atarsın ya biçersin
Baktın olmaz vazgeçersin
Zordur almak bizden kızı
İşte Halep, işte arşın
Ya aşarsın ya biçersin
Baktın olmaz vazgeçersin
Zordur almak bizden kızı

Söğüdün dalı uzun
Barış'ın gönlü hüzün
Elim eline değmedi
Varın anlayın gayri

5.4.2.1. Sözel Analiz

Şarkı, hece ölçüsüne dikkat edilerek yazılmıştır. Bağlama bölümleri 15'li, nakarat bölümleri 16'lı heceli dizelerden oluşmaktadır. Şarkı; sevdiği ile arasına giren akrabaların aşığa engeller çıkarması, işi yokuşa sürmelerini anlatan hikayesiyle bir balat görünümündedir. Burada sanatçı, deyimlerden ve halk dilinden yararlanmıştır. "Deveye hendek atlatmak, Halep ordaysa arşın burada, eli eline değmek" gibi deyimlerin yanı sıra "kız almak", "kuyu başı" gibi deyişler Anadolu folklorunu işaret eden kullanımlardır. Son bölümde "söğüdün dalı uzun, Barış'ın gönlü hüzün" dizelerinde hem halk şiirinde görülen doldurma dize usulünü hem de tapşırma geleneğini görüyoruz. Ayrıca "uzun-hüzün", "düşersin-aşarsın", "biçersin-vazgeçersin" sözcükleri arasında yarım uyak söz konusudur.

5.4.2.2. Müzikal Analiz

Eser, ilgili kayıtta "Sol minör" (Gm) karar tonundadır. Bu ton Barış Manço'nun birçok şarkısında da kullandığı tondur. Eserin kullandığı ana dizi "La" sesi üzerindeki uşşak makamı dizisinin "Sol" sesi üzerine göçürülmüş halidir. Yerinde uşşak dörtlüsüne ilave edilen "Re" üzerindeki buselik beşlisinden oluşmuştur. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki hüseyni makamına (maya ayağı) benzerlik göstermektedir. Ayrıca şarkı Elâzığ dik halayının müzikal havasından izler taşımaktadır (Elâzığ Dik Alayı, 2022). 8/8'lik ritmik yapının Türk müziğindeki düyek usulüne karşılık geldiği söylenebilir. Ritimlere halk müziğinde de sıkça kullanılan kaşık eşlik etmektedir.

5.4.3. Sarı Çizmeli Mehmet Ağa

Yorumcu: Barış Manço

Besteci: Barış Manço

Söz Yazarı: Barış Manço

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Em, kürdi, buselik

Enstrümanlar: Org, bateri, gitar, basgitar

Notasyon:

Şekil 13. Sarı Çizmeli Mehmet Ağa



Yaz dostum yoksul görsen besle kaymak bal ile
Yaz dostum garipleri giydir ipek şal ile

Yaz dostum öksüz görsen sar kanadın kolunu
Yaz dostum kimse göçmez bu dünyadan mal ile

Yaz tahtaya bir daha tut defteri kitabı
Sarı çizmeli Mehmet ağa bir gün öder hesabı

Yaz dostum Barış söyler kendi bir ders alır mı
Yaz dostum su üstüne yazı yazsan kalır mı

Yaz dostum bir dünya ki haklı haksız karışmış
Yaz dostum boşa koysan dolmaz dolusu alır mı

Yaz tahtaya bir daha tut defteri kitabı
Sarı çizmeli Mehmet ağa bir gün öder hesabı

5.4.3.1. Sözel Analiz

Barış Manço'nun sevilen şarkılarından biri olan *Sarı Çizmeli Mehmet Ağa* sosyal konuları sıkça işleyen taşlama ya da tekke edebiyatındaki nutuk türünü akıllara getirir. Sanatçı; yoksulun doyurulması gerektiği, dünyanın faniliği, adaletsizlik gibi noktalara temas ediyor. Burada da tapşırmaya başvurduğu görülüyor. Deyimleşmiş bir figür olan "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa" aslında "kim olduğu belli olmayan", "herhangi biri" anlamındadır. Şarkıda da bir anlamda iyiliğin elbet bir gün karşılığının alınacağı vurgulanmak istenmektedir. Biçimsel açıdansa 14'lü hece ölçüsü ile yazılan bu eser türkü biçimine yakınlık göstermektedir. Zira dörtlüklerden sonra yinelenen iki dizeli

nakarat bölümü yer almaktadır. Kafiye şeması olarak “aaba cc dded cc” şeklinde bir yapıyla karşılaşıyoruz. Genel olarak tam uyak kullanılmıştır. Şarkı boyunca tekrar edilen “Yaz dostum” ifadeleri tekrir ve nida sanatlarına örnek olarak düşünülebilir.

5.4.3.2. Müzikal Analiz

Şarkının karar tonu Em (Mi minör) olup kürdi, buselik bir karakter göstermektedir. Eserin ana dizisi “La” sesi üzerindeki kürdi makamı dizisinin “Mi” sesi üzerine göçürülmüş halidir. Eserin makamı bu diziyi kullanan inici bir makam olan muhayyer kürdi makamı olarak tanımlanabilir. Fakat bu eserde muhayyer makamında seyir yapılmamış eser inici kürdi dizisiyle icra edilmiştir. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki bozlak ayağına denk gelmektedir. Eser usulü 4/4 mertebedeki sofyan usulünün ikinci şekil velvelesiyle örtüşmektedir. Bunun yanı sıra nakarat melodisinin sentezleyici ile çalındığı intro bölümünden sonra giren sözlerin altında org akor geçişlerini görüyoruz. Nakarat bölümlerinde ise Manço’ya eşlik eden bir kadın korosu ve altta nakaratı tekrarlayan org icrası bulunmaktadır. Bas gitar yürüyüşleri parçayı taşıyan ana etmenlerden. Sonuç olarak bu şarkı sentezleyici, bas ve org akor geçişleri üzerine kuruludur.

5.4.4. Halil İbrahim Sofrası

Yorumcu: Barış Manço

Besteci: Barış Manço

Söz Yazarı: Barış Manço

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Kürdi (bozlak)

Enstrümanlar: Klavye, akustik gitar, bateri, bas gitar

Notasyon:

Şekil 14. Halil İbrahim Sofrası



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

Buyurun dostlar buyurun Halil İbrahim sofrasına

Daha çatal, bıçak, kaşık icat edilmemişken
İsmail'e inen koç kurban edilmemişken
Bir kavga başlamış ki nasip kısmet uğruna
Kapağı ver, kulbu al, kurbanı hiç soran yok

Yıllardır sürüp giden bir pay alma çabası
Topu topu bir dilim kuru ekmek kavgası
Bazen durur bakarım bu ibret tablosuna
Kimi tatlı peşinde, kimininse tuzu yok

Alnı açık, gözü toklar buyursunlar baş köşeye
Kula kulluk edenlerse ömür boyu taş döşeye
Nefsine hakim olursan kurulursun tahtına
Çalakaşık saldırırsan ne çıkarsa bahtına

Halat gibi bileğiyle, yayla gibi yüreğiyle
Çoluk çocuk geçindirip haram nedir bilmeyenler
Buyurun siz de buyurun

Barış der, her bir yanı altın, gümüş, taş olsa
Dalkavuklar etrafında el pençe divan dursa
Sapa, kulba, kapağa itibar etme dostum
İçi boş tencerenin bu sofrada yeri yok

Sapa, kulba, kapağa itibar etme dostum
İçi boş tencerenin bu sofrada yeri yok
Para, pula, ihtişama aldanıp kanma dostum
İçi boş insanların bu dünyada yeri yok

5.4.4.1. Sözel Analiz

Halil İbrahim Sofrası, Barış Manço'nun en sosyal temalı şarkılarından biridir. Şarkı bolca metafor, gönderme, dini-mitolojik unsur içermektedir. Öncelikle Halil İbrahim sofrasından başlayalım. Halil İbrahim, misafirperverliği ile ünlü bir peygamber olan Hz. İbrahim'dir. Misafir olmadığında yoldan insanları çevirip evine konuk ettiği ve sofrasına buyur ettiği rivayet edilir. Bunun için "Halil İbrahim sofrası" ifadesi bir deyim haline gelmiştir. Burada kast edilen sofranın bolluğu değil, samimi olması, dost

meclisi olmasıdır. Zaten "ortada bir tencere boş mu dolu mu bilen yok" ifadeleriyle bunu açıkça görüyoruz. Barış Manço da bu deyimi şarkısına ana motif yapmış ve mesajlarını bu motif ekseninde örmüştür. Şarkıda ayrıca İsmail peygambere koç inmesi ve kurban geleneğinin yanı sıra "nasip kısmet", "ekmek kavgası" gibi halk deyişleri kullanılmıştır. Manço, Dede Korkut hikayelerindeki kara otağ ve ak otağa gönderme olarak nitelenebilecek "baş köşeye, taş döşeğe" ifadelerini kullanır. Ancak buradaki tek fark oğlu kızı olanlar değil, "gözü toklar ile kula kulluk edenler" arasındadır. Onun dışında açgözlülük, haram yemek, dalkavukluk şarkıda eleştirilen toplumsal konulardan bazılarıdır. Biçimsel olarak tapşırmanın olduğunu yine görüyoruz. Öte yandan ölçü ile ilgili belli bir sistematikten söz edemiyoruz ancak bölümlerde 15'li dizeleri, nakaratta ise 17'li dizelerin olduğunu belirtmek gerek. Kafiye şeması ise pek alışılageldik olmayan "aabc, ddec, ffgc" şeklindedir.

5.4.4.2. Müzikal Analiz

Şarkının tonu Re minördür (Dm). I – Vii – I şeklinde ilerleyen iki dizeden sonra Iv – III – VIII – Vii şeklinde ilerleyen meyan ve peşinden III – VIII – Vii – I ilerleyen son dize gelmektedir. I – Vii – I dizilimi Batı müziğinde nadir bir kullanımdır. Bu dizilimlerden hareketle eserin makamı aslında inici bir makam olan muhayyer kürdi olarak tanımlanabilir. Fakat bu eserde muhayyer makamında seyir yapılmamış eser inici kürdi dizisiyle icra edilmiştir. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki bozlak ayağına benzerlik göstermektedir. Eser usul yönünden incelendiğinde 8/8 mertebedeki düyek usulüne yakın bir icra görülür. Orkestrasyon olarak sentezleyici ve elektro gitar ağırlığından söz edilebilir. Nakarat bölümlerinde vokallere eşlik eden bir erkek korosu yer almaktadır.

5.4.5. Ölüm Allah'ın Emri

Yorumcu: Barış Manço
Besteci: Barış Manço
Söz Yazarı: Barış Manço
Düzenleme: Barış Manço
Ölçü: 4/4
Makam/Ton: Maya ayağı, Sol minör
Enstrümanlar: Mey, kanun, keman, bateri, gitar
Notasyon:

Şekil 15. Ölüm Allah'ın Emri



Akşam olunca kuşlar dönerken
Bir hüzün çöker, dolar gözlerim
Issız ovaya yağmur inerken
Bir hüzün çöker, dolar gözlerim

Kim aramış kim bulmuş dertlerine çare?
Ölüm Allah'ın emri ayrılık olmasaydı
Of oof, of oof, of oof hele hele yar

Gün batısında sular kararır
Bir hüzün çöker, dolar gözlerim
Karlı dağlardan aşan yollara
Bir hüzün çöker, dolar gözlerim

Yıllarca seni bekledim durdum
Göç vakti geldi, artık yoruldum
İstemem tatsın aşk acısını
Her kim anarsa Barış adını

5.4.5.1. Sözel Analiz

Şarkının bentleri 10 heceli dizelerden oluşmaktadır. Nakarat dizeleri 13 ve 14'hecelidir. Bu yönüyle hece ölçüsüne uygun yazma çabası sezilmektedir. Ayrıca nakarat ilk dizedeki "çare" sözcüğünün ilk hecesinin uzun okunduğunu düşünürsek eşitlik sağlanmış olur. Diğer yandan "Ölüm Allah'ın emri ayrılık olmasaydı" yine türkülerde de geçen eski bir deyimdir. Ayrılığın ölümden bile daha ağır bir duygu olduğunu ifade eder. Çünkü diğerinde bir teslimiyet, bir kabulleniş vardır. Oysa ayrılık, insani şartlardan kaynaklanmaktadır. Bu yüzden kabullenmesi daha zordur. "Of off, hele yar" ünlemleri halk şiirinde sıkça görülür. Umutsuz bir bekleyişin

anlatıldığı bu şarkıda gün batımı, ıssız ova, karlı dağlar gibi birçok doğa unsuru yer almaktadır. Son bölümde sanatçı, Barış adını her kim anarsa aşk acısı tatmasın, kendisi gibi yanmasın diye dua ederken aynı zamanda ismini de geçirmiş olur. Sözlerde uyak tipi değişkenlik göstermektedir. "Abab" ile başlayıp "cbdb" ve son dörtlükte "eeff" şekline dönmüştür. Kafiye tercihlerinde de belli bir sistem yoktur. Zaman zaman iç kafiyeyi tercih edilmiştir.

5.4.5.2. Müzikal Analiz

Şarkı uzun hava bir mey taksimi ile başlamaktadır. Bir dakika süren bu bölümden sonra başlayan ritimle birlikte mey, şarkının motif cümlesiyle (riff) eşliğe devam eder. Bu cümle şarkıda her vokal öncesi tekrarlanır. Nakaratın sonunda vokalistin "of of" terennümlerine çıkıcı bir keman geçişi eşlik etmektedir. Genel olarak ana melodiyi takip eden kanun eşliği de şarkıyı zenginleştirmiştir. Eserin kullandığı ana dizi "La" sesi üzerindeki uşşak makamı dizisinin "Sol" karar sesine göçürülmüş halidir. Dolayısıyla "Sol" karar sesiyle icra edilmiştir. "La" sesi üzerindeki uşşak dörtlüsüne "Re" sesi üzerinde buselik beşlisi eklenmesinden oluşmuştur. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki maya ayağına benzerlik göstermektedir. Şarkının minör modalitedeki yürüyüşü ise bölümlerde kalış süreleri farklı olmakla birlikte i-iv-i, nakaratta bIII-iv-bIII-II-i akor dizilimindedir. Eser usul yönünden incelendiğinde 4/4'lük (sofyan) olduğu görülmektedir.

5.4.6. Asri Gurbet

Yorumcu: Cem Karaca – Moğollar

Besteci: Cahit Berkay

Söz yazarı: Cahit Berkay

Düzenleme: Cahit Berkay

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Si bemol majör

Enstrümanlar: Elektrogitar, basgitar, akustik gitar, bateri, org

Notasyon:

Şekil 16. Asri Gurbet



Gonca gonca güllerini
Dere'm dedim, deremedim
Yollar uzak, sana haber
Ede'm dedim, edemedim

Halay halay çektim seni
Ağıt ağıt ağlarım
Felek "Gurbet" dedi, vurdu
Yolu gurbete yazarım

Asri gurbet kesti attı
Sana gelen yollarımı
Gayri ben kimlere desem
Çare bulmaz, ağlarım

Oy beni, beni
Belalı beni
Gencecik yaşımda
Yandırdı beni

5.4.6.1. Sözel Analiz

Şarkının teması gurbettir. “Gonca gül, halay çekmek, felek, gayri” gibi halk deyişleri bulunan eserde belli bir kafiye düzeni yoktur. Ahenk daha çok rediflerle sağlanmıştır. 8’li hece ölçüsünün ağırlıklı kullanıldığı eser, türkü biçimine yakındır. Öte yandan gerek halk edebiyatında gerekse divan edebiyatında feleğin getirdiği kötülük yüzünden aşığın gadre uğraması sıkça işlenir. Suçlamanın yöneltildiği adres kötü talih ya da felektir. Ancak genelde detaylara girmekten kaçınılır. Feleğin birden “gurbet” diye şaire emretmesi, gurbetin yolları kesmesi, bir türlü haber verememesi gibi durumlar yüzeysel ele alınır. Yani feleğin nasıl bir engel çıkardığı çok da belli değildir. Burada da bunu görüyoruz. Bu anlamda sözler gelenekle örtüşmektedir. Burada görülen farklılık belki “asri gurbet” ifadesidir. Asri; çağdaş, modern anlamlarına gelir. Aşığın

çıktığı gurbet bu yüzyıla, bu modern dünyaya ait bir gurbettir. Bu engellerin dolayısıyla soyut engeller olduğunu da düşünebiliriz. Aynı zamanda "asri" gurbet ifadesi ile sıla hasretinin uzunluğu da ifade eder.

