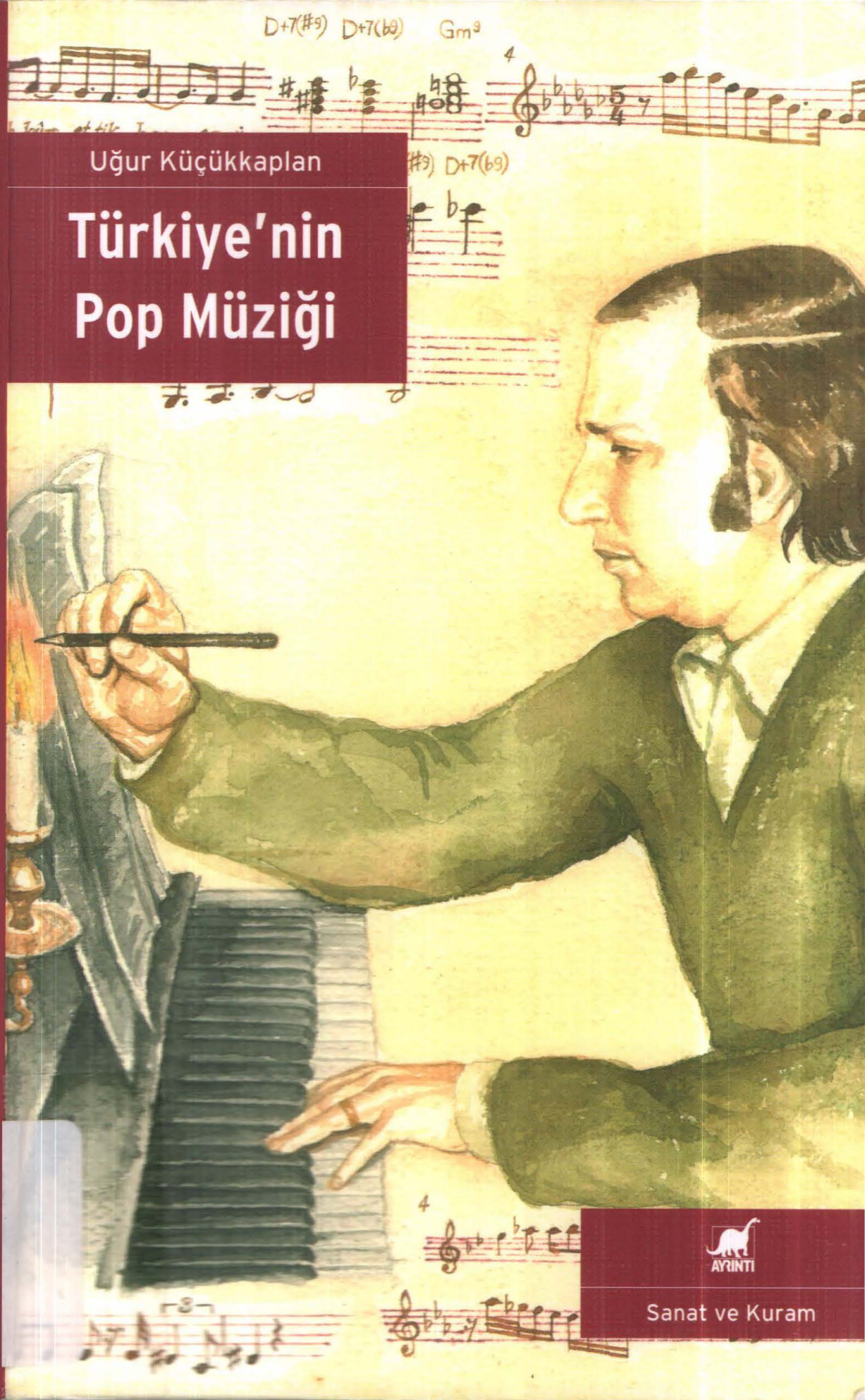
49
Sanat ve Kuram

Uğur Küçükkaplan

Türkiye'nin Pop Müziği



TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ • Uğur Küçükkaplan

AYRINTI
Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



UĞUR KÜÇÜKKAPLAN: Piyano eğitimine beş yaşından itibaren aldığı özel derslerle başlayan Uğur Küçükkaplan, on iki yaşında girdiği Pera Güzel Sanatlar'da Fahri Pekiner'le piyano, Özcan Özbek'le solfej çalıştı. Burada katıldığı London College of Music'in sınavlarında başarılı oldu ve çeşitli sertifikalar aldı. Daha sonra bir süre İlteriş Sun'la kompozisyon çalıştı. Ardından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki eğitimine başlayarak, Prof. Bahar Tokay'la piyano, Sarper Özsan'la solfej, armoni ve form bilgisi, Prof. Dr. Özkan Manav ve Prof. Dr. Hasan Uçarsu'yla çağdaş müzik, Prof. Gülper Refiğ'le müzik tarihi ve müzikoloji, Halit Refiğ'le sinema ve müzik, Ahmet Altınel'le müzikal analiz, Melih Duygulu'yla klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve etnomüzikoloji çalıştı. Konservatuvarın Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı ile Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim dallarından çift anadal yaparak mezun olan Küçükkaplan, ardından yine aynı kurumda yüksek lisans eğitimini tamamladı. Öğrencilik yıllarından itibaren çeşitli gruplarla ve sanatçılarla müzik yaptı, konserler verdi. 2005 yılından itibaren beş yıl boyunca Kültür Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü bünyesinde yürütülen çeşitli kültür sanat projelerinde piyanist ve müzik direktörü olarak yer aldı. Turkish Cultural Foundation'un desteğiyle hazırlanmış olup sanal ortamda hizmete sunulan ve bugüne kadar yazılmış sözlüklerin içerisinde gerek hacim gerek içerik bakımından en geniş soluklusu olan Türk Müziği Sözlüğü'nü hazırlayan beş kişilik ekibin içerisinde yer aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nda üç yıl solfej dersleri verdi. Küçükkaplan'ın, arabesk müziğin teknik özelliklerini doğrudan müzikal analizlerle ele aldığı ve Türkiye'de bu konuda yapılmış ilk müzikolojik çalışma olan *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* isimli kitabı, Ayrıntı Yayınları tarafından Şubat 2013'te piyasaya çıktı. Halen çeşitli kurumlarda piyano, solfej, armoni, kontrpuan, müzik teorisi ve müzikal analiz dersleri vermekte olan Küçükkaplan, diğer yandan müzikoloji alanındaki çalışmalarına devam etmektedir.

Türkiye'nin Pop Müziği

Uğur Küçükkaplan

Ayrıntı: 975
Sanat ve Kuram Dizisi: 49

Türkiye'nin Pop Müziği
Uğur Küçükkaplan

Yayıma Hazırlayan
Onur Koçyiğit

© Uğur Küçükkaplan, 2015

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Dilek Erkoç

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2
Topkapı-İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *İstanbul, Mart 2016*
Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-089-4
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayr

Türkiye'nin Pop Müziği

Uğur Küçükkaplan

SANAT VE KURAM DİZİSİ

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

ZORAKİ GÜZELLİK
Hal Foster

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

İNATÇI BİR BAHAR
Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat
Vecdi Erbay

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

SANAT DÜNYALARI
Howard S. Becker

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

HİÇLİĞİN ÖZGÜRLÜĞÜ
Ceren Selmanpakoğlu

TEKNOLOJİ-İNSAN BİRLİKTELİĞİ
Selçuk Artut

İKTİDARSIZLIĞIN İKTİDARI VE SANAT
Emre Zeytinoğlu

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

Türkiye'de pop müziğin ufkunu genişleten,
çocukluğumun müzisyen kahramanlarından
Onno Tunç'a...

İçindekiler

— Önsöz 11
— Giriş 21

Birinci Bölüm
Popüler Batı Müziğinin Türkiye'deki Yansımaları
ve Pop Müziğin Miladı

1.1. 19. Yüzyıldan 1950'lere Türkiye'de Popüler Batı Müziği 35
1.2. Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği (Aranjman) Akımı 41
1.3. Anadolu-Pop Akımı 46
1.4. Pop Müziğin Gelişiminde Yarışmaların Rolü 55
1.5. Eurovision Şarkı Yarışması 63

İkinci Bölüm
Popüler Türk Müziğinin Olgunlaşma Dönemi
ve Pop Müziğin Arabeskle Etkileşimi

2.1. 1970'ler: Popüler Türk Müziğinde Yeni Oluşumlar ve
Pop Müzikteki Değişimin İlk İzleri 71
2.2. 1980'ler: Arabeskle Etkileşim Sürecinde Makamsal
Bir Kimliğe Bürünen Pop Müziğin Olgunlaşma Dönemi 100
2.3. 1990'lar: Görselliğin Hâkim Olduğu Bir Çağda Farklı Unsurların
İç içe Geçmesiyle Karma Bir Nitelik Gösteren Pop Müziğin
Patlama Dönemi 137

Üçüncü Bölüm
Müzik Örnekleri (Notalar)

3.1. Müzik Örneklerine Dair 277
3.2. Şarkıların Notaları 280

Dördüncü Bölüm
Türkiye'de Popüler Müziğe Yön Veren
Müzisyenlerle Söyleşiler

4.1. Söyleşilere Dair 305
4.2. Attilâ Özdemiroğlu ile Söyleşi (21 Şubat 2014 / İstanbul) 307
4.3. Cihan Sezer ile Söyleşi (21 Ocak 2014 / İstanbul) 337
4.4. Erhan Bayrak ile Söyleşi (8 Ağustos 2014 / İstanbul) 367
4.5. Garo Mafyan ile Söyleşi (5 Mayıs 2014 / İstanbul) 379
4.6. Nino Varon ile Söyleşi (24 Ağustos 2014 / İstanbul) 393
4.7. Osman İşmen ile Söyleşi (5 Şubat 2014 / İstanbul) 413
4.8. Turhan Yükseler ile Söyleşi (16 Nisan 2014 / İstanbul) 431
— Sonuç 451
— Ekler 455
— Fotoğraflar 464
— Kaynakça 497
— Web Kaynakça 501
— Dizin 502

Önsöz

Sanatın alçak-yüksek, müziğin ise iyi-kötü, güzel-çirkin gibi ortası olmayan öznel sıfatlarla, dahası çoğu zaman politize olmuş fikirler ve normatif yargılar üzerinden tanımlandığı bir toplumda, hangi türü olursa olsun, müziği etiketlemeden ve herhangi bir mukayeseye tâbi tutmadan kendi içinde anlamaya gayret etmenin ne tür bir deli işi olduğunu düşünmüşümdür hep. Hele ki bu iş, bilim yapmak üzere kurulmuş bölümlerde öğrencisine "Fazla sorgularsan imandan olursun" nasihati veren hocaların rahle-i tedrisinden geçip, egosal tatminin ve bilimsel kısırlığın hâkim olduğu akademik ortamda mütevazı bir ürün ortaya koyma amacına dönüşmüşse, buna kalkışan kişinin nelerle karşılaşabileceğini tahmin bile edemezsiniz. Neyse ki böyle zorluklar yaşamadığım için bu tip bir deli işine soyunmak durumunda kalmadım. Sanırım bu anlamda kendimi şanslı saymam gerekiyor...

Henüz bir asırlık ömre bile ulaşmamış olan genç Cumhuriyet'in popüler müzik tarihini araştırmak, itiraf etmek gerekiyor ki ilk bakışta pek zor görünmemektedir. Özellikle hemen her şeyin tek bir merkezden yönetildiği 1940'ların sonlarına kadarki yaklaşık otuz yıllık süreç, günümüzdeki pek çok oluşumun temellerinin atıldığı dönemdir. Belirlenen rota dahilinde kültürel sınırların çizildiği, yeni bir ulus inşa etme sürecinde toplumu tanımlama girişimlerinin başlatıldığı ve her şeyin kayıt altına alınmaya çalışıldığı bu yıllarda, müzik de büyük ölçüde payına düşeni almıştır. Nitekim müzikolojik araştırmaların büyük kısmına kaynaklık eden arşivin önemli bir bölümü bu dönemde oluşturulmuştur. Dolayısıyla elimizde, geleneksel müzikler ile Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kültür sanat politikalarının toplumsal tezahürleri üzerine dört başı mamur çalışmalara yetecek kadar –biraz dağınık olmakla birlikte– malzeme olduğu söylenebilirse de aynı şeyi popüler müzik için söylemek oldukça zordur.

Birkaç değerli araştırmacının kısıtlı imkânlara rağmen özenle ve heyecanla yaptığı kıymetli çalışmalar, 19. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak yaklaşık 1960'lara kadarki dönemi içine alacak şekilde, popüler müziğin Türkiye'deki seyrine ışık tutmuştur. Bu anlamda az sayıda da olsa söz konusu döneme ait bilimsel niteliğe sahip ürünler ortaya koyulduğunu söyleyebiliriz. Fakat ne yazık ki aynı durum müzik endüstrisinin hızla geliştiği, popüler müzik olgusunun büyük ivme kazandığı 1960'lı yıllar ve sonrası için geçerli değildir. Nitekim son elli yıla ilişkin az sayıdaki çalışmaya bakıldığında, müzikle yakından ilgilenmekle birlikte çoğunlukla arşivciliğe gönül vermiş müzik yazarları tarafından kaleme alındıkları görülür. Özellikle eldeki malzemenin derli toplu bir şekle sokulmasını ve bilimsel ürünlerin verilebilmesi için gereken envanterin oluşmasını sağlayan bu çalışmalar, şüphesiz çok önemlidir. Bununla beraber bilim adına üzerine herhangi bir şey konulmamış olması ise son derece üzücü ve bir o kadar düşündürücüdür. Geleneksel müzikolojinin uzun yıllar popüler müzikleri incelemeye değer görmemiş olmasının bunda önemli rol oynadığı kuşkusuzdur. Birçok alanda olduğu gibi müzikoloji alanında da bilimsel gelişmelerin belli bir mesafeden takip edildiği Türkiye'de, zihinlerin hâlâ ezberlerle meşgul olmasından ötürü bu konuları ele almaya bir türlü sıra gelememiş olmasını ise anlayışla karşılamak gerekir...

Türkiye'deki pop müzik üzerinde çalışanların, genellikle popüler kavramına yoğunlaşıp buradan hareketle popüler müziği tanımladık-

ları görülür. Daha sonra Amerika menşeili popüler müzik türlerinden bahsedilip bu müziklerin Türkiye'deki yansımalarına değinilir ve pop müzik çizilen çerçeve içerisine oturtulmaya çalışılır. Bu yaklaşımın bazı kavramların anlaşılabilmesi ve konunun geniş bir açıdan ele alınabilmesi bakımından sağlıklı ve kendi içinde tutarlı olduğu kesindir. Bununla birlikte söz konusu yaklaşımın, asıl konumuz olan Türkiye'deki pop müziğin özellikle müzikal özelliklerinin belirlenmesi noktasında eksik kaldığını söylemek gerekir. Oysa bugüne dek çoğunlukla tek yönlü bir bakış açısıyla ele alınan pop müziğin ne olduğunun veya ne olmadığının anlaşılabilmesi farklı bir mercekten bakılarak incelenmesine bağlıdır.

Klasik Türk müziği ve Türk halk müziği gibi iki köklü geleneksel müzik kültürünün temeli oluşturduğu Türkiye'de, Batı müziğiyle tanışılması bilindiği gibi Cumhuriyet öncesine, yani Tanzimat dönemine dayanmaktadır. İlerleyen yıllarda operet ve kanto gibi Batılı popüler müzik formlarının yoğun ilgi görmesi ise zaman içinde iktidarın denetim alanının dışında seyredecek bir müzik piyasasının oluşmasını sağlamıştır. Plak teknolojisinin gelişmesiyle hareket alanı genişleyen müzik piyasası bir endüstriye dönüşmüş ve popüler müzik olgusunun büyüyüp gelişmesi için her geçen gün daha da uygun bir zemin haline gelmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında büyük ilgi gören plaklar sayesinde geniş kitlelere ulaşılması, tümüyle şarkı formuna dayanan popüler müziğin yayılmasını sağlamıştır. Böylece ilerleyen yıllarda yaşanacak gelişmeler için gereken müzikal ve toplumsal koşullar oluşmuştur.

Türkiye'de yaklaşık 1950'lerden itibaren Amerika ve Avrupa'daki gelişmelerin daha yakından takip edilebildiği bir ortamın oluşmasıyla, özellikle gençlerin buralardaki popüler müzik türlerine yoğun ilgi gösterdikleri görülür. Üstelik yalnızca müzikler değil, onlarla birlikte ortaya çıkan ve zamanla kendilerine özgü birer felsefe oldukları öne sürülen yaşam tarzları da örnek alınmaya başlanmıştır. Tam bu noktada giderek güçlenen kapitalizmin devreye girerek, en önemli aracı olan popüler kültür kavramını amaçları doğrultusunda yoğun bir şekilde kullanmaya başladığı görülür. Popüler kültürün en önemli unsurlarından giyim-kuşam ve yeme-içme alışkanlıklarının adeta tek bir merkezden yönetilmesi, fonda popüler müzik türlerinin kullanıldığı bir tektipleştirme sürecini beraberinde getirmiştir. Çeşitli sloganlara dönüştürülerek bir anlamda formülleştirilmiş yaşam tarzlarının geniş kitlelere benimsetilmesinde bazı kavramların öne çıkarılmasının ve bu yaşam biçimleriyle

özdeşleştirilmelerinin rolü büyüktür. Örneğin, sürekli olarak zikredilmesine rağmen bir türlü tanımlan(a)mayan ve kitlelere sunulurken yapılan vurgularla bir tür sınırsızlık olarak algılanabilir hale gelen özgürlük kavramı, bu sürecin en kilit kavramlarından biri olarak karşımıza çıkar. Tüketime odaklı kapitalist üretim biçimini yönetenler, moda, akım vb oluşumlar üzerinden kurmayı amaçladıkları düzenin, popüler müziği de kullanarak gençler arasında kolayca kabul görmesini sağlamışlardır.

Popüler kültürün gelişimine bağlı olarak ilerleyen popüler müziğin Amerika ve Avrupa'daki seyrine karşılık, 1940'ların sonunda çokpartili döneme geçilen, 1960 darbesiyle çalkantılı yılların yaşandığı Türkiye'de söz konusu gelişmeler doğal olarak farklı şekilde yankı bulmuştur. Caz ve rock and roll başta olmak üzere çeşitli popüler müzikleri ilgiyle takip edenlerin çoğunluğunu kent kültürüyle yetişmiş gençlerin oluşturması, bu yıllarda popüler müziğin gelişiminde İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerin öne çıktığını göstermektedir. Nitekim bu müzikleri ve ortaya çıkan yeni yaşam tarzlarını benimseyenlerin büyük kısmı da lise ve üniversite öğrencileridir. 1960'larda, lise öğrencileri tarafından kurulmuş ve sayıları giderek artan orkestralar bunun en somut göstergelerinden biridir. Nitekim ilerleyen yıllarda pop müziğin gelişimine katkı sağlayacak olan pek çok isim, lise çağlarında kurdukları bu orkestralarla müziğe başlamıştır.

Bu yıllarda Batılı müzisyenlerin örnek alınıp takip edildiği ve şarkıları orijinallerine en yakın şekilde icra etmenin bir başarı ölçütü sayıldığı Türkiye'de, popüler müziğin ilk yıllardaki seyrinin büyük oranda hayranlığın beslediği bir tür taklitten ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Anadolu-pop ya da Anadolu-rock gibi akımların revaçta olduğu 1960'lı ve 1970'li yıllardaki çalışmaları farklı bir aşama olarak değerlendirmekle beraber, henüz bu yaklaşımdan tümüyle uzaklaşıldığını söylemek zordur. Üstelik sadece Batı'ya değil, Balkanlardan Arap ülkelerine kadar her daim dış etkilere açık olan popüler Türk müziği, şüphesiz ki farklı kültürlerden etkilenerek gelişmiştir. Söz konusu etkiler, oranları dönem dönem değişmekle beraber Türkiye'deki pop müziğin gelişim aşamalarını incelememize önemli katkılar sağlamaktadır.

Peki, bunlara rağmen Türkiye'deki popüler müziğin içinden gelişmiş, başına Türk sıfatının getirilebileceği müstakil bir Türk pop müziğinden bahsedilebilir mi? Eğer böyle bir müzik varsa, onu kendine özgü kılan özellikler nelerdir? İşte, elinizdeki kitap, öncelikle yüksek sesle bu soru-

ları sormakta, sonra da becerebildiği ölçüde cevaplarını bulmaya gayret etmektedir. Yıllardır Türk pop müziği başlığı altında bir türe adfedilen sayısız şarkı olsa da söz konusu müziğin hangi noktadan itibaren kendi başına bir tür, tarz ya da üslup olduğu, müzikal ve tarihsel sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği halen tam olarak ortaya koyulmamıştır. Köklerini potansiyel bir nefretten alan ağır eleştirilerin hedefi olma konusunda, yerini hiçbir şeyin alamayacağı arabeskin gelişim süreci ile bazı noktalarda paralel bir seyir izleyen pop müzik arasında önemli bir bağın olması da oldukça ilginçtir. Kitapta iki müzik arasındaki bu ilişki de irdelenmektedir.

Birinci bölümde, popüler Batı müziğinin Tanzimat'tan itibaren Türkiye'deki yansımaları ele alınmakta, buradan hareketle pop müziğin ilk örneklerinden bahsedilmektedir. Daha sonra 1960'larda ortaya çıkan Türkçe sözlü hafif Batı müziği (aranjman) ve Anadolu-pop akımlarına değinilmekte, bu aşamada pop müziğin gelişimini yön verecek düzeyde etkileyen isimler ve öne çıkan çalışmaları üzerinde durulmaktadır. Bununla birlikte hemen her dönemde pop müziğin ve beslendiği popüler kültürün gelişimine önemli katkılar sağlamış yarışmalara değinilmektedir.

İkinci bölümde, 1970'lerin sonlarında arabeskle etkileşim içerisine girerek dönüşüme uğrayan pop müziğin yeni kimliği ele alınmakta, bu etkileşimle birlikte müzikal yapısının ne yönde geliştiği somut örnekler üzerinden incelenmektedir. Yine bu bölümde, kimilerine göre Türkiye'deki pop müziğin "altın çağı" olan 1990'lı yıllardaki çalışmalar üzerinde yoğunlaşılarak, söz konusu müziğin 2000'li yıllardan itibaren dünyanın hemen her yerinde hâkim olan tektipleştirici pop sound'unun tümüyle etkisi altına girmeden önceki son hali incelenmektedir.

Üçüncü bölümde, Türkiye'deki pop müziğin gelişim sürecini ve müzikal özelliklerini yansıttığı düşünülen şarkıların bütününe ait notalar bulunmaktadır.

Dördüncü ve son bölümde ise Türkiye'de popüler müziğin gelişimine önemli katkılar sağlamış, farklı kuşaklardan müzisyenlerle yapılmış kapsamlı söyleşiler yer almaktadır. Kitabın yoğunlaştığı yıllar, konusu itibarıyla 1970'lerin ortaları ile 2000 arasındaki yaklaşık yirmi beş yıllık süreç olmakla birlikte, pop müziğin nasıl bir zemin üzerine oturduğunun anlaşılabilmesi açısından 1950'lerden 1970'lere kadarki dönemde yaşanan önemli gelişmeler üzerinde de durulmuştur. Bu noktada ha-

tırlatmak gerekir ki, çalışmanın konusu doğrudan popüler Türk müziği tarihi olmadığı için inceleme alanının dışında kalan dönemler ayrıntılı şekilde ele alınmamış, yalnızca belli kişilerden ve çalışmalarından bahsedilmiştir.

Kavramın hangi anlamda kullanıldığına gelince; öncelikle pop müzik, klasik müziklerden ve halk müziklerinden, kullanılan çalgılar ile bu çalgıların ve vokalin üslûbu bakımından ayrılan tüm müzikleri kapsayan popüler müzik ana başlığı altında ele alınmıştır. Bunu yaparken elbette popüler sözcüğünün tanımlanmasında çoğunluk tarafından kabul edilmiş; geniş kitleler tarafından ilgi görmesi, güncel olması ve kolayca ulaşılabilmesi gibi temel özellikler de göz önünde bulundurulmuştur. Fakat popüler müzik kavramı, Türkiye'deki genel kavram kargaşasından payına düşeni ziyadesiyle aldığı için, inceleme alanının sınırları biraz daha daraltılarak pop müzik, popüler müziğin altındaki tarzlardan biri olarak ele alınmıştır. İncelenen şarkılar makamsal bir yapıya sahip olsa bile; gerek kullanılan çalgılar ve bu çalgıların icra biçimleri gerek vokalin üslûbu ile düzenlemeler bakımından Batı tarzı pop müzikle asgari müştereklerde buluşulabilmiş olması, örnekleri seçerken dikkate alınmış başlıca ölçüttür. Bunun dışında kalan kısım ise pop müziğin Türkiye'de Batı'dakinden farklı olarak yerel özellikler de gösteren bir müzik tarzı şeklinde gelişmiş olmasından hareketle, bu özelliklerin mahiyeti üzerine yapılan analitik değerlendirmelerden oluşmaktadır.

Kitaba ilişkin değinilmesi gereken bir diğer husus da dildir. Çalışmalarımda dil konusuna büyük önem verdiğim için bu kitapta da olabildiğince yabancı sözcükler kullanmamaya özen gösterdim. Özellikle müzikal analizlerde geçen terimlerden karşılığı olanların Türkçe hallerini kullandım. Olmayanları ise zorlama bir ifadeyle karşılamak yerine dokunmadan aynen bıraktım. Batı dillerindeki karşılıklarını da terimlerin ilk geçtiği yerlerde parantez içinde italik olarak belirttim. Bunlardan bazılarının İtalyanca, bir kısmının da İngilizce olması okurun kafasında soru işareti uyandırabilir. Bu noktada terimin yaygın kullanımı hangi dildeki sözcükse, o tercih edilmiştir. İçlerinde okurun yeni duyduğu, hatta belki tuhaf bulacağı bazı Türkçe terimler olabilir. Daha ziyade bir ekol üzerinden eğitim veren belli başlı konservatuvarlarda kullanılan bu terimlerin, zaman içerisinde benzer çalışmalarla daha fazla yaygınlık kazanabileceği inancındayım. Zira bir müziğin veya herhangi bir sanat eserinin analizi yapılırken sağlıklı sonuçlara ulaşabilmek için, mutlaka

o eserin anadildeki uygun sözcüklerle en iyi şekilde kavranması gerekmektedir. Bununla beraber terimlerin Batı dillerindeki karşılıklarını bilmek ve mümkünse Türkçeleriyle birlikte bunları da belirtmek gerektiği kanaatindeyim.

Ekonomiden siyasete, teknolojiden sanata hemen her alanda büyük kırılma noktalarının yaşandığı, her şeyin hızla kabuk değiştirdiği 2000'li yıllar çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Kuşkusuz, bir dönemin incelenebilmesi için onu oluşturan olayların ve dinamiklerin olgulara dönüşebileceği bir sürece ihtiyaç vardır. Bu süreç aynı zamanda bize nesnel bir analiz için fotoğrafın dışına çıkıp farklı açılardan bakabilme imkânı vermektedir. Oysa 2000'li yılları sağlıklı biçimde değerlendirebilmek için müzik de dahil olmak üzere pek çok konuda koşulların gereken olgunluğa ulaştığını söylemek zordur. Bu nedenle söz konusu dönemin anlaşılabilmesi için zamana ihtiyaç olduğu düşünüldüğünden, pop müziğin 2000'li yıllardaki seyrine bu kitapta yer verilmemiştir.

Popüler Türk müziği üzerine çok az sayıda araştırma yapılmış olması, bu alanda çalışmak isteyen araştırmacıların ne yazık ki bazı engellerle karşılaşmalarına neden olmaktadır. Bunların başında envanter yetersizliği gelmekte olup piyasaya çıkan albümlerin çoğunda –özellikle plak ve kasetlerde– tarih başta olmak üzere ürünün künyesine ait temel bilgilerin bulunmaması meseleyi giderek içinden çıkılmaz bir hale sokmaktadır. Buna bir de türü ne olursa olsun popüler müziklerin notalarının yazılmaması eklendiğinde, bu alanda çalışmak isteyenleri ne tür zorlukların beklediği daha iyi anlaşılacaktır. Nitekim popüler müzikler üzerine çalışan biri olarak, daha önce *Arabesk*[1] kitabında olduğu gibi bu çalışmayı da üç koldan yürütmek durumunda kaldım. Bir yandan eldeki kısıtlı kaynakları itinayla tarayıp diğer taraftan parçaların notalarını yazdım. Yanı sıra gazete ve dergilerden edindiğim haberlere, kendi arşivimden ve dostlarımdan derlediğim fotoğrafları ekleyerek çalışmanın görsel malzemesini oluşturdum. Eğitimciliğe devam ettiğim için vaktimin büyük bölümünü öğrencilerimle geçirdiğimi düşünürsek, bu kitabın birçok şeyden fedakârlık edilerek ayrılmış bir zaman diliminde, disiplinli bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Normatif tutumlardan uzak, kişisel beğenilerden arınmış, olabildiğince nesnel ve bilimsel niteliğe sahip bir ürün ortaya koymak maksadıyla

1. Uğur Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

yaptığım bu çalışmanın, çok daha yetkin araştırmalara vesile olmasını dilerim. Çünkü bu kitap benim için ancak böyle bir amaca hizmet edebilirse yerini bulmuş olacaktır. Bununla birlikte tüm titizliğime rağmen birçok eksik, dahası hata bulunabilir. Bu hususta okurun hoşgörüsüne sığınarak, yapıcı olan her tür eleştirinin benim için son derece kıymetli olduğunu belirtmek isterim.

İtiraf etmeliyim ki bu kitabın benim için ayrı bir önemi daha var: Henüz ilk kitap üzerinde çalışırken ulaşmayı hedeflediğim yaklaşım ve üslup birliğine giden yolda, oluşmasını arzu ettiğim zincire yeni bir halka eklemiş olmayı umuyorum. Bilim ve sanatta ekol oluşturabilmenin ne denli zor fakat bir o kadar faydalı olduğuna inanan biri olarak bu konuya son derece önem verdiğimi belirtmem gerekir. Türkiye'de özellikle bazı alanlarda kısıtlı imkânlara rağmen bu yönde önemli adımlar atıldığını söylemek mümkünse de ne yazık ki henüz arzu edilen noktaya ulaşılabilmiş değildir. Yine de bu tarz çabaları olabildiğince destekleyip özellikle gençleri teşvik etmek eğitimcilerin sorumlulukları arasındadır. Nitekim uzun bir süredir var olan ve ürünlerin tutarlılığından asgari müştereklerde buluşulmuş bir terminoloji oluşturmaya dek, her şeyi olumsuz yönde etkileyen kavram kargaşasından kurtulabilmenin yolu büyük ölçüde yine buradan geçmektedir. Elbette bu kitaplar bir ekol oluşturmaya uzanan çetin ve uzun yolun daha çok başında olan hevesli bir çırağın mütevazı ürünleridir. Bu uğurda bir nebze de olsa ilerlemeye vesile olabilirlerse, ne mutlu bana.

Sanırım işin en keyifli ve özel kısmına geldik. Evet, anlaşıldığı üzere sıra teşekkür bölümünde. Geçen sefer daha kolay olmuştu oysa, bu defa nereden başlayacağım konusunda biraz zorlandım. En iyisi kronolojik bir sırayla gideyim. Öncelikle şu hayatta ne yaşadıysam her daim yanımda olan, hissettiklerimi benimle paylaşan, desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen ve ben olmamda büyük payı olan anneme; dört yaşımdayken bana aldığı orgla müziğe başlamama vesile olan ve "nerede huzurluysan, mutluysan orada ol evlât" sözüyle bana hayatın belki de en önemli sırlarından birini fısıldayan babama; eğitim hayatım boyunca kıymetli bilgilerinden istifade ettiğim hocalarıma; konservatuvarda okurken ders çıkışlarında gittiğimiz Beşiktaş sahilindeki çay bahçesinde, soğuk havaya aldırış etmeksizin sırf sohbet bölünmesin diye doğal ihtiyaçları karşılamak için bile yerimizden kalkmadan saatlerce müzikten sanata, edebiyattan psikolojiye derin sohbetlere daldığımız, kendile-

rinden çok şey öğrendiğim dostlarıma; yaptığımız derslerde şu hayatta az da olsa dişe dokunur bir iş yapabildiğim duygusunu bende uyandıran ve şevkimi arttırarak beni besleyen öğrencilerime; son derece yoğun iş temposunda çalışmalarına rağmen beni kırmayıp vakit ayıran, sabır ve samimiyetle sorularıma cevap vererek görüşleriyle kitaba büyük katkı sağlayan birbirinden kıymetli müzisyenler Attilâ Özdemiroğlu, Cihan Sezer, Erhan Bayrak, Garo Mafyan, Nino Varon, Osman İşmen ve Turhan Yükseler'e; söyleşilerde yanımda olup bana teknik destek sağlayarak çekimleri yapan öğrencilerim Efkan Uludağ ve Yakup Baran Güngör'e, ayrıca Ömer Gazi Yılmaz, Umut Efe ve Çağatay Eskici'ye; bunca yoğunluğun içinde nasıl vakit ayıracağımı kara kara düşünürken imdadıma yetişen ve büyük bir titizlikle söyleşilerin çözümlemelerini yapan Aslı Yıldız'a; kitabın kapak resmini çizen, kendisine minnettar olduğum değerli arkadaşım Dilek Erkoç'a ve kitabın yazım aşamasında yaşadığım sıkıntılardan hayatın diğer olumsuzluklarına varıncaya dek, her zaman yanımda olup bana moral veren, kulağında kulaklıkla sabahlara kadar nota yazan bu adama onca zaman sabır gösteren sevgili eşime teşekkürü borç bilirim.

Mart 2015

Giriş

Müzikoloji çevrelerinde genel kabul gören şekliyle müzik, geleneksel, klasik ve popüler olmak üzere üç ana başlık altında incelenmektedir: Geleneksel müziği bir halkın birikimini oluşturan gereksinimler olarak tanımlayan yaklaşıma göre klasik müzik sanatsal doyumu karşılamayı amaçlarken, popüler müzik genellikle eğlence ihtiyacını gidermeye yöneliktir.[1] Nitekim bir müziğin ne kadar geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu eğlenceye olan yatkınlığına göre ölçülür. Popüler sözcüğünün tanımı da buradan hareketle yapılır. Bu yaklaşıma göre toplumun büyük kesimi tarafından benimsenmiş ve yaygınlık kazanmış ürünler popülerdir.

1. Ahmet Say, Cemal Yurga'nın kitabı için "Araştırmacılık ve Popüler Müzik" başlığı altında yazdığı önsözde, söz konusu müzik türlerini bu şekilde tarif etmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Cemal Yurga, *20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler*, PEGEM Akademi Yayıncılık, Ankara, 2010.

Kendi içinde tutarlı görünen bu yaklaşım biraz irdelendiğinde bazı soru işaretlerini beraberinde getirir: Örneğin, klasik ana başlığı altında yer alan klasik Batı müziği, popüler müziklerle kıyaslandığında bugün itibarıyla dünyanın hemen her yerinde –oranları değişse de– dar sayılabilecek bir dinleyici kitlesine sahiptir. Oysa aynı müzik Aydınlanma Çağı olarak bilinen 18. yüzyılda Avrupa'da geniş bir dinleyici kitlesi tarafından benimsenip dinlenmekteydi. Başka bir örnek verecek olursak, geleneksel ana başlığı altında Türk halk müziğini ele alabiliriz. Yüzyıllardır Anadolu'nun hemen her yerinde farklı yöresel özelliklerle karşımıza çıkan ve halkın gündelik yaşamıyla iç içe geçmiş olan bu müzik, hızla değişen toplumsal koşullara rağmen bugün hâlâ –çeşitli etkilere maruz kalmakla birlikte– varlığını sürdürmektedir. Üstelik bir müzik türünün popüler olabilmesi için gerektiği öne sürülen yaygınlık ve eğlenceye yatkın olma gibi temel ölçütler pekâla bu müzik için de geçerlidir. Kaldı ki yalnızca eğlence olgusu değil, yüzyıllardır halkın ihtiyaçları doğrultusunda hayatın içerisinden ürettiği ne varsa, hepsinde söz konusu müziğin yeri olduğu bilinen bir gerçektir. Elbette örnekleri çoğaltmak mümkün. Yine de bu kadarı bile göstermektedir ki, popüler müziği tanımlarken belirlenen kriterler yanlış olmasa da biraz muğlaktır.

Bu durumda yaygınlık ve eğlenceye dönük olmanın yanında, konuya ilişkin söz alanların çoğunlukla vurgu yapmadıkları iki önemli unsurun daha ortaya çıktığını söyleyebiliriz: zaman ve yer. Klasik Batı müziği örneğinde olduğu gibi bir müzik, zaman ve yer işin içerisine girdiğinde farklı bir ana başlık altında da yer alabilir. Benzer bir durum, ikinci örnekteki Türk halk müziği için de geçerlidir. Dolayısıyla zaman içinde müziklerin teknik özellikleri değiştiği gibi, çeşitli faktörlere bağlı olarak hangi ana başlık altında yer aldıkları da değişebilmektedir. Bu da bize bir kez daha hatırlatmaktadır ki, müzikleri sağlıklı değerlendirebilmek için onları zaman ve yere bağlı olarak gelişen koşullara göre, yani kendi bağlamları içinde değerlendirmek bir zarurettir.

Hangi amaçla yapılırsa yapılsın, günümüzde bir müziğin geniş kitlelere ulaşabilmesi ve popüler bir niteliğe sahip olabilmesi için sektör içinde işlenip ticari bir ürün haline getirilmesi gerekir. Popüler kültür kavramının giderek öne çıktığı 20. yüzyıl, kitle iletişim araçlarının, plak ve film endüstrisinin gelişmesiyle popüler müziğin ve onu şekillendiren müzik sektörünün en güçlü dönemini yaşadığı çağ olmuştur. Bu anlamda her ne kadar popüler müzik olgusunun izleri çok daha önceye dayansa da 1950'lerden sonra farklı bir boyut kazandığını kabul etmek gerekir. Dahası, özellikle genç nüfusun yoğun ilgi gösterdiği popüler

müziklerin, popüler kültürün sunduğu yaşam biçimleriyle hemhal olarak geleneksel ve klasik müziklerin kültürel anlamda daha dar bir alan içerisinde kalmalarında rol oynadıkları söylenebilir.

Üzerinde durulması gereken bir başka nokta da "eğlence" sözcüğüdür. Popüler müzik tanımlamalarında sıkça karşılaşılan bu kavram, bilindiği gibi neşeli, hoşça vakit geçirten, keyif veren vb şeyler anlamına gelmektedir. Buradan hareketle eğlence ihtiyacını karşılamak üzere yapıldıkları ileri sürülen popüler müziklerin, dinleyenlerde yukarıda bahsedilen duyguları uyandırması gerekmektedir. Oysa her zaman böyle olmadığı bir gerçektir. Örneğin, Türkiye'deki popüler müzikler içinde şüphesiz en çok dinlenilen müzik olan arabeskin bu tanımla yakından uzaktan ilgisi yoktur. Hatta tam tersi, dinleyenleri "kaderciliğe, karamsarlığa ve mutsuzluğa ittiği" yönündeki görüş oldukça yaygındır. Kaldı ki yine geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan pop müziğin tümüyle eğlendirici nitelikte olduğunu söylemek de –eğlendirmeye yönelik şarkılar da olmakla beraber– mümkün değildir. Görüldüğü gibi eğlendiricilik vasfı popüler müziği tanımlarken bağlayıcı olmamakla beraber son derece yetersizdir. Buna rağmen çeşitli tanımlar arasında bir tür ortak payda olarak karşımıza çıkması ilginç görünse de elbette tesadüf değildir. Bunun en büyük nedeni, popüler müzikleri eğlenceye yönelik ve kolay tüketilebilir diye tarif edenlerin popüler müzik olgusunu kendi içinde değerlendirmemeleridir. Bu yüzden çoğunlukla sanatsal doyumu sağladığı ileri sürülen ve "ciddi" bir müzik olarak görülen klasik müzik üzerinden tanımlandığı görülür. Bir anlamda klasik müziğin zıttı denebilecek bir amaca hizmet ettiği şeklindeki düşünce, popüler müziklerin "gayri ciddi" dolayısıyla da eğlenceye yönelik olduğu algısının oluşmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda içinde bulundukları koşullara göre şekillenen ve homojen bir yapı göstermeyen popüler müzikler, zaman ve yer unsurları göz önünde tutulmaksızın klasik müzik algısı üzerinden tanımlanmaktadırlar. Bu noktada akıllara, bugüne dek belki de yüzlerce tanımı yapılan sanatın ne olduğu fakat bundan da ziyade belli estetik kaygılarla sanat yapmanın bir müzik türünün tekelinde olup olamayacağı sorusu gelmektedir.

Türkiye'deki popüler müzikler üzerinde çalışan ender isimlerden olan Cemal Yurga, sanatı şöyle tanımlamaktadır:

> "Alaylı olarak veya eğitimini okulunda alarak edinilmiş; yetenek, eğitim ve deneysel birikimlerle, kendi içindeki estetikleri gözeterek ve yenilik getirerek, eşi benzeri olmayan biçimde insan duyusuna hitap eden

ürünlerdeki yaklaşım biçimine sanat denir. Sanat yapan kişiye de sanatçı denir."[2]

Yurga'nın sanat tanımı içinde yer alan "yenilik getirme" ve "eşi benzeri olmayan biçimde insan duyusuna hitap eden ürünler" şeklindeki ifadeler kulağa ilginç gelmektedir. Sanatta yenilik yapmak oldukça tartışılan bir konu olsa da söz konusu yeniliğe dair biçim ve içerik başta olmak üzere doyurucu bir tanımlama yapabilmek zordur.[3] Sanatın her biri farklı dinamikler üzerinden ilerleyen ve buna göre farklı kavramsallaştırmalara yaslanan çeşitli branşlara ayrılması, özellikle pratikte birbirlerinden ayrılan branşlar için ortak bir tanımın yapılmasını zorlaştırmaktadır. Her ne kadar yapılan tanımlar sanat yapma ihtiyacı veya güdüsü üzerinde yoğunlaşıp insan doğasından hareketle yapılmaya çalışılsa da bir aşamadan sonra teori ile uygulama arasındaki kopukluğun yarattığı sorunlar su yüzüne çıkmaya başlamaktadır. Tüm bunları göz önünde bulundurarak resim, heykel, mimari, tiyatro ve dans gibi görselliğin esas olduğu, somut olarak nitelendirilebilecek sanatlardan farklı olarak, tümüyle işitsel ve soyut bir sanat olan müziği ayrı bir yere koyarak değerlendirmek gerekmektedir. Şimdi bu yaklaşımı desteklemek için biraz daha somut örnekler üzerinden gidelim.

Kişinin belli estetik kaygılar gözetmek suretiyle bilgi birikimini kullanıp kendisinden de bir şeyler katarak müzik yazmasını, yukarıdaki tanımda yer alan pek çok ölçütü yerine getirdiği için sanat yapmak olarak tarif edebiliriz. Bu durumda ortaya koyulan ürün de bir sanat eseridir. Fakat buradaki her bir unsur, teoride bir anlam ifade etse de uygulamada ölçülebilir olmaktan uzaktır. Dolayısıyla tümüyle soyut bir anlatım üzerinden gidilmesi, söz konusu öğelerin müziğin içerisinde bulunup bulunmadıklarının –veya varsa oranlarının– yorumunun kaygan bir zemin üzerinde yapılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Buna bir de teorik bilgiyi oluşturan materyallerin ve estetik yargıların dönemsel koşullara göre sürekli bir değişim içerisinde olduklarını eklediğimizde, mesele daha da karmaşık bir hal alır. Kişinin kendisinden bir şeyler katıp katmadığı ise bunlar içerisinde en belirsiz olanıdır. Zira çoğu zaman sami-

2. A.g.e., s. 3.

3. Cook, günümüzde "yenilikçiliği geleneğe, yaratıcılığı tekrar üretmeye, kişisel söylemi pazara yeğ tutan bir değer sistemi" olduğuna dikkat çekerek, bu yaklaşıma göre "müziğin özgün olmak zorunda olduğunu, aksi halde müzik olmaktan çıkacağını" söylemektedir (Bkz. Nicholas Cook, ***Müziğin ABC'si***, Çev. Turan Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 29).

miyet ya da sahicilik gibi sözcükler kullanılarak ifade edilmeye çalışılan bu hissiyatın öznel yorumlardan ibaret olduğu kesindir.

Sanatın ya da müzik yapmanın bir tür ihtiyaçtan doğduğunu kabul edersek, bu ihtiyacın müziği üreten kişi üzerinde nasıl bir etki alanı oluşturduğunu da irdelememiz gerekir. Bu aşamada ihtiyacın hangi koşullar içerisinde ve neyi karşılamak üzere ortaya çıktığı önemlidir. Zira ihtiyacın niteliğinin ürünün niteliği üzerinde tümüyle bağlayıcı ve kesin bir etkisi olmasa da ortaya koyulan ürünler arasında tutarsızlık yaratma ihtimali oldukça yüksektir. Dolayısıyla akla, "özellikle maddi imkânlar açısından refah içerisinde olup zaman sorunu olmayan ve bunların verdiği içsel rahatlıkla müzik yapma işine girişmiş biriyle, tam tersi koşullar içinde, baskının ve huzursuzluğun hâkim olduğu bir ruh haliyle müzik yapan kişi ortak bir yaklaşım üzerinden değerlendirilebilir mi?" sorusu gelmektedir. Akabinde, "bu kişilerin müzik yapma ihtiyaçları farklı bir yaklaşımla değerlendirilecek olursa, ortaya çıkan ürünlerin bir sanat eseri olabilmeleri için aranan kriterleri ne oranda taşıdıkları" sorusuna da cevap aramak gerekir.

Klasik Batı müziğinin önemli bestecilerinden Joseph Haydn (1732-1809) küçük yaşlarda bir çocuk korosuna katılmak üzere gönderildiği Viyana'da besteci olarak ismini duyurmaya başlar. Yirmili yaşların sonunda soylu bir aile olan Esterhazylerin yanında işe başlayıp uzun yıllar bu aileye hizmet eder. Klasik üslûbun en önemli temsilcilerinden biri olup Mozart ve Beethoven gibi büyük bestecileri etkilediği kabul edilen Haydn, çok sayıda konçerto, oda müziği eserleri, oratoryo, piyano sonatı ve şarkı bestelemiş olsa da ilk akla gelen, sayısı yüzün üzerinde olan senfonileridir.

Bu dönemde soylulara müzik hizmeti veren bestecilerin genel olarak hakettikleri değeri görmedikleri, özgürlüklerinin kısıtlandığı ve çoğu zaman diğer hizmetçilerden pek de farklı bir yere koyulmadıkları bilinmektedir. Haydn'ın çağdaşı olan Mozart'ı ve dönemini inceleyen Elias bu durumu şu şekilde anlatmaktadır:

> "[...] Prensin sarayı denildiğinde anlatılmak istenen, özünde burada yaşayan herkesti. Müzisyenler böylesine büyük bir malikânede pastacılar, aşçılar veya oda hizmetkârları kadar gerekliydi ve saray hiyerarşisi içinde bunlarla genellikle aynı konumdaydı. Yani biraz küçümser bir tavırla ifade edildiği üzere 'sarayın ayaktakımı'ydılar."[4]

4. Norbert Elias, *Mozart: Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*, Çev. Yeşim Tükel Kılıç, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 20.

Yanında çalıştıkları ailenin emri altında olup hayatlarını doğrudan müzik yazarak kazanan bu insanların, nasıl bir ruh hali içinde müzik yaptıklarına dair tahminlerimiz olsa da elbette onları tam olarak anlayabilmemize imkân yoktur.[5] Bununla beraber çoğunlukla kısıtlı bir zaman dilimi içerisinde müzik yazmak zorunda olmaları, değerlendirme aşamasında dikkate alınması gereken önemli bir etkendir. Nitekim yüzün üzerinde senfoni yazan Haydn'ın özellikle bazı yıllar mesaisinin doruğuna çıktığı görülür. Öyle ki, sırf 1761 ve 1774 tarihli eserlerine bakıldığında bile dokuzar tane senfoniye rastlanmaktadır.[6] Buna bir de başka çalışmalarının veya görevlerinin olabileceği eklendiğinde, ne denli kısa süreler içinde beste yapmak zorunda olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Bestecinin yaklaşık doksan adet senfonisini bahsi geçen aileye hizmet ettiği dönemde, geriye kalan az sayıdaki senfonilerini ise Prens Nikolaus'un 1790'daki ölümünün ardından yazmış olması da durumunun anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Bestecinin bir anlamda özgürlüğüne kavuştuğu dönem olarak görülen yaşamının son yirmi yılında yazdığı senfonilerde sanatının doruğuna çıktığı kanısı yaygındır.

Günümüzdeki imkânlara göre düşünecek olursak, bir yerden bir yere gitmenin günler sürdüğü, notalar başta olmak üzere hemen her şeyin elle yazıldığı ve bugünkü teknolojinin sağladığı sayılamayacak kadar çok olanaktan yoksun olunan bir dönemde yaşamanın zorluklarını herhalde uzun uzun anlatmaya gerek yoktur. Böylesi kısıtlı olanaklar içerisinde yaşayıp bir de kısa sürede büyük işler yapmak zorunda olan bir bestecinin yeteneğinden ve becerisinden şüphe etmek elbette mümkün değildir. Fakat şu da bir gerçektir ki özellikle bazı önkabuller bir yana bırakıldığında akılda çeşitli soru işaretleri belirmektedir. Bunların başında, zamanı iyi yöneterek son derece planlı şekilde çalışmak zorunda olan bestecinin müziğe nasıl yaklaştığı gelmektedir. Müzik yazmayı yaşamda var kalmak için bir iş olarak mı görmektedir yoksa doğrudan sanat yapma güdüsüyle mi hareket etmektedir? Bir an için beste yaparken her iki unsuru da göz önünde bulundurduğunu düşünelim. Yine de besteleme sürecinde üzerinde hissettiği baskıdan tümüyle arınarak, her zaman yalnızca estetik kaygılar güderek sanat yapma amacıyla hareket ettiği söylenebilir mi? Örneğin çalışmak istemediği, kendini iyi hissetmediği zamanlarda koşullar gereği çalışmak zorunda kalışının müziğine

5. Say, bestecinin Viyana'nın oldukça uzağında bulunan Prens Esterhazy'nin Eisenstadt'daki sarayında geçen 27 yıllık yaşamını "lüks bir hapishane hayatı" olarak ifade etmektedir (Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005, Cilt: 2, s. 50).

6. Bestecinin ayrıntılı eser listesi için bkz. a.g.e., s. 51.

yansıması nasıl oluyordu? Ya da yazdığı her senfonide insan duyusuna eşi benzeri olmayan bir biçimde hitap edip bir yenilik getiriyor muydu?

Şüphesiz, hiç kimse yukarıdaki sorular için kesin cevaplar veremez. Yine de benzer sorular sorulduğunda bazı önkabullerin de etkisiyle çeşitli argümanlar üretilir. Bunların içerisinde en fazla öne çıkanı, üzerinde tartışılan müziğin teknik yeterliliğinden hareketle bir sanat eseri olduğunun ileri sürülmesidir. Böylece genel olarak hemen her disiplinde araç olarak görülen tekniğin, özellikle müzikte zaman zaman amaca dönüşebildiği görülür. Oysa yukarıdaki tanımda da bahsedildiği üzere teknik, yani amaca ulaşmak üzere kullanılan hemen her tür bilgi, bir sanat eserinin oluşumunda aranan ölçütlerden yalnızca biridir. Başka bir deyişle sanatsal ürünün teknik açıdan belli bir temele oturması onu doğrudan sanat eseri yapmaz. Kaldı ki teknik hâkimiyete sahip bir besteci, yazdığı eserin formu ne olursa olsun, konstrüksiyon oluşturma –eserin iskeletini kurma– aşamasında herhangi bir zorluk yaşamaz. Zaten teknik açıdan yetkin olmanın önemi burada devreye girer. Çünkü teknik, besteciye iç duyuşunu estetik kaygılarla çeşitli süzgeçlerden geçirip rahatça davranabileceği, düşündüklerini, hissettiklerini ve tabii duyduklarını müziğine aktarabileceği bir hareket kabiliyeti sağlar.[7]

Çokça tartışılan konulardan biri de geleneksel müziklerin sanat olarak görülüp görülemeyeceğidir. Sanatta yeniliği esas alan görüşe göre, kültürü oluşturan geleneksel öğeleri korumanın temel amaç sayıldığı geleneksel müzikler yeniliğe açık değildir. Var olanın muhafaza edildiği ve günün değişen koşullarına rağmen yeni bir şeyin ortaya koyulmadığı geleneksel müzikler, teknik olarak belli bir düzeyde olsalar da bu yaklaşıma göre yeni bir söz söylemedikleri için sanat yapma edimine dahil edilmezler. Bu noktada yukarıda bahsi geçen iki kavramın bir kez daha devreye girdiği görülür: zaman ve yer. Çünkü belli bir zaman diliminde ve belli bir coğrafyada sanat müziği başlığı altında değerlendirilen bir müzik, aradan yıllar geçtikten sonra aynı coğrafyada geleneksel müzik başlığı altına kaydırılabilmektedir. Örneğin, klasik Türk müziğinin[8] 19. yüzyılda yaşamış en büyük temsilcilerinden biri olarak kabul

7. Tekniği ve tekniğin kullanımındaki ustalığı temel aldığımızda, sanat ile zanaat kavramlarını da –hatta yer yer mukayeseli bir şekilde– ele almamız gerekecektir. Fakat bu tartışma detaylı olarak üzerinde durduğumuz takdirde bizi asıl konumuzdan uzaklaştıracağı için kısaca değinip önemine işaret etmekle yetiniyoruz.

8. Klasik Türk müziği belki de ismi en çok tartışılan, buna rağmen halen bir isim üzerinde mutabık kalınamamış müziklerden biridir. Bu nedenle çeşitli kaynaklarda geleneksel Türk müziği, geleneksel Osmanlı-Türk müziği gibi isimler kullanılmaktadır. Bu isimleri kullananların kendilerince haklı gerekçeleri bulunmakla birlikte, klasik ve geleneksel kavramlarının bir anlamda birbirleriyle iç içe olmaları sebebiyle

edilen Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'yi (1778-1846) ele alalım. Dede Efendi içinde bulunduğu kültürel daireden hareketle bestelediği eserlerinde söz konusu müziğin teknik özelliklerini yoğun bir biçimde kullanmış, belli estetik yargılar çerçevesinde müziğine kendinden bir şeyler katmış ve günün koşullarına göre bazı yenilikler getirmiştir. Dolayısıyla müziklerini özellikle dönemi bağlamında birer sanat eseri olarak değerlendirmek mümkündür. Asıl soru Dede Efendi'nin müziğinin bugün nereye tekabül ettiğidir. Örneğin, yirmili yaşlardaki bir gencin bestecinin eserlerini seslendirmesi bir sanat edimi olarak kabul edilebilir mi? Zira kendisinden beklenen, bir kültür ve müzik geleneği içerisinde klasikleşmiş bu eserleri üslûbuna uygun şekilde okuması ya da çalmasıdır. Üstelik yalnızca dinleyicilerin değil, söz konusu müziğin eğitiminin verildiği okullardaki hocaların da beklentisi bu yöndedir. Dolayısıyla sanatta yeniliği esas alan yaklaşıma göre Dede Efendi'nin müziği bugünün toplumsal ve müzikal koşullarıyla uyumlu olmayan bir müzik olup herhangi bir yenilik getirmeye müsait olmadığından, sanatsal doyumu amaçladığı ileri sürülen klasik müzik başlığı altında değerlendiril(e)mez. Her ne kadar bu denli açık bir dille ifade edilmese de büyük bir kesimde bu kanaatin hâkim olduğu söylenebilir. Nihayetinde söz konusu müzikler yazıldıkları dönem için sanat eseri olarak kabul edilmekle birlikte, günümüzde "geleneksel müzik" başlığı altında değerlendirilmekte ve bu eserleri yorumlayanlar ortaya yeni bir şey koymadıkları gerekçesiyle sanat ediminin dışında tutulmaktadırlar.

Bu noktada akıllara, klasik Türk müziği isminin başındaki klasik sözcüğünün ne anlamda kullanıldığı sorusu gelecektir. Bu soruya cevap vermeden önce, klasik ile geleneksel sözcüklerinin yanlış kullanımından doğan bir kavram kargaşası olduğunu peşinen kabul etmek gerekir. Klasik sözcüğü, kendi türü içinde üslup başta olmak üzere dokuyu oluşturan teknik ve kültürel öğelerin başarılı biçimde harmanlandığı, buradan hareketle oluşan biçimsel yapının korunması suretiyle vücuda getirilmiş ve aradan uzun yıllar geçmesine rağmen günümüzde hâlâ değerini koruyan sanat eserleri için kullanılmaktadır. Dahası klasik başlığı altında ele alınan ürünler geleneğe ve üretildikleri dönemin koşullarına son derece sıkı bir biçimde bağlı oldukları için, günümüz açısından bir yenilik getirmelerinden bahsedilmesi dahi mümkün görünmemektedir. Geleneksel sözcüğü ise geleneğe dayanan, geleneksel yapının muhafaza edildiği ürünler için kullanılmaktadır. Görüldüğü üzere klasik kelime-

de ortak bir noktada buluşmak güçtür. Osmanlılık ve Türklük kavramlarına dair farklı yorumlar yapılmış olmasını da buna eklediğimizde, isim konusundaki tartışmaların mahiyeti daha iyi anlaşılacaktır.

si geniş tanımıyla zaten geleneksel kavramını içinde barındırmaktadır. Buradan hareketle geleneksel müzik gibi bir ana başlığa ihtiyaç olup olmadığı konusu tartışmaya açık hale gelmektedir.

Geleneksel müzik ifadesi daha ziyade bir halkın inancından edebiyatına, mutfağından müziğine dek, kültür dairesi içerisinde ürettiği ne varsa bunları ve birbirleriyle olan ilişkilerini inceleyen folklordan hareketle ele alınır. Çoğunlukla halk müziklerini kapsayacak şekilde oluşturulan bu kategoriyi klasikten ayıran önemli bir fark olduğu üzerinde durulur. Çünkü geleneksel müzikler de teknik ve kültürel anlamda bir gelenek içerisinde teşekkül etmiş, genel olarak biçimsel yapının korunduğu, günümüzde de değerini koruyan ve özü itibarıyla yeniliğe açık olmayan ürünlerdir. Fakat klasik başlığı altında ele alınan müziklerle aralarındaki en önemli -belki de tek- fark anonim olmalarıdır. Her ne kadar ilk söyleyeni varsa da bu kişi bilinmediği için bireysel bir edim olarak değil, zaman içerisinde değişime uğrayarak varyantlarının da oluşmasından hareketle halka mal olmuş bir ürün olarak kabul edilirler. Buna göre bir türküyü ilk kimin söylediğinin bilinmemesi, estetik kaygılarla hareket eden ve sanat yapma güdüsüyle yola çıkmış bireysel bir iradenin olmadığına işaret eder. Bu bilinmeyen kişi her ne kadar içinde bulunduğu kültür dairesinin şekillendirdiği ses dünyasından hareketle yola çıksa da amacı gündelik yaşamındaki olayların duygu dünyasına olan etkilerini yaktığı türkü üzerinden dışa vurmaktır. Bunu yaparken herhangi bir tekniğe bağlı kalma zorunluluğu hissetmediği gibi, "güzel"i ararken estetik kaygıların ve teknik öğelerin belirlediği kurallarla da hareket etmez. Fakat ailesinden ve çevresinden görüp duydukları hem duygu dünyasını hem de algısını şekillendirerek, bir anlamda dışa vurumu olan ürünün de sınırlarını çizer. Bu doğal sınırlar elbette zaman içerisinde biçimsel özelliklere ve doğal bir tekniğe dönüşür. Fakat kişi, ardında uzun bir geleneğin şekillendirdiği doğal bir teknik olsa da bunu esas alarak hareket etmez; her şey doğal seyri içerisinde kendiliğinden olur.

Görüldüğü üzere bir ürünün sanat eseri olabilmesi için yenilik getirmesinin yanında bireysel bir irade tarafından ortaya koyulması da beklenmektedir. Bu, yenilik getirmeye kıyasla daha tutarlı bir beklenti gibi görünmektedir. Zira klasik müzik başlığı altındaki müziklerin herhangi bir yenilik getirmemelerine rağmen günümüzde halen sanat adı altında sunulması oldukça çelişkilidir. Örneğin klasik Batı müziğinin önemli bestecilerinden Beethoven'in "5. Senfoni (Kader) Op. 67" başlıklı müziği özellikle yaşadığı dönem bağlamında bir sanat eseri olabilir.

Eserin partisyonu elimizdedir ve notalardan nüanslara her şey değişmeden orada durmaktadır. Bestecinin bu müzik üzerinden yeni bir söz söylemesi mümkün olmadığı için bu kısım tartışmaya açık bile değildir. O zaman, üzerinde konuşulabilecek tek bir şey vardır; o da solistten soliste ya da şeften şefe değişen yorumdur. Hemen belirtmek gerekir ki, bu nokta da muallaktır. Çünkü klasik eserlerde yorumun sınırları da oldukça keskin olmakla beraber, zannedildiği ya da zannettirildiği kadar geniş değildir. Bu noktada tümüyle muhafazakâr bir anlayışın hâkim olduğu konservatuvarların özellikle çalgı bölümlerinde verilen eğitime değinmek gerekir. Yaklaşık lise bitimine kadar süren teknik altyapı sürecinin ardından yorum çalışılan lisans döneminde, çoğu öğretmenin katı bir tutum izlediğini biliyoruz. Bu aşamada her ne kadar öğrenciden kişisel yorumunu geliştirmesi beklense de çoğunlukla öğretmenin kendi müzik algısı üzerinden çizdiği sınırlar, büyük ölçüde öğrencisinin sınırlarını da belirlemektedir.