5.4.6.2. Müzikal Analiz

Şarkı boyunca devam eden akustik gitar şarkıya bir balat havası katsa da melodideki yöresellik şarkının Türk müziğine özgü bir yapıda olduğunu gösteriyor. Bu da güzel bir birleşim olarak karşımıza çıkıyor. Elektro gitar solosu, org geçişleri ve bas yürüyüşleri de şarkıya önemli bir dinamizm katmaktadır. Düzenlemede yerli enstrüman olmaması bir yana vokal melodisini icra eden enstrüman da bulunmuyor. Altyapı dönemin tipik Batı rock şarkıları kıvamında olup ve vokale destek işlevi görüyor. Şarkının tonu sibemol majördür (Bb). Her ne kadar eser icrasında karar sesine bir bitiş (kadans) olmamışsa da kullanılan seslerin muhteviyatından karar sesi çıkartılabilir. Majör modalitedeki bu eserin izlediği seyir ve melodik yapısı nihavend makamını anıştırdığı söylenebilir. Eserin ölçüsü 4/4'lük olup ritmik yapıda akustik gitarın bateriye güçlü desteği ile ortaya çıkan zengin ve renkli bir yapı söz konusudur.

5.4.7. Namus Belası

Yorumcu: Cem Karaca

Besteci: Cem Karaca

Söz Yazarı: Cem Karaca

Düzenleme: Cem Karaca, Moğollar

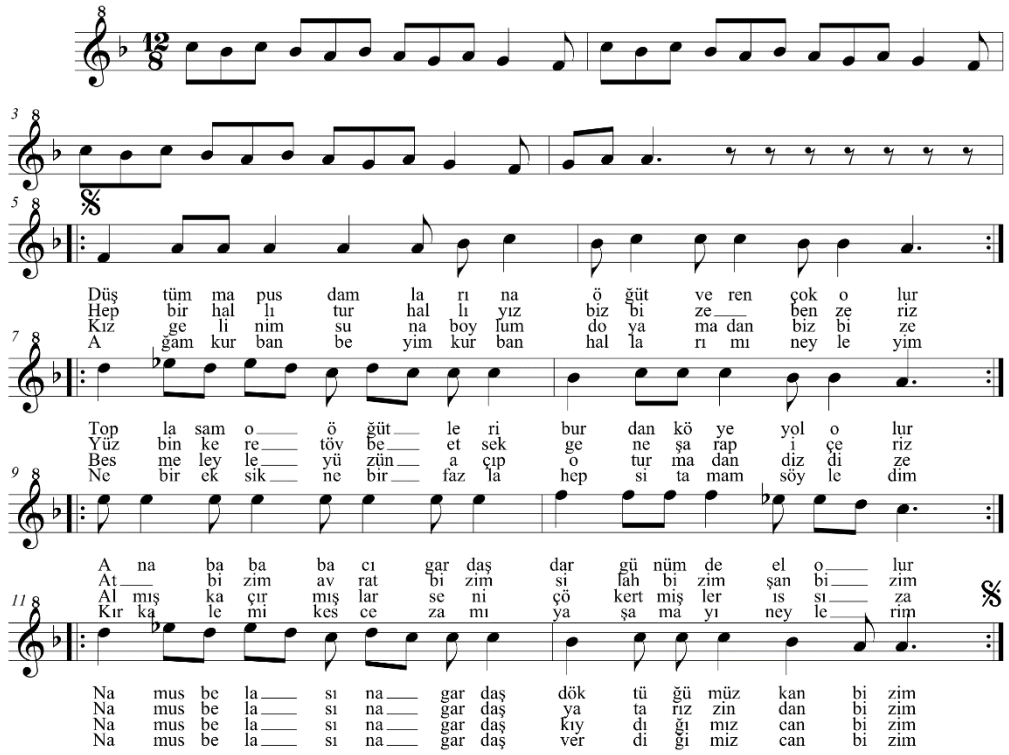
Ölçü: 6/8

Makam/Ton: Segâh makamı

Enstrümanlar: Elektrogitar, Basgitar, bateri, synthesizer, kabak kemane

Notasyon:

Şekil 17. Namus Belası



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

Hep bir halli Turhallıyız biz bize benzeriz
Yüz bin kere tövbe eder gene şarap içeriz
At bizim avrat bizim silah bizim şan bizim
Namus belasına kardaş yatarız zindan bizim

Kız gelinim suna boylum doyamadan biz bize
Besmeleyle yüzün açıp oturmadan diz dize
Almış kaçırmışlar seni çökertmişler ıssıza
Namus belasına kardaş kıydığımız can bizim

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

5.4.7.1. Sözel Analiz

Cem Karaca'nın en sevilen parçalarından olan *Namus Belası*, destansı hikayesiyle "namus" kavramı yüzünden ödenen bedeller ve çekilen sıkıntıları anlatır. Öte yandan şarkı, bir dönem sanki bu tür bir "namus" anlayışı için cinayet işlemeyi yücelttiği şeklinde algılanmıştır. Oysa sanatçı tamamen bu "namus" denilen şeyin bir bela olduğunu en başından söylemektedir. Şarkı, toplumumuzda görülen halen yaşanmakta olan kadın cinayetlerinin sosyolojik analizlerini de içermektedir. Söyleyici, namus davası uğruna kan dökmüş ve hapse düşmüştür; büyük bir pişmanlık içindedir. Bu yüzden herkesin, ana baba dahil, kendisine sırt çevirdiğini, herkesin kendisine öğüt verdiğini anlatır. "Hep bir hallı Turhallıyız" derken sonuçta toplumsal yapının ne kadar benzer olduğu vurgulanır. Bu insanlar yüz bin kere tövbe etse de yine günaha girer. Burada işin arka planında ritüellerine pek uyulmasa da yine bir dini inanç vurgusu

vardır. Türk kültüründe önemli yeri olan at, avrat, silah üçlemesine bir de bu uğurda şan eklenir. Bunun için de ıssıza çökertilen kutsal kadın için cinayet işlenebilir. Uğruna yatılacak hapis de makuldür. Burada bir ironi de bulunmaktadır. Bu namus denilen ve bela olarak kabul edilen kavram ne kadar soyutsa kişinin zihinsel art alanında var olan sosyolojik öğretinin etkisiyle işlediği suç ve alacağı ceza o kadar somuttur. Sonunda kaleminin kırılmasına razıdır, yaşamak için sebebi kalmamıştır. Namus belası tüm yaşama alanını yok etmiştir. Biçimsel olarak şarkı, 15'li hece ölçüsüyle yazılan dörtlüklerden oluşmaktadır. Bentlerdeki "Bol-el-yel", "bize-dize-ıssıza", "eyle-söyle-neyle" sözcükleri arasında yarım uyak vardır.

5.4.7.2. Müzikal Analiz

Şarkı, Hammond org sololarıyla 70'ler saykodelik rock havasını yansıtmaktadır. Özellikle org, yaklaşık bir dakika süren serbest tarzda solo icradan sonra kabak kemanenin intro melodisine ustaca bağlanıyor. Burada davullar da ana ritmik yapıdan ayrılarak daha dinamik bir şekilde orga eşlik ediyor. Kabak kemanenin ayrıca vokale destek olarak kullanıldığını görüyoruz. Eserin melodik hattı iki ölçülük cümleler halinde üç farklı melodik bölümden oluşmaktadır. İkinci ve dördüncü bölümlerdeki melodik yapı hemen hemen aynıdır. Şarkının izlediği seyir özellikleri dikkate alındığında segâh makamıyla örtüştüğü söylenebilir. Usul olarak da 6/8'lik bir yapı üzerine kuruludur. Bu ritim, Türk müziğindeki yürük semai usulüne karşılık gelmektedir.

5.4.8. Ümit Tarlaları

Yorumcu: Cem Karaca

Besteci: Cem Karaca

Söz Yazarı: Cem Karaca

Düzenleme: Apaşlar

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Sol minör

Enstrümanlar: Elektro gitar, bateri, org

Notasyon:

Şekil 18. Ümit Tarlaları



Güneş sıcak Sıcak sıcak güneş
Toprak yarık

Yarık toprağa basan tabanlar yarık
Avuçlar kan ağlar

Kara saban deyu deyu
Sür ha sür ümit tarlalarını

Anadolum
Yavuklum oy yavuklum

Umutla bakar yukarı dogru
Bekler yagmaz yagmurları

Yarın belki yarın deyu deyu
Sür ha sür ümit tarlalarını

5.4.8.1. Sözel Analiz

Eser serbest ölçü ile yazılmıştır. Dolayısıyla belirli bir kafiye düzeni yoktur. Şarkı gözleri yukarıda, ümitle yağmurun yağmasını bekleyen Anadolu köylüsünün durumunu anlatıyor. Güneş tam tepededir, toprak susuzluktan yarılmış, köylünün elinde ise bir kara saban vardır yalnızca. Bu durum toplumcu gerçekçi şairler ve romancılar tarafından da sıkça ele alınmıştır. Nazım Hikmet'in ünlü *Makinalaşmak İstiyorum* şiiri ilk akla gelenlerden biri. Bu çok tartışılan, hatta çokça eleştirilen şiirde Nazım Hikmet teknolojik bakımdan geri kalmış Anadolu ve Anadolu köylüsünün bu

imkanlara duyduğu arzuyu dile getirmiştir aslında. Kemal Tahir ve Orhan Kemal'in romanlarında da yine bu toprak, toprağı işlemek için gerekli olan üretim araçları ve bu eksende gelişen çatışmalar sıkça işlenir. Cem Karaca'nın da toplumcu bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Toplumcu sanatçıların genelinde yaşanan tüm sıkıntılara rağmen iyimser olma durumu belirgindir. Şarkıdaki "ümit tarlaları" da bu bağlamda önemlidir.

5.4.8.2. Müzikal Analiz

Şarkı düzenleme ve ritmik olarak country-western tarzı bir altyapıya sahip. Aralarda rastlanan vokal çığlıkları da bu havayı daha da belirginleştiriyor. Bazı bölümlerde konuşma havası göze çarpıyor. Bu Batılı düzenlemeye karşın şarkının melodisinde Anadolu esintileri yer almaktadır. Eser, "Sol" karar sesinde icra edilmiştir ve kullandığı dizi buselik makamı dizisidir. Bununla birlikte bu şarkıda yerli müzik unsurları yoğun değildir. Eserin ölçüsü 4/4'lük olmakla birlikte davullar, şarkının ikinci bölümünde dört nala atların koşu ritmini duyuracak şekilde country-western tarzında bir ritim kalıbına geçiş yapıyor ve bu ritim son bölümde iyice hızlanıyor. Bu koşu ritimleri üzerine vokalin ümit tarlalarını kastederek yaptığı "sür" haykırışları son derece güzel bir biçimde örtüşüyor. Sonuçta değişen ritmik yapı ve temposu, vokalin yer yer konuşma havasındaki epik yorumu şarkıyı oldukça dramatik bir eser haline getiriyor.

5.4.9. Tamirci Çırağı

Yorumcu: Cem Karaca

Besteci: Cem Karaca

Söz Yazarı: Cem Karaca

Düzenleme: Cem Karaca, Moğollar

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Kürdi (Bozlak ayağı)

Enstrümanlar: Org, elektro gitar, bas gitar, bateri

Notasyon:

Şekil 19. Tamirci Çırağı



Gönlüme bir ateş düştü yanar ha yanar yanar
Ümit gönlümün ekmeği umar ha umar umar
Elleri ak yumuk yumuk, ojeli tırnakları
Nerelere gizlesin şu avucum nasırları

Otomobili tamire geldi dün bizim tamirhaneye
Görür görmez vurularak başladım ben sevmeye
Ayağında uzun etek, dalga dalga saçları
Ustam seslendi uzaktan oğlum al takımları

Bir romanda okumuştum buna benzer bir şeyi
Cildi parlak kağıt kaplı, pahalı bir kitaptı
Ne olmuş nasıl olmuşsa aşık olmuştu genç kız
Gine böyle bir durumda tamirci çırağına

Ustama dedim ki bugün giymeyim tulumları
Arkası puslu aynamda taradım saçlarımı
Gelecekti bugün geri arabayı almaya
O romandaki hayali belki gerçek yapmaya

Durdu zaman, durdu dünya, girdi içeri kapıdan
Öylece bakakaldım gözümü ayırmadan
Arabanın kapısını açtım, açtım girsin içeri
Kalktı hilal kaşları, sordu kim bu serseri

Çekti gitti arabayla egzozuna boğuldum
Gözümde tomurcuk yaşlar ağır ağır doğruldum
Ustam geldi, sırtıma vurdu, unut dedi romanları
İşçisin sen işçi kal giy dedi tulumlar

5.4.9.1. Sözel Analiz

Karaca'nın kült parçası *Tamirci Çırağı* 15'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. 6 kıtadan oluşan şarkıda bir tamirci çırağı gencin imkânsız aşkını konu edinir. Şarkının sonunda ustası "işçisin sen işçi kal" diyerek sınıf ayrımını net bir şekilde çizmektedir. Şarkıda "tamirci", "egzoz", "tamirhane" gibi daha önce şarkılarda pek rastlanmayan kelimelerin bulunması dikkat çekicidir. Sanatçının politik çizgisinin iyice belirginleştiği bu şarkının havası da oldukça gürdür. Kafiye düzeni "aabb, ccdd, eeff" şeklinde olup kafiye unsurları metinde çok sistematik değildir. "Tulumları-saçlarımı", "almaya-yapmaya", "tırnakları-nasırları" gibi örneklerde olduğu gibi ses ahenginin

daha çok rediflerle sağlandığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte "yanar-umar", "roman-tulum" sözcükleri gibi "–n/-m" sesleriyle yarım kafiye olarak değerlendirilebilecek kullanımların yanı sıra "boğuldum-doğruldum", "içeri-serseri" gibi örneklerde tam ve zengin uyaklara rastlanmaktadır. Ayrıca üçüncü kıtada hiçbir kafiye bulunmazken duyumdaki ahenk sanki bir kafiye olduğu hissi verir. Bunun nedeni kelime seçimleri olduğu kadar kullanılan iç kafiyelerdir. Örneğin "Yine böyle bir durumda tamirci çırağına" dizesi. "Çırağına" sözcüğü, üstteki dizelerle uyaklı değildir ancak "durumda" sözcüğü ile iç kafiye yapılmıştır. Diğer bir örnekse yine aynı dörtlüğün ikinci dizesi olan "cildi parlak kâğıt kaplı pahalı bir kitaptı" dizesinde "kaplı ve kitaptı" arasındaki iç kafiyedir. Hatta "pahalı" sözcüğünü de buna ilave edebiliriz. Söyleyicinin benzerini bir romanda okuduğunu belirtmesi de bir hayal hakikat çatışmasını ortaya koymaktadır.