Görüldüğü gibi karşımıza yeni bir boyut daha çıkmaktadır: İcra. Çünkü müziğin üretim aşamasının yanında icrasını da ayrıca değerlendirmek gerekir. Yüzyıllar önce yazılmış bir müzik, döneminin koşullarına göre değerlendirildiği için bugün de bir sanat eseri olarak kabul edilebilir. Bir yenilik getirmemesine rağmen uzun yıllar değerini korumuş ve halen dinleniliyor olmasının da doğal olarak bunda rolü büyüktür. Peki, ya icracının bir anlamda durağan olan bu müziği seslendirmesi bir sanat edimi midir? Solistler ya da orkestralar arasındaki yoruma dayalı nüanslar bu müziğin yorumcu sayesinde yeni bir söz söylediği anlamına gelebilir mi? Klasikleşmiş bir sanat eserine atfedilen değer, onu her seferinde bir kez daha insanlarla buluşturarak bir anlamda ulvi bir görevi yerine getirdikleri düşünülen icracıların da sanat edimine dahil edilmeleri için yeterli midir? Buradan hareketle, sanatçı sıfatı yalnızca sanat eserini meydana getiren kişiler için mi kullanılmalıdır yoksa onu var olan sınırlı bir alan içerisinde yorumlayan icracılar da bu sıfata haiz midir? Tüm bu sorular bizi, estetik bir sermaye olarak görülen müziğin taşıyıcıları olarak zaman zaman abartılı reklamlarla adeta pazarlanan icracılara yüklenen rol ile asli görevlerinin bestecinin söylediklerini aktarmak olduğunu öne sürenlerce onlara biçilen rol arasındaki çelişkili alana yöneltmektedir. Bu durumda yine Cook'un tabiriyle, icracının müzik kültürü içindeki rolünün yeterince belirgin olmadığını söylemek mümkündür.[9]

Buraya kadar bahsedilenler, okura "Tüm bunların popüler müzikle ya da Türkiye'deki pop müzikle tam olarak ne alakası var?" sorusunu

9. Cook, a.g.e., s. 43-44.

sordurabilir. Nitekim giriş bölümünün ne oranda amacına ulaştığı da bu aşamada ortaya çıkacaktır. Yukarıdaki pek çok sorunun pop müzikle doğrudan bir ilgisi olmasa da içinde şekillendiği popüler müzik olgusunun anlaşılmasında son derece önemli olduğu kesindir. Özellikle önyargıların ve uzun yıllara yayılmış etiketlemelerin yoğun olduğu toplumlarda, yeni bir bilgi ya da bakış açısı ortaya koymanın ne denli zor olduğu bilinmektedir. Sunulan argümanlar ve bakış açısı ne olursa olsun, önce bu önyargılardan mümkün olduğunca kurtulmak gerekir. Bunun en etkili yollarından biri de olabildiğince çok soru sormaktır. Nitekim bu kitap yukarıda sorulan soruların hiçbirine cevap vermek üzere yazılmamıştır. Amaç, burdan itibaren anlatılanlar için okurun kafasını bir parça karıştırmak pahasına onu çeşitli önkabullerden arındırmaktır.

Birinci Bölüm

Popüler Batı Müziğinin Türkiye'deki Yansımaları ve Pop Müziğin Miladı

1.1. 19. Yüzyıldan 1950'lere Türkiye'de Popüler Batı Müziği

Batılılaşma şemsiyesi altına giren hemen her şeyin ilk izlerinin görüldüğü 19. yüzyıl, toplumun Batılı popüler müzik türleriyle tanıştığı ve 20. yüzyılda büyük bir endüstri haline gelecek müzik sektörünün temellerinin atıldığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Önce fonografın icadı, ardından gramofon ve radyonun ortaya çıkmasıyla oluşan yeni algı biçimi, çok geçmeden temel unsuru ses olan müzik sanatında da karşılığını bulmuştur. Teknolojik gelişmelerin yanında popüler müziğin yükselişine de tanıklık eden 19. yüzyıl, ilerleyen yıllarda birbirlerinden ayrı düşünülemeyecek bu iki unsurun buluştuğu kırılma noktası olmuştur. Batılı popüler müzik türlerine gösterilen yoğun ilgi, zamanla yeni bir endüstrinin

ortaya çıkmasını sağlamış ve popüler müzik günümüze uzanan yolculuğunu bu mecrada sürdürmüştür. Müzik endüstrisinin en önemli kolu olan plak sektörü ise 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'na gelen plaklarla memlekete ilk adımını atmış, yaklaşık on yıl içerisinde açılan büyük plak şirketleriyle de 1970'lere dek sürecek olan saltanatını başlatmıştır. Tahmin edileceği üzere plakların ilk vazgeçilmezleri genel olarak popüler müzikler olmuştur. Plağa alınan ilk müzik türleri kantolar, fanteziler, gazeller ve şarkılar olurken, daha sonraları Karagöz ve Meddah, Mevlevi ayinleri, *Kur'an-ı Kerim* tilaveti gibi çeşitli kayıtlar da yapılmıştır.[1] O yıllarda İstanbul'da popüler olan operetler de plak şirketlerinin ilgi gösterdiği başlıca türler arasında yer almıştır. Operet dendiğinde ilk akla gelen isimlerden olan Dikran Çuhacıyan'ın yazdığı *Leblebici Horhor Ağa* birçok firma tarafından plağa alınmış, özellikle kadın solistlerin söyledikleri operetler büyük ilgi görmüştür.

Osmanlı toplumunda 19. yüzyılın ortalarında kanto ve operetle başlayan popüler müzik serüveni, imparatorluktan cumhuriyete geçilen yıllarda da tüm heyecanıyla devam etmiştir. İşgal yıllarında doğal olarak bir durgunluk olmuşsa da cumhuriyetin kurulmasıyla beraber kültür sanat faaliyetlerine ağırlık verilmiştir. 1920'lerde Amerika'dan yayılan ve kısa bir süre içinde büyük ilgi gören caz müziği çok geçmeden Türkiye'de de karşılık bulmuştur. Ermeni müzisyen Leon Avigdor'un Paris'te tanıştığı caz müziğini Türkiye'de icra etmeye karar vermesiyle caz ülke sınırları içerisine girmiştir.[2] İstanbul'a döndükten sonra bir kuvartet kuran Avigdor, o zamanki ismi Pera olan Beyoğlu'ndaki "Union Française" isimli lokalde program yapmaya başlamıştır. Avigdor'un 1933 yılına dek kurduğu çeşitli topluluklarla İstanbul'da yaptığı icralar, 1940'larda kurulacak olan pek çok topluluğun önünü açmıştır. Özellikle İstanbul'daki gece kulüplerinde çalınan bu müzik,[3] ilerleyen yıllarda daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır.

Yine aynı yıllarda ilgi gören bir diğer popüler müzik türü de tango olmuştur. 1930'lu yıllarda önemli bandoneon[4] icracılarından Orhan Av-

1. Salih Zeki Çavdaroğlu, "Türkiye'nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış" http://www.musikidergisi.net/.
2. Cazın Türkiye'deki ilk örneklerinden bahsederken Avigdor'la birlikte ismi anılan bir diğer kişi de Gregor Kelekyan'dır.
3. Bu yıllarda caz müziğinin icra edildiği başlıca mekânlar arasında Tokatlıyan Oteli ve Çarlık Rusyası'ndan İstanbul'a gelip yerleşen, Amerika kökenli müzisyen Frederic Bruce Thomas'ın Şişli'de açtığı Stella örnek gösterilebilir. Aynı yıllarda Şişli'de bu kulüplerden pek çok bulunmakla birlikte müşterilerinin çoğu Yahudi, Ermeni ve Rumlardı.
4. 19. yüzyılın ortalarında icat edilen, Alman kökenli tuşlu ve körüklü bir çalgı. Akor-

şar ve Macar kemancı Darvaş,[5] bu türün ilk yerli öncüleridir. Yanı sıra Fehmi Ege, Necip Celâl Andel, Necdet Koyutürk ve Şecaattin Tanyerli gibi isimler bu türün ilk bestecilerinden olup tangonun yayılmasında büyük emeği geçmiş kişilerdir.[6] Popüler müziklerin yaygınlaştığı ve müzik sektörünün özellikle plaklar sayesinde büyük gelişim gösterdiği 20. yüzyılın ilk yarısını, popüler Türk müziği tarihinin birinci evresi olarak görmek mümkündür. Zira 1950'lerden sonrasını hem müzik teknolojilerinin seyri bakımından hem de toplumsal ve siyasi gelişmelerin müziğe yansıması açısından ayrı bir evre olarak ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda bir geçiş dönemi olan 1950'lerden söz ederken, bu yıllarda popüler müziğin önemli isimlerinden biri olan Celâl İnce'den kesinlikle bahsetmek gerekir. 1942 yılında girdiği Ankara Radyosu'nda, Fehmi Ege'nin de kemanı çaldığı bir orkestrayla tangolar söyleyen İnce, ilerleyen yıllarda kendi bestelerini seslendirip çeşitli uyarlamalar yapmıştır.



Fehmi Ege (solda) ve Şecaattin Tanyerli.

deon ile aynı aileden olan bandoneon, Buenos Aires'te büyük ilgi görmüş ve tango müziğinin en önemli çalgısı olmuştur.

5. Çetin Altan, "Beyaz Ruslar" olarak adlandırılan ve 1917'deki Lenin ihtilaliyle Rusya'dan İstanbul'a kaçan bir gruptan söz ettiği yazısında, yakın dostum dediği Darvaş'ın Budapeşte'deki Franz Liszt Müzik Akademisi'nden mezun olup Macar Kraliyet Filarmoni Orkestrası'nda bir süre kemanı çaldığı bilgisini vermektedir (Bkz. Çetin Altan, "Kemancı Darvaş" *Milliyet*, 19 Temmuz 2009).

6. Anavatanı Arjantin'de ağırlıklı olarak toplumun eğitim ve gelir düzeyi düşük kesimlerinde doğup gelişen tango, Türkiye'de cumhuriyetin ilk yılları itibarıyla reformları benimsemiş, toplumun "elit" olarak adlandırılan kesimlerince ilgi görüp desteklenmiştir. Bu durum, pek çok alanda olduğu gibi popüler müzikte de Batı'daki oluşumların Türkiye'de farklı şekillerde karşılık bulmasına örnek gösterilebilir.

Amerikan kültürüne yakınlığıyla bilinen İnce, bazı şarkılarında bu kültüre duyduğu hayranlığı dile getirmiştir. "Kovboy Şarkısı" ve "Amerika" gibi şarkıları buna örnek gösterilebilir. Amerika ile Türkiye'nin "iki kardeş ülke" olduğuna vurgu yapan şarkının yer aldığı plağın üzerindeki resim de dikkat çekicidir. Plağın üzerinde İstanbul ve New York şehirlerinin resimlerinin yanında Mustafa Kemal Atatürk, Ziya Gökalp, George Washington ve Thomas Jefferson'un hürriyet kavramıyla ilgili sözleri bulunmaktadır. Söz konusu çalışma dönemin konjonktürel siyasetini yansıtan yerinde bir örnek olması bakımından önemlidir.

1950'lerde Amerika'da ortaya çıkan ve ilerleyen yıllarda en çok dinlenilen müzik türlerinden biri haline gelecek rock müziğin bir anlamda atası olarak görülen rock and roll da bu yıllarda hızla yayılır.[7] Elvis Presley ve Bill Haley gibi isimlerin öncüsü olduğu bu müzik, gençler arasında büyük ilgi görürken, paralelinde oluşan eğilimlerin ve alışkanlıkların şekillendirdiği yaşam tarzı da yeni bir kültürün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Popüler müziğin Türkiye'deki gelişimi açısından 1950'lerden itibaren yeni bir döneme girildiği görüşünü destekleyen unsurlardan biri de Batı'daki gelişmelerin çok kısa bir süre içinde yankı bulmaya başlamasıdır. Nitekim 1955 yılında Deniz Harp Okulu öğrencilerinden Durul Gence ve Erkan Gürsal tarafından kurulan Deniz Harp Okulu Orkestrası, Türkiye'nin rock and roll'la tanışmasını sağlamıştır. Çoğunluğunu öğrencilerin oluşturduğu ve üyelerinin birinden çıkıp diğerine girdiği pek çok orkestranın kurulduğu bu yıllarda, popüler müziğin yansımalarının İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde cereyan ettiğini bir kez daha hatırlatmak gerekir. Deniz Harp Okulu Orkestrası'nın başı çektiği orkestralara, Ankara Koleji bünyesinde bulunan Sweaters ile birleşen Sextet SSS'i; Attilâ Özdemiroğlu, Yurdaer Doğulu, Berkant ve Kaynak Gültekin'in yer aldığı Jüpiterler'i (1958) ve İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'nde Necdet Bulut ve Oktay Yurdatapan tarafından kurulan Kuyrukluyıldızlar'ı (1958) da ekleyebiliriz. Görüldüğü gibi özellikle büyük şehirlerde okuyan öğrencilerin ilgilendiği Batılı popüler müzikler, gençlerin duyduğu yoğun ilgiye bağlı olarak bu yıllarda henüz ithal edilmektedir. Popüler müzik araştırmacılarından Murat Meriç söz konusu dönem için şunları söylemektedir:

7. Bu noktada rock and roll'un gelişmesinde önemli rol oynayan Amerikalı yapımcı Sam Phillips'in (1923-2003) ismini mutlaka anmak gerekir. Pek çok şarkıcıyı keşfeden ve bu müziğin yayılmasında büyük emeği bulunan Phillips, ünlü plak şirketlerinden Sun Records'un (1952) da kurucusudur.

"O dönem kurulan gruplar İstanbul'da konserlere ağırlık verirler ve yabancı radyolardan dinleyerek öğrendikleri şarkıları kendilerince yorumlarlar. Makbul olan, yorumun mümkün olduğu kadar az olmasıdır. Bir şarkı orijinaline ne kadar yakın olursa o kadar ilgi ve itibar görür. Bu arada provalarda da ilk beste çalışmaları başlar. Ancak yapılan bestelerin tümü İngilizce sözlüdür."[8]

Görüldüğü gibi Türkiye'de pop müziğin başladığı yıllar olarak kabul edilen 1950'lerde özgün denebilecek çalışmalardan bahsetmek henüz mümkün değildir. Söz konusu müziğin öncü isimlerinin lise yıllarında müziğe başlayarak kurdukları çeşitli orkestralarda tecrübe kazandıkları bu dönem, pop müziğin piyasada kendi yolunu çizmeye ve dinleyici kitlesini oluşturmaya başladığı yıllardır. Adeta birbirleriyle yarışan toplulukların hâkim olduğu pop müzik piyasasında, ilk kez 1950'lerin başında sahneye çıkan fakat asıl ününü 1961 yılında çıkardığı, sözü ve müziği kendisine ait "Little Lucy" ile yakalayan Erol Büyükburç için ayrı bir sayfa açmak gerekir. "Little Lucy" ile büyük bir başarı kazanan Büyükburç, "Kiss Me", "Lover's Wish" ve "Memories" gibi şarkılarıyla İngilizce sözler üzerine beste yapmayı sürdürmüştür.

1964'te Belgrad'da yapılan 1. Balkan Melodileri Festivali'ne Milli Orkestra isimli karma bir orkestrayla katılan Erol Büyükburç, burada en iyi şarkıcı ödülünü kazanmıştır. Ertesi yıl düzenlenen Boğaziçi Müzik Festivali'nde ise hem en iyi şarkıcı hem de en iyi orkestra ödüllerini alan Büyükburç, kısa süre içerisinde pop müziğin önemli isimleri arasına girmiştir. Başlangıçta rock and roll şarkıları seslendiren ve kendi çalışmalarında da bu tarza yakın bir yol izleyen şarkıcı, daha sonra farklı türdeki klasikleşmiş eserleri Batı müziği anlayışına göre düzenleyerek seslendirmeye başlamıştır. Bunlar içerisinde ilk akla gelenlerden biri bestesi ve güftesi Dede Efendi'ye ait olan "Yine Bir Gülnihâl"dir. Yabancı besteler üzerine yazılmış Türkçe sözlü şarkılardan caz standartlarına uzanan geniş bir repertuara sahip Büyükburç, yanı sıra "Kızılcıklar Oldu Mu", "Hey Onbeşli", "Zeynebim", "Köylü Kızı", "Mühür Gözlüm", "Çilli Horozum", "Eminem" gibi türküleri yeniden düzenleyerek konserlerinde ve plaklarında seslendirmiştir.

Halk müziğinden etkilenerek bu tarzda besteler de yapmaya başlayan Büyükburç'un ilk çalışması "Altın Tasta Üzüm Var"dır. Daha sonra "Gül Budanmış" ve "Gel Kaçma" gibi parçalarıyla stilize çalışmalarına devam etmiştir. 1960'lı yılların başında halk müziğine yoğun ilgi

8. Murat Meriç, *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 30.

duyulmasına bağlı olarak pek çok isim türküleri düzenleme yoluna gitmiştir. Bunlar içerisinde "Kara Tren" hem popüler olmuş ilk türkü düzenlemelerinden biri olması hem de birçok kişi tarafından seslendirilmesi bakımından belki de en çok öne çıkandır.[9] Bu eğilim ilerleyen yıllarda ortaya çıkacak olan Anadolu-pop akımının bir anlamda habercisi olarak görülebilir.

17 Nisan-5 Haziran 1961 tarihleri arasında yaptığı turneyle Türkiye'deki ilk büyük turneyi gerçekleştiren Erol Büyükburç, aynı zamanda Anadolu'ya açılan ilk pop müzik şarkıcısı olmuştur.[10] 19. yüzyıl sonlarından itibaren kullanılmaya başlanan 78 devirli plakların yerini 45 devirli plakların aldığı bu yıllar, teknolojik gelişmeye paralel olarak müzik piyasasının da geliştiği dönemdir. Türkiye'de ilk Batı müziği 45'liğini o yıllarda henüz lise öğrencisi olan Barış Manço ve grubu Harmoniler yapar: *Twistin USA / The Jet*. Grafson firmasından çıkan bu plağı Odeon'un yayımladığı Batı müziği plakları izler.[11] Bu dönemin bir başka önemli ismi Alpay'dır.

Durul Gence ve Şanar Yurdatapan'ın yer aldığı Arkadaşlar grubunun eşlik ettiği Alpay, daha sonra grubuyla yollarını ayırarak bireysel çalışmalarla yoluna devam etmiştir. Dönemin önde gelen gruplarından Arkadaşlar'ın 1964 yılında çıkan ilk plağı, Joaquin Rodrigo'nun gitar konçertosunun ikinci bölümüne söz yazarak oluşturukları *Estrella Del Mar*'dır. Plağın diğer tarafında ise Yurdatapan ve Alpay'ın ortak bestesi olan "If" bulunmaktadır. O yıllarda bu tarz çalışmalar yapan tek isim Alpay değildir. Yine Rodrigo'nun gitar konçertosu üzerine yazılmış *Dönüş* parçasını seslendiren Zümrüt; Rimsky Korsakov'un ünlü Şehrazat süitinin temasını alarak "Susanna" adlı İngilizce bir parça yazan Barış Manço[12] ve Mozart'ın çeşitli müziklerinden küçük kesitler kullanarak "Mozart Karşılaması"" isimli ilginç bir çalışmaya imza atan Hurşit Yenigün Orkestrası akla ilk gelen örneklerdendir. 1960'ların nev-i şahsına münhasır isimlerinden biri de şüphesiz nam-ı değer "Kalipso Kralı" Metin Ersoy'dur. 1950'li yılların sonlarında askerlik görevi için Kore'de bulunan Ersoy, 1961'de Türkiye'ye döndükten sonra ilk taş plağı olan *Malaya / Love Love Alone*'u yapmıştır. Bir süre İlham Gencer ve İsmet Sıral orkestralarında çalışan Ersoy, bu yıllarda yurtdışında da sesini duyuran isimlerden biri olmuştur.

9. Türkünün düzenlemelerini seslendiren isimler arasında Alpay ve Tülay German ilk akla gelenlerdir.
10. A.g.e., s. 31.
11. A.g.e., s. 31.
12. Daha sonra "Şehrazat" ismiyle anılacak parçayı Alpay da Türkçe olarak okumuştur.

Görüldüğü gibi 19. yüzyılın son çeyreğinden 1960'lara dek Türkiye'de popüler Batı müziği türleri yoğun ilgiyle karşılanmış, bununla beraber özgün bir tür ya da fikir ortaya koyul(a)mamıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yürütülen kültür sanat politikaları bağlamında müzikte yapılması amaçlanan reformun "aydın" olarak ifade edilen cumhuriyetçi kadrolar arasında gördüğü yoğun ilgi, 1940'ların sonuna kadar etkisini sürdürmüştür. Türklerin "öz müziği" olduğu ileri sürülen halk müziğini Batı'nın çoksesli müzik tekniğiyle işleyip yeniden inşa edilen Türk ulusuna yaraşır bir müzik oluşturmayı amaçlayan bu yaklaşım, kent kültürüyle yetişmiş, eğitim ve gelir düzeyi nispeten yüksek kesimlerce büyük ölçüde benimsenmiştir. Burada dikkati çeken "beyaz Türkler" olarak da adlandırılan ve gelir düzeyi bakımından orta sınıfta yer alan kesimin özellikle gençlerinin popüler müziğe duydukları ilgidir. Dönemin moda akımlarını yakından takip eden ve onları adeta kendilerinden geçiren popüler şarkıları öğrencilik yıllarında kurdukları orkestralarla seslendiren bu genç müzisyenlerin, uzun bir süre özgün örnekler vermenin peşinde olmadıkları son derece açıktır. İlerleyen yıllarda halk müziği örneklerinin çeşitli düzenlemelerle yeniden yorumlanması şeklinde karşımıza çıkan moda ise cumhuriyetin ilk yıllarındaki yaklaşımın popüler müzikteki tezahürü gibi görünmektedir. Nihayet 1960'lara gelindiğinde yerli beste çalışmalarına ve yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmaya başlanmıştır. Şarkıların orijinallerine göre çalınıp söylenmeye devam edildiği bu yıllarda, kendi kimliğini oluşturmaya başlamış bir pop müzikten bahsedebilmek mümkün değilse de ilerleyen yıllarda yapılacak çalışmalar için zemin oluşturacak bir döneme girildiği söylenebilir.

1.2. Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği (Aranjman) Akımı

İlk örnekleri 1960'lı yılların başında verilen ve Türkçe sözlü hafif Batı müziği başlığı altında ele alınan şarkıların revaçta olduğu bu dönem, Türkiye'deki popüler müziğin gelişim süreci açısından bir geçiş dönemi olarak görülebilir. Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözlerin yazılmasıyla başlayan ve ilerleyen yıllarda aranjman adıyla anılacak olan bu çalışmalar,[13] Türkiye'deki popüler müziğin gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle yazdığı Türkçe sözlerle tanınan Fecri Ebcioğlu, çoğu müzik eleştirmenince sözü edilen popüler müzik akımını başlatan isim olmuştur. Ebcioğlu, 1960 yılında Hollanda'dan dönerken uçakta Bob Azzam'ın sevilen şarkısı "C'est Ecrit Dans Le Ciel"e Türkçe sözler

13. Aslen düzenleme anlamına gelen *arrangement* sözcüğünün Türkçe söyleniş biçiminden doğan "aranjman" yanlış kullanım sonucu bir akımın ismi olmuştur.

yazmış ve akımın ilk hit parçası olarak kabul edilen "Bak Bir Varmış Bir Yokmuş" böylece ortaya çıkmıştır. Mizahi bir anlatımın hâkim olduğu bu aşk şarkısı, daha sonra İlham Gencer tarafından plağa alınmış, parçada Gencer'e Karakediler Vokal Grubu eşlik etmiştir.

İlk şarkının büyük beğeni kazanması üzerine yabancı şarkılara Türkçe sözler yazmaya devam eden Ebcioğlu, 1964 yılında konser vermek için İstanbul'a gelen Belçikalı şarkıcı Salvatore Adamo'nun sevilen şarkısı "Tombe La Neige"ye yazdığı "Her Yerde Kar Var" isimli güfteyle yeni bir çalışmaya imza atmıştır. Adamo'nun Atlas Sineması'nda verdiği konserde Türkçe olarak seslendirdiği parça çok sevilmiş, şarkının yer aldığı plak adeta yok satmıştır. İlerleyen yıllarda da Ebcioğlu'nun yazdığı sözlerle şarkılarını Türkçe olarak seslendirmeye devam eden Adamo, *Sen Sevme Beni/Amour Perdu* (1967) ve *İsmini Haykırıyorum/Crier Ton Nom* isimli plaklarıyla dinleyicilerin beğenisini kazanmıştır.

Yine bu yıllarda seslendirdiği Fransızca ve İspanyolca parçalarla tanınan Dario Moreno'nun şarkılarına Türkçe sözler yazan Ebcioğlu, "Deniz ve Mehtap", "Sarhoş", "İstanbul Kızları" gibi sevilen sözleri pop müziğe kazandırmıştır. Yaptıkları plaklarla bir anlamda Türkiye'yi ve Türkçe'yi yurtdışında tanıtmış olan başka isimler de vardır: Hem Ebcioğlu hem de Sezen Cumhur Önal'la çalışan Marc Aryan; 1965'te Türkiye'ye gelen Los Alcarson'un solisti Juanito; 1973'de Eurovision'da birinci olan Anne Marie David; Türkçe ve Yunanca plaklarıyla tanınan Stelio Kazancidis ve İsviçreli Diane & David, bunlar arasında ilk akla gelenlerdir.



Fecri Ebcioğlu (solda) ve Marc Aryan.

Söz yazarlığı ve besteciliğin yanı sıra radyoculuk alanında da önemli hizmetleri olan Fecri Ebcioğlu'dan bahsederken, onun 1960'lı yıllarda pop müziğe kazandırdığı önemli isimlerden biri olan Ajda Pekkan'dan mutlaka söz etmek gerekir. 1963'te *Ses* dergisinin kapak yıldızı yarışmasında birinci seçildikten sonra aynı yıl ilk filmi *Adanalı Tayfur*'u çevirerek sinemaya adım atan Pekkan, 1965 yılında çıkardığı plakta yer alan, sözlerini Ebcioğlu'nun yazdığı "Her Yerde Kar Var" ve "On Yedi Yaşında" isimli şarkılarla tanınmaya başlamıştır. Türkçe sözlerini yine Fecri Ebcioğlu'nun yazdığı "İki Yabancı" (Strangers in the Night) isimli parçayı seslendirdiği 1967 yılında yayımlanan plağıyla ise ününü pekiştirmiştir.

Yine bu yıllarda yazdığı Türkçe sözlerle tanınan bir diğer isim Sezen Cumhur Önal'dır. Peppino Di Capri'nin "Melancolie In Settembre"si için yazdığı "Melankoli Ne Güzelsin" Mina'nın "Un Anno D'amore" parçası için yazdığı "Dön Bana" ve Patricia Carli'nin "Les Mal Aimés" isimli şarkısına yazdığı "Boğaziçi" onun pop müziğe kazandırdığı pek çok sözden yalnızca birkaçıdır. Sadece yabancı şarkılara değil yerli bestelere de söz yazan Önal, müziği Selmi Andak'a ait olan "Seni Bekliyorum" bir Ertan Anapa bestesi olan "Son Defa" ve Rana Alagöz'ün müziğini yaptığı "Sana Bıraktım Onu" gibi şarkıların güftelerine de imza atmıştır. 1960'ların ilk yarısında Ajda Pekkan'ın öncülerinden biri olduğu aranjmanların tutması üzerine yeni isimler ortaya çıkmıştır: "Aşk Eski Bir Yalan", "Seni Beklerim Öptüğün Yerde" ve "Reyhan" gibi sözlerini Sezen Cumhur Önal'ın yazdığı şarkılarla tanınan Kâmuran Akkor; "Üzüntüyü Bırak Yaşamaya Bak", "Aşkı Sende Buldum" diyen Gönül Turgut ve "Yalan Dünya", "Bekleme Boşuna", "İkimize Bir Dünya" gibi parçalarıyla bilinen Ay-feri bu yıllarda ismini duyurmuş kadın solistler içerisinde ilk akla gelenlerdendir. Ebcioğlu ve Önal'ın açtığı yolda ilerleyen Ülkü Aker ve Fikret Şeneş, bu akımın diğer önemli temsilcileri olarak öne çıkmışlardır.

1960'lar aranjman akımının yanı sıra çeşitli grupların da çalışmalarını devam ettirdiği yıllardır. Timur Selçuk ile Mehmet Teoman'ın kurucusu oldukları Galatasaray Vokal Grubu, İstanbul Erkek Lisesi Vokal Grubu, Barış Manço'nun tanınmasını sağlayan Harmoniler, Çanakkale'de kurulan Doğan Caz, Boğaz Çocukları, Lordlar, onlarca gruptan yalnızca birkaçıdır. Murat Meriç, bu grupların ortaya çıkmasının en önemli nedenlerinden birinin Muammer Yeşil başkanlığındaki Türkiye Müzisyenler Sendikası'nın girişimleri sonucunda çıkartılan yasalar olduğunu söylemektedir. Nitekim orkestraların çalışma sistemine bir düzenleme getirilmesi amacıyla sendika üyelerinin yaptığı başvuru

neticesinde bir yasa çıkarılmış ve yabancı orkestraların yanlarında bir tane de yerli orkestra çalıştırmaları zorunlu hale getirilmiştir.[14]

Yine bu yıllarda yaptığı çalışmalarla popüler müziğin gelişiminde önemli rol oynamış, pop müziğin en uzun soluklu isimlerinden biri olan İlham Gencer'den de bahsetmek gerekir. Kendisinin kurduğu ve adeta dönemin bir tür popüler müzik konservatuvarı olan Çatı'da birçok ismi ağırlayan Gencer, çeşitli şarkıcılardan oluşturduğu gruba Los Çatikos adını vermiştir.[15] 1951 yılında evlendiği Ayten Alpman'la uzun bir müddet çalışan Gencer, ardından kısa bir süre Rüçhan Çamay'la ortak çalışmalara imza atmıştır.

Pop müziğin özgün bir nitelik kazanmasına doğrudan katkısı olmasa da popüler müzik algısında yeni bir kanal açan aranjman modası, Türkçe şarkı söylemenin yadırgandığı bir dönemde bu anlayışı kırmıştır. Aynı zamanda popüler Batı müziğine yönelik ilginin artmasında önemli rol oynamıştır. Öyle ki, dönemin pek çok Türk sanat müziği solisti bu türde parçalar seslendirerek plaklar doldurmuştur. Zeki Müren ve Nesrin Sipahi bu isimlerin başında gelmektedir. Sözü edilen çalışmaların yoğun ilgi görmesi üzerine yine Türk müziği öğelerinin kullanıldığı fakat yapısı itibarıyla çoğunlukla klasik üslûbun dışına çıkan daha popüler şarkılar yazılmaya başlanmıştır. Kimilerince Türk müziğinin "yozlaşmasına" sebep oldukları gerekçesiyle eleştirilen Yusuf Nalkesen, Erol Sayan ve Teoman Alpay, bu tarz çalışmalara imza atan başlıca bestecilerdir. Teoman Alpay'a ait olan "Nasıl Geçti Habersiz", "Buruk Acı"; Erol Sayan'ın unutulmaz şarkıları arasında yer alan "Kadehinde Zehir Olsa", "Ömrümüzün Baharı Birlikte Geçsin" ve Yusuf Nalkesen'e ait olan "Veda Busesi", "Dargın Ayrılmayalım" bu dönemde dinleyicilerin büyük beğenisini kazanan şarkılara örnek gösterilebilir.

Şarkıların tutmasındaki diğer bir önemli faktör, 1970'li yıllarda yoğun ilgi gören melodram tarzındaki filmlerdir. Başrollerinde ünlü oyuncuların yer aldığı şarkılarla bezenmiş filmler, tıpkı 1970'lerin ikinci yarısında zirveye çıkan arabesk müziğin gelişiminde olduğu gibi bu tarz şarkıların sevilmesinde de büyük rol oynamıştır. 1960'ların sonlarında sözlerini Teoman Alpay'ın yazdığı, bestesi Metin Bükey'e ait olan "Samanyolu" adeta döneme damgasını vurmuş şarkıların başında gelmektedir. Aynı adlı filmde kullanılmak üzere yapılan bu parça çok sevilmiş ve Berkant tarafından plağa alınmıştır. Plak çok satmış ve Türkiye'deki

14. Meriç, a.g.e., s. 35.
15. Naim Dilmener, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 48.

ilk platin plak ödülünü kazanmıştır.[16] "Samanyolu" daha sonra yurtdışında Patricia Carli ve David Alexander Winter tarafından da seslendirilmiştir.

Bu yıllarda söylediği şarkılarla ve başrollerinde yer aldığı filmlerle adından sıkça söz ettiren bir diğer isim Emel Sayın'dır. *Gülizar*, *Feride*, *Yalancı Yarim* gibi filmlerle ününü pekiştiren Sayın'ın ilk akla gelen şarkılarından biri şüphesiz "Mavi Moncuk"tur. Sayın, çok sevilen bu şarkısını Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı 1974 yapımı *Mavi Boncuk* filminde de seslendirmiştir.

Aranjman akımının Türkçe şarkı söylenmesi konusunda ne denli büyük rol oynadığı ortadadır. Bunun yanında Türkçe beste yapılmasına öncülük eden ve bu sayede pop müziğe önemli katkılar sağlamış isimlerden de mutlaka bahsetmek gerekir. Bunların başında şüphesiz Bora Ayanoğlu gelmektedir. Nitekim Alpay'ın seslendirdiği ve popüler olmuş ilk yerli beste olarak bilinen "Fabrika Kızı" da Ayanoğlu'nun imzasını taşımaktadır. Yine Alpay'ın okuduğu "Tren ve Toprak"; Çetin Akçan'ın söylediği "Elvan Elvan"; Yasemin Kumral'ın seslendirdiği "Artık Yalnız Değilim"; "Güller ve Dudaklar", "Postacı", "Bebek", "Aşk Zindanı" gibi hit parçalarıyla tanınan Ayanoğlu, besteciliğin yanında yorumcu kimliğiyle de pop müziğin öne çıkan isimleri arasında yer almıştır.

Dönemin etkili olan bir başka ismi Timur Selçuk'tur. Orta öğrenimini Fransız kültürünün hâkim olduğu Galatasaray Lisesi'nde, yüksek tahsilini ise Fransa'daki Ecole Normale de Musique de Paris'te bestecilik ve orkestra şefliği üzerine yapan Selçuk'un bestelerinde Fransız etkisi açık bir biçimde hissedilir. 1967'de çıkardığı ilk plağı *Ayrılanlar İçin / On Dit* ile başarılı bir çıkış yapan Selçuk, "Sen Nerdesin", "Kırık Kalpler", "Rıhtımda", "Son Âşık", "Kızıma", "Fahriye Abla" ve "İspanyol Meyhanesi" gibi her biri önemli şairlerin şiirleri üzerine bestelenmiş birçok şarkıya imza atmıştır.

1970'li yıllarda hem besteci kimliğiyle hem de yapımcı olarak etkili olan Ali Kocatepe, gerek şarkıları gerek pop müziğe kazandırdığı isimlerle bu müziğin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Kendi firması olan 1 Numara Plakçılık çatısı altında birçok yorumcuyla çalışan Kocatepe, aynı zamanda pop müziğin günümüzde de aktif olan ender isimlerinden biridir. "Yeni Bir Dünya İstiyorum", "Akdeniz Çocukları" Erol Evgin'le üçüncülüğü paylaştığı 1. Topluiğne Beste Yarışması'nda (1974) seslendirdiği "Hey Gidi Dünya Hey" Sezen Aksu ve Coşkun Demir'in de bulunduğu Mavi Yolcular grubu olarak katıldıkları Eurovison Türkiye

16. A.g.e., s. 158.

elemesinde (1983) söyledikleri "Heyamola" 1985 Eurovison Türkiye finalinde Sezen Aksu ve Özdemir Erdoğan'ın birlikte seslendirdikleri "Küçük Bir Aşk Masalı" Ali Kocatepe'nin öne çıkan çalışmaları arasındadır.

Aranjman akımının etkisi ilerleyen yıllarda giderek azalsa da bazı şarkıcılar Türkçe sözlerle yabancı parçalar okumaya devam etmişlerdir. 1980'li yıllarda Neşe Karaböcek ve Nükhet Duru; 1990'larda Sertab Erener ve Asya gibi dönemin popüler isimleri bu tarzda sevilen çalışmalara imza atmışlardır. Batı'dan ithal edilen pop müziğin Türkiye'de gelişebilmesi ve söz esasına dayanan Türk kültürü içinde kendine yer edinebilmesi için gereken başlıca koşullardan biri dil konusunda atılan bu önemli adım, müzikal anlamda bir yenilik getirmese de yeni bir anlayışın doğmasını sağlamıştır. Dolayısıyla ileride özgün örneklerin de verileceği Anadolu-pop akımının doğmasında etkili olan Türkçe sözlü hafif Batı müziği adı altındaki çalışmaların, pop müziğin Türkiye'deki gelişimi açısından atılmış önemli bir adım olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1.3. Anadolu-Pop Akımı

1960'lı yılların ilk yarısında ortaya çıkan bir diğer akım da Anadolu-pop olmuştur. 27 Mayıs 1960 darbesinin siyasi ve toplumsal ikliminde yeşeren bu yeni akımın temelinde, aydın olarak ifade edilen kesimin ve kent kültürüyle yetişmiş orta sınıfın halk kültürüne duymaya başladığı ilginin şüphesiz önemli rolü vardır. Halk ezgilerinin Batı çalgılarıyla yeniden yorumlanıp buradan bir sentez oluşturulması esasına dayanan Anadolu-pop, belirtmek gerekir ki o yıllar itibarıyla yeni bir fikir değildir. Zira bu yaklaşım cumhuriyetin ilk yıllarında etkili olan müzik politikalarında çok daha yoğun bir biçimde görülmektedir. Yine de arada bazı önemli farklar olduğu kesindir: Birinde sanat müziği olarak ifade edilen müzik türünde yapılması amaçlananlar, diğer tarafta popüler bir müzik türü üzerinden ele alınmıştır. Diğer bir fark ise cumhuriyetin ilk yıllarında doğrudan devlet tarafından resmi bir ideoloji çerçevesinde atılan adımların yerini, söz konusu akımda kişisel çalışmaların ve gayretlerin almış olmasıdır.

Türkiye Müzisyenler Sendikası'nın 1964 yılında düzenlenen 1. Balkan Melodileri Müzik Festivali'ne katılma kararı alması üzerine, dönemin önemli müzisyenlerinden oluşan bir orkestra kurulmuştur. Erol Büyükburç, Tanju Okan ve Tülây German'ın solistliğini yaptıkları Milli Orkestra, piyanoda Selim Özer, gitarda Yurdaer Doğulu, saksofon ve flütte Erol Erginer, kontrbasta Alper Feyman ve bateride Vasfi

Uçaroğlu'ndan oluşmaktaydı. Düzenlemeleri yapanlar ise Doruk Onatkut ve Şerif Yüzbaşıoğlu'ydu.



Milli Orkestra ve solistleri Erol Büyükburç, Tülây German, Tanju Okan sahnede (soldan sağa).

Yugoslavya'nın ev sahipliğini yaptığı festivale Türkiye'yle birlikte Bulgaristan, Yunanistan ve Romanya katılmıştır. Hem yurtdışında yapılan bir yarışmaya ilk kez katılıyor olmak hem de her ülkenin kendi folklorik müziğinden yola çıkarak derlediği eserlerle yarışması organizasyona ayrı bir önem atfedilmesine neden olmuştur. Öyle ki bu yarışma Türkiye'nin 1975'ten itibaren katıldığı ve milli hislerin beslediği heyecanın uzun yıllar korunduğu Eurovision'un provası niteliğinde olmuştur.

Belgrad'ın ünlü Taş Meydanı'nda yapılan yarışmada Milli Orkestra yeterli sayıda prova yapılamamış olmasına rağmen başarılı bir performans sergilemiş ve Türkiye birinci olmuştur. Alkışların ölçüldüğü ve birincinin halk oylamasıyla seçildiği yarışmada Erol Büyükburç dinleyiciler tarafından uzun süre alkışlanmış ve kendisine "Türk Valentino" ismi takılmıştır. Fakat festivalde seslendirdiği şarkıyla pop müzikteki önemli akımlardan birini başlatacak kişi Tülây German olmuştur. Anonim bir türkü olan "Burçak Tarlası"nı farklı bir düzenlemeyle yeniden yorumlayan German, festival sonrasında ilk 45'liği olan *Burçak Tarlası / Mecnunum Leylâmı Gördüm*'ü yapmıştır. Plak kısa sürede büyük beğeni kazanmış ve Anadolu-pop akımının başlangıcı olarak kabul edilen şarkı, pop müzik tarihindeki yerini almıştır.[17]

17. Festivalin içeriğine ve Milli Orkestra'nın aldığı birinciliğe ilişkin dönemin basınında ciddi iddiaların ortaya atıldığından da mutlaka bahsetmek gerekir. Öyle ki

1960'larda ilk örnekleri verilmeye başlanan Anadolu-pop akımının 1970'lerin başında en parlak dönemini yaşadığı söylenebilir. 1968'de kurulan Moğollar, bu yıllarda en çok sevilen grupların başında gelmektedir. Cahit Berkay, Engin Yürükoğlu, Hasan Sel, Murat Ses ve Aziz Azmet'ten oluşan grup, ilk 45'likleri olan *Eastern Love / Artık Çok Geç*'i 1968 Şubat'ında çıkarmıştır. Aynı yıl üç plak daha yapan Moğollar, Taner Öngür'ün de aralarında bulunduğu yeni kadrosuyla 1969'da büyük bir turneye çıkmış ve döndüklerinde halk ezgilerini kullandıkları çalışmalarına devam etmişlerdir. Yaptıkları müzik tarzı için uygun bir isim arama aşamasında Anadolu-pop adını ilk telaffuz edenin Taner Öngür olduğunu söyleyen Meriç, Üngör'ün grubun seçimlerinin nedeni ve amaçları konusundaki açıklamasını şu şekilde aktarmaktadır:

> "[...] İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çoksesli bir ruha sahip olması. Ayrıca folklorumuzla pop müziğin birbirine olan yakınlığı... Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorumuzla birleşmesiyle bir kişilik kazanması. Anadolu pop'da gaye, ileri teknikle zengin folk öğelerini birleştirmek..."[18]

Görüldüğü gibi 1970'lerin başı itibarıyla, ileri olduğuna kesin gözüyle bakılan Batı tekniğini kullanarak zenginliğinden şüphe duyulmayan halk müziğine "hakettiği değeri" verme arzusu pop müzik alanında da tüm yoğunluğuyla hissedilmeye devam etmektedir. Önceleri yalnızca düzenlemelerden ibaret olan Anadolu-pop akımına Moğollar'ın getirdiği en önemli yenilik ise bu tarzda yapılmış stilize çalışmalara imza atmış olmalarıdır. Yerli ezgi ve ritimler kullandıkları bestelerin yer aldığı *Dağ ve Çocuk / İmece* isimli 45'liklerini çıkaran grup, bu çalışmalarıyla büyük beğeni kazanmıştır. Diğer yandan bir ilke imza atarak "Dağ ve Çocuk"la ilk bestelenmiş Anadolu-pop parçasını da popüler Türk müziğine kazandırmışlardır. Şarkının sözleri şöyledir:

Yemyeşil ovaları
Buz gibi pınarları
Kuşlar öter ormanlarda
Zümrüt yeşili çayırlarda

"ortada bir birinci olmadığı, orkestranın bu meseleyi abarttığı ve festivalin amacının Balkan ülkelerini bir araya getirmekten ibaret olup, herhangi bir yarış durumunun söz konusu olmadığı" şeklinde haberler yer almıştır (Akt. Dilmener, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, s. 88-90).

18. Meriç, a.g.e., s. 41.

Yatmayı özledim
Bırakın beni gideyim

Anam babam yok gayri
Kaldım tek başıma ben
Her yerde arıyorum
Yemyeşil duvarımı

Güneş doğacak
Kuşlar uçacak

Dadım beni çağırdı
Kader beni yuvamdan ayırdı
Koş dedi eteklerimde yat
Üzüntünü sök içinden at

Geç kalmak boşuna
Sana mutlu bir yuva

Hey, hey, hey
Hey, hey, hey, hey hey
Hey

Bu yıllarda yaptıkları çalışmalarla Anadolu-popun gelişiminde rol oynayan topluluklardan biri de 3 Hürel olmuştur. Feridun, Haldun ve Onur Hürel kardeşlerin 1960'ların ilk yarısında amatör çalışmalarla başlayan müzik kariyerleri, profesyonelliğe adım attıkları Selçuk Alagöz Orkestrası'nda devam etmiştir. Önceleri İstanbul Dörtlüsü, Trio İstanbul, Alizeler, Biraderler ve Oğuzlar gibi çeşitli isimlerle çalışmalarını sürdüren Hürel kardeşler, 1970 yılında 3 Hürel'i kurarak yollarına devam etmişlerdir. İlk plakları *Şeytan Bunun Neresinde / Ve Ölüm*'ü 1970'te çıkaran topluluk, arka arkaya yayınladıkları *Gurbet Türküsü / Didaydom, Pembelikler / Ağıt, Lâzoğlu / Gül'e Ninni, Yara / Döner Dünya* gibi plaklarla kısa süre içinde yerini sağlamlaştırmıştır. Öyle ki 1973 yılına gelindiğinde *Hürel Arşivi* ismiyle toplama bir albüm yapabilecek noktaya ulaşmışlardır.

Topluluğun ilk uzunçaları olan bu albümün belki de en önemli özelliği ise Türkiye'deki ilk altın plak ödülünü kazanmış olmasıdır.[19] Alpay, Nesrin Sipahi ve Ersen (Dinleten) gibi dönemin sevilen vokalleriyle de çeşitli plaklara imza atan 3 Hürel, 1975 yılında çeşitli nedenlerle dağılmıştır.[20]

19. 3 Hürel grubuna bu ödülü *Türk Popu* dergisi vermiştir.
20. 1999 yılında tekrar toplanan grup, *1953 Hürel* isimli bir albüm çıkarmıştır.

1970 yılında çıkardıkları *Deriko / Ali Paşa Ağıtı* ile ismini duyuran bir başka topluluk, Modern Folk Üçlüsü'dür. Doğan Canku, Ahmet Kurtaran ve Selâmi Karaibrahimgil'den oluşan topluluk, türkülere çoksesli bir yorum getirmek üzere yola çıkmıştır. 1969'da kurulan Modern Folk Üçlüsü, bir süre dönemin ünlü şarkıcılarından Esin Afşar'a eşlik etmiştir. Afşar'la birlikte dört plağa imza atan topluluk, daha sonra kendi çalışmalarını yapmıştır. İlerleyen yıllarda uluslararası alanda da Türkiye'yi temsil edecek olan Modern Folk Üçlüsü, 1971'deki Berlin konserinin ardından Türkiye'de yapılmış ilk konser albümlerinden birine imza atmıştır. 1971'de yayınlanan *Diley Diley Yar / Gelin Ayşe*'nin ardından topluluğun dağıldığına yönelik dedikoduların ayyuka çıktığı görülür. Yaklaşık bir yıl süren sessizliğin ardından Türk sanat müziğini çokseslendirme gayesiyle çalışmalarına yeniden başladıklarını duyuran Modern Folk Üçlüsü; 1973 yılında bir yüzünde "Klasikler" başlığı altında "Gel Ey Denizin Nazlı Kızı", "Kız Sen Geldin Çerkeşten", "Gel Gidelim Çamlıca"ya gibi şarkıların yer aldığı yeni plakları *40 YIL SONRA*'yı çıkarmıştır. Atatürk'ün 1934 yılında Meclis'in açılış konuşmasında söylediği sözlerden yola çıkarak böyle bir çalışma içerisine girdiklerini söyleyen topluluk, konuşmada geçen müziğe ilişkin sözleri emir telâkki ettiklerini ve bu yolda yeni bir deneme içerisine girdiklerini belirtmektedir. Klasik şarkıların düzenlemelerini Attilâ Özdemiroğlu'nun yaptığı plak, Onno Tunç (bas gitar), Cezmi Başeğmez (tef, davul) ve Behiç Altındağ (org) gibi önemli müzisyenleri bir araya getirmiş olması bakımından da dikkat çekicidir.

Anadolu-pop akımının gelişiminde toplulukların büyük rol oynamasının yanında bireysel çalışmalar da son derece önemli yer tutmaktadır. 1960'ların sonlarında yaptığı plaklarla adını duyuran Esin Afşar, söz konusu akımın önde gelen isimlerinden olurken, özellikle Ruhi Su ile tanıştıktan sonra halk ezgilerine yöneldiği görülür. *Yoh! Yoh!* isimli 45'liğiyle beğeni toplayan ve kültür elçisi olarak yurtdışında çeşitli festivallere katılan Afşar, 1970'te bir başka dikkat çeken çalışması *Gurbet Yorganı* plağını çıkarmıştır.

Anadolu-pop akımının en önemli temsilcilerinden biri, şüphesiz Barış Manço'dur. Müzik çalışmalarına 1950'lerin sonlarında lise öğrencisiyken kurduğu Kafadarlar ile başlayan Manço, ikinci grubu olan Harmoniler'le ilk konserini vermiş ve birkaç 45'liğe imza atmıştır. Eğitimine Belçika'da devam etme kararı alınca Harmoniler dağılmış ve Manço'nun altı yıl sürecek olan Avrupa macerası başlamıştır. Belçika'dan 1969'da dönen Manço aynı yıl Kaygısızlar grubundan ayrılarak uzun

yıllar sürdüreceği tarzın temellerini atmıştır. 1970 yılında seslendirdiği, kemençe icracısı Cüneyd Orhon'un yazdığı "Dağlar Dağlar" Manço'nun bu yeni tarzının başlangıcı olacaktır. Daha sonra Moğollar ile adeta güç birliği yapan Manço, kısa süren bu beraberlik sürecinde "İşte Hendek İşte Deve", "Kâtip Arzuhâlim Yaz Yare Böyle" ve "Binboğanın Kızı" gibi çalışmalara imza atmıştır.

Manço'yla aynı yıllarda etkin olan bir diğer isim Galatasaray Lisesi'nde alt sınıfında okuyan Fikret Kızılok'tur. Lise yıllarında müziğe başlayan Kızılok, önceleri dönemin önde gelen yabancı gruplarından The Beatles'dan ve rock and roll'un kralı olarak bilinen Elvis Presley'den etkilenmiştir. 1960'ların ikinci yarısından itibaren halk müziğine yönelmiş, özellikle aylarca yanında kaldığı Âşık Veysel'den etkilenerek bu müziğe daha da yoğun bir ilgi duymaya başlamıştır.

Sivrialan'dan döndükten sonra Âşık Veysel'in sözlerini besteleyerek *Yumma Gözün Kör Gibi / Yağmur Olsam* plağını kaydeden Kızılok, bu çalışmayla hem büyük bir çıkış yapmış hem de Moğollar'ın açtığı yolda ilerleyerek yeni besteler ortaya koymuştur. Plağın kazandığı başarının hemen ardından yeni bir plağa imza atan Fikret Kızılok, bir yüzünde sözü ve bestesi kendisine ait olan "Söyle Sazım"ı, diğer yüzünde Karacaoğlan'dan bestelediği "Güzel Ne Güzel Olmuşsun"u seslendirdiği bu çalışmayla bir anlamda çizgisini korumuştur. *Vurulmuşum / Emmo* (1971), *Leylim Leylim (Kara Tren) / Gözlerinden Bellidir* (1972) ve *Köroğlu Dağları / Tutamadım Ellerini* (1973) gibi Anadolu kültüründen ve müziğinden beslendiği çalışmalarını yaklaşık 1970'lerin ortasına dek sürdüren Kızılok, Anadolu-pop akımının en parlak dönemini yaşadığı yıllarda üretken isimlerden biri olarak yerini almıştır.

Kimilerine göre aranjman akımına bir tepki olarak ortaya çıkan Anadolu-pop, Türkiye'de yeni yeni gelişen pop müziğin seyrinde önemli bir aşama olmuştur. Dinamikler ve Jaguarlar gibi gruplarla amatör olarak müziğe başlayan, Gökçen Kaynatan Orkestrası'ndaki deneysel çalışmalarıyla bir arayış içerisinde olduğunun sinyallerini veren Cem Karaca adeta akımın içini doldurarak en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Apaşlar grubuyla profesyonelliğe adım atan Karaca, bir yandan doğrudan pop müzik sound'u içinde ele alınabilecek parçalara imza atarken, diğer yandan Erzurumlu Emrah'ın şiiri üzerine besteleyip 1967'de seslendirdiği "Emrah"la halk ezgilerini pop ve rock müzik öğeleriyle birleştirip iki farklı hat üzerinden ilerlemeye başlamıştır. Aynı yıllarda kendisi için yeni türetilen "ulusal Türk müziği" akımının öncüsü sıfatı kullanılmışsa da bu isim yeterince ilgi görmemiştir.

Askerlik yıllarında Anadolu kültürünü tanıma fırsatı bulan Karaca, bu dönemde Âşık Mahsuni Şerif'le tanışmıştır. Döndükten sonra Apaşlar grubuyla çalışmaya başlamış, grubuyla birlikte 1968'de Almanya'ya giderek plaklar kaydetmiştir. Bu yıllarda seslendirdiği bir başka hit parçası olan "Resimdeki Gözyaşları" ve "Emrah"ın yurtdışında yayımlanması için İngilizce versiyonlarının bulunduğu bir 45'lik yapan Karaca, 1969 yılında çeşitli nedenlerden ötürü Apaşlar ile yollarını ayırmış ve Kardaşlar grubunu kurmuştur. Bu dönemde ülkedeki siyasi ortamın da etkisiyle toplumsal mesajların ön planda olduğu çalışmalara ağırlık vermek isteyen Karaca, en sevilen parçalarından biri olan "Dadaloğlu"nun yer aldığı *Dadaloğlu/Kalender* (1970) plağını yapmıştır. Anadolu-pop akımının iyiden iyiye kendini hissettirdiği bu dönem, Karaca'nın toplumsal duyarlılığının da belirgin ölçüde ortaya çıktığı yıllara denk düşmektedir. Meriç'in ifadesiyle "rock müziği türkülere bulaştıran ilk isim"[21] olan Karaca yaşadığı dönemin toplumsal olaylarına tepkisiz kalmayıp bu duyarlılığını gelişmekte olan bir popüler müzik türünde somut ürünlere dönüştüren ilk isimlerden olması bakımından da son derece önemlidir. Kardaşlar'ın 1972'de dağılmasının ardından dönemin bir başka önemli grubu Moğollar'la çalışmaya başlamış, bu dönemde kent kültürünü konu alan şarkılara ağırlık vermiştir. Toplumsal olaylardaki hassasiyetinin giderek siyasi bir kimliğe dönüşmeye başladığı 1970'lerin ilk yarısında "Namus Belâsı", "Gurbet" (1974), "Tamirci Çırağı", "Kavga" (1975), "İhtarname" (1976) ve "1 Mayıs" (1977) gibi ilerleyen yıllarda her biri klasikler arasındaki yerini alacak olan parçalara imza atmıştır.

Seslendirdiği türkü düzenlemelerinden Türk sanat müziği şarkılarına; ilerleyen yıllarda "arabesk-rock" gibi isimler alacak olan kendi bestelerinden metal müzik türünde değerlendirilebilecek parçalarına dek geniş bir yelpazesi olan Erkin Koray'ın çalışmalarından da mutlaka bahsetmek gerekir. 1950'lerin sonlarında Alman Lisesi Orkestrası'yla ilk konserini veren Koray, yine bu yıllarda kurduğu Erkin Koray ve Ritimcileri grubuyla tanınmaya başlamıştır. 1963 yılında *Bir Eylül Akşamı / It's So Long* isimli plağını yaptıktan sonra bir süre çalışmalarını Almanya'da sürdüren Koray, 1966'da İstanbul'a döndükten sonra Erkin Koray 4'ü kurmuştur. 1967'de *Kızları da Alın Askere / Aşk Oyunu* plağıyla büyük bir çıkış yapmış, ertesi yıl Çiçek Dağı'yla katıldığı Altın Mikrofon'da dereceye giremese de daha sonra yayınlanan *Meçhul* / Çiçek Dağı plağı yüksek bir tiraja ulaşmıştır. "Köprüden Geçti Gelin", "Cemalim" gibi türkülerin yanında "Nihansın Dideden", "Kıskanırım" gibi sanat müziği şarkılarını kendine has üslûbuyla seslendiren Erkin Koray, rock müziğe

21. Meriç, a.g.e., s. 40.

ait öğelerin ağırlıkta olduğu bir sound geliştirerek popüler müzik içerisinde ayrı bir kanal açmıştır.

1960'ların sonlarında liseyi bitirdikten sonra İstanbul'a gelen ve üniversite eğitimini yarıda bırakarak tümüyle müzik çalışmalarına ağırlık veren Edip Akbayram, ilk büyük çıkışını 1971'de katıldığı Altın Mikrofon Yarışması'nda yapmıştır. Yarışmada Âşık Veysel'in şiirinden etkilenerek bestelediği "Kükredi Çimenler"le birinci olan Akbayram, 1972'de *Kükredi Çimenler / Boşu Boşuna* plağını çıkarmıştır. Daha sonra *Deniz Üstü Köpürür / Dumanlı Dumanlı O'y Bizim Eller* (1973), *Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme / Yakar İnceden İnceden*, İnce İnce Bir Kar Yağar / *Dağlar Dağladı Beni* (1974) gibi plakları arka arkaya yayımlanan Akbayram, 1974'te Dostlar Orkestrası'nı kurarak Anadolu-popun önemli isimleri arasına girmiştir.

Genel olarak Cem Karaca ve Fikret Kızılok çizgisinde ilerleyen Edip Akbayram, 1970'lerin ikinci yarısında politik bir duruş sergilemeye başlamış, 1980'li yıllarda bestelerinin TRT'de çalınması yasaklanmıştır. Pek çok hit parçaya imza atan ve gerek müzikal çizgisini gerek politik duruşunu uzun yıllar koruyan Akbayram, hem pop müziğin en uzun soluklu isimlerinden biri olmuş hem de Anadolu-pop akımının etkisini kaybettiği yıllarda bile çalışmalarıyla bu tarzın tümüyle yok olmasını engellemiştir.

Elbette yukarıda bahsi geçen ve Anadolu-pop akımına yön verecek düzeyde etkili olan isimlerin dışında, yaptıkları çeşitli çalışmalarla bu akım içerisinde değerlendirilebilecek başka şarkıcılar ve topluluklar da vardır. 1970'lerin ilk yarısındaki bazı çalışmalarıyla Anadolu-popa yakın bir çizgide duran Kaygısızlar; üçüncü plağında seslendiriği Azeri türkü "Unutma Sen"le başlayıp, ardından yaptığı birkaç plakla dönemin genel eğiliminden etkilenen isimler arasına katılan Erol Evgin; "klasik folk" adı altında sundukları *Tutam Yar Elinden / Gerebiç*, *Uyur İdik Uyardılar / Anacan* gibi çalışmalarıyla tanınan Ajlan ve 3 Ozan; aranjmanların yanında türkü düzenlemeleri de seslendiren Mavi Işıklar ve sade bir üslupla gitar eşliğinde seslendirdiği türkülerle hatırlanan Hümeyra, Anadolu-pop çatısı altında ele alınabilecek diğer isimlerdir.

Halk müziğine ve Anadolu kültürüne olan bu yoğun ilgi, yalnızca müzikal ürünlerde değil, popüler kültürün en önemli öğelerinden biri olan giyim kuşamda da kendini göstermiştir. Yöresel kıyafetlerle sahneye çıkan, albüm kapaklarında birbirinden renkli fotoğrafları yer alan isimlerin sayısı, bu yıllarda hiç de az değildir. Öyle ki 1970'lerin başında iyiden iyiye artan bu durum bir süre sonra çeşitli eleştirilere neden olacaktır. Nitekim 1972 yılında dönemin önde gelen yayın organlarından

Ses dergisinde çıkan bir habere göre, bazı folklor araştırmacıları kullanılan kıyafetleri asıllarına uygun olmadıkları gerekçesiyle uyduruk bulmaktadır. Daha sonra dergiyle temas kuran Ersen ve Kardaşlar ile 3 Hürel, haberde ismi geçen folklor uzmanlarından bu hususta bilgi almak istediklerini belirtmişlerdir. Bunun üzerine Elif Naci ve Olgunlaşma Enstitüsü müdüresi Bedia Diker genç müzisyenlerle bir araya gelerek fikir ve önerilerini aktarmışlardır.



Bedia Diker, 3 Hürel ile Ersen ve Kardaşlar'ı kılık kıyafet konusunda bilgilendiriyor.

Dönemin koşullarının da etkisiyle pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine duydukları yoğun ilgi giderek müzikal bir eğilime dönüşmüş, buradan hareketle yapılan çalışmalar yaklaşık on yıl sürecek olan bir popüler müzik akımının doğmasına neden olmuştur. Bu türden akımların pek fazla görülmediği popüler Türk müziği tarihinde önemli bir yere sahip Anadolu-pop, 1970'lerin ortalarından itibaren giderek etkisini kaybetmiştir. Etkisini kaybetmesindeki başlıca nedenlerden biri, önde gelen isimlerinin dönemin koşullarının da etkisiyle sosyal hayata karşı farklı bir duyarlılık içerisine girmeleri ve buradan hareketle siyasi bir duruş ortaya koymalarıdır. En az bunun kadar önemli rol oynayan bir diğer faktör ise eleştirel bir yapı edinmeye başlayan Anadolu-popun, özellikle 1970'lerin ortasından itibaren hızla yükselerek tüm piyasayı ele geçiren arabesk müziğin yarattığı iklimde varlığını devam ettirememesidir. Yine de pop müziğin hangi yönde gelişebileceğine dair somut örneklere dönüşmüş bir fikrin ortaya koyulduğu Anadolu-pop akımı, Türkiye'de pop müziğin gelişimi açısından dil konusunda atılan adımdan sonraki ilk ve en etkili kırılma noktası olmuştur.

1.4. Pop Müziğin Gelişiminde Yarışmaların Rolü

Gazete ve dergilerde yeni çıkan plaklara ilişkin haberlerin ve çeşitli konser eleştirilerinin yayımlandığı 1960'lı yıllar, müziğin basında daha fazla yer bulmaya başladığı bir dönemdir. Bunun yanında Fecri Ebcioğlu, Aykut Sporel ve Sezen Cumhur Önal gibi popüler müziğin önemli isimlerinin radyoda yaptıkları programlar da uygun bir zeminin oluşmasına büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Böyle bir ortamda birbiri ardına yayın hayatına başlayan ve uzun yıllar popüler müziğin yanında popüler kültürün de gelişmesine katkı sağlayan dergiler, bu oluşumun bir ayağıdır. Diğer bir ayağı ise gazete ve dergilerin düzenledikleri yarışmalardır. Gerek pop müziğe kazandırdıkları isimler gerek bu müziğe sağladıkları hareket alanı sayesinde daha geniş kitlelere yayılmasında önemli bir işlevi yerine getirmiş olmaları bakımından, pop müziğin gelişiminde yarışmaların son derece önemli rolü olmuştur. Verdikleri ödüllerden ziyade temin ettikleri imkânlarla genç müzisyenleri cesaretlendirerek teşvik etmişlerdir.