5.4.9.2. Müzikal Analiz

Cem Karaca'nın frigyen moda yakın diyebileceğimiz bir şarkısı olan *Tamirci Çırağı'*nda org oldukça önemli bir yere sahiptir. Şarkı; yer yer konuşma havası da içeren, inişleri ve çıkışlarıyla oldukça dinamik bir yapıdadır. Eserin ana dizisi "La" sesi üzerindeki kürdi makamı dizisidir. Bu dizi "La" üzerinde kürdi dörtlüsü "Re" üzerinde buselik beşlisinden oluşmuştur. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki bozlak ayağına benzerlik göstermektedir. 6/8'lik ölçüdeki şarkıda ritmik yapı bentlerde oldukça sade iken nakaratlarda farklı varyasyonların da denendiği oldukça dinamik bir hal almaktadır.

5.4.10. Dağ ve Çocuk

Yorumcu: Moğollar

Besteci: Moğollar

Söz yazarı: Moğollar

Düzenleme: Moğollar

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Muhayyer makamı (Kerem ayağı)

Enstrümanlar: Basgitar, akustik gitar, elektrogitar, synthesizer

Notasyon:

Şekil 20. Dağ ve Çocuk



Yemyeşil ovaları
Buz gibi pınarları
Kuşlar öter ormanlarda
Zümrüt yeşili çayırlarda yatmayı özledim

Bırakın beni, gideyim
Anam babam yok gayri
Kaldım tek başıma ben
Her yerde arıyorum yemyeşil dağlarımı

Güneş doğacak
Kuşlar uçacak

Dağ dün beni çağırdı
Kader beni yuvamdan ayırdı
Koş, dedi, eteklerimde yat
Üzüntünü sök, içinden at

Geç kalma, koş ona
Sana mutlu bir yuva

5.4.10.1. Sözel Analiz

Şarkıda kent yaşamından bunalmış bir insanın doğaya dönme isteği ele alınmıştır. Bu bağlamda düşündüğümüzde halk şiirinde sıkça karşımıza çıkan gurbet temasının başka bir şekilde ele alındığını görüyoruz. Ozanın ait olduğu yer taşradır. Gurbete çıktığında sıla hasreti çeker. Ancak burada farklı olan dönülmek istenen yerin belirsiz olması, daha doğrusu doğanın kendisi olmasıdır. Gurbette bunalan insan için sığınılacak yer kendisine kucak açan dağın etekleridir. Oldukça dinamik unsurlarla yer alan doğa kişileştirilmiştir. Şarkı biçimsel yönden incelendiğinde belirli bir ölçü ve kafiye düzeninin olmadığı görülüyor. Ancak "at-yat, yuva-ona" gibi yer yer kafiyeler göze çarpmakta. Bunun dışında da yer yer redifler bulunmakla birlikte şarkıda genel olarak serbest bir anlayış hâkimdir.

5.4.10.2. Müzikal Analiz

Şarkının düzenlemesinde Hammond orgun yeri çok önemlidir. Bu düzenlemenin aynı zamanda Pink Floyd ve Beatles şarkılarının atmosferini yansıttığı söylenebilir. Özellikle solo bölümlerde bu daha da öne çıkmaktadır. Bununla birlikte ana melodiye

geçildiğinde şarkıdaki yerel dokular belirginleşmektedir. Üstelik aralardaki “hey, hey” terennümleri de şarkıya halay özelliği katmıştır. Bu bölümün altındaki org solosu da yerli motifler içermektedir. Burada baterinin de org kadar ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Şarkının ana melodisi ve solo melodisinde muhayyer makamından (kerem ayağı) esintiler bulunabilir. Usul yönünden incelendiğinde eserin 4/4’lük bir yapıda olduğu görülür.

5.4.11. Canım Kurban

Yorumcu: Üç Hürel

Besteci: Feridun Hürel

Söz Yazarı: Feridun Hürel

Düzenleme: Feridun Hürel

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Muhayyer, Mi minör

Enstrümanlar: Saz-gitar, elektrogitar, basgitar, perküsyon, akustik gitar, davul

Notasyon:

Şekil 21. Canım Kurban



Canım kurban, gönül hayran
Yar yolunda canım kurban

Gittin gideli ben hiç gülmedim
Gözüm yollarda seni bekledim

Giden yar dönmez, bilirim dönmez
Giden yar gelmez, hiç geri gelmez
Kaç yıl oldu, bu dert bitmez

O gülen yüzüm gülemez oldu
Garip gönlüme hasretin doldu

5.4.11.1. Sözel Analiz

Şarkı özgün bir türkü tarzıdır. Ayrılık temasının işlendiği şarkının sözleri de çoğu türküdeki gibi yalındır. Nakarat dizeleri 8'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Burada "hayran-kurban" sözcükleri arasında tam uyak kullanılmıştır. 10'lu hece ölçüsünün kullanıldığı bentlerdeki "gülmedim-bekledim" sözcüklerinde yarım uyak ve "oldu-doldu" sözcüklerinde de tunç uyak kullanımı vardır. "Gelmez-dönmez" sözcüklerinde ise anlamı pekiştirme amaçlı tekrir yapılmıştır.

5.4.11.2. Müzikal Analiz

Şarkının kullandığı ana dizi "La" sesi üzerindeki hüseyni dizisidir. Makamın karar sesi olan "La" üzerindeki hüseyni beşlisine, makamın güçlü sesi olan "Mi" üzerindeki uşşak dörtlüsünün eklenmesinden oluşmuştur. Bu dizinin kullanımında makamın güçlü sesi olan "Mi" sesinin yoğunlukta olduğu görülmektedir ve "La" sesi civarından seyre başlayan makam inici ve çıkıcı olarak tanımlanır. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki hüseyni ayağına benzerlik göstermektedir. Şarkının başında grubun imza sesi olan saz gitar solosu yer almaktadır. Bu solo biraz değişerek şarkının ortasında ve sonunda da serbest şekilde kullanılmıştır. Ayrıca şarkıda ana vokale zaman zaman erkek korosu eşlik etmektedir. Eserin ölçüsü 4/4 olup ritmik yapıda şarkı boyunca değişen farklı yapılar bulunmaktadır.

5.4.12. Gönül Sabreyle Sabreyle

Yorumcu: Üç Hürel

Besteci: Feridun Hürel

Söz Yazarı: Feridun Hürel

Düzenleme: Feridun Hürel

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Uşşak Makamı, La minör

Enstrümanlar: Saz-gitar, basgitar, elektrogitar, bateri, perküsyon

Notasyon:

Şekil 22. Gönül Sabreyle Sabreyle



Her kışın var bir baharı,
Her akşamın var sabahı,

Yeter artık bırak ahı,
Gönül sabreyle sabreyle,
Gönül sabreyle...

Her yokuşun var inişi,
Elbet bir gün güler kişi,

Mutluluk bir sabır işi,
Gönül sabreyle sabreyle.
Gönül sabreyle...

Gam yeme hep böyle gitmez,
Sabretmeden bahar gelmez,

Bu sevda dünyaya yetmez,
Gönül sabreyle sabreyle,
Gönül sabreyle...

5.4.12.1. Sözel Analiz

Grubun en sevilen parçalarından *Gönül Sabreyle* tam bir semai örneğidir. Kafiye düzeni "aaab, cccb, dddb" şeklindedir. "Sabah-ah" ile "işi-kişi-inişi" sözcüklerinde tunç uyak ve son dörtlükte "git-yet" sözcüklerinde yarım uyak kullanılmış. Şiirde tezat sanatını sıkça görüyoruz: "Kış-bahar", "sabah-akşam", "yokuş-iniş", "git-gel". Dilin gayet yalın olduğunu söyleyebiliriz. Hem divan hem halk edebiyatında görülen "gönül"ün kişileştirilmesi, onunla dertleşilmesi çok alışıldık bir durumdur. Teması "sabır" olan şarkıda var olan sıkıntılara karşın güzel günlerin geleceği inancı vardır.

5.4.12.2. Müzikal Analiz

Eser uşşak makamıyla örtüşmektedir. Eserin kullandığı dizi "La" sesi üzerindeki buselik makamı dizisidir. Ritmi ise 8/8 mertebedeki düyek usulüne yakındır. Eser, elektro gitar soloları ve Feridun Hürel'in icadı saz-gitarın yan yana yürüdüğü oldukça deneysel bir şarkıdır. Şarkının ortasında elektro gitar ana melodiden uzaklaşıp Batı armonilerinde serbest bir icra gerçekleştirdikten sonra saz, şarkıyı kademeli olarak ana melodiye yaklaştırmış ve ikinci bölüme yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

5.4.13. Lazoğlu

Yorumcu: Üç Hürel

Besteci: Feridun Hürel

Söz: Feridun Hürel

Düzenleme: Feridun Hürel

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Uşşak makamı, La minör

Enstrümanlar: Saz-gitar, elektro gitar, basgitar, perküsyon, akustik gitar

Notasyon:

Şekil 23. Lazoğlu



Gece kına yakıldı,
Gündüz düğün kuruldu,
Bütün köy neşe doldu,
Lazoğlu damat oldu,

Tabancalar atıldı,
Kemençeler çalındı,
Herkes horon oynadı,
Lazoğlu damat oldu,

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

Kurşun yolu şaşırdı,
Allı gelin yıkıldı,
Gelinliği kanlandı,
Lazoğlu katil oldu,

5.4.13.1. Sözel Analiz

Destan özelliği gösteren şarkıda toplumda var olan bir sorun ele alınmıştır. Düğünlerde rastgele atılan silahların nelere yol açabileceği konusu işlenmiştir. Özellikle Karadeniz bölgesinde yaygın olan silah kullanımı Lazoğlu karakteri ile temsil edilir. Lazoğlu; tipik, fevri, hırçın, tez canlı bir Karadeniz erkeğidir. Gece kına yakılır, çalınan kemençeler, havaya atılan silahlar, horonlar… Kısaca tipik bir Karadeniz düğün manzarası sunulmaktadır. Herkes neşe içinde düğünün coşkusunu yaşarken Lazoğlu'nun, o heyecanla diğer silahlara eşlik etmek için silahına davranması bu güzel düğüne bir anda karabasan çöker. Zira Lazoğlu'nun silahından çıkan kurşun geline isabet etmiştir. Bir yanda kanlar içinde yere yığılan gelin bir yanda damatken katil olan Lazoğlu'nun trajedisidir bu. Olay, doğrudan gözümüzün önünde yaşatılarak toplumsal bir yaraya parmak basılmıştır. Bugün için de geçerli olan bu tür yanlış gelenekler veya uygulamaların sonuçları çarpıcı bir şekilde anlatılmış olur. Öte yandan şarkıda 7'li hece ölçüsü kullanılmıştır. Kafiyeler sistematik değildir, genellikle yarım kafiye ya da "l, r, n" seslerinin uyumuna yaslanmıştır. Daha çok "–di" redifi üzerine kurulan bir kafiye düzeni var. Buna göre tüm kıtaların "aaaa" şeklinde uyaklandığını söyleyebiliriz.

5.4.13.2. Müzikal Analiz

Şarkı, saz gitar ve perküsyon üzerine kurulu oldukça sade bir düzenlemeye sahiptir. Eserin kullandığı ana dizi "La" sesi üzerindeki uşşak makamı dizisidir. Yerinde uşşak dörtlüsüne ilave edilen "Re" üzerindeki buselik beşlisinden oluşmuştur. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki maya veya hüseyni ayağına benzerlik göstermektedir. Şarkının ritmik yapısı, 4/4'lük velveleli sofyan usulüne yakındır.

5.4.14. Gün Ola Devran Döne

Yorumcu: Fikret Kızılok
Besteci: Fikret Kızılok
Söz Yazarı: Fikret Kızılok
Düzenleme: Fikret Kızılok
Ölçü: 2/4
Makam/Ton: Uşşak makamı, Fa minör
Enstrümanlar: Klarnet, davul, bağlama, def, basgitar, akustik gitar
Notasyon:

Şekil 24. Gün Ola Devran Döne



Gün ola devran döne dönende
Beri gün bu diyardan gidende
Sevdiğim senden ayrı düşende vay vay

Olası oldu olan olası
İçelim aşkım dile dolası
Gül Cemal güller gibi solası vay vay

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

Gideli giden gitti giden gidenle
Gidenler alır gelir tezkere
Erenler gider gelir beş kere vay vay

5.4.14.1. Sözel Analiz

Şarkıda üç dizeli bent ve kavuştak bölümlerinden oluşmaktadır. 10'lu hece ölçüsü vardır. Aliterasyonlara ve asonanslara yer verilmiştir. "Kimi kim kimden kime kim bilir" dizesi tekerleme havasındadır. "Gün ola devran döne", "ayrı düşmek", "dile dolamak" deyimleri kullanılmış, "vay vay" terennümleriyle anlam pekiştirilmiştir.

5.4.14.2. Müzikal Analiz

Şarkı, uşşak makamında 2/4'lük bir ritimle ilerleyen hareketli bir düzenlemedir. Parça bent bölümlerinin ezgisine yakın bir gitar introsuyla başlar. Gitar nakarat bölümlerinde de vokal ile birlikte ezgiyi çalmakta, arada klarnet solosu yer almaktadır. Eserin karar sesi "Fa" notasıdır. Eserin icrasında kullanılan dizi "La" sesi üzerinde bulunan uşşak

makamı dizisidir. Bu dizi “Fa” karar sesine transpoze edilerek icra edilmiştir. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki maya ayağına benzerlik göstermektedir. Eserin temel ritmik yapısı 2/4’lük nim sofyan usulünde çalan def/bendirden oluşmaktadır.

5.4.15. Söyle Sazım

Yorumcu: Fikret Kızılok

Besteci: Fikret Kızılok

Söz Yazarı: Fikret Kızılok

Düzenleme: Fikret Kızılok

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Fa # minör

Enstrümanlar: Bağlama, akustik gitar

Notasyon:

Şekil 25. Söyle Sazım



Kuzuya sordum derdimi meledi
Tilkiye sordum da yalan söyledi
Bülbüle açıldım ne kar eyledim

Toprak ile dostluk kurdum tozuttum
Rüzgar ile dere tepe gezindim
Yağmur oldum şu dağlardan süzüldüm

Bir yar sevdim ismi ile avundum
Doğru söze kıymet verdim savundum
Ben bu yüzden dokuz köyden kovuldum

Bulamadım bir tek çare derdime
Arayıp sordum hep kendi kendime
Söyle sazım ne söylersin

Bulamadım bir tek çare derdime
Arayıp sordum hep kendi kendime
Söyle sazım ne söylersin

Bulamadım bir tek çare derdime
Arayıp sordum hep kendi kendime
Söyle sazım ne söylersin

5.4.15.1. Sözel Analiz

Şarkı, Kızılok'un Aşık Veysel ile yoğun mesai yaptığı dönemin ürünüdür. Bu durum sözlerde kendini belli etmektedir. Kuzu, tilki, toprak, yağmur, rüzgâr gibi doğal unsurlar kişileştirilmiştir. Hepsi söyleyicinin gizli derdine çare aramaktadır. Sonunda soru bir kez de sazına yöneltilmiştir. Veysel'in en bilinen eserlerinden "Sazıma" şiirinde de şairin sazına seslenmesi söz konusudur. Şarkıda yer alan "Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar." atasözü ile irsalimesel sanatı yapılmıştır. Biçimsel yönden "meledi-söyledi" sözcüklerinde "-le" tam uyak, "avundum-savundum" sözcükleri arasında ise tunç uyak vardır. Onun dışında da kafiye ve rediflere yer verilmiştir. Eser 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Yalnız nakarat son dizesi olan "söyle sazım ne dersin" 8'lidir. Tam burada giren sazın cevabı için üç hecelik bir boşluk bırakılmış gibidir.

5.4.15.2. Müzikal Analiz

Şarkı bağlama ve akustik gitardan oluşan sade ancak oldukça dinamik bir yapıdadır. Nakarat bölümünde vokale eşlik eden kadın korosu yer almaktadır. Eserin ana dizisi Türk müziğinde "La" üzerinde karar eden buselik makamı dizisinin "Fa diyez" sesine göçürülmüş haline denk gelmektedir. Eser, 4/4'lük ölçüde olup ritmik yapısı velveleli sofyan usulüne yakındır. Şarkının başından sonuna değişmeyen hareketli temposunda ritim bölümünden ağırlıklı olarak akustik gitar sorumludur. Ayrıca bağlamanın yer yer vokale verdiği cevaplara ilaveten ritme destek olduğu görülmektedir.

5.4.16. Yalnızlar Rıhtımı

Yorumcu: Erkin Koray

Besteci: Erkin Koray

Söz Yazarı: Erkin Koray

Düzenleme: Erkin Koray

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Rast, Si bemol

Enstrümanlar: Gitar, bateri, bas gitar

Notasyon:

Şekil 26. Yalnızlar Rıhtımı



Bir ben miyim perişan gecenin karanlığında
Yosun tuttu gözlerim yalnızlar rıhtımında

Bütün gece ağladım dalgalar kucağında
Yosun tuttu gözlerim yalnızlar rıhtımında

Bir beni mi unuttular, uçup gitti martılar
Geceler, ben ve deniz yalnızlar rıhtımında

Bütün gece ağladım dalgalar kucağında
Yosun tuttu gözlerim yalnızlar rıhtımında

5.4.16.1. Sözel Analiz

14'lü hece ölçüsü ile yazılan eser, bu yönüyle türkü formuna yakındır. Kafiye düzeni "aa aa, ba aa" şeklindedir. Ahenk daha çok rediflerle sağlanmıştır. "Martılar" ve "dalgalar" kişileştirilmiştir. "Bir ben miyim perişan" ifadesiyle istifham sanatı yapılmıştır. Bütün gece ağlamaktan gözlerin yosun tutması da mübalağa sanatına örnek verilebilir.

5.4.16.2. Müzikal Analiz

Şarkı 1-5-1 şeklinde giden bent bölümünden sonra 5-4-5-1 şeklinde nakarat akorları ile sona erer. Eser makam müziğinde rast makamına yakındır. Eser ilgili kayıtta "Si" karar sesiyle icra edilmiştir. Eserde kullanılan dizi ise "Do" sesi üzerinde. Türk müziğinin temel makamı dizisi olan çargâh makamı dizisinin "Si" karar sesine göçürülmüş halidir. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki müstezad ayağına benzerlik göstermektedir. Eserin 8/8 mertebedeki düyek usulünün velvelesi ile icra edildiği görülür.

5.4.17. Kızları da Alın Askere

Yorumcu: Erkin Koray

Besteci: Erkin Koray

Söz Yazarı: Erkin Koray

Düzenleme: Erkin Koray

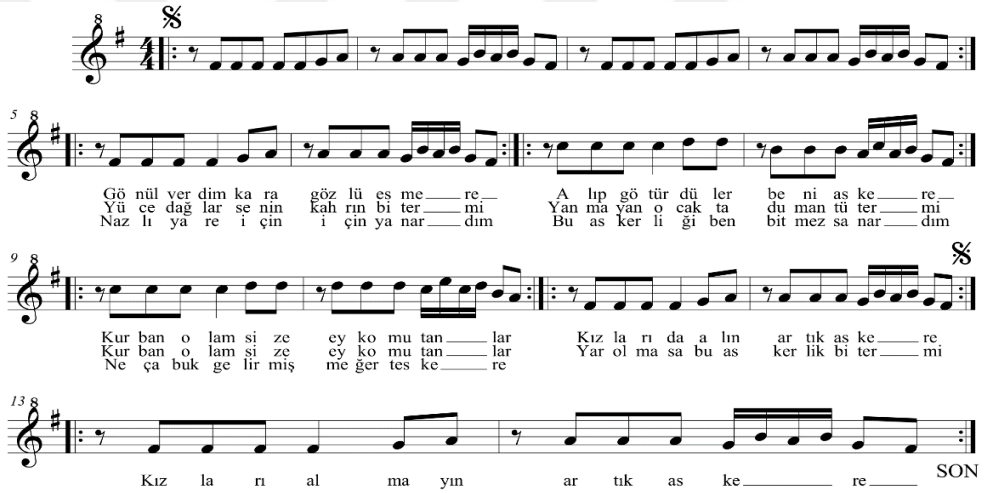
Ölçü: 2/4

Makam/Ton: Segâh, Re majör,

Enstrümanlar: Elektro gitar, bateri, bas gitar

Notasyon:

Şekil 27. Kızları da Alın Askere



Gönül verdim kara gözlü esmere
Alıp götürdüler beni askere

Kurban olam size ey komutanlar
Kızları da alın artık askere

Yüce dağlar senin karın biter mi?
Yanmayan ocakta duman tüter mi?

Kurban olam size ey komutanlar
Yar olmazsa bu askerlik biter mi?

Nazlı yare için, için yanardım
Bu askerliği ben bitmez sanardım

Ne çabuk gelirmiş meğer teskere
Herkes seve seve gitsin askere

Kızları almayın artık askere

5.4.17.1. Sözel Analiz

Erkin Koray'a ülke çapında ün kazandıran bu şarkı mâni tipinde uyaklanmış ancak 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. "Kurban olam", "yüce dağlar", "gönül verdim" gibi halk deyişleri göze çarpıyor. Şarkının temel çatışması "askerlik" kavramı ile toplumca bağdaştırılmayan "kadın askerliği" meselesinin ironik bir durum yaratmasıdır. Kafiye açısından "biter-tüter" arasında yarım uyak, "esmere-askere" ve "yanardım sanardım" arasında tam uyak, "askere-teskere" sözcüklerinde ise zengin uyak kullanılmıştır.

5.4.17.2. Müzikal Analiz

Majör modalitede olan şarkı, izlediği seyir bakımından segâh makamıyla örtüşmektedir. 2/4'lük ritim üzerine ilerleyen şarkıda elektro gitar arpejleri vokale eşlik etmektedir. Şarkının introsu dönemin Batılı rock balatlarını andırmaktadır. Ancak peşinden başlayan gitar melodisi şarkıyı bu topraklara geri döndürüyor.

5.4.18. Bir Eylül Akşamı

Yorumcu: Erkin Koray

Besteci: Erkin Koray

Söz Yazarı: Erkin Koray

Düzenleme: Erkin Koray

Ölçü: 4/4

Makam/Ton: Mi minör

Enstrümanlar: Elektro gitar, bas gitar, bateri

Şekil 28. Bir Eylül Akşamı



Bir eylül akşamı sen geldin bana
Bir eylül akşamı aşk verdin bana

Karanlıkta gördüm seni
Ne olur gitme ver elini senin ile beraberce

Çayırlarda yürüdükçe bakacağız falımıza
Neler olacağımıza

Bir eylül akşamı sen geldin bana
Bir eylül akşamı aşk verdin bana

Dökülmüş yapraklardan bir küçük buket
Sana sunuyorum bunu kabul et

Daha yakın olmak sana dünyaları verdi bana
Şimdi artık seviyorum yaşamak ne hoş diyorum

5.4.18.1. Sözel Analiz

Şarkının sözleri oldukça sade olup belli bir kafiye düzeni yoktur, ahenk daha çok "geldin bana-verdin bana" örneğindeki gibi rediflerle sağlanmıştır. Nakaratı 11'li hece ölçüsü olan şarkının bentlerine 8'li ölçü denebilirse de köprü bölümündeki serbest ölçü şarkıyı karma bir yapıya sokuyor. Şarkıda sevgilinin bir eylül akşamında gelmesi, karanlıkta ilk kez görmesi dikkat çekicidir. Bir sonbahar ayı olan eylül ve karanlık imgesi genellikle bir sona eriş, dağılış gibi olumsuz çağrışımlarla ele alınır. Burada da söyleyicinin karamsarlığa kapıldığı bir dönemde olduğu izlenimi verilmektedir. Böyle bir dönemde ortaya çıkan sevgili ise durumu tam tersine çevirmeyi başaracak gibi görünmektedir.

5.4.18.2. Müzikal Analiz

Eser minör tonalite içinde yer alıyor. Ancak şarkı içinde ilgili majör tona modülasyon yapılmıştır. Böylelikle şarkının bent, nakarat ve köprü bölümlerinin her birinde ayrı bir tonal yapı görüyoruz (Güner, 2015, s.21). Eser ilgili kayıtta "Mi" karar sesiyle icra edilmiştir. Akor dizilimi bölümlerde i-bVI, nakaratta ise i-IV-IV-i şeklindedir. Ritim olarak ise 3+3+2'lik dört zamanlı aksak bir yapıyla karşılaşıyoruz. Bu yapı Türk müziğindeki düyek usulü ile de paralellik göstermektedir. Şarkının alt yapısında elektro gitar ve baterinin ağırlığı vardır. Gitar ana melodide yer yer vokal ile birlikte hareket ederken aralarda arpej ve ritim desteği de verir. Davul ritimlerinde ise güçlü vuruşlar ve atak kullanımları dikkat çekici. Bu altyapı özelliğiyle şarkının tam bir rock baladı olduğu söylenebilir.

5.4.19. Estarabim

Yorumcu: Erkin Koray
Besteci: Erkin Koray
Söz Yazarı: Erkin Koray
Düzenleme: Erkin Koray
Ölçü: 4/4
Makam/Ton: Sol minör
Enstrümanlar: Elektro gitar, elektro bağlama, zurna, bateri, perküsyon, bas gitar
Notasyon:

Şekil 29. Estarabim



Çok memleketler gezdim
Neler gördüm, görmedim
Şu kocaman dünyada
Senin gibi görmedim

Böyle bir yar istemem
İstesem de istemem
Güller bitti dilimde
Nasıl diyeyim bilmem
Estarabim, estarabim

Sağdan, soldan estarabim
(A ho, a ho, a ho, a ho)

Ateş olmayan yerde
Duman tütmezmiş derler
Zaman zaman halini
Bir görseler gülerler

Böyle bir yar istemem
İstesem de istemem
Güller bitti dilimde
Nasıl diyeyim bilmem

Estarabim, estarabim
Sağdan, soldan estarabim
(A ho, a ho, a ho, a ho, a ho)

5.4.19.1. Sözel Analiz

Mâni bölümünde de örnek olarak verilen *Estarabim* 7'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Bununla birlikte kafiye düzeni daha çok rediflerle sağlanmıştır. Ayrıca "Estarabim" tekrarları şarkıda nakarat işlevi görmektedir. Belli bir anlamı olmayan bu sözcük tekerleme örneği olarak düşünülebilir.

5.4.19.2. Müzikal Analiz

Sol minör tonundaki şarkı armonik yürüyüşlerin de belirli kalıba uymadığı oldukça deneysel bir çalışmadır. Elektro bağlamanın introda ve nakaratta yaptığı şelpe eşlikleri, aralardaki perküsyon oyunları ve zurna hareketleri şarkıyı saykodelik bir

yapıya sokuyor. Eserin kullandığı dizi “Sol” üzerindeki buselik makamı dizisi olup halk müziğindeki müstezat ayağına yakındır. Ritim yönünden 4/4’lük yapı genel olarak sofyan usulü ile icra edilmiştir.

5.4.20. Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm

Yorumcu: Ersen Dinleten

Besteci: Fehiman Uğurdemir

Söz Yazarı: Karacaoğlan

Düzenleme: Ersen Dadaşlar

Ölçü: 9/8

Makam/Ton: La minör

Enstrümanlar: Basgitar, elektrogitar, bateri, org

Notasyon:

Şekil 30. Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm



Vara vara vardım ol kara taşa
Hasret ettin beni kavim kardaşa
Sebep ne gözden akan kanlı yaşa
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm

Nice sultanları tahttan indirdi
Nicesinin gül benzini soldurdu
Nicelerin gelmez yola gönderdi
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm

Karac'oğlan der ki kondum göçülmez
Acıdır ecel şerbeti içilmez
Üç derdim var birbirinden seçilmez
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm

5.4.20.1. Sözel Analiz

Anadolu pop-rock sanatçılarının çalışmalarından bir bölümünü de kadim ozanların eserlerine yaptıkları özgün besteler oluşturmaktadır. Bu tarz çalışmaların en başarılı örneklerinden biri de Ersen Dadaşlar'ın sözleri Karacaoğlan'a ait olan koşma biçimindeki *Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm* adlı şarkısıdır. Dolayısıyla eser, aşık tarzının hemen tüm özelliklerinin yansıtmaktadır. Sözlerde de vurgulandığı gibi eserin teması ayrılık, yoksulluk ve ölümün birleşimidir. Üç adet dörtlükten oluşan şarkıda koşmanın sözlerine birebir bağlı kalındığı görülür.

5.4.20.2. Müzikal Analiz

Şarkının müzikal karakteri oldukça dinamiktir. Şarkıda bas gitar yürüyüşlerinin oldukça belirgin olduğunu görüyoruz. Elektro gitar, ana bas hattını tamamlama desteğinin yanı sıra ilk bölüm sonundaki serbest rock solo icrası ile de öne çıkmaktadır. Şarkının nakarat dizesi koral olarak söylenmiştir. Eserin icrasında kullanılan dizi "La" sesi üzerinde uşşak dörtlüsüne "Re" sesi üzerindeki rast beşlisinin ilave edildiği neva makamı dizisidir. Bu özellikleriyle eser halk müziğindeki hüseyni ayağına benzerlik göstermektedir. Usul yönünden incelendiğinde ise eserin 9/8'lik aydın usulünde icra edildiği görülür. Fakat eserin içerisinde 5/8 ve 7/8'lik ölçü değişiklikleri meydana gelmiştir.

6. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

1950'li yılların sonlarından itibaren dünya, büyük ölçüde Amerika kıtasından yayılan popüler kültürün etkisi altına girmiştir. II. Dünya Savaşı'nın en çok kazananı olan ABD, savaş sürecinde Avrupa'dan gelen sanatçı ve bilim insanlarının da etkisiyle önemli bir kültür endüstrisi oluşturabilmiştir. İngiltere'nin tarihî ve kültürel yakınlıktan ötürü doğal desteği de buna eklenince İngilizce sanatın dili hâline gelmeye başlamıştır. Müzikte ise zaten 20. yüzyılın başlarından itibaren hızlı bir dönüşüm söz konusudur. Yüzyıllardır büyük salonların ve katedrallerin içine hapsedilen müzik, artık plaklar aracılığıyla insanların evlerine girmeye başlamış; sinema, radyo, gazete ve dergi gibi kitle iletişim araçları da popüler figürlerin doğuşuna destek olmuştur. Zira tüm bunlar sonunda oluşan büyük pazarda sanatsal üretimler giderek halkın beğenisi, isteği doğrultusunda şekillenmeye başlamıştır. Bu aynı zamanda Adorno'nun da tarafı olduğu ve yüksek müzik diye tanımladığı klasik müzik ile blues, caz, R&B gibi popüler müzik arasındaki dengenin ikincisine doğru dönmesi anlamına gelmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında yeniden nefes almaya başlayan sanat, özellikle rock müziğin gelişimiyle giderek küresel bir olgu hâline gelmeye başlamıştır. Rock müziğin ortaya çıkışına Dadaizm, Fütürizm, Ekspresyonizm gibi modernist akımlar öncülük etmiştir. Ayrıca II. Dünya Savaşı'nın bunalım ortamında ortaya çıkan Varoluşçuluk akımı ve peşinden gelen Beat kuşağı da rock müzik üzerinde etkili olmuştur. Bununla beraber rock'n'roll olarak çıkan bu müziğin ilk ürünleri tipik gençlik isyanları içeren basit sözlerden ibaret olup henüz belli bir derinlikten yoksundur. Rock müziğin ortaya çıkışında özellikle elektrogitar ve amfi teknolojisindeki gelişmeler büyük rol oynamıştır. 1951 yılında Ike Turner tarafından *Rocket 88* adlı şarkı ilk rock şarkısı olarak kabul edilse de Chuck Berry'nin *Maybellene* şarkısı ile Bill Haley'in *Rock Around The Clock* şarkısı türün yaygınlaşmasında dönüm noktaları olmuş, ilk rock yıldızı olan Elvis Presley ise türü küresel boyuta taşımıştır. Çalkantılı 60'lar olarak anılan dönemde savaş karşıtı özgürlük hareketlerinin yükselişiyle Çiçek Gücü olarak bilinen Hippi akımı ortaya çıkmış ve rock müzik özellikle festivaller aracılığıyla bu hareketin müziği olarak daha da öne çıkmıştır. Rock müziğin gelişiminde büyük pay sahibi olan İngiltere'de Beatles ve Rolling Stones gibi

grupların Amerika'ya uzanan başarısı müzikte Britanya İstilası olarak bilinen dönemin başlangıcını getirmiştir. Öte yandan rock müziğin İngiltere üzerinden Avrupa'ya yayılması özellikle gençler üzerindeki potansiyel etkileri yüzünden başlangıçta İngiltere dahil birçok ülkede endişe ile karşılanmış ve bu duruma karşı politikalar üretilmiştir. Kadim ve yüksek Avrupa kültür ve sanat hayatına köksüz ve sığ görülen Amerikan kültüründen unsurların sızması bir tehdit olarak görülmüştür. Ancak birçok Avrupa ülkesinin savaştan sonra Amerika'ya siyasi ve ekonomik yönden bağlı olması bu tarz akışları bertaraf etmeyi güçleştirmiş, sonunda önüne geçilemeyeceği anlaşılınca ülkemizde de olduğu gibi rock müziği yerelleştirme denemelerine girişilmiştir. Kısaca rock müzik, ekipmanlardan imajlara, sözel unsurlardan danslara kadar oluşturduğu kültür ve endüstri ile tüm dünyayı etkilemiştir.

Türkiye'de Batılı müzik Tanzimat'tan itibaren özellikle kantolar ve operetler yoluyla kültür ve sanat hayatına girmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da çok sesli Batı müziğinin yerleşmesi adına alaturka müziğin tasfiyesine yönelik politikalar uygulanmıştır. Özellikle Ziya Gökalp'in fikirlerinin etkisiyle ulusal müzik olarak görülen halk müziğinin Batı standartlarında işlenmesi bu politikalardan biridir. Bu amaca uygun olarak Türk Beşleri olarak bilinen bestecilerin yanı sıra Harika Çocuk Yasası ile yetenekli gençlerin yurt dışına gönderilmesi önemlidir. Öte yandan Avrupa üzerinden gelen plak, dergi gibi medya araçlarının yanı sıra eğlence hayatının içinde oluşan kanto, tango, caz toplulukları ülke içinde popüler müziğin yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Bu durum kısa süre sonra Batı müziği şarkılarına Türkçe söz yazma akımı olan Aranjman dönemini getirmiştir. Bu tarz akımlar Akdeniz müziği ve Batı popüler müziğinin ülke içinde zemin bulmasına katkı sağlamıştır. Diğer yandan bu sıralarda Avrupa'da ciddi bir dalga oluşturan rock'ın ayak sesleri de duyulmaya başlamıştır.

Türkiye'de de bu rüzgârdan ilk etkilenenler, genellikle öğrenim gördükleri okullardan ötürü yüzü Batı'ya en dönük gençler olmuştur. Erkin Koray, Barış Manço, Cem Karaca gibi Anadolu pop-rock müziğin öncü isimleri de okul sıralarında kurdukları gruplarıyla dönemin modasına uygun olarak Elvis Presley, Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry gibi sanatçıların şarkılarını yine onların tarzıyla yorumlamakla işe başlamışlardır. Zaman içinde olgunlaşmaları ve bilinçlenmeleriyle içinde bulundukları toplumun yapısına ve beğenisine uygun ama bir yandan da modernlikten taviz vermeyen bir anlayışta yenilik arayışına girmişlerdir. Diğer yandan rock müziğin de

temelini oluşturan country ve blues müzik Amerikan halklarının ürünü olduğu için bu müziğin özünde zaten folklor yatmaktadır. Bu arayış sürecinde ilk olarak 1960'ların başında sanatçılar, popüler türküleri Batılı orkestrasyonu ve altyapılarıyla armonize etmişlerdir. Böylece ortaya çıkan bu tür başlangıçta Anadolu pop olarak isimlendirilmiş, zamanla "pop" kavramının anlamında görülen aşınmalardan dolayı Anadolu rock ifadesi yaygınlık kazanmıştır. Bununla birlikte Fikret Kızılok ve Modern Folk Üçlüsü gibi sanatçıların müzikal tarzlarında rock ögeleri oldukça az olduğundan onların tarzı için "folk" ya da "pop" ifadesi daha uygundur. Çalışmada süreç bütünsel olarak değerlendirildiği için söz konusu müzik türünü daha kapsayıcı olmasından ötürü "Anadolu pop-rock" olarak ifade etmek doğru bulunmuştur.

Çalışmada incelenen türkülerin çok sesli düzenlemeye elverişli olmasına sanatçılarca dikkat edildiği görülmüştür. *Burçak Tarlası, Kara Tren* gibi türkü düzenlemeleri genel olarak dönemin modası twist, çaça, beat vb. stillerde yapılmış olup bu tarz üretimler özellikle Altın Mikrofon gibi yarışmaların etkisiyle oldukça yaygınlaşmıştır. 1960'ların sonuna doğru bu çalışmalar yerini daha özgün düzenlemelere bırakmıştır. Sanatçılar, âşık edebiyatı ürünlerinden yapılan yeni bestelerin yanı sıra söz ve bestenin kendilerine ait olduğu çalışmalar üretmişlerdir. Bununla birlikte bu üçlü yapı Anadolu pop-rock müziğinde süregelmiştir.

Sanatçılar yaptıkları deneysel çalışmalar ile bir sentez elde etmeye çalışmışlar, gelen başarılar sonrasında yaptıkları işlerin yurt dışında da tanınması için bir dizi faaliyette bulunmuşlardır. Burada da karşılarına çoğu zaman türlü engeller çıkmıştır. Hatırı sayılır firmaların onayı ve takdirini kazansalar da yurt dışında barınma, plak yapım maliyetleri gibi sorunların yanı sıra dönemin küresel ölçekte sürekli değişen dinamik müzik ortamı beklenen başarının gelmesine engel teşkil etmiştir. Ayrıca yurt dışında başarı için yapılan İngilizce, Fransızca sözlü şarkılar da aksan, prozodi vb. problemler nedeniyle yabancı dinleyici üzerinde önemli etki uyandırmamıştır. Sanatçılar, sonradan verdikleri mülakatlarda genel olarak bu durumdan duydukları pişmanlığı dile getirmişlerdir. Zira yurt dışında da başarı elde etmeye başlamaları, daha çok iç pazara yönelik yaptıkları çalışmalarla olmuştur.

Dönem içinde sınırlı müzisyen kadrosu nedeniyle gruplar ve sanatçılar arasında sık sık eleman değişimi yaşanmıştır. Ekipman temini ve teknik donanımı uygun stüdyo bulmak, sanatçıların en büyük problemlerinden biri olmuştur. Bu yüzden imkân bulunduğunda yurt dışındaki stüdyolarda kayıt yapılmıştır. Diğer yandan özellikle

türküler üzerinde yaptıkları deneysel çalışmalarla bazı kesimlerden türküleri yozlaştırma iddiasıyla eleştiriler almışlar, dönemin hâkim yayın organı TRT'den de engellerle karşılaşmışlardır.

Anadolu kültürüne yönelimde biraz da 1960'ların entelektüellerince estirilen "köylülük" havası etkili olmuştur. Anadolu pop-rock sanatçılarını, Naumann'ın "Dibe Batmış Kültürler" teorisinde yer alan üst ve alt kültürler arasındaki aracı tabakalar olarak değerlendirmek mümkündür. Halk edebiyatında da Âşık Ömer, Gevheri, Seyrani gibi ozanların benzer yol izledikleri düşünülebilir. Halk edebiyatında görülen satranç, vezn-i aher, selis gibi aruzlu türler de Divan edebiyatının yansıması olarak değerlendirilirse bu tarz aracı tabakaların varlığına işaret sayılabilir.

Diğer yandan incelememizde yer alan sanatçıların tek bir çizgide hareket ettiğini söylemek yanlıştır. Cem Karaca, Selda Bağcan ve Edip Akbayram gibi sanatçılar daha çok toplumcu, protest kulvarda yer alırken Barış Manço, Erkin Koray, Üç Hürel gibi isimler daha merkezde durmayı tercih etmişlerdir. Öte yandan Fikret Kızılok ve Modern Folk Üçlüsü gibi düzenlemeleri rock müzikten ziyade daha akustik ve folk tarzı olan isimler vardır. Bunun dışında Anadolu pop-rock kulvarında bir görünüp kaybolan, tek tük eserleriyle bu kulvarda ürün veren Özdemir Erdoğan, Erol Büyükburç, Timur Selçuk, Tülay German, Alpay gibi isimler de yer almaktadır.

Sanatçıların folklora yönelimlerinin her zaman çok bilinçli olmadığı anlaşılmaktadır. Dönem içinde ellerine geçen folklorik kitaplardan ya da turnelerde elde ettikleri tecrübelerle bu konudaki dağarcıklarını geliştirdikleri söylenebilir. Sahne kostümleri de genel olarak farklı bölgelerin yöresel kıyafetlerinden oluşan eklektik bir yapıdadır. Buna karşın Barış Manço gibi sahne kostümü işini daha bilinçli yapan ve bu konuda titiz olan isimler vardır. Türkülerle başlayan düzenlemelerden sonra sıra halk ozanlarına gelmiş, onlardan seçilen eserler de yine farklı bir yorumla icra edilmiştir. Neşet Ertaş, Âşık Mahzuni Şerif, Âşık Veysel, Muhlis Akarsu gibi ozanların eserlerini kendi tarzlarında icra etmişlerdir. Kimi zaman da Karacaoğlan, Erzurumlu Emrah, Ercişli Emrah, Dadaloğlu gibi usta aşıkların şiirlerine besteler yapmışlardır. Anadolu pop-rock sanatçıları ayrıca türkü, koşma, semai, destan ve varsağı gibi halk edebiyatı şiir biçimlerine yakın duran özgün eserler ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte bu türlerin özelliklerini tam olarak yansıtan ürünler olduğu gibi biçimden ziyade içerik bakımından bu türler ile ilişkilendirilebilecek üretimler de yer almaktadır. Ayrıca halk

hikâyeleri, masal, atasözü, deyim, tekerleme gibi folklorik yapılar da ürünlerde sıkça başvurulan kaynaklardır.

Anadolu pop-rock sanatçıları majör, minör, frigyen gibi Batı müziği modalite ve armoni ve ritim yapılarının yanı sıra hüseyni, segâh, uşşak gibi Türk müziği makamlarından ve usullerinden yararlanmışlardır. Burada seçilen makamların halk müziğinde de kullanılan makamlar/ayaklara uygun olduğu görülmüştür. İncelenen eserlerde 2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 9/8, 12/8'lik gibi ritimlerin tercih edildiği görülmüştür. Bunlardan 7/8, 9/8, 5/8'lik gibi Batı müziğinde nadiren kullanılan ölçüler sanatçılarca Türk müziğindeki yapılarına uygun bölünmelerle kullanılmıştır. Anadolu pop-rock müziğinde kullanılan geleneksel çalgılara kabak kemane, kemençe, ıklığ, divan sazı, bağlama, cura, kaval mey, kanun, meydan davulu, def, darbuka, bendir, kaşık; Batılı çalgılara ise gitar, elektrogitar, basgitar, perdesiz gitar, sentezleyici klavye, bateri, Latin perküsyon, keman, flüt, saksafon, trompet örnek verilebilir.

1980'li yıllarla beraber Anadolu pop-rock müziğinin zemin kaybettiği söylenebilir. Bunda en büyük etkenlerden biri, 12 Eylül askeri darbesidir. Cem Karaca, Selda Bağcan, Edip Akbayram gibi Anadolu pop-rock'ın protest isimleri yurt dışında olma, üretim ve sahne yapamama gibi nedenlerden ötürü müziğe uzak kalmışlardır. Oluşan boşluğu ise gazino kültürüyle beraber arabesk müzik doldurmuştur. 90'lı yıllarla beraber popüler müziğin canlanmasına paralel olarak yapılan kamuoyu baskısının da etkisiyle eski topluluklar yeniden bir araya gelmiş, konser ve albüm çalışmalarına başlamışlardır. Buna Haluk Levent, Murat Göğebakan, Murat Kekilli, Ayna gibi yeni kuşak sanatçıların da eklenmesiyle bu müzik türünde bir canlanma görülmüştür. Ancak bu kıpırdanma değişen koşullar gereği çok uzun soluklu olmamıştır.

2010'lardan itibaren sosyal medyanın gelişmesiyle özellikle yurt dışında Anadolu pop-rock müziğine dair belli düzeyde de olsa bir ilgi başladığı söylenebilir. Yabancı dinleyicilerin bu ilgisi, Batılı popüler sanatçıların bu müzik türünün önemli eserlerinden belli kesitler alarak kendi şarkılarında kullanmaları ile daha da artmıştır. Dinleyici yorumlarından hareketle Anadolu pop-rock sanatçılarının daha önce de kısmen ulaşılan uluslararası başarı hedeflerinin farklı şekilde de olsa gerçekleşmekte olduğu söylenebilir.

Öte yandan çalışma sürecinde tespit edilen durumlardan hareketle sonraki araştırmacılara faydalı olacağı düşünülen bazı öneriler bulunmaktadır. Anadolu

pop-rock sanatçılarının giyim kuşam, saç, sakal, aksesuar gibi imajlara dair incelemeler çalışmanın kapsamından ötürü sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Müstakil bir çalışma ile bu unsurların daha kapsamlı bir şekilde incelenmesinin yeni alanlar açabileceği kanısındayız. Ayrıca bu müzik türünün günümüzdeki dinleyicileri bölümü ile ilgili olarak daha fazla platform ve eser üzerinden yapılacak yorum, beğeni analizleri ve incelemeler, sosyoloji başta olmak üzere birçok alanda bağımsız ve kapsamlı bir çalışma konusu olabilir. Son olarak Anadolu pop-rock müzik türünün habitatında yeni üretim yapmak isteyen müzisyenlere de söz konusu sanatçıların dönemin gelişen teknolojisini takip ve adapte süreçlerini değerlendirip araştırmacılık, deneyselcilik, girişimcilik gibi meziyetleri örnek alınarak iletişim ve teknolojik yönden çok daha fazla imkâna sahip olmanın bilinciyle bugünün sorunlarını, bugünün beğenisine uygun bir yapı içinde ele almaları tavsiye edilmektedir.