Yarışmalar içerisinde başı çeken *Hürriyet* gazetesinin 1965 yılından itibaren düzenlemeye başladığı Altın Mikrofon olmuştur. Bu yıllarda revaçta olan ve Türkçe sözlü hafif Batı müziği olarak ifade edilen çalışmaları desteklemek amacıyla yapılan yarışma, Batı müziği tekniğinden yararlanılmış parçaların yine Batı müziği çalgılarıyla icra edilmesi koşuluna dayanmaktadır. Türk müziğine yeni bir yön vermek amacıyla yola çıkan yarışmaya ilk yıl 78 isim katılmıştır. Birinciye plak yapma ve bir gazinoda sahneye çıkma ödülünün verildiği yarışmanın 80 kişilik jürisi, finale 10 kişinin çıkmasına karar vermiştir. Finalistler İstanbul, Ankara, İzmir ve Adana'da halkın karşısına çıkmış, buradaki konserler sonrasında halk oylamasıyla birinci seçilmiştir. İlk yıl birinciliği 26 kişilik orkestrasıyla kendi bestesi olan "Gençliğe Veda"yı seslendiren Yıldırım Gürses almıştır. İkinci, "Helvacı Helva"yla Mavi Işıklar,[22] üçüncü "Kaşık Havası"yla Silüetler[23] olmuş ve finale kalan tüm şarkılar bir 45'lik plak olarak yayımlamıştır.

---

22. 1964 yılında kurulan grup Çetin Yavuzdoğan, Metin Yavuzdoğan, Cihat Günaydın, Nejat Toksoy ve Zamir Manisa'dan oluşmaktaydı. İlerleyen yıllarda gruba Acar Tanlak, Atilâ Şimşek ve Fikret Ural da katılmıştır. 1970'lerin başlarında Metin Yavuzdoğan ve Nejat Toksoy'un askere gitmeleri nedeniyle çalışmaları aksayan grup kısa bir süre sonra dağılmıştır. 1990'da tekrar bir araya gelen Mavi Işıklar, 2000 yılında verdikleri bir konserle yıllar sonra tekrar adından söz ettirmiştir.

23. Gitarist Mesut Aytunca ve Erol Bilem tarafından kurulmuştur. Adını ünlü The Shadows grubundan alan Silüetler, türküleri rock tarzında yorumladıkları çalışmalarıyla bilinmektedir. Grup 1970 yılında dağılmıştır.

1965 Yılı Finalistleri	
Cahit Oben 4	"Halimem"
Ferdi Özbeğen	"Sandığımı Açamadım"
Grup Sonya Dores	"Gemiciler"
İlham Gencer	"Zamâne Kızları"
Kanat Gür	"Karadır Kaşların Ferman Yazdırır"
Metin Alkanlı	"Gül Dalında Öten Bülbül Olsam"
Selçuk Alagöz	"Kemerin Naftaları"
Silüetler	"Kaşık Havası"
Yıldırım Gürses	"Gençliğe Veda"
Mavi Işıklar	"Helvacı Helva"

Altın Mikrofon'un 1966 elemelerine 55 başvuru olmuş, 7 isim finale kalmıştır. Yarışmaya gösterilen yoğun ilginin sonucunda konser verilecek şehir sayısı artırılmış; Bursa, Eskişehir, Samsun ve Konya olmak üzere dört şehir daha programa dahil edilmiştir.

1966 Yılı Finalistleri	
Ali Atasagun	"Yârim"
Cahit Oben	"Her Gün Kavga Var"
Kent Yedilisi	"Kara Kaşlı Haticem"
Selçuk Alagöz	"Bahçelere Geldi Bahar"
Silüetler	"Lorke Lorke"
T.P.A.O. Batman Orkestrası	"Kaleden Top Atarlar"
Mavi Işıklar	"Çayır Çimen Geze Geze"

Fecri Ebcioğlu'nun sunuculuğunu yaptığı konserlerin sonuncusu İstanbul'da yapılmış ve geçen yılın üçüncüsü olan Silüetler grubu "Lorke Lorke"yle birinci seçilmiştir. Mavi Işıklar seslendirdikleri "Çayır Çimen

Geze Geze"yle bir kes daha ikinci olurken, Selçuk Alagöz "Bahçelere Geldi Bahar"la üçüncülüğü kazanmıştır. 1967'de üçüncüsü düzenlenen Altın Mikrofon'da konser sisteminin ve şehirlerin değiştiği görülür: İstanbul'da dört, Ankara ve İzmir'de ikişer tane olmak üzere Adana, Antalya, Mersin, Kayseri, Denizli, Balıkesir ve Adapazarı'nda konserler verilmiş, 6 yarışmacı finale kalmıştır. Mavi Çocuklar'ın "Develi Daylar"la birinci olduğu yarışmada, ikinciliği "Emrah"la büyük bir çıkış yapan Cem Karaca ve Apaşlar, üçüncülüğü ise "Konya Kabağı"nı seslendiren Rana Alagöz kazanmıştır.

1967 Yılı Finalistleri	
Cem Karaca ve Apaşlar	"Emrah"
Haramiler	"Çamlıca Yolunda"
Mavi Çocuklar	"Develi Daylar"
Rana Alagöz	"Konya Kabağı"
T.P.A.O. Batman Orkestrası	"Kara Toprak"
Yabancılar	"Ağıt"

1968'de orijinal şekliyle ve popülaritesini kaybetmeden son kez yapılan yarışmanın birincisi, sırasıyla Adana, Şanlıurfa, Diyarbakır, Elâzığ, Malatya, Gaziantep, Antakya, Adana (ikinci kez), Afyon, İzmir, Çanakkale ve Edirne'de yapılan konserlerle belirlenmiştir.

1968 Yılı Finalistleri	
Erkin Koray Dörtlüsü	"Çiçek Dağı"
Haramiler	"Arpa Buğday Daneler"
Moğollar	"Ilgaz"
Sis Beşlisi ve Turgut Oksay	"Iğdır'ın Al Elması"
T.P.A.O. Batman Orkestrası	"Meşelidir Enginde Dağlar Meşeli"

67 ekibin katıldığı yarışmada Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı Batman Orkestrası "Meşelidir Enginde Dağlar Meşeli"yle birinci, "Arpa Buğday Daneler"i seslendiren Haramiler[24] ikinci, Moğollar "Ilgaz"la

24. 1966'da Uğur Dikmen tarafından kurulan grup, Altın Mikrofon'u kazandıktan

üçüncü, Erkin Koray dördüncü, Sis Beşlisi ve Turgut Oksay beşinci olmuştur.

1968'den sonra dört yıl yapılmayan Altın Mikrofon, *Günaydın* gazetesi tarafından 1972 yılında bir kez daha düzenlendiyse de geçmiş yıllardaki ilgiyi görememiştir. Edip Akbayram'ın "Kükredi Çimenler" şarkısıyla birinci, "Bir Dost Bulamadım" parçasını seslendiren Salim Dündar'ın ikinci ve Ömer Aysan'ın "Kara Kuzu"yla üçüncü olduğu yarışma, yine yedi yıllık bir ara vermiş ve *Saklambaç* gazetesi tarafından 1979'da son kez düzenlenmiştir. Birçok ismi müzik dünyasına tanıtan, popüler müziğin Anadolu'nun pek çok şehrine ulaşmasını sağlayan yarışmada son altın mikrofon, "Dışarıda Kar Yağıyor" şarkısını seslendiren Ünol Büyükgönenç'e gitmiştir.

1960'lı yıllarda pop müziğe katkı sağlayan bir diğer yarışma *Milliyet* gazetesinin düzenlediği Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması olmuştur. Daha sonra Liselerarası Müzik Yarışması ismini alan organizasyonun Altın Mikrofon'dan en önemli farkı, katılımcıların profesyoneller değil de lise öğrencileri olmasıdır. İlki 1967'de yapılan yarışmayı Optikler isimli Robert Kolej ekibi "Köylü Kızı" ve "Very Last Day" şarkılarıyla kazanmıştır. Haydarpaşa Lisesi ikinci, Özel Karşıyaka Lisesi üçüncü olmuştur. 1968'de ikincisi düzenlenen yarışmada 9 finalist vardır. Bunlardan Ankara Fen Lisesi "Drama Köprüsü" ve "Bad Times Come Again No More" ile birinci olurken, İstanbul Erkek Lisesi ikinci ve Galatasaray Lisesi üçüncü olmuştur.

---

kısa bir süre sonra dağılmıştır. İki albümü bulunan Haramiler, çalışmalarında halk müziği ezgilerini kullanmıştır.



1972 Altın Mikrofon Yarışması'nın Anadolu turnesi geçtiğimiz hafta içerisinde tamamlandı. Bu arada yarışmaya misafir sanatçı olarak katılan LCC Mankenler Revüsü de üstte geniş ilgi topladı. Şimdi yarışmacılar (sağda) büyük bir heyecanla sonucu bekliyorlar.



Altın Mikrofon Finalistlerinin Anadolu Turnesi tamamlandı

1972 Altın Mikrofon yarışmasının dokuz gün süren Anadolu turnesi geçtiğimiz hafta içinde tamamlandı ve yarışmacılar büyük bir heyecan ile sonucu beklemeye başladılar. Avusturyalı Frizz Beyer orkestrasının eşliğinde yarışan Nur Belda, Ömer Aysan, Edip Akbayram, Salim Dündar, Muzaffer Uludağ, Hüsnü Güleryüz, Faruk Şentürk, Kartal Kaan, İlhan Gencer, Arzu Akan ve İskender Doğan dokuz günlük bu turne sırasında şu şehirlerde konserler verdiler: İzmit, Balıkesir, İzmir, Kütahya, Ankara, Kayseri, Adana, Gaziantep.

Yarışmacıların yanısıra konuk sanatçı olarak takdim - çilik yapan Sevil-Vural ikilisi ve LCC Mankenler Revüsü turneye katıldılar ve büyük ilgi topladılar.

ARDA KARDEŞ HASTALANDI

1972 Altın Mikrofon'un finalinde konuk sanatçı olarak sahneye çıkmak için turneye katılan 4 yaşındaki şarkıcı Arda Kardeş ise beklenmeyen bir nedenle İzmir konserine katılamadı. Son anda orta kulak iltihabına tutulan Arda Kardeş bu nedenle acele tedavi altına alındı. Küçük şarkıcı yarışmanın ancak İstanbul finaline katılabildi.

Altın Mikrofon'a ilişkin Hey *dergisinde çıkan bir haber, 26 Ocak 1972.*

1969 yılına gelindiğinde yarışmaya katılımın arttığı görülür; bir önceki yıl 62 ekibin başvurduğu yarışmada katılımcı sayısı 85'e yükselmiştir. 14 ekibin finale kaldığı yarışmayı Kadıköy Ticaret Lisesi "L.S.D." ve "Sexy Girl" parçalarıyla kazanmıştır. 1970'te halk oyunları, 1979'da halk

müziği kategorilerinin eklendiği[25] yarışma birçok ismi pop müziğe kazandırmıştır. Bunlar içerisinde 1970'te yarışan Marmara Koleji'nin solisti İlhan İrem ve Alman Lisesi bünyesinde kurulan Dönüşüm grubunda yer alan Melih Kibar, ilk etapta öne çıkan isimlerdir. 1970 yılının birincisi "Gevheri" ve "John Henry" ile Alman Lisesi olmuştur. Yarışma, Kadıköy Ticaret Lisesi'nin "Sıla" ile birinci olduğu 1971 yılında beşinci kez düzenlenmiş, daha sonra birkaç yıllık aralıklarla yapılmaya devam etmiştir.


Fen, İstanbul Erkek, Tarsus Amerikan ile İzmir Koleji
Liselerarası Yarışmanın Dördüncüsü
ANKARA FEN LİSESİ

Milliyet Hafta Sonu İlavesi'*nde*
III. Liseler Arası Hafif Batı Müziği Yarışması'na dair bir haber.

Liselerarası Müzik Yarışması'yla aynı yıl başlayan, onun kadar ilgi görmemekle birlikte pop müziğin bazı önemli isimlerinin tanınmasına

25. Meriç, a.g.e., s. 277.

vesile olan Altın Ses yarışması bu dönemde yapılmış bir başka yarışmadır. *Hafta Sonu* gazetesinin düzenlediği yarışmanın farkı, grupların değil vokallerin yarışıyor olmasıdır. İlki 1967'de yapılan yarışmayı Ersan Erdura ve Nilgün Arkun kazanmışlardır. 1969 yılı pop müziğin iki önemli kadın vokalinin tanınmasına vesile olması bakımından çok önemlidir: Yarışmanın birincisi Nilüfer Yumlu ve elemeleri geçemeyen Sezen Seley. Yarışmadan sonra her ikisinin de bir süre sessiz kaldığı görülür. Nilüfer Yumlu 1972'de, Sezen Seley ise Sezen Aksu ismiyle 1970'lerin ortasında ortaya çıkacak ve ikisi de Türkiye'de pop müziğe yön veren en önemli kadın vokaller arasındaki yerlerini alacaklardır.

Bir kez düzenlenmiş olmasına rağmen 1970'li yıllarda yapılmış önemli yarışmalar arasında yer alan ve bir anlamda Eurovision'un provası olarak görülen 1. Topluiğne Beste Yarışması, içeriği bakımından öncekilerden farklı olmakla beraber bir ilktir. TRT'nin naklen yayınladığı yarışmanın en önemli destekçilerinden biri Attilâ Özdemiroğlu ve Şanar Yurdatapan'ın 1971'de kurdukları, Türkiye'nin ilk yapım şirketi olan ŞAT Yapım olmuştur. İstanbul'un çeşitli yerlerine koyulan oy sandıkları ve doldurtulan formlarla jüri üyelerinin halkın içinden seçildiği yarışma, Hafif Müzik Derneği tarafından 1974'te yapılmıştır. Önce 26 olarak duyurulan beste sayısı daha sonra 19'a indirilmiş ve Esmeray'ın seslendirdiği Erol Tanır bestesi "Unutama Beni" birinci seçilmiştir.

1980'li yıllara gelindiğinde, önceki yıllara kıyasla pop müziğin genel bir durgunluk içerisine girdiği söylenebilir. Darbenin yarattığı siyasal iklimin olumsuz etkileri, kültür sanat alanları başta olmak üzere hemen her şeyde kendini gösterirken, siyasi ve toplumsal dengelerin değişimine paralel olarak müzik piyasasındaki koşulların da değiştiği görülür. Nitekim bu süreçte sektörün canlılığını korumasında önemli rol oynayan yarışmaların izlerine pek rastlanmamaktadır. Uzunca bir aradan sonra, 1987'de ilki düzenlenen Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması'yla pop müzik bir anlamda yeniden coşkulu ortamına kavuşmuştur. 15 şarkının yarıştığı ilk yarışmada, 1990'lı ve 2000'li yıllarda popüler olacak birçok ismin yer aldığı görülmektedir. Fatih Erkoç, Kayahan, Ayşegül Aldinç, Çetin Alp, Zerrin Özer, Harun Kolçak, Coşkun Demir ve Emel-Erdal yarışmacılar arasındadır. Bu yılın birincisi "Yol Verin A Dostlar" isimli bestesini seslendiren Fatih Erkoç olurken, aynı yıl ilk albümünü çıkartan Erkoç böylelikle ilk hit parçasına da imza atmıştır.

Bir sonraki sene Ayşegül Aldinç, Füsun Önal, Emel-Erdal gibi isimlerin tekrar katıldığı yarışmada yeni isimler de ortaya çıkmıştır. "Tasvir-i Şikâyet" şarkısıyla beğeni toplayan Grup Denk –ilerleyen yıl-

larda Oya&Bora adıyla tanınacaklardır– ve "Akdeniz" parçasıyla yarışan Sertab Altın –daha sonra Erener soyadıyla çıkacak ve asıl ününe kavuşacaktır– bu yılın öne çıkan yeni yarışmacılarındandır. 1990'lı yıllardan itibaren pop müziğin önemli seslerinden biri olarak anılacak olan Aşkın (Nur Yengi) ile "Yeniden" parçasını seslendiren Harun Kolçak, on dört şarkının arasından sıyrılarak ikinci yılın birincisi olmuştur. Önceki yıllara kıyasla ilginin biraz daha azaldığı üçüncü yılında Grup Denk, Candan Erçetin, Grup Lokomotif gibi tanıdık isimlerin sahneye çıktığı Altın Güvercin'in bu yılki yeni isimleri arasındaysa İzel, Metin Özülkü ve Seden Kutlubay –daha sonra Gürel soyadını kullanacaktır– vardır. Fakat yarışmaya damgasını vuran, Atillâ Atasoy bestesi "Yaz Yağmuru"nu ve kendisine ait olan "Gittin Gideli"yi seslendiren Erdal Çelik olmuştur.

1990 yılında son kez aynı isimle yapılan dördüncü yarışmaya gösterilen ilgi bir önceki yıla oranla daha fazladır. Sinan Erkoç, Rezzan Yücel, Grup Çağrı, Burhan Şeşen, Grup Gökkuşağı gibi isimlerin katıldığı yarışmada çıkış yakalayanlardan biri de "İki Gözüm İki Çeşme"yi seslendiren Suavi'dir. Asıl olarak 1990'ların ortasında tanınacak olan 3. Nesil'in solisti Mirkelam da "Karşılıksız Çek" adlı şarkısıyla yarışanlar arasındadır. Altın Güvercin ismiyle son kez yapılan yarışmanın birincisi ise Uğur Dikmen ve Cahit Berkay'la beraber seslendirdiği "Kâhya Yahya" ile Cem Karaca olmuştur. Bir yıllık aksaklığın ardından 1992'de Beyaz Güvercin ismiyle yeniden yapılan yarışma eski ilgisini giderek kaybetse de bazı isimleri bir araya getirmesi bakımından önemlidir. Henüz solo çalışmalarıyla dinleyicilerinin karşısına çıkmamış olan ve ilk kez İzel-Çelik-Ercan olarak tanınan üçlü bu yılın öne çıkanları arasındadır. Uzun bir aradan sonra yeniden ortaya çıkan Ersan Erdura ise bir anlamda yarışmanın sürprizidir. Suat Suna, Gülay Eralp, Cemil Sağyaşar, Coşkun Demir ve Revnak Yengi'nin de katıldığı bu yılın birincisi Nilüfer'in vokalistliğini yapan ve ilerleyen yıllarda Asya ismiyle tanınacak olan Tülây Saygın olmuştur. Saygın, birinciliği Önder Bilge'ye ait olan "Haykır Sevda Dağlarına" isimli parçayla kazanmıştır. Ertesi yıl sonuncusu düzenlenen ve Birsen Tezer, Serpil Barlas gibi isimlerin yer aldığı yarışmanın galibi ise kendisine ait olan "Canım Seni İstiyor" şarkısıyla Bora Ayanoğlu olmuştur.

Elbette aynı yıllarda yukarıda bahsi geçenler dışında da yarışmalar yapılmıştır. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi İngilizce Kulübü'nün 1961'de ilkini düzenlediği Ankara Amatör Orkestralar Yarışması; ilki 1963'te yapılan ve üç kez düzenlenen Boğaziçi Müzik Festivali; 1968'de İstanbul Açık Hava Tiyatrosu'nda yapılan Topkapı Müzik

Festivali ve aynı yıl *Diskotek*'in düzenlediği Amatör Topluluklar Yarışması dönemin diğer organizasyonları olmakla beraber, yukarıda daha detaylı biçimde ele alınan yarışmalar kadar ses getirmemiş oldukları için kısaca bahsetmekle yetiniyoruz.

1.5. Eurovision Şarkı Yarışması

Eurovision Şarkı Yarışması'nı[26] ayrı bir başlık altında ele almamızın başlıca nedeni, özellikle toplumsal anlamı bakımından tartışmasız olarak popüler Türk müziği tarihinde farklı bir yere sahip olmasıdır. Uzun yıllar adeta "hayat memat meselesi" olarak görülen yarışma, aynı zamanda Türkiye'nin uluslararası alanda boy gösterdiği en uzun soluklu organizasyon olması bakımından da önemlidir. 1973 yılı sonunda Hafif Müzik Derneği'nin TRT'nin o yıllardaki sıkı denetimine karşı uygulamaya çalıştığı boykot sonuç vermiş, dernekle masaya oturmak durumunda kalan TRT, destekleyeceği bir beste yarışmasının da kapsamında bulunduğu bir anlaşma yapmıştır. 1974'de ilk ve son kez düzenlenen 1. Topluiğne Beste Yarışması işte bu anlaşmadan çıkmıştır. Müzik çevrelerinde Eurovision'un provası olarak görülen bu yarışmanın ardından 1975'te Avrupa Yayın Birliği'ne başvuran TRT, böylece uzun yıllar ülke gündeminden düşmeyecek olan Eurovision Şarkı Yarışması'na ilk adımı atmıştır.

İlk yıl Türkiye elemelerine 105 beste başvurmuş, 17 isim finale kalmıştır. Finalistler arasından "Boşver" şarkısını seslendiren Nilüfer'in ve "Umut"la yarışan Şenay'ın yarışmadan çekilme kararı almaları üzerine finalist sayısı 15'e düşmüştür. Türkiye'yi ilk kez katılacağı bu yarışmada temsil edecek ismin seçilmesi oldukça ilginç bir sürecin sonunda gerçekleşmiştir. Halk oylamasıyla birinci seçilen Ali Rıza Binboğa'nın seslendirdiği "Yarın" şarkısı bazı siyasi gerekçelerle TRT tarafından engellenmiştir. Daha sonra TRT kendi jürisini kurmuş ve bu jüri de ilginç bir şekilde iki kişiyi birinci seçmiştir. Bunlardan biri, Kemal Ebcioğlu bestesi "Seninle Bir Dakika"yı seslendiren Semiha Yankı, diğeri ise

26. Avrupa Yayın Birliği'nin (EBU) üyesi ülkeler arasında her yıl düzenlediği Eurovision Şarkı Yarışması'nın ilki İsviçre'nin Lugano kentindeki Kursaal Theatre'da yapılmıştır. Almanya, Belçika, Fransa, Hollanda, İsviçre, İtalya ve Lüksemburg'un katıldığı ilk yarışmayı Lys Assia'nın seslendirdiği "Refrain" şarkısıyla İsviçre kazanmıştır. Ülkelerin çoğu yarışmaya gönderecekleri şarkıları ulusal bir yarışma düzenleyerek halk oylamasıyla seçmektedir. Bazı ülkeler ise kendilerini temsil edecek ismi seçtikten sonra beste siparişi verme yoluna gitmektedir. 2000 yılından itibaren internetten de yayınlanan yarışma, Avrupa'da olmayan ülkelerce de gösterilmektedir. Yarışmanın içeriği dönem dönem değişikliklere uğramıştır. En önemli kurallardan biri, ülkelerin kendi şarkılarına oy verememeleridir.

Attilâ Özdemiroğlu şarkısı "Delisin"i söyleyen Cici Kızlar'dır. Elemelerdeki ilginçlikler bununla da kalmaz; iki birinciden hangisinin yarışmaya katılacağı kurayla belirlenir ve 22 Mart 1975'te Stockholm'de Türkiye'yi temsil edecek olan isim şans eseri seçilen Semiha Yankı olur. Sonucu büyük bir heyecanla beklenen ilk yarışma tam bir hayal kırıklığıyla neticelenir; Semiha Yankı, Monaco'dan aldığı üç puanla sonuncu olmuştur.



Semiha Yankı; 1975'te Katıldığı Eurovision Şarkı Yarışması'ndan.

İlk yarışmadaki hüsranın ardından iki yıl Eurovision'dan uzak duran TRT, 1978'de yeniden katılma kararı almıştır. İlginin yoğun olduğu yarışmaya ilk etapta 232 başvuru olmuş, bu sayı ön elemelerde 12'ye, finalde ise 5'e düşmüştür. Aralarında Nilüfer'in bulunduğu Grup Nazar birinci seçilmiş ve "Sevince" parçasıyla Paris'te Türkiye'yi temsil etmiş-

tir. Fakat sonuç yine hüsrandır; Grup Nazar aldığı iki puanla sondan ikinci olmuştur. Ertesi yıl İzmirli Maria Rita Epik, "Seviyorum" parçasıyla yarışmaya katılmaya hak kazanmış ancak TRT yarışmanın İsrail'in Kudüs kentinde düzenlenmesine siyasi bir gerekçeyle tepki göstererek katılmaktan son anda vazgeçmiştir. TRT'nin bu kararıyla Türkiye Avrupa Yayın Birliği'ne 36.000 İsviçre Frangı para cezası ödemek durumunda kalmıştır.

1980 yılı elemelerinde Attilâ Özdemiroğlu bestesi "Pet'r Oil"le birinci gelen Ajda Pekkan, Hollanda'nın başkenti Lahey'de düzenlenen yarışmaya gitmeye hak kazanmıştır. Pekkan, Fas'tan alınan 12 puanla yarışmada 15. olmuştur. Bu sonuç Ajda Pekkan'ın birkaç yıl Türkiye'den uzak kalmasına neden olurken, Türkiye'nin yarışmayla ilgili beklentilerini değiştirmeye yetmemiştir. 1980'ler hem TRT'nin renkli yayına geçtiği yıllar olması hem de Eurovision'la ilgili girişim ve gayretlerin üst seviyeye çıkması açısından önemlidir. Ülke genelinde hayati bir mesele olarak görülen ve giderek hamasi duygularla yaklaşılan Eurovision'daki birbiri ardına gelen başarısız sonuçlar için türlü gerekçeler gösterilse de içlerinde en ağır basanı yarışmanın politize olduğu yönündeki görüştür. Yine de yarışmaya duyulan ilgi devam etmekte, Türkiye 1981'de Ayşegül Aldinç ve Modern Folk Üçlüsü'yle şansını denemektedir. Ne var ki arzu edilen sonuç yine alınamamış ve Ali Kocatepe'nin "Dönme Dolap" parçasıyla yarışmaya katılan ekip aldıkları 9 puanla 18. olmuştur.

Daha sonraki yıllarda da bir müddet durum değişmemiştir. 1982'de "Hani" şarkısıyla 20 puan toplayan Neco'nun aldığı 15.'lik ve 1983'te Çetin Alp'in söylediği "Opera"nın hiç puan alamaması üzerine gelen sonunculuk hayal kırıklığı yaratsa da pes edilmemiştir. Nihayet 1984'te Beş Yıl Önce On Yıl Sonra grubunun Selçuk Başar bestesi "Halay"la aldığı 37 puan, Türkiye'ye o yıla kadarki en iyi derecesi olan 12.'liği getirmiştir. Bir sonraki yıl MFÖ'nün "Âşık Oldum-Diday Diday Day"la 36 puan toplayarak 14. olması, daha iyi bir derece getirmese de kimilerince geşmiş yıllara kıyasla az da olsa bir ilerleme kaydedildiği şeklinde yorumlanmıştır. Nitekim 1986'da Cantan Erçetin'in de yer aldığı Klips ve Onlar Grubu, bestesi Melih Kibar'a ait olan "Halley"le katıldıkları yarışmada 53 puan toplayarak iki yıl önceki rekoru egale etmiş ve Türkiye'ye 9.'luk kazandırmışlardır.

1987 yılındaki yarışma Seyyal Taner ve Grup Lokomotif'le şansını deneyen Türkiye'nin ikinci büyük hayal kırıklığıyla sonuçlanacaktır; "Şarkım Sevgi Üstüne" parçasıyla sıfır puan alınarak bir kez daha sonuncu olunmuştur. 1988'de Türkiye'yi ikinci kez temsil etme hakkı veri-

len MFÖ, "Sûfi"yle 37 puan toplayıp 15. olurken, 1989'da Timur Selçuk bestesi "Bana Bana" ile yarışan Grup Pan 5 puanla 21. olmuş ve 1980'ler faslı böylece kapanmıştır.

1990'lı yıllara gelindiğinde Eurovision'a olan ilginin önemli ölçüde azaldığı söylenebilir. 1990'da Kayahan'ın söylediği "Gözlerinin Hapsindeyim" parçasıyla gelen 17.'lik; 1991'de İzel, Reyhan Karaca ve Can Uğurluer'in seslendirdikleri "İki Dakika"yla alınan 12.'lik ve 1992'de Aylin Vatankoş'un söylediği "Yaz Bitti" şarkısıyla gelen 19.'luk arzu edilenin çok uzağında olsa da asıl şok 1993 yılında yaşanacaktır; Burak Aydos'un "Esmer Yârim"le 10 puan toplayarak 21. olduğu yarışmada Türkiye ilk kez küme düşmüş ve bir sonraki yıl yarışmaya katılma hakkını kaybetmiştir. Bir yıllık aranın ardından 1995'te Arzu Ece'nin "Sev" parçasıyla 16 puan toplayarak 21. olması moralleri iyice bozmuştur. 1996'da Levent Çoker'e ait olan "Beşinci Mevsim"le 57 puan alıp 12. olan Şebnem Paker, asıl başarısınıysa bir sonraki yıl göstermiştir. 1997'de yine bir Levent Çoker bestesi olan "Dinle"yle yarışmaya katılan Paker, önemli bir sonuca imza atarak topladığı 121 puanla Türkiye'ye o zamana kadarki en iyi derecesi olan 3.'lüğü getirmiştir. Geçmiş yıllara kıyasla ilginin azalmasına rağmen kazanılan üçüncülük ülke genelinde büyük sevinç yaratmıştır. Paker'in aldığı sonuçla Eurovision'a olan ilgi yeniden artsa da istikrarlı bir çıkış yakalanamamıştır. 1998'de Tüzmen'in seslendirdiği "Unutamazsın"la gelen 14.'lük ve 1999'da "Dön Artık" parçasıyla yarışan Tuba Önal'ın aldığı 16.'lık bunun göstergesidir.

Geçmişe kıyasla 2000'li yıllara kısmen daha iyi başlandığı söylenebilir. Pınar Ayhan ve Grup Sos'un "Yorgunum Anla"yla topladıkları 59 puan Türkiye'ye 10.'luk getirmiş, bir sonraki yıl "Sevgiliye Son"la 41 puan alan Sedat Yüce, yarışmayı 11. sırada tamamlamıştır. 2002'de "Leylâklar Soldu Kalbinde"yle yarışan Grup Safir ve Buket Bengisu, yarışmayı 29 puanla 16. olarak bitirdiyse de bu sonuç, büyük sevinç öncesi yaşanan son hüsrandır. 2003 yılında yarışmaya İngilizce bir şarkıyla katılan Türkiye, Sertab Erener'in seslendirdiği "Every Way That I Can"le hasretle beklediği sona ulaşmış ve 167 puanla birinci olmuştur. Böylelikle 2004 yılında yarışmaya ev sahipliği yapma hakkını da kazanan Türkiye, aynı zamanda ülkenin tanıtımı açısından bir şans olarak gördüğü bu durumu lehine çevirmek için hazırlıklara başlamıştır.