Çalışmanın önemi, Anadolu pop-rock akımı olarak bilinen müzik türünü salt bir müzik akımı olarak değerlendirmenin aksine bu akımı teknolojisinden kostümlerine, medyadan politikaya, sözlü dağarcığından müzikal unsurlarına kadar bütüncül bir yaklaşımla ele alma çabasından kaynaklanmaktadır. Dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli husus Cumhuriyet'in erken dönem müzik inkılabına yönelik politikalarının Anadolu pop-rock'ta belli ölçüde de olsa sonuç vermiş olduğu gerçeğidir. Bu akım dokusunu Türk harsının oluşturduğu, çağdaş Batı müziği imkân ve teknikleri üzerine inşa edilmiş çok sesli ve en önemlisi halk arasında da belli bir karşılık bulmuş bir sanat reformudur. Bu çalışmanın ülke kültüründen beslenen bu müzik türünün ve değerli sanatçılarının gerçek değerini ortaya çıkarması ve küresel sanat kanonu içerisinde hak ettikleri yerlerini almalarına katkı sağlaması temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

Açа, M. (2015). *Türk halk edebiyatı el kitabı, halk şiirinde tür ve şekil*. (Editör: Öcal Oğuz), Grafiker Yayınları.

Akpolat, B. (2012, 24 Ağustos) Seattle'lıların Erkin Koray aşkı. *Hürriyet* https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/seattle-lilarin-erkin-koray-aski-21299113

Alangu, T. (2020). *Türkiye folkloru el kitabı*. Yapı Kredi Yayınları.

Alpar, A. (2014). *Türk pop müzik kültüründe Anadolu rock müziği temsilcileri ve kullanılan halk türkülerinin analizi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İnönü Üniversitesi.

Artun, E. (2001). *Aşıklık geleneği ve Aşık edebiyatı*. Akçağ Yayınları.

Atmaca, S. (2016). Aşık edebiyatında "dedim-dedi" örnekleri. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 58.

Aya, G. & Tireli, M. (1998). *Bir Erkin Koray kitabı*. Ada Yayıncılık.

Aya, G. (1998). *Bir Cem Karaca kitabı*. Ada Yayıncılık.

Aydemir, F. N. (2014) *Anadolu rock'ta protest ve milliyetçi söylem: Cem Karaca örnek olayı.* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi.

Bağcı, İ. (2020, 6 Ocak). Ali Paşa ağıtı. *Tarım ve Orman Dergisi.* Ocak-Şubat 2020 *http://www.turktarim.gov.tr/Haber/414/ali-pasa-agiti*

Barnett, I. (2021, 13 Ekim). *Meet the trendsetting mystics that gave The Beatles their Psychedelic Style* https://www.messynessychic.com/2021/10/12/meet-the-trendsetting-mystics-that-gave-the-beatles-their-psychedelic-style/

Belge, M. (2009). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İletişim Yayınları.

Bilgin, T. (2008). *Moğollar grubu örneğinde Anadolu pop ve Türkiye'de kültürel modernleşme.* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi.

Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek Yayınevi.

British Rock Music. (2023). Wikipedia içinde https://en.wikipedia.org/wiki/British_rock_music

Budak, A. (2008). *Batılılaşma ve Türk edebiyatı*. Bilge Kültür Sanat.

Büyükyıldız, H. Z. (2015). *Türk halk müziği - ulusal Türk müziği*. Arı Sanat Yayınları.

Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop-rock.* Pan Yayıncılık.

Cangal, N. (2005). *Müzik formları*, Arkadaş Yayıncılık.

Cankaya, Ö. (2015). *Bir kitle iletişim kurumunun tarihi: TRT*. İmge Kitabevi.

Cappuccino81 (2010, 15 Kasım). *Erkin Koray - Cemalım.* [video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=U0gjwpMb-k8

Carpenter, A. (2014, 1 Temmuz). *Goth rock. Grove Music Online.* https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262356.

Çalış, N. (2006). *Popüler kültür bağlamında rock müziğinin analizi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Selçuk Üniversitesi.

Çamlıca, A. (2022, 5 Şubat). *Müziğin öldüğü gün.* Bir Baba Indie. *https://www.birbabaindie.com/muzigin-oldugu-gun/*

Çetişli, İ. (2009). *Batı edebiyatında edebi akımlar.* Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Aşık tarzı edebiyat geleneği ve destan türü*. Akçağ Yayınları.

Demirel, Ş. (2019). *Türk halk müziği ve oyunları nazariyatı*. Gece Akademi Yayınları.

Dilmener, N. (2006). *Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk pop tarihi*. İletişim Yayınları.

Dipsahaf Plak, (2012, 21 Temmuz). *Kılık kıyafette Anadolu pop tarzı.* https://www.dipsahaf.com/kilik-kiyafette-anadolu-pop-tarzi/

Dipsahaf Plak, (2018, 20 Mayıs). *1972 yılında Anadolu pop gruplarına verilen kılık-kıyafet dersleri* https://www.dipsahaf.com/1972-yilinda-anadolu-pop-gruplarina-verilen-kilik-kiyafet-dersleri/

Dow, J. R. (2014). Hans Naumann's gesunkenes Kulturgut and primitive gemeinschaftskultur. *Journal of Folklore Research*. January/April 2014, (51/1): 49-100

Düzgün, D. (2009). Aşıklık geleneğinin değişim ve dönüşümünde Barış Manço olgusu. *Milli Folklor Dergisi*. (21/84): 42-50.

Ecevit, Y. (2011). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.

Ekici, M. (2015). *Kuramlar ve yöntemler, Türk halk edebiyatı el kitabı*. (Editör Öcal Oğuz), Grafiker Yayınları.

Elâzığ Dik Halayı, (2022, 20 Mart) Wikipedia içinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Elaz%C4%B1%C4%9F_Dik_Halay%C4%B1

Eldem, B., & Eti, İ. (1985). *Ve başkaldırdı Apollon: Rock tarihi*. İmge Yayınları.

Erdoğan, G., (2019). Türk popüler müzik tarihinde Barış Manço'nun yeri ve önemi. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (5 Nisan 2019): 105-117.

Erkal, G. E. (2013). *Türkiye rock tarihi*. Esen Kitap.

Erol, A. (2002). *Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam.* Bağlam Yayınları.

Everett, W. (2009). *The foundations of rock from "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes".* Oxford University Press.

Fikret Kızılok. (2023). Wikipedia içinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Fikret_K%C4%B1z%C4%B1lok

Gökalp, Z. (1964). *Türkçülüğün esasları.* Varlık Yayınları.

Göktaş, G. (2023, 9 Nisan). Batı'da Anadolu rock fırtınası esiyor. *Sabah* gazetesi https://www.sabah.com.tr/pazar/2023/04/09/batida-anadolu-rock-firtinasi-esiyor

Günay, U. (1992). Cumhuriyet terkibi ve Barış Manço. *Millî Folklor* (13): 2-3.

Gündoğar, S. (2005). *Muhalif müzik*. Devin Yayıncılık.

Güner, B. B. (2015). *Anadolu rock'ta melodik, armonik, ritmik yapı: 1965-1975.* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul Teknik Üniversitesi.

Hasgül, N. (1996). Türkiye popüler müzik tarihinde Anadolu pop akımının yeri. *Dans Müzik Kültür Dergisi* (62): 51-74.

Haviland, W., Prins, H. L. E, Walrath, D. & Mcbride, B. (2008). *Kültürel antropoloji*. Kaknüs Yayınları.

Hey dergisi, (2022, 18 Nisan). Barış Manço Mix, https://www.barismancomix.com/biyografi/roportajlari-heydergisi.php

Industrial Rock. (2023). Wikipedia içinde. https://en.wikipedia.org/wiki/Industrial_rock

İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman içinde müzik*. Yapı Kredi Yayınları.

İşkodralı, M. E. (2019). Cumhuriyet, Türk müziği ve Türk beşlileri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi.* Nisan 2019 (1/1): 23-30.

Karaalioğlu, S. K. (1971). *Edebiyat akımları*. İnkılap Yayınları.

Karataş, H. (2016). *Halk bilimi el kitabı*. (Editör Mustafa Açа), Kömen Yayınları.

Karolyi, O. (1999). *Müziğe giriş*. (Çev. Mehmet Nemutlu), Pan Yayıncılık.

Karşıcı, G. (2010). Müzik türlerine ideolojik yaklaşım: 1970-1990yılları arasındaki TRT sansürü. *Ciu Cyprus International University, Folklor/Edebiyat*. C. 16, S. 61, (2010/1): 169-178.

Kaya, D. (1991). Ürgüplü Refik Başaran (1907-1945). *Milli Folklor*. Yaz l99l, (I/l0): 49-53.

Kaya, D. (1999). *Anonim halk şiiri*. Akçağ Yayınları.

Kaygalak, O. (2021) *Vefa Lisesinin müzikli tarihi.* Vefa Lisesi Kültür Yayınları https*://vefalisesi.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/34/10/969664/dosyalar/2021_03/01223817_VEFA_LYSESYNYN_MUZYKLY_TARYHY_2021.pdf*

Koçköyüm, (2023, 27 Mart). *Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova, Barış Manço.* [video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-Ky6XRRei1o

Koçu, R. E. (1969). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Sümerbank Kültür Yayınları.

Kouvarou, M. (2015). American rock with a European twist: The instituonalization of Rock'n'roll in France, West Germany, Greece and Italy. *Historia Critica.* Temmuz 2015, (57): 75-94. https://doi.org/10.7440/histcrit57.2015.05

Kömürcü, İ. (2019). *Estetik ve eleştiri bağlamında Adorno ve müzik*. Gece Akademi.

Kutluk, F. (1997). *Müzik ve politika*. Doruk Yayımcılık.

Kürkçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. Ötüken Yayınevi

Live Aid. (2023). Wikipedia içinde. https://en.wikipedia.org/wiki/Live_Aid

McDonald, C. (2012, 04 Ekim). *Alternative rock*. Grove Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002227025.

McKay, G. (2015*). The pop festival: History, music, media, culture.* Bloomsbury Publishing.

Menand, L. (2015, 8 Kasım). *The Elvic Oracle: Did anyone invent rock and roll?* New Yorker Magazine *https://www.newyorker.com/magazine/2015/11/16/the-elvic-oracle*

Meriç, M. (2017). *Pop dedik, Türkçe sözlü hafif Batı müziği.* İletişim Yayınları.

Mimaroğlu, İ. (1991). *Elektronik müzik*. Pan Yayıncılık.

Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik tarihi*. Varlık Yayınları.

Moore, A. (2001). *Progressive rock*. Grove Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046255.

Oakley, G. (2004). *Blues tarihi: Şeytan'ın müziği*. (Çev. Aydemir Özügül), Ayrıntı Yayınları.

Ok, A. (1994). *68 çığlıkları, Anadolu rock, Anadolu protest*, *Anadolu pop*. Broy Yayınları.

Onay, A. T. (1996). *Türk halk şiirlerinin şekil ve nev'i.* Akçağ Yayınları.

Orhan, A. H. (2002). *1960-2000 yılları arasında Anadolu pop/rock olarak adlandırılan müzik kültürü.* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Hacettepe Üniversitesi.

Öktem, S. (2000). *3 Hürel: Bir efsanenin öyküsü.* Ada Yayınları.

Özbek, M. A. (1985). Türk halk müziğinin esasları, Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi. Nisan-Mayıs-Haziran 1985, Yıl, 3, (2/14): 515-524.

Özkan, İ. H. (2000). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri.* Ötüken Yayınları.

Öztürk, O. M. (2020). Musikide inkılabı popüler müzikle yapmak: Barış Manço ve armonize edilmiş türküler. *Etnomüzikoloji Dergisi.* (3/2): 275-294.

Radyo Rock. (2016, 2 Mayıs). *Müzikte bir deney: Anadolu rock* (Yön. Gökçe Kaan Demirkıran), [Video] https://www.youtube.com/watch?v=COr62iR17RU

Robinson, R. (2016). *Music festivals and the politics of participation*. Taylor & Francis Pub.

Sevindik, A. (2019). Aşıklık geleneğinin güncel durumu ve aşıklar üzerine bazı tespitler. *SUTAD*. Aralık 2019, (47): 127-144.

Signell, K. L. (2006). *Makam, Türk sanat musikisinde makam uygulaması*. Yapı Kredi Yayınları.

Solmaz, M. (1998) *Rock sözlüğü.* Pan Yayıncılık.

Süreya, C. (1992). *Folklor şiire düşman.* Can Yayınları.

Süreya, C. (2010). *99 yüz izdüşümler-söz senaryosu*. Yapı Kredi Yayınları.

Tanrıkorur, Ç. (2005). *Osmanlı dönemi Türk musikisi.* Dergâh Yayınları.

Tekin, H. S. (2016). *Türk müziği nazariyatı ve solfej 1*. Müzik Eğitimi Yayınları.

Tezgör, H. (2012). *Şarkıdaki şiir.* İletişim Yayınları.

Tunca, Hulusi. (1976, Ağustos). *Hey dergisinin ortak röportajı.* Barış Manço Mix https://www.barismancomix.com/biyografi/roportajlari-heydergisi.php

Turkish Music Portal (t.y) *Klasik Türk müziği.* Turkish Cultural Foundation http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/klasik-turk-muzigi-tarih

Türk, Mert. (2023, 27 Ağustos). *Türk rock okulu: Bunalımlar.* Wannart https://wannart.com/icerik/31948-turk-rock-okulu-bunalimlar

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (2022). *Tarihçe, dünden bugüne.* TRT https://www.trt.net.tr/kurumsal/tarihce

Uçar, H. B. (2021, 31 Mayıs). Barış Manço'nun "Anahtar"ı, Da Vinci'nin şifresi. *Dik Gazete. https://www.dikgazete.com/yazi/baris-manconun-anahtar-i-da-vincinin-sifresi-makale,3651.html-3651.html#google_vignette*

Wenner, J. S. (1995, 14 Aralık). Mick Jagger remembers. *Rolling Stone* https://www.rollingstone.com/feature/mick-jagger-remembers-92946/

Yangın, B. (2002). *Çağdaş Türk ozanı Barış Manço.* Akçağ Yayınları.

Yarman, O. (2010). Alaturka müziğin yasaklanmasında Atatürk: Belgeler zemininde bir çözümleme. *Saz ve Söz (E-dergi),* Şubat 2010.

Yıldırım, D. (1999). Dede Korkut'tan Ozan Barış'a dönüşüm. *Türk Dili.* Haziran 1999 (570): 505-530.

EKLER

Ek 1. Taner Öngür ile Yapılan Röportaj (22.09.2019)

Moğollar olarak Anadolu folklorundan yararlanma araçlarınız nelerdi? Kaynaklarınız nelerdi?