2004'te yine bir İngilizce şarkıyla yarışmaya katılma kararı alan Türkiye, Athena'nın söylediği "For Real"la 195 puan alarak 4. olmuştur. Birinciliğin ardından gelen bu dördüncülük beklenen netice olmasa da çoğu kimse tarafından Türkiye'nin makus talihini yenmesi şeklinde yo-

rumlanmıştır. Ne var ki ertesi yıl yaşanan şok tam da böyle olmadığını gösterir gibidir; 2005 yılında Ukrayna'nın başkenti Kiev'de düzenlenen yarışmaya Gülseren'in söylediği "Rimi Rimi Ley" şarkısıyla katılan Türkiye 92 puanla 13. olurken, bir kez daha küme düşmüştür. 2006 yılında yarışan Sibel Tüzün'ün "Süper Star"la 91 puan alarak 11. olması, müzisyenlerden ve halktan gelen olumsuz eleştirilere rağmen katılacak isim ve şarkı konusunda ısrarcı olan TRT'nin ağır şekilde eleştirilmesine neden olmuştur. Ertesi yıl Kenan Doğulu'nun "Shake It Up Shekerim" parçasıyla aldığı 4.'lük ve 2008'de Mor ve Ötesi'nin "Deli"yle getirdiği 7.'lik kötü gidişi bir nebze olsun durdurmuştur. Moskova'da düzenlenen ve Norveç'in rekor bir puanla birinci olduğu 2009'daki yarışmada, "Düm Tek Tek" parçasıyla yarışan Hadise'nin 177 puan alarak 4. olması da yine aynı şekilde değerlendirilebilir.

Son üç yılda elde edilen görece istikrarlı sonuçların ardından, 2010 yılında Oslo'da yapılan yarışmaya "We Could Be The Same" şarkısıyla katılan Manga grubu 170 puanla 2. olurken, Türkiye'ye de en iyi ikinci derecesini getirmiştir. 2011 yılında "Live It Up"la yarı finalde elenen Yüksek Sadakat, Düsseldorf'da yapılan finale katılma hakkını kaybetmiştir. Türkiye'nin Eurovision'da son kez boy gösterdiği 2012 yılında "Love Me Back" şarkısıyla yarışan Can Bonomo ise topladığı 112 puanla 7. olmuştur. Ertesi yıl oylama sistemiyle ilgili haksızlık yapıldığı gerekçesiyle yarışmaya katılınmayacağı TRT kanalıyla kamuoyuna duyurulmuş, böylece Türkiye 2013 Eurovision Şarkı Yarışması'nda yer almamıştır.

Uluslararası bir müzik yarışması olmasının ötesinde, evde ailece izlenen bir eğlence programı olma özelliği de taşıyan Eurovision, Türkiye'de televizyonun yaygınlaşmaya başladığı döneme denk düşmesi bakımından toplumda ayrı bir önem kazanmıştır. Uzun yıllar heyecanını ve popülerliğini koruyan yarışma bir yandan izleyiciyi ulusal kimlik üzerinden taraf olmaya yönlendirirken, diğer yandan oylamayla ona kazanını belirleme imkânı sunmaktadır. Bununla birlikte yarışmanın en önemli kurallarından biri olan ülkelerin kendi yarışmacılarına oy verememesi sayesinde kazananın adil bir biçimde belirlendiği düşüncesine vurgu yapılarak, yarışmanın izleyicinin gözünde güvenilirlik kazanması amaçlanmıştır.[27] Fakat uzun yıllar toplumun geneli açısından Eurovision'un

27. Birbiriyle çelişik görünen iki rol olarak tanımladığı bu durumun getirdiği ağırlıkla yarışmanın heyecan dozunun yükseldiğini söyleyen Akın, Eurovision'un yarışan ülkeler arasındaki gerilim hatlarının ekranda yeniden ve istendiği şekilde kurgulanabilen bir alan olarak düşünülebileceğini söyleyerek, yarışmanın en önemli yanı olan siyasi boyutuna dikkat çekmektedir. Yazarın monografik çalışmasında konuya ilişkin yaptığı daha detaylı değerlendirmeler için bkz. Altuğ Akın,

bir tür "varoluş" mücadelesi olarak algılandığı Türkiye'de bile bu amacın kısmen gerçekleştiği söylenebilir. Çünkü özellikle son yıllarda dünya genelindeki siyasi ve toplumsal değişimlerin daha hızlı ve farklı kanallar üzerinden takip edilebilmesinin de etkisiyle, söz konusu güven yerini şüpheye bırakmış ve yarışmaya gösterilen ilgi –ilk yıllara oranla katılımcı sayısındaki artışa rağmen– giderek azalmıştır.

"Eurovision Şarkı Yarışması Üzerine Monografik Bir İnceleme" *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 2, 2010, s. 115-132.

İkinci Bölüm

Popüler Türk Müziğinin Olgunlaşma Dönemi ve Pop Müziğin Arabeskle Etkileşimi

2.1. 1970'ler: Popüler Türk Müziğinde Yeni Oluşumlar ve Pop Müzikteki Değişimin İlk İzleri

Türkiye'de pop müziğin miladına tanıklık eden 1960'lı yıllar, bir yandan darbenin yarattığı siyasi gerginliğin, diğer yandan kırdan kente göç sonucu oluşan işsizliğin ve ekonomik zorlukların hüküm sürdüğü bir dönem olmuştur. Kurulan kısa ömürlü koalisyon hükümetlerinin ardından 1965'te yönetimi ele alan Adalet Partisi (AP) de siyasi istikrarsızlığa çare olamamış, 12 Mart 1971 yılındaki muhtırayla iktidarı sona ermiştir. 1973'ten itibaren Adalet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) öncülüğünde çeşitli koalisyon hükümetleri kurulduysa da sonuç değişmemiştir. Türkiye'nin içinden geçtiği bu zorlu dönem, sağ-sol çatışması

olarak bilinen öğrenci olaylarının yaşanmasıyla ülkede huzursuzluğun iyiden iyiye arttığı 1970'li yıllar boyunca devam etmiştir. Belirsizliğin yarattığı bu güvensizlik ortamında kaçınılmaz olarak ekonomik bunalım da artarak sürmüş, 1980 yılında yapılan bir darbeyle etkileri uzun yıllar her alanda hissedilecek olan yeni bir döneme girilmiştir.

Siyasi ve toplumsal alandaki olumsuzluklara rağmen Türkiye'de popüler müzik ve bağlı olduğu sektör gelişmeye devam etmiştir. Bunda, 1960'ların genel olarak dış etkilere açık olan müzik ortamından hareketle, Batı'daki popüler müziklere plaklar ve radyo üzerinden geçmişe göre daha rahat ulaşabiliyor olmanın büyük rolü olmuştur. Nitekim her ne kadar yapısal özelliklerinin oluşum sürecine denk düşse de daha sonra sektörün en önemli kollarını oluşturacak iki müziğin bu yıllarda ortaya çıktığı görülür; pop ve arabesk. Plakların yoğun ilgi görmesi üzerine firma sayısının giderek artması, popüler müziklere rahat bir hareket alanı kazandırırken, özellikle 1970'lerdeki teknolojik yenilikler hem geniş kitlelere hitap edebilmelerine hem de teknik açıdan gelişebilmelerine imkân sağlamıştır.[1] Plak sayısının artması, şarkıcılara stüdyoda eşlik edecek müzisyen ihtiyacının artmasını da beraberinde getirmiş, çoğu müzisyen stüdyo orkestralarında kendilerine yer bulabilmenin gayreti içerisine girmiştir. Dönemin en önemli orkestralarından biri ise 1970'te kurulan İstanbul Gelişim Orkestrası'dır.[2] Sahnede ve stüdyo çalışmalarında pek çok şarkıcıya eşlik eden orkestra, pop müziğin gelişimine büyük hizmetler vermiş ve bu alanda Türkiye'nin en uzun soluklu orkestrası olmuştur. Müzik piyasasındaki hareketlilik basında da karşılığını bulmuş, düzenledikleri yarışmalarla pop müziğin gelişimine büyük katkılar sağlayan gazete ve dergiler bir anlamda itici güç olmuştur.[3]

1. Plakların yerini kasetlerin aldığı 1970'li yıllarda, müzik teknolojisi alanındaki en önemli gelişmelerden biri stüdyoların yenilenmesi olmuştur. Türkiye'de 1973 yılında mono kayıttan stereoya geçilmiş, kısa süre içinde birçok stüdyo bu yeniliğe ayak uydurmuştur.

2. Armağan Baki, Asım Ekren, Attilâ Özdemiroğlu, Berna (Doyuran), Donald Moss, Engin Erge, Garo Mafyan, Gülten Döken, Kemal Boral, Lokman Yazıcı, Mete Yesügey, Neco (Nejat Özyılmaz), Rober, Selçuk Başar, Sükan Tangüner, Şanar Yurdatapan, Şenay (Yüzbaşıoğlu) ve Uğur Başar'dan oluşan on sekiz kişilik kadrosuyla dönemin en önemli orkestralarının başında gelen İstanbul Gelişim Orkestrası, 1971 yılının sonlarında Attilâ Özdemiroğlu ile Selçuk Başar'ın yollarını ayırması üzerine bölünmüştür. Attilâ Özdemiroğlu kurduğu yeni gruba Dün Bugün Yarın adını vererek yoluna devam etmiştir. İstanbul Gelişim Orkestrası ilk plağı olan *Nihayet*'i 1973'te yayımlanmıştır.

3. Dergiler içerisinde, 18 Kasım 1970'te yayınlanmaya başlayan, Doğan Şener'in editörlüğünü yaptığı *Hey* dergisi yaklaşık yirmi yıl gibi uzun bir süre yayın hayatına devam ederek "Türkiye'nin en uzun ömürlü müzik dergisi" olmuştur.

Başlangıçta tümüyle taklitten ibaret olan, daha sonra aranjman ve Anadolu-pop akımlarıyla kimliğini bulma yolunda ilerleyen pop müzik, 1970'lerin sonlarına kadar tam anlamıyla kendine ait bir kimlik oluşturamamıştır. Diğer tarafta aynı yıllarda ilk örnekleri verilen ve hem yapısal özellikleri hem de toplumsal anlamı şekillenmeye başlayan arabesk, dinleyici kitlesini hızla genişleterek bir süre sonra sektörde hâkim konuma gelmiştir. Ne var ki 1970'lerin sonlarına dek kendi mecralarında seyreden bu iki müziğin yolu bir yerde kesişecek ve izleri günümüze kadar gelecek olan bir etkileşimin temelleri atılacaktır.

Anadolu-pop akımının öncü isimlerinin çalışmalarını sürdürdüğü 1970'lerin ilk yarısında aranjmanlara gösterilen ilgi de tüm yoğunluğuyla devam etmiştir. Bir anlamda iki koldan ilerleyen pop müziğin teknik açıdan farklı temeller üzerine oturan bu iki kolu, 1970'li yılların ortalarına gelindiğinde düşünsel arka planları bakımından daha da keskin bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. Anadolu-popun önemli isimlerinin dönemin koşullarıyla ilişkili olarak toplumsal duyarlılık konusundaki hassasiyetlerinin giderek siyasi bir duruşa dönüşmesi, buradan sonraki çalışmaları için önemli ölçüde belirleyici olmuştur. Müziğin bir tepki aracı olarak kullanılması ve buna bağlı olarak sözün müziğin önüne geçmesi bu yaklaşımı özetleyen en belirgin özelliklerden biri olarak gösterilebilir. Cem Karaca ve Edip Akbayram gibi Anadolu-popun önemli temsilcilerinin öncülük ettiği çalışmalar, daha sonra başka isimlerin de eklenmesiyle somut bir kimlik kazanmıştır. Yalnızca Anadolu-pop tarzında müzik yapanlar değil, Tanju Okan, Metin Ersoy, Füsun Önal gibi şarkıcılar da bu türden çalışmalara imza atmışlardır. Uzun yıllar Fransız esintili parçalarıyla tanınan Timur Selçuk da 1977'de *Nereye Payidar*[4] isimli oyun için yazdığı politik şarkıların yer aldığı bir albüm yapmıştır.

Bu yıllarda öne çıkan bir başka isim, 1974'te Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filminde kendisiyle başrolü paylaşan Melike Demirağ olmuştur. Filmle aynı isimdeki "Arkadaş" parçasını seslendirdiği ilk plağıyla adından söz ettiren Demirağ, 1970'lerin ikinci yarısında çıkardığı 45'liklerde Şanar Yurdatapan'ın daha birçok şarkısını yorumlamıştır. İlk plağının ardından 1975 yılında yayımlanan "Ninni" ve "Hadi Canım Sen de" gibi parçalarla çıkışını sürdürmüştür. 1970'lerin ortasından itibaren etkili olan Zülfü Livaneli de müzik üzerinden politik bir duruş sergileyen isimlerin başında gelmektedir. Özellikle Attilâ Özdemiroğlu'nun düzenlediği şarkıların yer aldığı *Nazım Türküsü* (1978) ve *Atılım Türküsü*

4. Bilgesu Erenus'un yazdığı oyun, 1975-1976 sezonunda Rutkay Aziz tarafından Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahneye konmuştur.

(1979) albümleri büyük yankı uyandırmıştır. Müziğin siyasi bir kimlik belirteci haline geldiği bu dönemde, rock müzik öğelerinin ağırlık kazandığı Anadolu-pop akımına dair Canbazoğlu şunları söylemektedir:

> "Ancak akımın 'folk deneyleri' yanı ihmal edilmeye başlanmıştır. Türkiye'de müzik politikanın hizmetine bu derece fazla girince işin tadı kaçmıştır. Gerçi, üretilenlerin kalitesi artmış, gruplar daha da oturmuş, rock operalar yazılacak düzeye gelinmiştir ama işin dokusu ve sihri bozulmuştur bir kere."[5]

Pop müziğin bir cephesinde bunlar olurken, diğer tarafta Anadolu-popçuların pek çoğu tarafından "yoz" olarak görülen arabesk dinleyici kitlesini genişleterek yüksek bir satış grafiği yakalamakta ve piyasayı hızla etkisi altına almaktadır. Burada müziklerin dışında dikkate alınması gereken bir nokta daha vardır: Her ne kadar çıkış noktaları, beslendikleri kaynaklar ve yapısal özellikleri birbirinden farklı olsa da bu müziklerin önde gelen icracılarının, 1970'li yılların popüler kültür ortamında sürekli yolları kesişmektedir. Bazen bir derginin ödül töreninde veya davette bazen de ortaklaşa sahneye çıktıkları mekânlarda bir araya gelmeleri biraz da koşullar gereği ilişki kurmalarını sağlamıştır. 1970'lerin ortasından itibaren giderek yoğunlaşan bu ilişkiler, 1980'lere gelindiğinde sonut çalışmalara dönüşecek ve pop müzik yeni bir kanala girerek yoluna buradan devam edecektir.

Edindiği misyonla yeni bir kimliğe bürünen ve 1970'lerin sonuna gelindiğinde eski etkisini kaybeden Anadolu-pop, bu yıllarda zorlu bir döneme girmiş ve 12 Eylül'deki darbeden sonra bir süre zorunlu olarak sessiz kalmıştır. Daha sonra Barış Manço, Edip Akbayram ve Fikret Kızılok gibi isimler Anadolu-pop sınırları içinde sayılabilecek çalışmalarını devam ettirmişlerse de akımın 1970'lerin ikinci yarısında fiilen sona erdiği söylenebilir. Halkın büyük kesimi tarafından severek dinlenen pek çok türküyü seslendiren, bununla da kalmayıp bu tarzda yeni besteler veren; gerek kullandıkları çalgılarla gerek yerel kıyafetleriyle her fırsatta Anadolu kültürüne duydukları ilgiyi göstermeye çalışan Anadolu-pop akımının temsilcileri, en etkili oldukları dönemde bile tepki görmüş, çeşitli eleştirilere maruz kalmışlardır.[6] Öyle ki bu akımın

5. Cumhur Canbazoğlu, *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 42.

6. Dilmener ise "aslında sorunun Anadolu-pop eğilimli olmayan plakların hiç satmaması" olduğunu ileri sürmekte ve "bu tür müzik yapmayan çoğu ismin işsiz kaldığını" söylemektedir. Bunun yanında "caz dünyamız 1960'ların başındaki Türkçe pop hareketine muhalefet etmiş ve bu eğilimi yok saymaktan vazgeçmemiştir" diye-

bir modadan ibaret olduğu, yeni bir şeyler ortaya koymadığı için müzikal anlamda bir değer taşımadığı ve çokseslilik gayesiyle türküleri tanınmaz hale getirip dokusunu bozduğu yönündeki eleştiriler her geçen gün artmıştır.[7] Bununla da sınırlı kalmayıp Adnan Türközü, Ali Ekber Çiçek, Nida Tüfekçi ve Yıldıray Çınar gibi halk müziğinin önemli isimleri İstanbul Radyosu'nun kapılarını pop şarkıcılarına kapatmak için girişimde bulunmuşlardır. Cem Karaca ve Fikret Kızılok başta olmak üzere pek çok şarkıcı bu tutuma tepki göstermiş, özellikle Cem Karaca kendilerini eleştirenlerin bugüne kadar halk müziğine herhangi bir katkı sağlamadıklarını ileri sürerek sert bir tavır takınmıştır.

Fikret Kızılok'un "Söyle Sazım"ı, Moğollar'la birleşerek Manço-Mongol adını alacak olan Barış Manço'nun "Dağlar Dağlar"ı[8] ve Cem Karaca'nın "Dadaloğlu"su ile adeta altın çağını yaşayan fakat her ne kadar Batılı tarzda düzenlemeler hâkim olsa da farklı etkilere açık olmayan, teknik özellikleri bakımından kullanılması amaçlanan müzikleri meczedip buradan yeni bir yapı ortaya koyabilecek müzisyenlerden –birkaç isim dışında– yoksun olan Anadolu-pop, bir noktadan sonra tekrara düşmüş ve çıkmaza girmiştir. Buna bir de giderek politize olmasının sonucunda sloganlaşan sözlerin tümüyle müziğin önüne geçmesi eklenince, pop müziğin Anadolu-pop üzerinden gelişmesi büyük ölçüde zora girmiştir.

Pop müziğin bu yıllarda diğer kolunu oluşturan aranjman akımı, Anadolu-pop gibi belli bir amaca hizmet etme gayesiyle ortaya çıkmadığı için farklı etkilere açık ve daha serbest bir yapıda ilerlemiştir. Müzikal anlamda yeni bir şey ortaya koymayan aranjmanların en önemli katkısı ise daha geniş bir dinleyici kitlesinin tonal müzikle, kısıtlı bir oranda da olsa armoniyle ve Batılı çalgılarla tanışmasını sağlamak olmuştur. Bununla beraber yabancı parçalara yazılan sözlerin büyük beğeni kazanmasıyla söz yazarlarının sayısı artmış, yerli beste üretiminin ağırlık kazanmasıyla da geniş bir repertuar oluşmasının önü açılmıştır. 45'lik plakların yanında uzunçalarların da yayımlanmaya başladığı 1970'lerin başında müzik piyasasının oldukça hareketli olduğu görülür. Hümeyra,

---

rek Anadolu-pop akımına yöneltilen olumsuz eleştirileri ticari kaygılara ve keyfi tercihlere dayandırmaktadır (Bkz. Dilmener, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, s. 184-185).

7. Kitabın konusu doğrudan Anadolu-pop olmamakla beraber, yukarıda bahsedilen eleştirilerde büyük oranda haklılık payı olduğunu belirtmek gerekir. Bununla birlikte, yapılması amaçlananlar pratiğe sağlıklı biçimde aktarılamamış olsa da bu yıllarda popüler müzik alanında deneysel çalışmaların önemli bir yer kapladığı ve yeni bir şeyler ortaya koymak için bu tür çalışmalara ihtiyaç olduğu unutulmamalıdır.

8. Barış Manço bu çalışmasıyla platin plak ödülü almıştır.

Kördüğüm / Yol ve *Dilber / Perişan* plaklarıyla başarılı çıkışını sürdürürken, Alpay, Bora Ayanoğlu bestesi *Fabrika Kızı*'yla müzik listelerinin üst sıralarındaki yerini almıştır. Uzun yıllar Ajda Pekkan ve Nilüfer gibi önemli vokallerin başını çekeceği aranjmanlara imza atan diğer isimler arasında *Hasret / Ah Bir Zengin Olsam*'la 1970'lere giriş yapan Tanju Okan, sözleri kendisine ait olan *Sev Kardeşim*'i seslendiren Şenay (Yüzbaşıoğlu), "Şiribim Şiribom"la adından söz ettiren Gökben ve "Tek Başına"yla büyük çıkış yakalayan Ayten Alpman akla ilk gelenlerdendir.

Özellikle 1970'lerin ortalarından itibaren etkili olan yerli bestelerde şarkıcıların belli isimlerle çalışarak bir tür ekip çalışması içerisine girdikleri görülür. Bu çalışmalar hem uzun yıllar sürecek olan dostluklar kurulmasını hem de ortak bir müzikal çizgide buluşularak pop müzikte farklı tarz ve yaklaşımlar oluşmasını beraberinde getirmiştir. Dönemin üretken bestecilerinden Cenk Taşkan ve söz yazarı Mehmet Teoman'la yaptığı çalışmalarla bilinen Nükhet Duru; Melih Kibar ve Çiğdem Talû'yla uzun yıllar beraber çalışan Erol Evgin, bu yıllara ilişkin akla ilk gelen isimlerdir. İlerleyen yıllarda Onno Tunç ve Aysel Gürel'le birçok çalışmaya imza atacak olan Sezen Aksu da bu geleneği devam ettirecek ve pop müziğin gelişimini etkileyen en önemli isimlerden biri olacaktır.

Yabancı bestelerin damgasını vurduğu 1970'li yılların öne çıkan isimlerinin başında şüphesiz Ajda Pekkan gelmektedir. Aranjman modasının öncülerinden olan, 1970'li yıllara *Sensiz Yıllarda / Olmadı Gitti* ve *Yağmur / Tek Yaşanır Mı* isimli plaklarda seslendirdiği, sözlerini Fikret Şeneş'in yazdığı aranjmanlarla giriş yapan Pekkan, 1971'de yayımlanan *Gençlik Yılları / Bilmece Bildirmece* ve *Yalnızlıktan Bezdim / Gel*'de de yabancı besteler söylemeye devam etmiştir. Bu dönemdeki neredeyse tüm çalışmaları aranjmanlardan ibaret olan şarkıcının 1971'de yayımlanan plağında yer alan "Sen Bir Yana Bu Dünya Bir Yana" Pekkan'ın seslendirdiği ilk yerli bestedir. Sözü Ülkü Aker'e, müziği Norayr Demirci'ye ait olan parça, Pekkan'ın makamsal yapıdaki ilk çalışması olması nedeniyle önemlidir. Dikkati çeken bir diğer husus, Pekkan'ın icrasıdır; seslendirdiği parçalar gereği Batı tarzı vokal üslûbu benimseyen şarkıcının burada mümkün mertebe şarkının yapısına uygun bir söyleyiş biçimi yakalamaya çalıştığı görülür.

Ajda Pekkan'ın ertesi yıl yayımlanan *Dert Bende Derman Sende / Varsın Yansın Dünya* plağını ise 1970'lerde yaptığı çalışmalar içinde ayrı bir yere koymak gerekir: Seslendirdiği yabancı bestelerle aranjmanların gördüğü ilgide büyük rol oynayan Pekkan, bu plakta aynı yıllarda ilk örnekleri verilen arabesk müziğin önde gelen isimlerinden Vedat

Yıldırımbora'nın bir bestesini seslendirmiştir; "Dert Bende Derman Sende". Arabesk müziğin klasikleşmiş şarkıları arasında yer alan parça[9] Norayr Demirci tarafından dönemin pop sound'una göre düzenlenmiş ve Pekkan'ın yorumuyla farklı bir kimliğe bürünmüştür. Plağın diğer yüzünde yer alan "Varsın Yansın Dünya" ise sözlerini Fikret Şeneş'in yazdığı bir aranjmandır.[10]
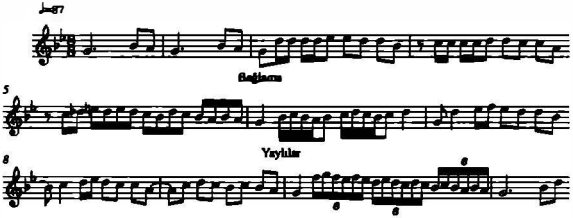
İlham Gencer'in Çatı isimli gece kulübünde profesyoneliğe adım atıp art arda söylediği yabancı bestelerle adını duyuran Pekkan'ın, aynı yıllarda güçlü bir çıkış yakalayan fakat pop müzik çevreleri başta olmak üzere birçok kesimin rahatsızlık duyduğu arabesk müzikle doğrudan ilişki kurması, plak şirketinin olaya ticari yaklaşmasıyla açıklanabilirse de kabul etmek gerekir ki o dönem için sık rastlanabilen bir durum değildir. Nitekim bunun münferit bir çalışma olduğu düşünülür fakat şarkıcının ertesi yıl yayımlanan plağında da aynı yolu izlediği görülür. İstanbul ve Kervan Plak etiketleriyle piyasaya çıkan 45'liğin bir tarafında Şeneş'in sözlerini yazdığı "Kimler Geldi Kimler Geçti" yer alırken, diğer yüzünde sözü ve müziği Orhan Gencebay'a ait olan "Kaderimin Oyunu" bulunmaktadır[11] (bkz. Örnek 1 ve Örnek 2). Bu parça onun 1970'li yıllarda söylediği ikinci ve son arabesk şarkıdır; Pekkan sonrasında yurtdışında yayımlanan plakları da dahil olmak üzere yerli bir beste seslendirmemiştir.

9. Şarkı ilerleyen yıllarda Bülent Ersoy, Ferdi Özbeğen, Muazzez Ersoy ve Işın Karaca gibi birçok şarkıcı tarafından seslendirilmiştir. Ayrıca Pekkan'ın 1993'te çıkan toplama albümü *Hoşgör Sen*'de aynı düzenlemeyle, 1996'da yayımlanan *Ajda Pekkan 1996*'da ise yeni bir düzenlemeyle tekrar yer almıştır.

10. Ajda Pekkan aynı dönemde plak şirketini değiştirerek Philips'ten İstanbul Plak'a geçmiştir. Yukarıda bahsi geçen 45'lik hem İstanbul Plak hem de Orhan Gencebay'ın Yaşar Kekeva ile birlikte kurduğu Kervan Plak etiketiyle piyasaya çıkmıştır.
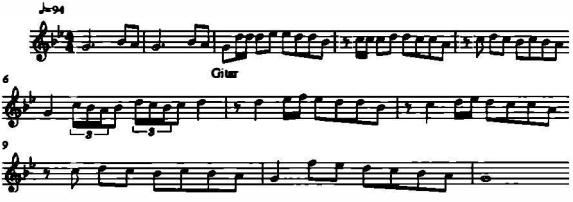
11. Bestecisi dışında ilerleyen yıllarda Haluk Levent ve Funda Arar da şarkıyı seslendirmişlerdir. Ayrıca Ajda Pekkan 2006'da çıkan *Cool Kadın* albümünde yeni bir düzenlemeyle parçayı bir kez daha yorumlamıştır.

Kaderimin Oyunu
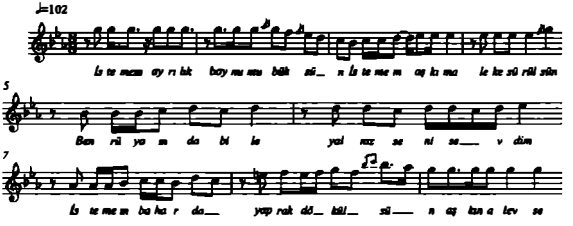


Örnek 1: Yukarıda yer alan "Kaderimin Oyunu" şarkısının aranağmesi, Orhan Gencebay kaydına göre yazılmış olup makamın esas yerine (Rast=Sol) aktarılmıştır (*transposition*). Nihavent makamındaki şarkı düyek usûlündedir. Parçanın zemin bölümünde ise usûlün velveleli şekli kullanılmıştır. Aranağmede, arabesk müzikte sıklıkla görülen süslemeler, geçişi sağlayan ve çoğunlukla yaylılara çaldırılan seri pasajlar ile geçici ses değişimleri (*alteration*) yer almaktadır.

Kaderimin Oyunu



Örnek 2: Yukarıda yer alan "Kaderimin Oyunu" şarkısının aranağmesi, Ajda Pekkan kaydına göre yazılmış olup makamın esas yerine aktarılmıştır. Norayr Demirci'nin düzenlemesini yaptığı Ajda Pekkan versiyonunda usûl, düyek olarak değil 4/4'lük alınmıştır. Aranağmenin elektronik gitara çaldırılmasıyla da yukarıdaki süslemeler ve diğer unsurlar bir anlamda sadeleştirilmiştir. Müziğin temel öğelerinden biri olan ritimde yapılan bu deformasyon, büyük ihtimalle parçanın tarzını olabildiğince değiştirerek arabesk karakterden sıyırmak amacıyla yapılmıştır. Fakat alttaki ritim ile üzerine oturtulmaya çalışılan vokal arasındaki uyuşmazlık yer yer belirgin biçimde duyulmaktadır. Bunun öne çıkmasında davulun önde oluşunun da payı vardır.
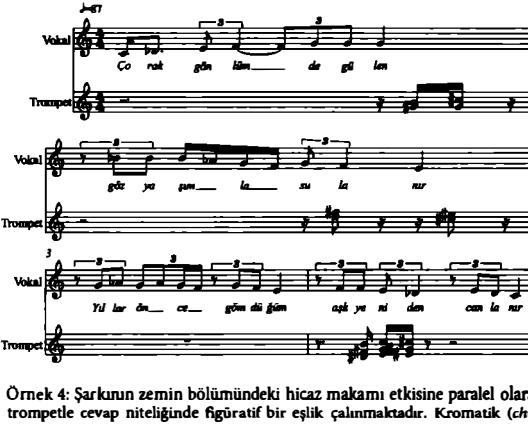


Örnek 3: Bir başka arabesk şarkı "Dert Bende Derman Sende"nin yukarıda notası bulunan kısmı 4/4'lük olarak alındığında çok daha büyük bir uyuşmazlık ortaya çıkacağından olsa gerek, burada düyek usûlüne sadık kalınmıştır. Parçanın notası yine Ajda Pekkan versiyonuna göre yazılmıştır.

Bahsi geçen çalışmaları münferit örnekler olarak görüp buna göre değerlendirmek mümkünse de pop müzik ile arabesk arasındaki ilişkinin temellerinin atılmasında önemli rol oynadıkları için ilklerden kabul etmek gerekir. Bunun yanında Pekkan'ın 1974'te seslendirdiği, sözlerini Fikret Şeneş'in yazdığı "Tanrı Misafiri" de şarkıcının diğer aranjmanları arasında ayrı bir yere koyulmalıdır. Orijinal ismi "Tariq El Nahl" olan parçayı aynı yıllarda Lübnan'ın ünlü şarkıcılarından Feyruz söylemiştir. Türkiye'deki popüler müziğin gelişim sürecinde birçok besteci ve icracıyı etkilemiş olan Rahbani kardeşlere ait olan parça, karakteristik anlamda yukarıda bahsi geçen parçalara yakın durmaktadır. 1970'li yıllar itibarıyla Avrupa merkezli şarkıların ve söyleyiş tarzının hâkim olduğu aranjman akımında, makamsal yapıda olup Batılı tarzda düzenlenmiş az sayıdaki örnekten biri olan bu parça, bir anlamda pop müziğin ilerleyen yıllardaki rotasına ilişkin ipuçları vermektedir.