Bizim ilk deneyimimiz '69 yılında. Hiçbir organizatör bizimle ilgilenmediği için bizim rahmetli davulcu Engin Yörükoğlu arkadaşıyla birlikte Anadolu'ya şehirlere gitti, okullarla spor kulüpleri, belediyeler ile falan görüştü ve bir turne organize ettiler. Ve biz 45 gün dolaştık. O turne bizim için çok önemliydi. Aynı zamanda gittiğimiz yerlerde halk müziği araştırmaları yapan, bölgenin folklor ürünlerini toparlayan insanlarla görüştük, valiliklere gittik. İşte il yıllığı kitapları vardı, orda halk müziği bölümündeki notalardan yararlandık. Mesela *Çığlık* denilen çalışmamızı ben Diyarbakır ilk yıllığındaki notalardan çıkardım ve düzenleme yaptık. Turnenin sonunda *Dağ ve Çocuk, Yalnızlığın Acılı Yüzü, Garip Çoban* gibi şarkıları bu turnede yaptık ve konserlerde de çaldık. Turnenin sonunda biz artık Anadolu pop'u oluşturmuştuk yani. Çünkü hepimiz İstanbul'da doğmuş çocuklardık. Anadolu'da dolaşırken bu keşifler ortaya çıktı. Sadece biz değil diğerleri de benzer süreçleri yaşadılar.

Yaşanan yıllardaki kültür sanat, siyasi ortam buna müsaade ediyordu, dünyada da böyle bir akım vardı. Ben dedim ki cepken, kuşak, heybe filan gibi şeylerden giyelim. Sonra bunun adını Anadolu pop koyalım dedik. Abim sayesinde iyi okuyordum ben de. O zamanlar İlhan Mimaroğlu, İlhan Usmanbaş, Adnan Saygun gibi bestecilerin çıkardığı *Popus* diye bir dergi vardı. Klasik müzik dergisiydi; ama müziğin tüm sorunlarını dile getiren bir dergiydi. Orada Lucretius diye bir antik dönem filozofunun kitabını okumuştum. "Ey ülkemin çalgıcıları kendi köklerinizden çıkan müziği dile getirin." babında ifadeler vardı. Bu tip fikirler sonuçta bizim Anadolu pop müziğimizin çerçevesini çizmemizi sağladı. El yordamıyla yani kimse bize yol göstermedi, okuduklarımızla oldu. Döndüğümüzde de 45'lik plak yaptıktan sonra bunu bir manifestoyla basına duyurduk. Ama bunu tek yapan biz değildik ki. Cem Karaca Apaşlar *Hudey, Suya Giden Allı Gelin*... Erkin Koray benzer şeyler yapıyordu.

Barış Manço yurt dışında okuyordu o zamanlar. Yaşar Kemal kitapları, Pir Sultan Abdal kitapları vs. yayınlar çok iyiydi. Kaynaklar çok iyiydi. Kendi halk kültürümüzü anlama açsından çok şey öğrendik. Ben de ismini koymuş oldum ama onu ben bir iddia olarak değil yumurtladım yani. Bu noktaya geleceğini tahmin etmemiştim. Ama öyle denk geldi. Ama ilk biz değildik. Bu bir kuşak meselesi. Pop dememizin sebebi de o zamanlar rock grupları diye bir kavram yoktu. Beat grubu deniliyordu. Pop kelimesi de yurt dışında Andy Warhol pop art olarak kullanılıyordu, değerli bir şeydi. Sonraları 80'lerde suyu çıktı, ticari bir olguya dönüştü. O yüzden 93'te tekrar bir araya geldiğimizde o zaman ben dedim hani buna artık Anadolu pop dememiz mümkün değil. O yüzden Anadolu rock diyelim, dedim. Yani bugünden bakınca tüm o döneme Anadolu rock demek daha doğru olur.

Türkiye'de popüler müziğin başlangıcını nasıl tarihleyebiliriz?

Başlangıç olarak 60'lar diyebiliriz ama bir de bizden önceki kuşak var. 50'ler. Büyük şehirlerde, otellerde, gece kulüplerinde dans müziği orkestraları vardı. Doruk Onatkut, Şerif Yüzbaşıoğlu, Şevket Uğurluer gibi. Onlar daha çok caz standartları, İtalyan, Fransızca şarkılar. Sonraları Anadolu poptan bir öncesinde de Fecri Ebcioğlu yabancı şarkılara Türkçe söz denilen aranjman dönemi vardı.

İçlerinde biz de bulunduk. Ama bizimkisi farklıydı. Ona tam bir tepki değildi. Bizim köklerimiz burada, biz buradan yararlanan evrensel bir müzik yapma peşindeyiz. Zaten hâlâ o misyonun doğru olduğunu gösteriyor. Yurt dışında çok büyük ilgi var. "Anatolian rock" diyorlar. Yerelden evrensele gitmek gerek diye bir kavram var ya. Onu biz doğru yakalamışız. Cem Karaca'yla da bu konuda uzun uzun sohbet etmişizdir. O da "Yerel olmayan, yerel tatları barındırmayan şey gerçek anlamda evrensel olamaz, taklitten öteye gitmez." demişti. Çok doğruydu.

"Anadolu pop" ismini ilk olarak sizin ortaya attığınıza dair yaygın bir görüş var? Buna ne dersiniz?

Evet, "Anadolu pop" ismini ilk benim kullandığım doğrudur. 69'da pop demiştik; çünkü o zaman "pop" kelimesi bugünkü anlamda kullanılmıyordu. 93'te yeniden bir araya geldiğimizde "pop" kavramı içi boşaltıldığı için "rock" demeyi tercih ettik. Tarih içinde ikisinin de yerleri var. Ama bugünkü bakış açısından bakınca. O dönem yapılan bu müziğin sound'una bakınca "Anadolu rock" demek daha doğru. 69'da "rock" diye

bir kavram yoktu. “Rock’n’roll” vardı. Beatles, Rolling Stones, Animals gruplarına “beat” grupları deniyordu o zaman.

Sizce bu müziğin ortaya çıkışında hangi tarihsel ve sosyal olgular yatmaktadır?

Evet, zamanın ruhuyla ilgili bazı şeyler. Türkiye’de farklı bir şekilde oluştu. 27 Mayıs ihtilali Demokrat Parti iktidarının baskı ve özgürlüklerin kısıtlanmaya başladığı bir dönemin sonrasında geldi. Maalesef üzücü oldu tabii sonuçları itibariyle. Kimse arzu etmezdi tabii. Başbakan ve bakanlar idam edildi. Korkunç bir şey. Biz o zamanlar 12-13 yaşlarındayız. İlk gençlik yaşlarımızı yaşıyoruz. Arkasından yalnız bu ülkenin görüp görebileceği en demokratik özgür anayasa devreye girdi. Örgütlenme özgürlükleri, basın hürriyeti vs. Türkiye’nin yaşadığı en güzel yıllardır 60’lı yıllar. Neden işte bahsettiğim ortam. Birdenbire dergiler çıkmaya başladı. Kültür sanat etkinlikleri zenginleşti. Bizim kuşak açısından da yurt dışında Beatles çıktı. Müzik tarihinde çok önemli bir olay. Bunlar İngiltere’de mahallelerde kurulan gruplardı. Ve savaş sonrası gençliğini kapsıyordu, savaş karşıtı, adalet isteyen şarkı sözleri vs. öyleydi. Bu tabii ki bizi etkiledi. Bizde de mahallelerde gruplar kurulmaya başlandı. O kadar çoktu ki. Ben Fatih doğumluyum mesela. Vefa Lisesinde okuyordum. Şehzadebaşı Kulüp Sinemasında filmlerden önce şov orkestraları çalardı, daha doğrusu eski Direklerarası Tiyatrolarının sinema olmuş hâli. Biz de Volkanlar adlı grubumuzla, daha 14 yaşındaydım, günde 5 defa filmlerden önce çıkardık. Beatles şarkıları, İtalyan şarkıları vs. ama arada *Kundurama Kum Doldu* gibi türküler de devreye girmişti. Sonra öyle bir noktaya gelmişti ki bu sadece biz yaşamıyorduk, ülkenin birçok yerinde böyle şeyler oluyordu. Bu potansiyeli fark eden *Hürriyet* gazetesi yöneticileri Altın Mikrofon Yarışması diye bir yarışma düzenlediler. Yarışmanın kriteri bir THM veya TSM şarkısını beat grubu formatında bateri, basgitar elektrogitar, org olacak şekilde düzenleme şartı vardı. Taksim Belediye Gazinosunda biz de katıldık. Kulislerde bekliyoruz. Bir baktım yüzlerce genç ellerinde gitarlar davullar. O zaman anladım ki biz yalnız değiliz. Ülkenin yaşadığı ortamla da ilgili bir şey. O yarışma bir anahtar oldu. En önemli özelliği Türkiye’nin her tarafından gruplar, sanatçılar katıldı. Finale kalan gruplar turne yapıyordu. Ve Türkiye’nin hiç konser görmemiş şehirlerinde bile konserler oluyordu. En güzel tarafı da biletler aynı zamanda oy pusulasıydı. Seyirci izledikten sonra isim yazıp sandığa atıyordu. Ona göre dereceler ortaya çıkıyordu. Mavi Işıklar oldu, Cem Karaca, Erkin Koray, Yıldırım

Gürses. Bu isimler bir anda ülke çapında isim hâline geldiler ve ülke çapında konser verebilir oldular.

O dönem birçok sanatçı önce İngilizce söylemeyi denediler. Hatta Barış Manço en büyük hatam diyor bu tarz çalışmalarına. Buna ne diyorsunuz?

O zamanlar bu bir gerçeği barındırıyordu. Çünkü bugün Amerika'da, Avrupa'daki dinleyiciler dünyanın başka yerlerindeki geçmişteki şeyleri keşfederken onun diline bakmıyor. Bir şekilde çevriliyor zaten. O sorun olmaktan çıktı artık. Ama o yıllarda öyle değildi. İngilizce uluslararası bir dildi, şimdi olduğu gibi. Arjantinli grup da İngilizce söylüyordu mesela. Ama şimdi yerel diller daha sempatik geliyor.

Söz konusu dönemde enstrüman temini gibi ekipman sıkıntısını nasıl çözüyordunuz. Yurt dışından getirmek zor olmuyor muydu?

Evet çok zordu. Türk parasını koruma kanunu vardı. Yurt dışına giderken 100 dolardan fazla çıkaramıyorsunuz. Tabii ithalatçılar vardı, çeşitli müzik mağazaları vardı. Almanya'ya işçi olarak giden insanlar tatillerde Alman gitarlarını falan getiriyorlardı. Gemilerde çalan müzisyenler aracılığı ile de oluyordu. Bir de tabii Türkiye'de ekipman üretimine yönelen isimler vardı. Mesela Ethem Taşkent vardı. "Etafon" diye bir marka yaratmıştı. Çok güzel amfiler yapıyordu. Lender vardı Fender'i anıştıran. Biz onları kullanıyorduk. Sonraları da "Sonakord", "Atlantik" gibi firmalar çıktı. Onlar da amfi üretiyorlardı. Davul imal edenler vardı. Kayıt kısmı da ayrı zordu. Mesela 45'lik plaklarda iki şarkı kaydedeceğiz. Deli gibi çalışıyoruz. Hatasız olmalı. Birkaç stüdyo vardı genelde İstanbul Radyosunda falan yetişmiş teknisyenlerin kurduğu. Parça parça kaydetme şansımız yok. Hep birlikte çalıyoruz. O yüzden önceden çok iyi hazırlanmamız gerekiyordu. Şimdi mikste düzeltiriz diyorlar. Herkes tek tek giriyor stüdyoya. Belki de imkânsızlık olduğu zaman müzik daha iyi oluyor. Teknik iyi olunca müzisyenler biraz daha tembelleşiyor. Şimdi gençler 4-5 projeye falan koşturuyorlar. Bizim öyle değildi. İşimiz tek buydu, o yüzden kendimizi çok geliştirebiliyorduk.

Peki o dönemde profesyonel olmanıza aileler nasıl yaklaşıyordu?

Ben bu konuda şanslıydım. Babam bir tekstil atölyesinde ustabaşı olmasına rağmen kültür sanatla yakından ilgileniyordu. Beni destekledi. Hatta 14 yaşında bu işten para kazanmaya başlayınca sinemanın sahibi babama "Bu çocuklar yakında Beyoğlu tarafına geçerler." deyince babam da bana yeni bir gitar aldı. Çok da destekledi

sonrasında da. Ama meyvesini de aldık, popüler olduk. Turneler yaptık. Çok da mutlu oldu bu sürece.

Peki ne oldu da bu müziğe olan ilgi azalmaya başladı? 12 Eylül etkiledi mi?

Tabii, darbenin çok etkisi var; ama darbeye giden süreçten başlatabiliriz bunu. Çünkü ilk şiddet olayları üniversitelerde çıkmıştı. İki kutba ayrılıyor. Silahlanma alıp başını gidiyor. İnanılmaz boyutlara vardı. Ama o noktaya giderken Türkiye'de sol inanılmaz güçlü. Sendikalar vs. artık Türkiye'ye sosyalizm gelecek denmeye başlamıştı. Bu kanlı pazar hadisesinden sonra düşüşe geçti. Son darbeyi de 12 Eylül vurdu; ama sadece sola vurmadı, herkese vurdu.

Size nasıl yansıdı o süreç?

Ben o sıralarda Cem Karaca Dervişan'da çalışıyordum. Çok sağlam bir gruptu. Sert bir politik çizgide rock yapıyorduk. Çünkü hayat öyleydi. *Parka*, *1 Mayıs*, *Mor Perşembe* vs şarkılar. Biz öyle turne yapıyorduk. Turnede başımıza çok iş geldi. Kavgalar vs. Urfa'da mesela CHP Gençlik Kollarına konser vereceğiz. Sokakta saldırıya uğradık. Konser vermemizi engellemeye çalıştılar. Konser sonrasında haber geldi. Yolda pusu kurmuşlar indirip öldürecekler. O dönem için çok doğal bir şey. Bunu öğrendik. Antep'e gittik. İki gün sora haber geldi. Konsere giden Gençlik Kolları başkanını sırf bu sebepten öldürmüşler. Ben artık 77'ydi falan, bu ülkede müzik yapılamaz dedim. Ayrıldım. Müziği bıraktım o süre zarfında. Askerliğimi yapmamıştım. Dedim ki en güvenli yer, şubeye teslim oldum. Askerlik bittikten sonra da Almanya'ya gittim. Zaten sonra darbe oldu. Almanya'da çalışmalarımı sürdürdüm. 10 yıldan fazla kaldım. Çevrecilik hareketleri yeni başlamıştı. Ona katıldım. Festivaller falan katıldık. Zor oldu tabii ekonomik olarak. Sonra baktım böyle olmayacak. Türkiye'de bir kariyerim var. Bir şeyler yaparız deyip döndüm. Sonra burada Fuat Güner'in stüdyosunda tonmaysterlik falan yaptım. 93'te bir baktım, *Leman* dergisinde Kaan Ertem bizim Moğollar olarak tekrar bir araya gelmemiz için kampanya yapmış. Aradım görüştük, kendisine bu konuda yoğun mektup geldiğini söyledi. Sonra baktık gerçekten de böyle bir beklenti var. Tekrar bir araya geldik böylece.

Ersen Dadaşlar ve Mazhar Alanson Fuat Güner gibi isimlerle de çalıştınız. *Bir Ayrılık Bir yoksulluk Bir Ölüm* parçasında çok başarılı bir bas melodisi var, yine MFÖ'nün Bodrum Bodrum şarkısındaki o meşhur mandolin solosu da size ait.