1970'li yılların ilk yarısında pop müziğin iki önemli ismi dinleyici karşısına çıkmış ve ilk plaklarını yapmışlardır; Nilüfer ve Sezen Aksu. 1972'de yayımlanan *Kalbim Bir Pusula / Ağlıyorum Yine* plağıyla pop müziğe giriş yapan Nilüfer, tıpkı pek çok çağdaşı gibi aranjman denilen şarkılar seslendirerek yola çıkmıştır. Orijinal ismi "Taka Takata" olan "Kalbim Bir Pusula"nın sözleri, Sezen Cumhur Önal'a aittir. "Acropolis Adieu" ismiyle bilinen ve Mireille Mathieu'nun Fransızca olarak söylediği "Ağlıyorum Yine" ise Çiğdem Talû'nun yazdığı ilk şarkı sözü olarak tarihteki yerini almıştır. Ertesi yıl çıkardığı *Dünya*

Dönüyor / Neden 45'liğiyle altın plak ödülünü kazanan şarkıcı böylece ilk büyük çıkışını yapmıştır. Çalışmanın öne çıkan şarkısı, sözü Tuğrul Dağcı'ya, müziği Şanar Yurdatapan'a ait olan "Dünya Dönüyor" olmuştur. Plağın diğer yüzünde yer alan ve Yunan şarkıcı Vicky Leandros'un seslendirdiği "Pes Mou Pou Pas"ın Türkçe versiyonu olan "Neden" aranjman modasının etkisini sürdürdüğü yılların bir diğer ürünüdür. "Neden" ve bir önceki plakta yer alan "Ağlıyorum Yine" aynı zamanda popüler Türk müziğini önemli ölçüde etkileyen popüler Yunan müziğinin bu yıllardaki örnekleri arasındadır. Aynı etki şarkıcının müziğinde ilerleyen yıllarda seslendirdiği "Bau Mir en Paradies" (1975), "Bilder im Meinem Herzen" (1976), "Ne Olacak Şimdi" (1977) gibi şarkılarla devam etmiştir.

1970'li yıllarda yarısından fazlası aranjman şarkılar seslendiren Nilüfer'in bu yıllar itibarıyla özgün çizgisini oluşturabildiğini söylemek zordur. Yine de seslendirdiği az sayıdaki yerli beste, şarkıcının benimseyeceği tarzın ortaya çıkışındaki ilk izler olarak görülebilir. 1973 yılında seslendirdiği ve makamsal yapıdaki ilk parçası olan "Dünya Dönüyor" henüz aranjmanların hüküm sürdüğü dönemin ender örneklerinden biri olması nedeniyle önemlidir. Sözü Oktay Yurdatapan'a, müziği Şanar Yurdatapan'a ait olan parça, şarkıcının az sayıdaki fakat aranjmanlara alternatif bir kanaldan ilerlemesini sağlayan şarkılarının ilkidir. Ardından gelen, sözünü ve müziğini Mustafa Alpagut'un yazdığı "Hatıra Defteri" (1973) ile sözü Ülkü Aker'e, bestesi Onno Tunç'a ait olan "Of Aman Aman" (1976) aynı çizgideki parçalar arasında gösterilebilir. Bunlar arasında tonal yapının yanında makamsal etkinin de görüldüğü "Hatıra Defteri" önemlidir (bkz. Örnek 4).



Örnek 4: Şarkının zemin bölümündeki hicaz makamı etkisine paralel olarak, trompetle cevap niteliğinde figüratif bir eşlik çalınmaktadır. Kromatik (*chromatic*) seslerin yer alması, burada trompetin makamsal etkiyi soyutlamak için kullanılmış olabileceği izlenimini vermektedir.

1974 yılının sonlarında TRT'nin Eurovision'a katılma kararı alması, pek çok ismin olduğu gibi Nilüfer'in de kariyerinde iz bırakacak olan yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Sözü Oktay Yurdatapan'a, müziği Nino Varon'a ait olan "Boşver"le yarışmaya katılma kararı alan Nilüfer, bir süre sonra şarkının özgün bir beste olmadığı, İspanyol şarkıcı Lolita'nın[12] söylediği "Busca" isimli parçaya benzediği yönündeki söylentilerin ayyuka çıkması nedeniyle yarışmadan çekilme kararı almıştır.[13] Oysa iki şarkı teknik olarak incelendiğinde, müzikal açıdan intihal olduğunu gösteren herhangi bir bulguya ulaşılamamıştır (bkz. Örnek 5 ve Örnek 6). Nitekim böylesine ağır bir iddiada bulunanlar da teknik olarak tatmin edici hiçbir argüman ortaya koy(a)mamışlardır. Yine de
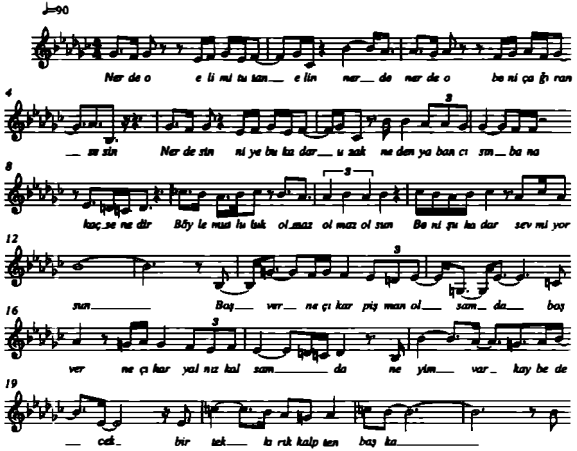
12. Lolita'nın "Amor Amor" isimli şarkısı, 1976'da Yeliz tarafından "Yalan Yalan" olarak Türkçeleştirilip söylenmiştir.

13. "Boşver"in Lolita'nın parçasına benzediğini düşünenlerden biri de Naim Dilmener'dir. Yazar "her iki şarkı tamamen aynı değildir ama benzerlik de yok değildir" diyerek net bir sonuca varmayıp böylesi önemli ve teknik bir konuda ucu açık bir yorum yapmayı tercih etmiştir (Bkz. Dilmener, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, s. 222.

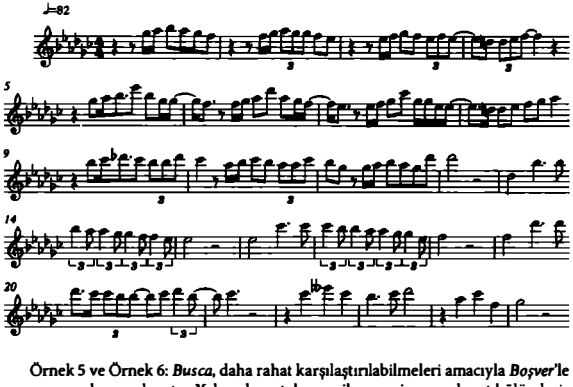
bu yersiz ve olumsuz eleştiriye rağmen parça çok sevilmiş, ilerleyen yıllarda şarkıcının klasikleri arasındaki yerini almıştır.

Yapımcı Nino Varon'un desteklediği Nilüfer, 1978 yılında bir kez daha Eurovision'a katılmaya karar vermiş ve sözü Dağhan Baydur'a, müziği Olcayto Ahmet Tuğsuz'a ait olan "Sevince" isimli şarkıyla elemelerde yarışmıştır. Grup Nazar'la birlikte Paris'te ülkesini temsil eden şarkıcı Türkiye'ye arzu edilen dereceyi kazandıramasa da popüler Türk müziği tarihindeki önemli çalışmalardan birine imza atmıştır. Aslında bu noktada Nilüfer nezdinde "Boşver" ve "Sevince" isimli şarkılar için ayrı bir parantez açmak gerekir. Türkiye'deki pop müzik sound'unun gelişimini yansıtan önemli çalışmalar arasında yer alan şarkıların düzenlemesi Onno Tunç'a aittir. Tunç'un 1980'li yılların pop müziğine adeta damgasını vuracak olan zengin orkestrasyon anlayışının ve kendine özgü armonik dilinin ilk örnekleri olarak görülebilecek bu şarkılar döneminin ender çalışmaları arasında yer almaktadır.

Boşver



Busca



Örnek 5 ve Örnek 6: *Busca*, daha rahat karşılaştırılabilmeleri amacıyla *Boşver*'le aynı yerden yazılmıştır. Yukarıda notaları verilen zemin ve nakarat bölümlerine bakıldığında, iki şarkı arasında gerek ezgi hatlarının kıvrımları gerek ritmik yapıları bakımından iddia edilen ölçüde bir benzerlik kesinlikle bulunmamaktadır. Bunun yanında her iki parçada tonalite de farklı biçimde kullanılmıştır: "Boşver" 9. ölçüde Mi bemol minörden (Ebm) Mi bemol Major (Eb) tonuna geçerken, "Busca" Mi bemol minörden (Ebm) ilgili majörü olan Sol bemol Majöre (Gb) gitmektedir. "Boşver"in bestecisi Nino Varon'u intihalle itham edenler, bugüne dek bu iddialarını destekleyebilecekleri hiçbir teknik argüman ortaya koymamış olmakla birlikte, muhtemelen nakarattaki altılı aralıkla (6th *interval*) başlayan pasajın sekans (*sequence*) şeklindeki kullanımından yola çıkmışlardır. Fakat bir aralığın bu türden bir kullanımla başka bir parçada da bulunması son derece doğal ve yaygındır. Dolayısıyla müzik tarihinde bu tarz örneklerin görüldüğü hemen her türden sayısız parça vardır.[14]

1974 yılında ilk albümü *Nilüfer 74*'ü çıkaran şarkıcı, bu çalışmasında da aranjmanlara ağırlık vermiştir. Albümde yer alan on şarkı arasından yalnızca "Dünya Dönüyor" ve "Hatıra Defteri" yerli besteler olarak sıyrılmaktadır. Düzenlemelerini Attilâ Özdemiroğlu ve Onno Tunç'un yaptığı ikinci albümü *Selâm Söyle*'de (1976) de bu durum değişmemiştir; albümdeki on şarkıdan sekizi yine aranjmandır. 1978'de yayımlanan,
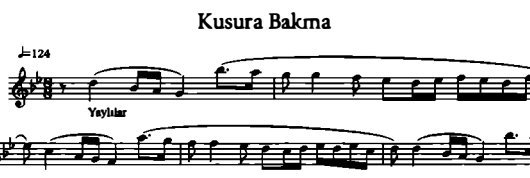
14. "Boşver"in yukarıda yer alan kesiti 1974'teki kayda göre yazılmış olup Müzik Örnekleri (Notalar) bölümündeki notası ise Nilüfer'in 1998 yılında yayımlanan *Yediden Yetmişe* albümündeki düzenlemeye göre yazılmıştır. Böylece okura farklı düzenlemeler üzerinden parçayı daha iyi kavrama imkânı sunulmuştur.

Özdemiroğlu ve Tunç'un yanı sıra Şanar Yurdatapan ve Norayr Demirci imzalı düzenlemelerin yer aldığı albümleri *Müzik* ve *15 Şarkı*'nın da aranjman ağırlıklı olması, bir anlamda Nilüfer'in 1970'li yıllarda henüz özgün denebilecek bir çizgi yakalayamadığı yönündeki görüşü desteklemektedir.

1979'da piyasaya çıkan *Nilüfer 79* albümünde müziğindeki değişimin ilk izleri görülen şarkıcı, o güne kadarki çalışmalarından oldukça uzak bir tablo çizerek dinleyicilerinin karşısına çıkmıştır. Albümde "hafif Türk sanat müziği" olarak adlandırılan tarzın temsilcilerinden İsmet Nedim ve arabeskin ortaya çıkışında rol oynayan Suat Sayın gibi isimlerin şarkılarını seslendiren Nilüfer, Türk müziğinin önemli bestecilerinden Sadettin Kaynak'ın "Muhabbet Bağına Girdim Bu Gece" adlı şarkısını da seslendirdiği bu albümle çizgisinin dışına çıkarak, ilk kez belirgin ölçüde makam müziği etkileri taşıyan bir çalışmaya imza atmıştır. Öncekilerin aksine, bu albümde yalnızca iki aranjmana yer verilmiştir; bunlardan biri sözleri Ülkü Aker'e ait olan "Hey Gidi Günler" diğeri sözlerini Yeşil Giresunlu'nun yazdığı "Anlatacak Hiçbir Şey Kalmadı Ki Sana"dır. Albümün dikkat çeken özelliklerinden biri de Nilüfer'in makam müziğine yönelmesine rağmen şarkıları Batı tarzı vokal üslûbuyla seslendirmesidir. Aynı durum düzenlemeler için de geçerlidir; öyle ki bazı şarkıların ezgi hatlarının adeta sadeleştirilerek bir anlamda deforme edildiği, hatta cevap kısımlarının yer yer tümüyle değiştirildiği görülür. Söylediği aranjmanlarla 1970'li yıllara damgasını vuran şarkıcılardan biri olan Nilüfer, arka arkaya çıkardığı plak ve albümlerle geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmuştur. 1970'lerin sonunda dönemin popüler müziğindeki genel eğilimlerinin de etkisiyle bir değişim içerisine giren şarkıcı, 1980'li yıllarda yeni isimlerle çalışmaya başlayacak ve bu dönemin pop sound'u içinde kendine yer bulabilen birkaç kişi arasındaki yerini alacaktır.

1975'te Sezen Seley adıyla yaptığı ilk 45'liği *Haydi Şansım / Gel Bana*'yla piyasaya adım atan Sezen Aksu, plağın yalnızca elli adet satması nedeniyle kariyerinde istediği başlangıcı yapamamıştır. Doruk Onatkut'un düzenlemelerini yaptığı parçalar gerek besteleri gerek sözleri açısından Aksu'nun ilerleyen yıllarda benimseyeceği çizgiden oldukça uzaktır. Hayal kırıklığıyla sonuçlanan bu çalışmanın ardından şarkıcı daha sonra arka arkaya çıkardığı plaklarla adını duyurmaya devam etmiştir. Ertesi yıl yaptığı 45'likte yönünü biraz daha değiştiren Sezen Aksu, dönemin aranjman modasına uyarak sözleri kendisine ait olan
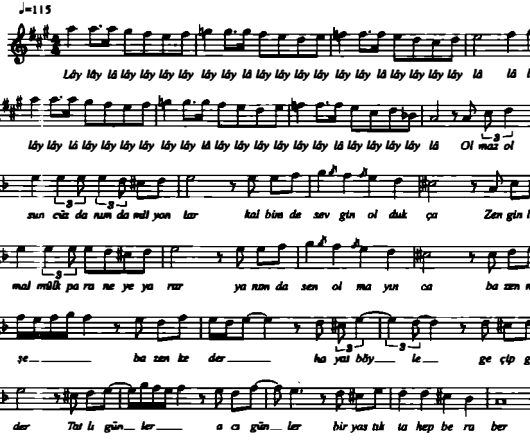
"Yaşanmamış Yıllar"ı seslendirmiştir.[15] Zafer Dilek'in aranjörlüğünü yaptığı plakta yer alan diğer parça ise sözü ve müziği Aksu'ya ait olan "Kusura Bakma"dır. Şarkı gerek ezgisi gerek ritmiyle Aksu'nun ilerleyen yıllarda daha belirgin biçimde kendini gösterecek olan müzik tarzına dair ilk ipuçlarını vermektedir (bkz. Örnek 7).



Örnek 7: Yukarıda aranağmesi verilen nihavent makamındaki şarkı düyek usûlündedir. Parça, Sezen Aksu'nun ilerleyen yıllardaki makamsal çalışmalarının ilki olarak kabul edilebilir.

1976'da çıkardığı *Olmaz Olsun / Seni Gidi Vurdumduymaz*'la çıkışını sürdüren Aksu, bu plakta Şanar Yurdatapan ve Attilâ Özdemiroğlu'yla çalışmıştır. Sözü ve müziği Yurdatapan'a ait olan "Olmaz Olsun" makamsal bir şarkı olmakla beraber nakarat bölümü tonal yapıdadır. Parça ilk çıktığı yıllarda arabesk etkiler taşıdığı yönünde eleştirildiyse de bunun somut bir gerekçeye dayandırıl(a)madığını belirtmek gerekir. Zemin bölümünde hicaz makamı etkisinin belirgin biçimde hissedildiği şarkı, Aksu'nun bu türdeki ilk parçalarından sayılabilir (bkz. Örnek 8).

15. Şarkıyı Aksu'dan bir yıl önce, 1975'te "Uteha" ismiyle Bulgar şarkıcı Lili Ivanova seslendirmiştir.



Örnek 8: Şarkının sekiz ölçülük giriş kısmı tonal yapıda olmakla birlikte, sözlerin girdiği yerden itibaren hicaz makamı etkisi başlamaktadır. IV. derece hem makamın güçlüsü hem de tonun alt çekeni (*subdominant*) olarak kullanılıp makamla ton arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Hicaz dörtlüsünün içinde yer alan sib yalnızca karara giderken duyuluyorsa da bu makamsal etkinin olmadığı anlamına gelmemektedir.

Pop müziğin henüz yönünü bulmaya çalıştığı bu yıllarda, parçalarda genel olarak karma bir yapının hâkim olduğu görülür. Her ne kadar henüz pop müzik için oturmuş bir sound'dan bahsedilemese de çoğu şarkıcının ekip çalışmalarına girmeden önceki dönemde farklı isimlerle çalışmasının bu hususta önemli payı olduğu söylenebilir. Nitekim plağın diğer yüzünde yer alan "Seni Gidi Vurdumduymaz"ın düzenlemesini Attilâ Özdemiroğlu yapmıştır.[16] Sözü ve müziği Aksu'ya ait olan parça, popüler müziklerde sıkça kullanılan minör tonalite içerisindeki bir armoni kalıbı üzerinde ilerlemektedir.[17] 1977'de çıkardığı *Allahaısmar-*

16. Popüler müziklerde aranjörün ne denli önemli rol oynadığına ileriki kısımlarda daha detaylı olarak değinilmektedir.

17. Marş armoni olarak bilinen bu tarz armoni kalıpları içinde Am / Dm / G / C / F / Dm / E / Am akorlarından oluşan armoni yürüyüşüne popüler müziklerde çok sık rastlanılmaktadır.

ladık / Kaç Yıl Geçti Aradan, Aksu'nun daha sonraki plaklarında da bir süre aranjörlüğünü yapacak olan Hurşit Yenigün'le olan ilk çalışmasıdır. Minör tondaki her iki parça da genel olarak ana fonksiyonlar üzerinde ilerleyen basit yapılı şarkılardır. "Allahaısmarladık"ın durağan yapısına karşılık "Kaç Yıl Geçti Aradan" Aksu'nun yeni yeni gelişen vokal tekniğini sergilemesine imkân vermesi bakımından önemlidir.
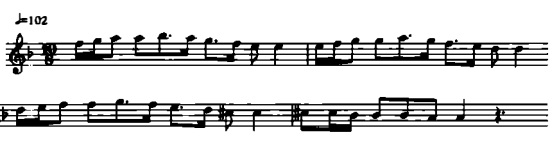
1977'de piyasaya çıkan *Kaybolan Yıllar / Neye Yarar,* Aksu'nun o zamana kadarki en etkili çıkışı olarak gösterilebilir. Daha geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan bu çalışma, aynı zamanda şarkıcının her iki parçanın da sözünü ve müziğini kendisinin yazdığı ilk plağıdır. Plağın öne çıkan şarkısı ise hiç şüpheziz "Kaybolan Yıllar" olmuştur. Aksu'nun bestelerindeki müzikal kimliğin oluşmasında önemli kilometre taşlarından biri olan şarkı, uzun süre müzik listelerinin başında kalmış ve ilerleyen yıllarda klasikler arasındaki yerini almıştır. Tonal yapıdaki "Neye Yarar" ise tarz olarak "Kaybolan Yıllar"dan oldukça uzak olmakla beraber, vokale kısıtlı bir hareket alanı bıraktığı için teknik açıdan zayıf bir parça olarak değerlendirilebilir. 1978'de yine Hurşit Yenigün'le birlikte çalıştığı *Gölge Etme / Aşk* plağına imza atan Aksu'nun aynı yıl iki uzunçalar halinde piyasaya çıkan *Serçe* albümü de önemli çalışmaları arasındadır. Yirmi bir şarkının yer aldığı albümde "Ölürsem Yazıktır", "Silemezler Gönlümden", "Akasyalar Açarken" gibi Türk sanat müziği şarkılarının yanında bir de ud taksimi yer almıştır. Şarkıcının kariyerinin ilk yıllarında dahi Türk müziğine yakın durduğunu gösteren bu çalışma, bir anlamda müzikal yaklaşımına dair ipucu vermektedir. Nitekim Aksu'nun bu eğilimi ilerleyen yıllarda da sürecek ve makam müziğinden belirgin ölçüde etkilendiği parçalara imza atmasıyla somut bir niteliğe bürünecektir.

1979'da çıkardığı *İlk Gün Gibi / Yalancı*'nın aranjörlüğünüyse dönemin önemli müzisyenlerinden Esin Engin üstlenmiştir. Aynı yıl piyasaya çıkan, sözlerin Aksu'ya bestelerin ve düzenlemelerin Hurşit Yenigün'e ait olduğu *Allahaşkına / Sensiz İçime Sinmiyor* şarkıcının 1970'li yıllarda yayımlanan son plağıdır. Makamsal yapıdaki "Allahaşkına"ya karşılık yine belli bir armoni kalıbı üzerinde ilerleyen "Sensiz İçime Sinmiyor" dönemin sound'unu yansıtan karakteristik örneklerden biridir. Bu yıllarda yazdığı şarkı sözleriyle adını söz yazarı olarak da duyurmaya başlayan Sezen Aksu, 1970'lerin sonunda Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Minik Serçe* filminde Bulut Aras'la başrolü paylaşarak sinemada da boy göstermiştir.[18]
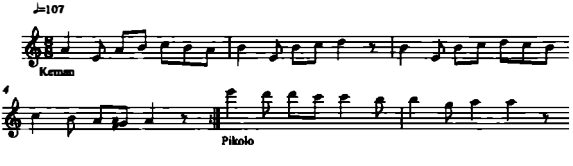
18. Bu yıllarda beste çalışmalarına da başlayan Aksu'nun başka bir şarkıcıya verdiği ilk bestesi, Pakize Suda'nın 1978'de yaptığı ilk plağında yer alan "Ver Aşkını" isimli parçadır.

İlerleyen yıllardaki çalışmaları da göz önünde bulundurulduğunda pop müziğin arterleri olarak nitelendirilebilecek isimlerin 1970'li yıllardaki durumları bu minval üzereyken, değişimin daha belirgin izlerini görebilmek için 1970'li yılların ortalarına odaklanmak gerekir. Yerli beste üretiminin arttığı bu yıllarda Çiğdem Talû'nun sözlerini yazdığı, Erol Evgin'in kariyerinde adeta yeni bir sayfanın açılmasını sağlayan şarkıların bestecisi Melih Kibar, pop müziğin karakteristik yapısının oluşmasında rol oynayan müzisyenlerin başında gelmektedir. Bestelerinde Türk müziği öğelerini yoğun olarak kullanan Kibar, aynı zamanda bir film müziği bestecisi olması nedeniyle popüler Türk müziğini önemli ölçüde etkilemiştir (bkz. Örnek 9, Örnek 10 ve Örnek 11). Parçalarını en çok seslendiren isimlerden biri olan Erol Evgin, *Her Akşam / Unutma Sen*'le 1970'li yıllara adım atmış, *Karacaoğlan Der Ki / Aç Yüzünü Göreyim* (1971), *Gurbet Türküsü / Deli Gönül* (1972), *Garip Gönlüm Olmuş Deli / Bulmak İsterim Seni* (1973) gibi plaklar yaparak Anadolu-popa yönelmiştir. Bir dönem müzikal açıdan tarzını bulmaya yönelik işlere imza atan Evgin'in 1970'lerin ortalarına kadarki çalışmaları bu arayış sürecinin ürünleri olarak görülebilir. 1976 yılında yayımlanan, aranjörlüğünü Attilâ Özdemiroğlu'nun yaptığı *İşte Öyle Bir Şey / Sevdan Olmasa* ile büyük bir çıkış yakalayan şarkıcı, Çiğdem Talû ve Melih Kibar'la yaptığı ortak çalışmalarla kariyerinde yeni bir sayfa açmıştır. Yakaladığı bu çizgiyi daha sonra çıkardığı *Bir De Bana Sor / Etme Eyleme* (1977), *İçimdeki Fırtına / Yine De Güzeldir* (1978), *Aldım Başımı Gidiyorum / Kader Utansın* (1978) ve *Söyle Canım / Hep Böyle Kal*'la (1980) sürdürmüş, Melih Kibar'ın besteleriyle gelişmesine önemli ölçüde katkı sağladığı tarzın temsilcilerinden biri olmuştur. Yine bu yıllarda Talû ve Kibar ikilisinin parçalarını seslendiren diğer şarkıcılar arasında, "Neden Tuttun Elimi?" ile başarılı bir çıkış yakalayan Füsun Önal ve 1977'de yayımlanan *Unutma / Bir Roman Gibi* plağıyla adından söz ettiren Rezzan Yücel akla ilk gelen isimlerdir.

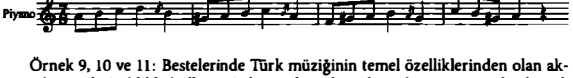
İşte Öyle Bir Şey



Bir de Bana Sor



Aldım Başımı Gidiyorum

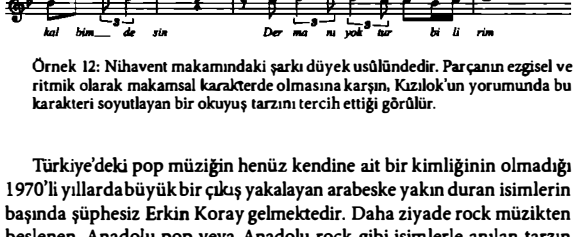


Örnek 9, 10 ve 11: Bestelerinde Türk müziğinin temel özelliklerinden olan aksak ritimleri sıklıkla kullanan Kibar, çalışmalarında makam müziğinden büyük ölçüde yararlanmıştır. Popüler müziklerin temel gereçleri olarak bestecinin de şarkılarında öne çıkan motif tekrarları ve sekanslar müziğinin karakteristik yapısını ortaya koyarken, bunları dinleyicinin aşina olduğu Türk müziği öğeleriyle harmanlaması parçalarının sevilmesinde önemli rol oynamıştır.

Genel olarak dönemin sound'una ve eğilimlerine uygun müzik yapan bazı isimlerin çalışmalarında da yer yer makamsal izlere rastlamak mümkündür. 1970'li yılların öne çıkan isimlerinden Ali Kocatepe'nin 1973'te yaptığı *Hırsız / Gelen Ağlar Giden Ağlar* ile 1974'te yayımlanan *Dilerim Tanrıdan / Yeni Bir Dünya 74* plaklarında yer alan makamsal yapıdaki "Hırsız" ve "Dilerim Tanrıdan" bestecinin diğer parçalarından ayrılmaktadır. Fikret Kızılok'un 1974'te çıkardığı *Haberin Var Mı / Kör Pencere / Ay Battı* isimli 45'liğinde yer alan "Haberin Var Mı" da aynı yıllarda yükselişte olan arabesk müziğe karakteristik anlamda yakın duran bir parça olması nedeniyle farklı bir yere koyulması gereken çalışmalar arasındadır (bkz. Örnek 12). 1970'lerin ikinci yarısında doğrudan arabeske yönelen pop şarkıcılarının sayısı da bir hayli fazladır. Giderek tarzını değiştiren ve özellikle 1978'de seslendirdiği "Dilek Taşı"yla arabeske yönelen isimlerin başında gelen Gülden Karaböcek, yine aynı yıl Coşkun Sabah'ın bir bestesi olan "Gönlüm Seninle"yle tarzının dışına çıkıp daha sonra seslendireceği "Acı Gerçekler", "Bir Çare Allahım" gibi şarkılarla bir

dönem tümüyle arabesk okuyan Yeliz ve Bim Plak etiketiyle çıkardığı plaklarda arabesk şarkılar söyleyen Ercan Turgut pek çok isim arasında ilk akla gelenlerdendir.

Haberin Var mı

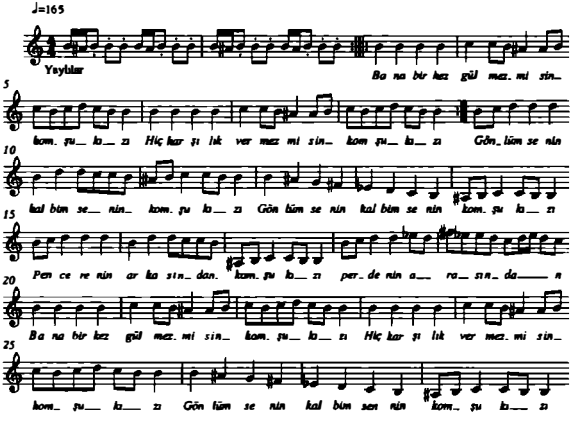


Örnek 12: Nihavent makamındaki şarkı düyek usûlündedir. Parçanın ezgisel ve ritmik olarak makamsal karakterde olmasına karşın, Kızılok'un yorumunda bu karakteri soyutlayan bir okuyuş tarzını tercih ettiği görülür.

Türkiye'deki pop müziğin henüz kendine ait bir kimliğinin olmadığı 1970'li yıllarda büyük bir çıkış yakalayan arabeske yakın duran isimlerin başında şüphesiz Erkin Koray gelmektedir. Daha ziyade rock müzikten beslenen, Anadolu-pop veya Anadolu-rock gibi isimlerle anılan tarzın önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Koray'ın bu dönemdeki çalışmalarının çoğunu belli bir tür başlığı altında değerlendirmek zordur. Yine de ezgisel karakterleri, ritmik yapıları ve sözleri bakımından incelendiklerinde, şarkılarının çoğunda arabeskin yapısal özelliklerine belirgin ölçüde rastlanıldığı görülür. Bu durum arabesk müziğin farklı bir popüler müzik tarzı üzerinde bıraktığı ilk etki olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla aranjmanların ve Anadolu-pop tarzındaki düzenlemelerin revaçta olduğu, yerli beste üretimininse ancak 1970'lerin ortalarından itibaren görülebildiği bir dönemde Koray'ın Türk müziğinden çeşitli öğeler barındıran makamsal yapıdaki çalışmalarını mutlaka ayrı bir yere koymak gerekir (bkz. Örnek 13, Örnek 14 ve Örnek 15). *Kendim Ettim Kendim Buldum / Aşkımız Bitecek* (1970)'le 1970'lerde benimseyeceği tarzın ilk izlerini veren Koray, aynı yıl çıkardığı *Senden Ayrı / Bu Sana Son Mektubum*'da Arap müziğinin önde gelen isimlerinden Muhammed Aldülvahab'ın "Inta Omre" isimli bestesini Türkçe sözlerle seslendirmiştir.[19] 1971'de yayımlanan *Yağmur / Aşka İnanmıyorum*'da ise

19. Muhammed Abdülvahab'ın bestelediği, sözleri Ahmed Şefik Kâmil'e ait olan "Inta Omre" Arap müziğinin en büyük seslerinden biri olarak kabul edilen Mısırlı şarkıcısı Ümmü Gülsüm tarafından seslendirilmiş ve sevilen parçalarından biri olmuştur.
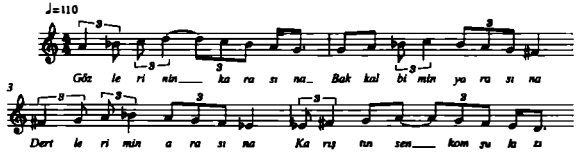
arabesk müziğin gelişimini besteci ve icracı olarak etkilemiş olan Vedat Yıldırımbora'nın bir bestesini yorumlayan Koray, *Şaşkın / Eyvah* (1974), *Fesuphanallah / Komşu Kızı* (1974), *Estarabim / Sevince* (1975), *Arapsaçı / Tımbıllı* (1976), *Gönül Salıncağı / Hayat Bir Teselli* (1976) gibi çalışmalarında da arabeske yakın bir çizgide ilerlemiştir.[20]



Örnek 13: Motif tekrarlarına dayanan şarkıda, Koray'ın seslendirdiği kısımlara yer yer koronun bir oktav pestten cevap verdiği görülür. Karar sesine vurgu yapılan giriş kısmının da dahil olduğu ilk on bir ölçülük bölümde segâh makamı etkisi bir üçlü içerisinde hissedilirken, özellikle 12. ölçüden itibaren başlayan inici pasajda bu etki daha da belirgin biçimde öne çıkar. Bununla birlikte ezgi hattının makam müziğinin genel ezgi yapısıyla uyumlu olduğu söylenemez; öyle ki parça cümlelerden oluşan bir hat yerine, tekrar eden çeşitli figürlerin oluşturduğu motifler üzerinden ilerlemekte ve ifade bunun üzerinden sağlanmaktadır.
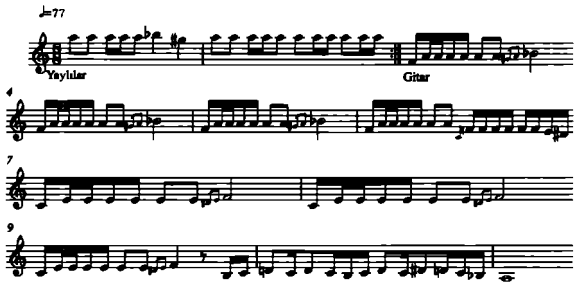
20. Erkin Koray ile Orhan Gencebay'ın yakın iki arkadaş olduğu basında yer alan haberlerde de sıkça yer almıştır. Koray'ın Gencebay'ın ortağı olduğu Kervan Plak'la çalışmış şarkıcılardan biri olduğu ve yine bu dönemde Orhan Gencebay'ın "Hor Görme" isimli parçasını farklı bir düzenlemeyle seslendirdiği düşünülünce, ikili arasında müzikal bir etkileşim olabileceği fikri akla yakın geliyor.