Tüm bu başarılara rağmen bu dönemin isimlerine baktığımızda müthiş bir tevazu ve iş birliği görüyoruz. Bunu neye bağlıyorsunuz?

Sonuçta hepi topu 150 kişi falan bir topluluğuz, birçoğuyla okul arkadaşlıkları mahalle arkadaşlıklarımız var. Sanki 150 kişilik bir müzik grubu gibiydik. O yüzden bu paylaşımlar son derece normal. Biraz da 60'lı yılların ruhuyla da ilgili bir şey. Kardeşlik, paylaşımcılık…

Bu oluşumu gerçekten üç evrede mi incelemeliyiz? 80'e kadar olan süreç, 80-90 arası ve bugün.

Gerçekten 80 darbesi sonrası geçmişle olan bütün bağlar koparıldı, silindir gibi geçildi. Sendikalar kapatıldı, kültür sanat dünyası değişti, 80 öncesindeki her şey unutturulmaya çalışıldı. Ama artık on küsur yıl geçtikten sonra insanların kafasında neydik, daha önceden neler oluyordu vs. gibi düşünceler belirdi. Moğollar'ın yeniden birleşmesi de bunun neticesinde oldu.

Gerçekten de 80'lerde müzisyen olmaya başlayan insanlar 60'larda, 70'lerde yapılan müziği doğru dürüst bilmediklerini söylüyorlar. "Biz onların ürünlerine ulaşamıyorduk, yeniden bir şeyleri keşfediyorduk." diyorlar. Dediğiniz gibi darbe silindir gibi geçiyor, geçmişi yok ediyor.

Bu hakikaten böyle. Bu konuda bir anımı anlatayım. 91'de Türkiye'ye dönünce çevre konularına da duyarlı olduğum için Nükleer Santral çalışmaları yapılıyor burada. Buna karşı Türkçe rock festivali düzenleyelim, dedim. Türkçe rock dememin sebebi o dönemdeki bütün grupların bizim 60'larda düştüğümüz hataya düşmeleri oldu. Yani İngilizce söylemek. Hatta Volvox diye bir grup vardı, onlara da Türkçe söylemelerini tavsiye ettim. O gruptan sonraları iki tane müzisyen parladı: Özlem Tekin ve Şebnem Ferah. Yani 90'ların başındaki ortam buydu. Bu festivali yaparken radyo programında dedik ki sadece Türkçe değil Lazca, Kürtçe gibi yerel dillerde de yapılsa. Ondan sonra bir telefon geldi, "biz Lazca rock müzik yapıyoruz" dedi, Kazım Koyuncu da aralarında. Onların kuruluşuna da şahit oldum. Dedim gelin katılın. Böyle bir noktadan da geçtik yani. Ama arkasından Türk rock müziğinde inanılmaz bir sıçrama oldu. Türkçe rock artık kabullenildi. Demek ki gerçekten de 12 Eylül darbesinin etkisi olmuş. Ama 15 yıl kadar sonra yeniden Cem Karacalar, Barış Mançolar, Moğollar, Erkin Koray vb. keşfedilmeye başlanmış. Bu müzikte Anadolu'dan Hint müziğine oradan arabeske kadar geniş bir yelpazede ürünler veren bu isimler tekrar öne çıktı.

Sağ sol tasavvuf her şey var içinde, direniş, isyan... Ben de her biriyle çalışmış olmaktan ayrıca mutluyum.

Peki 90'lardan itibaren tekrar yükselen bu harekete yine Anadolu rock mı demeliyiz?

Biz zaten bu şekilde söyledik. Anadolu rock'tır. 90'lardan itibaren Kıraç, Haluk Levent, Murat Göğebakan gibi isimler de bu yoldan ilerlediler. Ancak onların çizgisi bizden oldukça farklıydı. Daha lümpen, daha yüzeysel bir denemeydi. Ancak Mor ve Ötesi, Teoman ve öncülleri olan Bulutsuzluk Özlemi gibi gruplar Türkçe rock olarak anılan müziğe epey katkı sağlamışlardır. Bugünkü gruplar da güzel işler yapıyorlar. Ama giderek türlerin birbirine karıştığı bir dönemden geçiyoruz. Herkes kendi tarzını oluşturmaya çalışıyor. Kendi yolunu belirlemek istiyor. Ancak biz Moğollar olarak farklı bir misyonun temsilcisiyiz.

Peki konserlerde bugün hala Moğollara ilgi nasıl?

Biz âdeta canlı bir müzeyiz. 3-4 kuşak birden geliyor. Aynı zamanda genç müzisyenlerle de aramız iyi, zaman zaman beraber iş birlikleri yapıyoruz. Mesela Ezhel bir konserimizin son bölümünde geldi ve bizim Bergama köylülerinin eylemleri üzerine yaptığımız şarkıya rap söyleyerek dahil oldu. Güzel şeyler bunlar.

Anadolu rock bence artık misyonunu tamamladı. Çünkü o neydi: Anadolu ezgilerinin modern enstrümanlarla düzenlenip evrensel bir çizgi oluşturmasıydı. Bence o tamamlandı artık. Artık yeni açılımlar gerek. Şimdi halk müziği alanında, caz müziğinde, rock'ta çok değerli gençler var. Güzel eğitimler de alıyorlar. Yani ülkede müzik olarak inanılmaz bir zenginlik var. Doğru bir siyasi yaklaşımla çok güzel şeylerin önü açılabilir. Bilgi çok iyi yayılıyor, gençler çok hızlı müzik öğrenebiliyorlar. Bir şey yaptığında dünyanın farklı yerlerine ulaşma şansın olabiliyor.

Performanslarda farklılık var mıydı? Ya da kıyafet seçimlerinin otantik olması bölgeye göre değişiyor muydu?

Kılık kıyafette aslında bir bilinç yoktu. Yani o zaman elimize ne geçmişse birbirine uydurup giyiyorduk. Öyle bölgeye göre şu kıyafeti giyelim gibi bir durum yoktu. Ancak performans olarak evet, farklılıklar hep vardı. Yani şarkıları icra biçimlerimiz zaman içinde değişiklik gösterdi, konser konser değiştiği oldu tabii.

Ek 2. Akın Ok ile Yapılan Röportaj (14.11.2019)

Türk kültür hayatına damgasını vurmuş isimlerle yaptığınız röportajları içeren *68 Çığlıkları* kitabının hareket noktası neydi?

Türkiye'de 1960'lı yıllarda sanatın her alanında büyük çıkışlar büyük arayışlar oldu. Bunların dünyadaki karşılığı da sonuçsuz değil. Ben *68 Çığlıkları* kitabını hazırlarken dünyada da bir dönüm noktası olduğu için, bizden önceki kuşakların yapmaya çalıştıklarının sonuçlarının üst logosu oldu. Ben hep o tezi dile getirmiştim: Biz nereden geldik, nereye gidiyoruz? Burada Cumhuriyet devrimi sonrasında oluşturulan kültür sanat politikaları, Batı'ya açılma, Batı'da olan zenginlikleri alıp bir yere taşıma, hepsi bunu temsil eden bir kuşak doğuyor. O kuşağın yaratımlarıyla ve o insanlarla ben de dost oldum, arkadaş oldum. Çünkü bu sanatçılar kuşak olarak 1940-45 doğumlu. Esasında o kuşak Cumhuriyet'in kuruluşunun bırakılan izleri soludu. Onları solurken dünyada da olanlar önemli. Çünkü İkinci Dünya Savaşı bitmiş, Batı çok daha ağır yıkımlar yaşamış, onlar da kendisini bir sanat kültür olarak üretecekler. O üretim zenginliğinin arayışının da bize yansıması oluyor. Sonuçta biz de kuruluş felsefesi ile oluşturulan kültür sanat politikaları, Türk Beşleri'nin kurulması, resimde D grubunun oluşması, yurt dışına Altın Çocuklar Yasası ile öğrenci gönderilmesi… Cumhuriyet devrimlerinin adımlarından sonra doğan her kuşağın kendini yeniden yaratma, bir dil bulma, yeniden dünyaya entegre olma sürecinin bir başlangıcı var, o başlangıcın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 68 kuşağı ile ortaya çıkması. Neden 68 kuşağı diyoruz? Savaş sonrası doğan bu kuşaklar 68'e gelindiğinde 20-25 yaşlarında oluyorlar. Bu kuşağın büyük bir kısmı kültür ve sanat alanında kendini öne çıkarmaya çalışıyor. Kadıköy'den, Bakırköy'den, Şişli'den özellikle kent çocukları olarak adımlar deniyorlar. Toplumsal bilinçleri de yüksek. Her birinde farklı düzeyde tabii. Örneğin bir Fikret Kızılok'taki toplumsal bilinç ve zenginlik onu ilk defa Âşık Veysel ile görüşmeye kadar götürüyor. Cem Karaca'nın kendi kültürel kimliği de farklı. Selda Bağcan... Bunların hepsinde şöyle bir şey görüyoruz. 1941'den 70'lere kadar, 80'lere kadar nereden bakarsan 150'den fazla grup kurulmuş. Esasen kent çocuklarının gençliğinin doğuşuyla dünya arenasında kurulan köprünün kültür ve sanattaki isimlerinin ortaya çıkışı ve onların da tarihsel olarak kendilerine bir kimlik edinişi 68 olmaları. Çünkü Batı'da da o yıkımlar, Hitler faşizminin bıraktığı bir dünya var. Onun içinde doğan çocuklar. Neyi arıyor herkes? Sevgi, barış, kardeşlik.. Dile getirdikleri tüm şeyler bu ama. Biz 1950-60 arası dönemde Batı taklidi bir yaşam ve sanat üretimi

varken 60'lardaki toplumsal arayışların sürmesi, Türkiye'de demokrasi arayışı, adalet arayışı, üniversitelerde başlayan birçok hareketin sonucu olarak 60'larda kültür sanat alanlarında idoller çıkmaya başlıyor. 61 Anayasası da Türkiye'de bir devrimdir. Orada ilk defa emekçilerinin hakkını alması, özgürlüğüne kavuşması, uygulanır yasamaların geçmesi etkili oldu. Sonuçta Cumhuriyet devrimlerini anlayan, Atatürk'e sahip çıkan birçok sanatçının 68'de patlamaması mümkün değil. Çünkü arkalarında bir özgürlük, yeni kurulan bir ülke var. Bir yandan da bu ülkenin gençleri ile geleceğiyle uğraşanlar var. O yüzden de Türkiye'de 68'e gelene kadar o süreçte çok ciddi politik hesaplaşmalar var. Adnan Menderes'in idamı, arkasından Deniz Gezmiş'lerin idamı, Türkiye'nin miladını belirleyen bir süreç olmuştur. Ve Cem Karaca kendi yaratmaya çalıştığı tarzın peşinde bu halkı sürüklemiştir. Halka mal olmuştur; çünkü o eserleri yaratmıştır. Anadolu pop, rock, protest dediğimiz o Türkiye haritasının toplamını temsil eden insanlardan bahsediyoruz. Onların yaratmaya çalıştığı toplumcu şiir, o toplumcu şiirin şairleri, o filmler... Anadolu pop dediğimiz şey sadece müzikte patlamamıştır. Sinemada da patlamıştır. Romanda da patlamıştır. Yılmaz Güney'in filmleri. Rıfat Ilgaz. Her alanda verimliliği yakalamıştır.

Halk neden bu müziği sevdi?

Sonuçta bir müzikal kimlik değil olay. Yeni yaşam ararken halk baktı kendi gençleri gitar çalıyor, türkü söylüyor. Görmedikleri yeni bir şey. Biz bıçak sırtında bir ülke kurmuşuz. 1940'lı yıllara kadar o enerji devam etmiş, Atatürk'ün ölümüyle yeni bir dağılma ve siyasi hesaplaşmalar var. Dolayısıyla sonraki kuşak Cumhuriyet'e sahip çıkmak adına çok şey yapıyor. Bence bu kadar folkloru benimsemesi, köy enstitülerinin açılması, halk evlerinin öne çıkması toplumsal damarların büyümesinin bir tane nedeni var; çünkü zaten oluşturma süreçlerinde herkes bireysel değil toplumcu yani. Cem Karaca'nın, Barış Manço'nun önce İngilizce söyleyip sonra "biz yanlış yapıyormuşuz" diyerek öze dönme çabaları bu kuşak da kendisini keşfetti, kendi kültürünü Pir Sultanı, Dadaloğlu'nu, Karacaoğlan'ı keşfetti. Çünkü genellikle yabancı okullarda yetişen şehirli çocuklar. Hızlı değişiyorlar. Yaptıkları müzikal çalışmaları dinlediğimizde, o dönemin albümlerini dinlediğimizde Batı'daki örneklerinden çok da aşağı kalmadıklarını görüyoruz. Hatta Batı'dan da birçok ödül alıyorlar. Moğollar Fransa'ya gittiğinde hepsinin kendi özgün enstrüman çalma stilleri var, beste anlayışları var. Ama o dönem Batı'dan alınan bu ödülün burada çok yankı bulmadığını görüyoruz. Çünkü Türkiye'nin böyle bir müzik endüstrisi yok. Bu yüzden çok

kalamadılar, buna rağmen Batı'yı çok iyi sentezleyen, özünü de unutmayan insanlar bunlar. Çok iyi harmanladılar. Baktılar ki kendi istediği eser aslında kendi hayatının gerçeği. Türkiye hayatında önce kendisiyle karşılaştığı bir dönem yaşadı, sonra bu yaşadığı dönemi büyütmek için uğraştı, sonra kazandığı bütün bu sanat gücünü dünyaya adapte etmeye çalıştı ve son olarak da bu sanat kimliğiyle ben nasıl para kazanırım, nasıl Batı'yla aynı standarda varırım. Buradaki özetin özeti Türkiye'de kendi türkülerine folkloruna sahiplenmesi onu başarıya götürmüştür. Yoksa diğer türlü bugün ne Cem Karaca kalırdı ne diğerleri.

Sizce onların ana motivasyonu, alametifarikaları neydi?

Türkiye'nin sanatçıları dış hayata geçtiği zaman gazinolardan, pavyonlardan, sinema salonlarından daha büyük konser alanlarına geçti. Kolay değil tabii. Sanatçının duygusu açısından söylemek gerekirse, hepsi sanatın mutluluğunu yakaladılar ve herkesle paylaşmak istediler. O kuşağın insanlarıyla birlikte olduğunuz zaman paradan bahsetmiyorlar, sadece gittikleri yerlerdeki sofraların güzelliğinden bahsediyorlar. Ben Cem Karaca'dan böyle bir şey duymadım. Ne kadar kazanacağız Akın. Şimdi dünyanın 250 yıllık bir sanat borsası yaratılmış, bunun sanatçıları var. Ama onların ağzını açtığı anda dolar konuşuyor avro konuşuyor. Dünyayı devirmiş bir dev sözleşmeyi görelim, kaç para alacağız diye bir şey yoktu. Söz yeterliydi. Bu yüzden de bu kültürel kimlikte gazinoda olsun turnede olsun insanlarla birlikte olmak gibi başka bir mutluluğun terapisi vardı herhâlde. Bir dava vardı, bir inanç vardı. Çok politize olunca o kitle yine devam etti. Ben onları kahraman olarak görüyorum. Cem Karaca, Timur Selçuk, Cahit Berkay, Özdemir Erdoğan hepsi aynı kaynağın farklı damarları. Bugün bile yapılan işlere baktığımızda da 60'lardan 70'lerden besleniyor. Daha fazla imkâna sahipler; ama özgünlükleri tartışılır. Zaten özgün olmak da kolay değil.