Komşu Kızı



Örnek 14: Giriş (*intro*) bölümünün ardından küçük bir geçiş pasajıyla (*passage*) serbest kısma bağlanan şarkı, buradan itibaren adeta farklı bir parçaya geçildiği hissini uyandırmaktadır. Daha sonra yukarıda notası bulunan dört ölçülük kısım gelmekte ve burada da farklı bir makamsal etki hissedilmektedir. Görüldüğü üzere re sesi üzerine kurulu hicaz dörtlüsü içindeki son motifle karara gidilmektedir.

Arapsaçı



Örnek 15: İki ölçülük girişin ardından gelen aranağmenin iki kısımdan oluştuğu görülmektedir. İlk kısımda motif tekrarlarıyla **karar** sesine vurgu yapılırken, ikinci kısımda aynı motifler sekans olarak güçlüyü vurgulamaktadır. 9. ölçünün sonunda başlayan pasajla Muhayyerkürdi makamı etkisi verilerek karara gidilmektedir.

Bu yıllarda arabeskle ve Orhan Gencebay'la ilişki kuran bir başka isim, ilk kez 1975'te TRT ekranında dinleyici karşısına çıkan Zerrin Özer'dir. Ertesi yıl ilk plağı *Bizler ve Sizler / Yalvarırım*'ı dolduran Özer, asıl çıkışını 1979 yılında yayımlanan plağında seslendirdiği, sözü ve müziği Orhan Gencebay'a ait olan "Gönül"le yapmıştır. Düzenlemesini

yapan Esin Engin'in disko ritmi üzerine oturttuğu parça çok beğenilmiş, Özer'e altın plak ödülü getirmiştir. Şarkı aynı zamanda, o yıllarda "disko arabesk", "disko alaturka" veya "disco sound" gibi isimlerle revaçta olan tarzın en önemli hitlerinden biri olmuştur.

Yerli bestelerin artmasıyla beraber yavaş da olsa ekseni değişmeye başlayan pop müziğin, makamsal bir yapıya bürünmesi sürecinde önemli rol oynayanlardan biri de Selâmi Şahin'dir. 1960'lı yılların sonlarından itibaren yorumcu kimliğinin yanında beste çalışmalarına da ağırlık veren Şahin'in ilk bestesi olarak bilinen "Sen Mevsimler Gibisin" isimli parça, 4. Altın Kelebek Ödülleri'nde Yılın Şarkısı ödülünü almıştır.[21] Daha sonra plak ve albüm çalışmalarına hız vererek müzik piyasasındaki yerini sağlamlaştıran şarkıcının bestelerini, bu yıllarda etkin olan birçok ismin seslendirdiği görülür. Bunlar içerisinde ilk akla gelenler, sözü Ahmet Selçuk İlkan'a ait olan "Ya Seninle Ya Sensiz"i[22] seslendiren Işıl Yücesoy ve 1982'de yayımlanan albümü *Sevdim Seni*'de sözü ve müziği Şahin'e ait olan "Alışmak Sevmekten Zor"u[23] yorumlayan Ajda Pekkan'dır. Bazı şarkılarıyla arabeskin gelişmesinde de etkili olan Selâmi Şahin; gerek çalgısal ve vokal icra gerek makam kurgusu yönünden zaman zaman giriftleşebilen arabeske kıyasla daha basit ve yalın parçalara imza atarak, pop müziğin makamsal bir çizgiye oturmasında rol oynamıştır. Bestecinin bu tarzdaki şarkılarına yukarıda belirtilenler dışında "Özledim" ve "Seninle Başım Dertte" gibi parçalar örnek gösterilebilir.

1970'li yıllardan söz ederken Türkiye'nin pop müzik tarihinde bir modaya yol açmış belki de tek siyasi gelişme olan Kıbrıs Harekâtı'ndan mutlaka bahsetmek gerekir. Ersen'in Fehiman Uğurdemir ve Taner Öngür'le Dadaşlar'ı kurduğu, Tanju Okan'ın "Ben Ağlarken Gülümserim" Yeşim'in "Olmaz Böyle Şey" ve Cem Karaca'nın "Namus Belâsı" ile kitleleri peşinden sürüklediği 1974 yılında pop müzik açısından önemli bir olay yaşanmıştır. 20 Temmuz 1974 tarihinde başlatılan Kıbrıs Harekâtı sürecinde ve sonrasında oluşan toplumsal hassasiyetin tezahürleri popüler müzik alanında da görülmüş, birçok pop şarkıcısı Türklük ve kahramanlık temalı şarkılar seslendirmiştir. Yasemin

21. *Hürriyet* gazetesinin eki *Hürriyet Kelebek*'in her yıl okurlarının oylarına dayanarak vermiş olduğu müzik ve televizyon ödülleridir. Organizasyon 2014 yılı itibarıyla 41. kez düzenlenmiştir.

22. Bestecinin bu parçasını ilerleyen yıllarda Kıraç, Seçil ve Seren Serengil de seslendirmişlerdir.
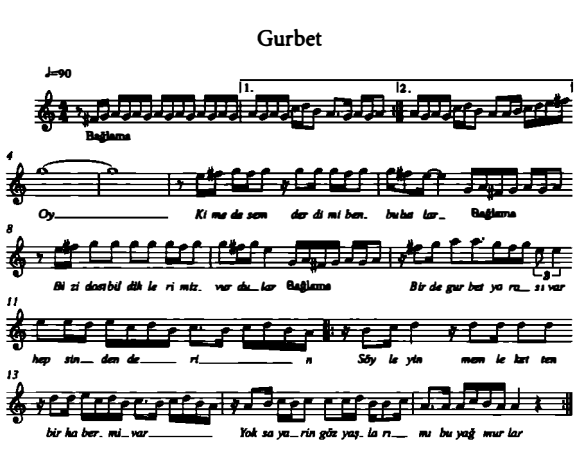
23. Selâmi Şahin'in bu şarkısını Ümit Besen, Gülistan Okan ve Tuğba Özerk gibi daha birçok kişi seslendirmiştir.

Kumral'ın "Girne'den Yol Bağladık"la başı çektiği bu furya, 1972'de yayımlanmasına rağmen pek tutmayan ve Kıbrıs sürecinde adeta patlayan "Memleketim" şarkısını seslendiren Ayten Alpman'la zirveye çıkmıştır. Fakat radyolarda Hasan Mutlucan'ın kahramanlık türkülerinin çalındığı yıllarda bir moda haline gelen militarist şarkılar bununla sınırlı değildir. Füsun Önal'ın seslendirdiği ve adındaki barış sözcüğünden ziyade "savaşın kaçınılmazlığına" vurgu yapılan "Biz Barışçı Milletiz" Özdemir Erdoğan'ın "Türklerin dünyaya ders vereceğini" anlattığı şarkısı "Ben Kıbrıs'a Giderim" ve Necati Demir'in Yunanlar için hakarete varan ifadeler kullandığı "Yaşasın Aslan Ecevit" bu konuda yazılmış pek çok şarkıdan yalnızca birkaçıdır. Âşık Mahsuni ve Neşet Ertaş gibi isimlerin de yer aldığı liste uzayıp gitmektedir. Bunların yanında Yeşim'in seslendirdiği "Aslan Mehmedim" bir annenin ağzından yazılmış olup barındırdığı empati duygusuyla barışa yakın duran nadir şarkılardandır.

Bülent Ortaçgil ve İlhan İrem gibi ilerleyen yıllarda kendi tarzlarını oluşturacak olan pop müziğin önemli isimlerinin ilk plaklarını yaptığı 1970'li yıllar, yabancı şarkıların telif hakları gözetilmeksizin alınıp Türkçe sözler döşenerek dilden dile dolaştırıldığı, şarkıcıların festivallerde ödül kazanmak ve bu vesileyle yurtdışına açılabilmek için büyük gayretler sarf ettikleri bir geçiş dönemini temsil eder. Popüler kültürün hızla hâkim konuma geldiği, pop müzik şarkıcılarının aynı zamanda magazinel birer figür halini aldığı bu dönemde, birçok yerli bestenin yabancı parçalardan alınma olduğu yönünde çeşitli haberler yapılmış, sayısız dedikodu çıkmıştır. Çoğu haklı gerekçelere dayanan tespitlerin yanında birkaç asılsız söylenti de olmuş fakat genellikle bu konular bir neticeye varmaksızın unutulup gitmiştir. Belirtmek gerekir ki, bu durum yalnızca yabancı şarkıların kullanılmasından ibaret değildir; halk müziğinden beslendiğini söyleyen bazı isimlerin çalışmaları için de benzer eleştiriler yapılmıştır.
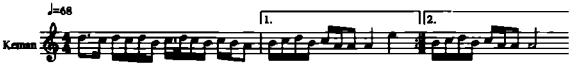
1960'lı yıllarda pop müziğe karşı direnen kesimde yer alan ve caza gönül vermiş müzisyenlerden biri olan Özdemir Erdoğan, 1970'lerin sonlarında yaptığı deneysel çalışmalarla kendine özgü bir yol çizmiştir. Bir dönem aranjmanlar da seslendiren şarkıcı "Duyduk Duymadık Demeyin"le 1970 yılında altın plak almıştır. Daha sonra kendi bestelerini yapmaya yönelen Erdoğan, ilk bestesi olan "Gurbet"le Yunanistan'da düzenlenen Uluslararası Apollonia Müzik Festivali'ne katılmış ve finale kalamadan elenmiştir. Sözü ve müziği şarkıcıya ait olan "Gurbet"in özgün bir beste olmadığı yönündeki eleştiriler kimi-

lerince bir tür karalama kampanyası veya asılsız bir dedikodu olarak yorumlansa da şarkıya teknik açıdan bakıldığında bunun tam da böyle olmadığı görülür (bkz. Örnek 16). Bir diğer örnek ise Erol Evgin'in 1974 yılında yapılan 1. Topluiğne Beste Yarışması'nda seslendirdiği, şarkıcıya üçüncülük getiren Selmi Andak bestesi "Geli Geliver"dir. Andak'ın şarkısını da özgün bir beste olarak değerlendirmek zor görünmektedir (bkz. Örnek 17).



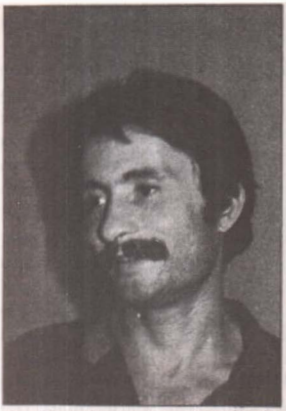
Örnek 16: Öncelikle şunun altını çizmek gerekir ki, "Gurbet"in özgün bir beste olarak değerlendirilemeyecek olmasının –bize göre– nedeni, doğrudan belli bir şarkıya ya da türküye benziyor olması değildir. Fakat gerek parçanın girişi gerek vokalin girdiği yerden itibaren olan bölümü ezgisel ve ritmik açıdan incelendiğinde, özgün bir beste olarak kabul edilebilecek evsafta olmadığı görülür. Öyle ki yüzlerce yıllık gelenek içerisinde anonim bir kimliğe bürünerek şekillenen ve bir anlamda kalıplaşmış olan halk müziğinin ezgi karakterinden esinlenmenin ötesinde izler taşıyan "Gurbet" bu haliyle özgün olarak nitelendirilebilecek bir kimlik ortaya koymamaktadır.

Geli Geliver



Örnek 17: Özgün bir beste olarak kabul edilemeyecek bir diğer şarkı "Geli Geliver" de halk müziğinden esinlenmenin çok ötesinde izler taşımaktadır. Bir beşli içerisinde seyreden ezginin, bu haliyle özgün bir besteden uzak olduğu söylenebilir.

1970'li yıllarda pop müziğin gelişiminde rol oynayan, aynı zamanda devletin popüler müziğe bakışını ve kültür sanat politikalarını da yansıtan TRT bünyesindeki Merkez Denetleme Kurulu önemli bir unsur olmuştur. Verdiği kararlarla döneme damgasını vuran bu kurulun görevi, radyo ve televizyonda yayınlanacak şarkıları denetlemek ve uygun bulmadıklarını ayıklayıp bir eleme yapmaktı. Zaman zaman tuhaf gerekçelerle birçok şarkının yayınlanmasına izin vermeyen kurul, dönemin müzisyenleri tarafından büyük tepkiler almış, müziğin gelişimini engellediği ileri sürülmüştür. 1972'de Attilâ Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan ve Şerif Yüzbaşıoğlu gibi isimlerin öncülük ettiği kalabalık bir topluluk toplantılar yaparak kurula karşı ortak bir tavır sergilemeye çalışmıştır. Kayıtta var olmayan bir çalgının akordunun tutmadığından entonasyon konusuna dek birçok hususta mesnetsiz ve anlamsız gerekçelerle şarkıların yasaklandığını belirten müzisyenler, kurulun kriterlerinin tutarlı bir hale getirilmesi ve iyileştirilmesi talebinde bulunmuşlardır. Ne var ki yapılan hiçbir girişim sonuç vermemiş, Timur Selçuk gibi dönemin önemli müzisyenlerinden birinin 1979 yılında üyeler arasına katılmasına rağmen, özel televizyonların ve radyoların kurulduğu 1990'lı yıllara dek beklenen oranda bir değişim olmamıştır.



Timur Selçuk, "Sanatçının başının üstünce Demokles'in kılıcı sallanmamalı" diyor...

Buzlar nihayet çözüldü

TIMUR SELÇUK TRT Denetim Kurulu'na seçildi

FİGEN ERUÇ

YILLARDIR haklı nedenlerle sürekli olarak yaptığı çalışmalarıyla büyük halk kitlelerini etkileyen, ancak şimdiye dek denetimden yalnızca birkaç gerçek geçen Timur Selçuk, yeniden oluşturulan TRT Haftalık Denetleme Kurulu'na seçildi.

TRT'nin şimdiye dek uygulamalarına karşı takındığı bu tutumdan sonra böyle bir kurulda görevlendirilmesi hem de sevindiğini belirten Selçuk, bu konuda şunları söyledi:

"Zararın nereden olduğunu bilmeden. Önümüzdeki yapılan hatanın anlaşılarak düzeltilmesi için ilerleye yönelik bir adım atılmasıdır. Tıpkı şimdi TRT'nin Denetim Kurulu'nu yeniden oluşturarak yaptığı gibi."

Kurul'daki çalışmalarına başladıktan sonra neler yapmayı amaçladığını ve ne şekilde bir denetim tarzları olduğu yolundaki soruyu da, şu şekilde yanıtladı sanatçı:

"Öncelikle müziği türlerine göre ele almaya taraftarı değilim. Çünkü, ben müzik türlerini iyi ya da kötü diye ayırmak yerine her tür müziğin içinden iyi ve kaliteli olanların ayrılmasını gerektiğine inanıyorum. Böylece müzik üzerinde çalışmalar yapılması da doğru yolda örnek oluşturacağı gibi, kaliteli parçalar ortaya koyduktan takdirde bunun değerlendirilebileceğini de açıklamış olur.

Kısacası ben, Demokles'in kılıcı gibi boşlukların başında sallanılmaması gerektiğine inanıyorum. Çünkü, ancak bu yolla ve bu tür bir uygulamayla müziğimiz olumlu yönlerde ilerleyen atılımlar yapmak ve denetimi kalıplar çerçevesinde gerçekleştirmek ise gerkiyor ve bestelerimize yapabileceğiniz en büyük eksikliktir. Bu yolla müzik piyasamız tamamen yabancı bestelere açılmış olur. Bu da kendi müziğimizi çökertmekten ve yok etmekten başka bir işe yaramaz."

«Televizyonla Öğretim ve Eğitim Fakültesi» önkayıtla öğrenci alacak

Eskişehir İTİA Televizyonla Öğretim ve Eğitim Fakültesi bu yılın kayıtla öğrenci alacak. İngilizce dilbilgisi olan ve Üniversitelerarası Seçme Sınavı'nda 410 veya daha yüksek toplam puan alan öğrenciler kayıt için okula başvurabileceklerdir.

Yapılacak sıralama ile en yüksek puanı alan ilk 250 aday Türk Dili, İngilizce, Görüntüsel Anlatım dallarında sınava alınacak. Bu sınavda kazananlar daha sonra sözlü sınava girecekler ve başaranlar okula kaydolabileceklerdir.

Televizyon ve sinema dallarında eğitim yapan okulun süresi 4 yıl. Önkayıt, 2-3 ekim tarihlerinde yapılacak.

Öğrenime ilk kez ait yıl önce, başlayan okulda üçüncü sınıftan itibaren öğrenciler orarlık çalışmalar da yapabiliyorlar. Akademiye bağlı ETV televizyon stüdyolarında yapılan çalışmalara katılabiliyorlar. Öte yandan ETV başta UNESCO olmak üzere çeşitli kuruluşlara eğitim ve öğretim programları hazırlıyor.

Milliyet, 1 Ekim 1979.



● TRT Denetim Kurulu Ajda Pekkan'dan sonra Sezen Aksu'nun da birçok şarkısını geri çevirdi

DENETİM KURULU SEZEN AKSU'YU 'ALATURKA, BULDU!

Televizyon seyircisinde şöhret olan Sezen Aksu da denetimin hışırtısını işitti.

Birbiri ardına yeni besteler yapan sanatçı şarkıları ve oluşuş şekli alaturka bulunduğu için bunların çoğunu ekranlarda ve radyoda söyleyemiyor.

Sezen Aksu'ya yakın çevreler genç bir repertuarı olan sanatçının devamlı olarak aynı şarkıları söylemekten sıkıldığını, bu yüzden televizyon prodüktörlerinden gelen davetlerin çoğunu reddetmek zorunda kaldığını belirtiyorlar.

Şarkılarının hemen, hepsini kendisi besteleyen sanatçı, "Bundan sonra her şarkımı iki kere banda alacağım. Birisi plak olarak piyasaya çıkaracağım, ötekisini ise radyo ve TV için dolduracağım. Bana iki misli masrafa mal olacak ama hiç değilse beni seven dinleyicilerimin karşısına aynı şarkılarla çıkmak zorunda kalmam" diyor.

Bilindiği gibi Denetleme Kurulu Ajda Pekkan'ın da denetime gönderdiği üç şarkıdan ikisinin yayınlanmasına izin vermemişti.

SEZEN AKSU EKRANLARDA HEP AYNI ŞARKILARI SÖYLEMEKTEN ŞİKAYET EDİYOR. AMA, DENETİM BAŞKA ŞARKI SÖYLEMESİNE İZİN VERMİYOR.

Tercüman, 30 Eylül 1978.

Aranjman ve Anadolu-pop akımlarının ortalığı sardığı bu dönemde, her iki akımın da dışında kalarak kendi tarzını oluşturma yolunda ilk adımı atan az sayıdaki isimden biri Bülent Ortaçgil olmuştur. 1971'de ilk plağı *Anlamsız / Yüzünü Dökme Küçük Kız*'ı yapan Ortaçgil, gitarı eşliğinde söylediği şarkılarında gerek vokal icrası gerek düzenlemeleriyle çağdaşlarına göre farklı bir yolu benimsediğinin ilk izlerini vermiştir. Ortaçgil'in müziğine genel olarak bakılacak olursa, vokal süslemelerden uzak, zaman zaman resitatif söyleşiye yakın, sade bir üslupla seslendirdiği şarkılarının en belirgin özelliği sözün ön planda olmasıdır. Başka bir deyişle farklı temaların işlendiği, dönemin pop şarkılarının geneline kıyasla daha derinlikli olan şarkı sözleri, Ortaçgil'in cazdan rock and roll'a, etkilendiği farklı tarzları içinde barındıran müziğinin ağırlıklı tarafını oluşturur. Öyle ki bazı şarkılarında belirgin bir ezgi hattı bulunmaz; resitatif denebilecek biçimde okunan şiir bu haliyle klasik şarkı formunun biçimine uymayan bir yapı sergiler. 1974 yılında Bülent adıyla çıkardığı, düzenlemelerini Onno Tunç'un yaptığı ilk albümü *Benimle Oynar Mısın*'daysa işin müzik kısmına da biraz daha ağırlık verildiği söylenebilir. Düzenlemelerde geniş bir orkestra sound'u yerine gitar ve piyanonun öne çıktığı minimalist bir yaklaşımın izlendiği görülür.[24]

24. Bu albümde yer alan bazı parçalar Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı, başrollerinde Kadir İnanır ve Müjde Ar'ın rol aldığı *Pisi Pisi* (1976) filminde de kullanılmıştır.

Albümde yer alan "Olmalı Mı Olmamalı Mı" ve "Şık Lâtife" parçaları aynı yıl ayrı bir plak olarak da yayımlanmıştır.

1980'li yıllarda durgunluk içerisine girecek olan müzik piyasasında, geçmiş yıllara kıyasla kendine zar zor yer bulacak olan pop müzikteki değişimi tetikleyen unsurlardan biri de korsan firmaların adeta piyasayı ele geçirmeleri olmuştur. Henüz 1970'lerin başında önemli plak şirketlerini bile iflasın eşiğine getirebilecek noktaya ulaşan korsan plakçılık, dolaylı olarak da olsa dönemin pop şarkıcılarının tercihlerinde rol oynamıştır. Nitekim en büyük plak şirketlerinden biri olan Sahibinin Sesi, 1971 yılında korsan firmalarla artık başa çıkamadığını söyleyerek piyasadan çekileceğini açıklamıştır. Yasal boşluklar nedeniyle açılan davalardan tatmin edici bir netice alınamaması da firmaların korsana karşı verdikleri mücadelede madden ve manen zayıf düşmelerine neden olmuştur. Kapanış kararı üzerine firmaya bağlı olan şarkıcılar bir anlamda kendi başlarının çaresine bakmak zorunda kalmış, diğer plak şirketlerine transfer olmuşlardır. Tedbirini alan ilk ismin Kâmuran Akkor olduğunu söyleyen Dilmener, bu durumun pop müziğin arabeskin etki alanına girmesindeki başlıca etken olduğunu söylemektedir:[25]

> "Kâmuran Akkor, ortakları arasında Orhan Gencebay'ın da olduğu söylenen İstanbul Plak'a bir çırpıda transfer oldu. Üstelik çok çabuk bir şekilde ilk plağını bile yaptı. Şarkıcı, yeni firması ile, her zamanki plaklarından biri yerine, Orhan Gencebay'ın dillere dolanmış şarkısı Bir Teselli Ver'i yapmıştı. Kâmuran Akkor, kendi isteği ya da yeni firmasının isteği ile tavır değiştirmiş, daha arabesk bir havaya bürünmüştür. Böyle yapan ilk isim olur. O zaman için pek de dikkat çekmeyen bu gelişme, aslında son derece önemlidir: Türk popunda kimlik değişimi başlamıştır."[26]

Siyasi olayların damgasını vurduğu, göçün yarattığı toplumsal etkilerin yeni oluşumları tetiklediği ve gelişen teknolojiyle birlikte popüler

25. Dilmener'in sözünü ettiği ve pop müziğin bir anlamda arabeskin içerisinde erimesinin başlıca nedeni olarak gördüğü korsan plak meselesi, şüphesiz popüler müziklerin gelişimi açısından önemli rol oynamıştır. Fakat belirtmek gerekir ki iki müzik arasındaki etkileşimi tümüyle buna bağlamak, teknik anlamda yeterli argümana dayandırılmadığı için tatmin edici olmaktan uzaktır. Dahası, yukarıdaki alıntının devamında konuya iki müzik arasındaki etkileşimden ziyade planlı bir hareketten bahsediyormuşcasına yaklaşmak normatif bir tutuma işaret etmektedir. Kaldı ki 1970 yılı itibarıyla "Türk popu" denebilecek bir müzikal kimlikten bahsetmek, üstelik bu kimliğin değiştiğini iddia etmek oldukça kafa karıştırıcı olmakla beraber izaha muhtaçtır. Zira kimlik değişimi için öncelikle bir kimliğe ihtiyaç vardır.

26. Dilmener, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, s. 172.

kültürün kentleşme olgusuna koşut olarak ivme kazandığı 1970'ler, popüler müzikte yeni kanalların açıldığı, mevcut olanların ise farklı yollara ayrıldığı yıllardır. Bir süre sonra silinip gidenlerin sayısı epey fazla olsa da birçok topluluğun ve şarkıcının ortaya çıktığı bu dönem, 1980'li yıllarda somut ürünlere dönüşerek yapısal anlamda bir bütünlük oluşturma yolunda ilerleyen tarz ve eğilimlere dair ilk adımların atıldığı -bu adımlar her zaman bilinçli bir yönelimin sonucu olmamakla beraber- bir tür hazırlayıcı dönem olarak da görülebilir.

2.2. 1980'ler: Arabeskle Etkileşim Sürecinde Makamsal Bir Kimliğe Bürünen Pop Müziğin Olgunlaşma Dönemi

1970'li yılların iklimini belirleyen siyasi ve toplumsal gerginliklerin ardından ülkenin üzerine bir çığ gibi düşen 12 Eylül darbesiyle Türkiye yeni bir döneme girmiştir. Hükümetin görevden alınarak meclisin lağvedildiği ihtilalle birlikte 1961 Anayasası devre dışı bırakılmış; ülke siyasetini yeniden inşa etmek üzere kurulan askerî rejimin yarattığı tahribatın etkileri bugün dahi sürmesine rağmen darbe, o dönem itibarıyla toplum genelinde büyük destek görmüştür. İrtica tehditinin artması, toplumsal güvenliğin tehlikeye girmesi ve ekonomik darboğazın giderek büyümesi gibi gerekçelere dayandırılarak meşruiyet kazandırılmaya çalışılan darbenin yansımaları, doğal olarak kültür sanat alanlarında da görülmüştür. Ekonomik kriz her alanda olduğu gibi müzik piyasasında da büyük durgunluk yaratmış, özellikle Petkim'deki grevler nedeniyle iyiden iyiye tırmanan petrol fiyatlarındaki artış, hammaddesi petrol olan plak üretimini durma noktasına getirmiştir. Eski plakların eritilmesiyle elde edilen maddenin yeni plak yapımında kullanılması yoluna gidilmişse de sorun çözülememiştir. Tam tersi, ses kalitesinin daha da düşmesine yol açan bu yöntem giderek dinleyicinin plaktan uzaklaşmasına ve bir süre sonra plakların ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu dönemde çok tutan ve iyi bir satış grafiği yakalayan 45'likler olduysa da bunlar piyasayı canlandırmaya yetmemiş, söz konusu durgunluk şarkı sayıları düşen müzik listelerinden bile hissedilir olmuştur.
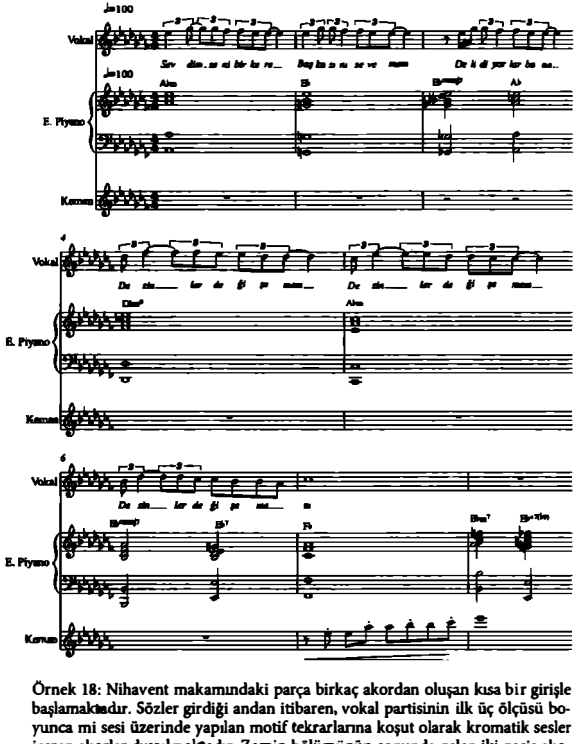
Ülkenin içinden geçtiği bu zorlu dönemde ekonomik krizden etkilenerek daralan müzik piyasası, buna rağmen 1980'lerde de bir biçimiyle ayakta kalmayı sürdürmüştür. 1970'li yılların ortamında rahatça plak yapılabiliyor olmasından ötürü birçok yeni şarkıcı ortaya çıkmışken, bu dönemde daha ziyade ana akımlara yön veren isimlerin çalışmalarını devam ettirdikleri görülür. Gerek müziği gerek özel hayatıyla her daim adından söz ettiren Ajda Pekkan bu isimlerin başında gelmektedir.

Nitekim ilerleyen yıllarda toplumsal bir hassasiyet haline gelecek olan Eurovision'un 1980'li yıllardaki serüvenini başlatan da yine o olmuştur. Ülkenin yarışmadaki makus talihini ancak kendisinin değiştirebileceği yönündeki yaygın inancın da etkisiyle olsa gerek, Pekkan 1980 yılında Türkiye'yi Eurovision'da temsil etmeyi kabul etmiştir. Basın başta olmak üzere hemen herkesi yarışmanın heyecanı sarmış, TRT bu "milli görev" için Attilâ Özdemiroğlu, Cenk Taşkan, Melih Kibar, Şerif Yüzbaşıoğlu ve Turhan Yükseler'e beste siparişi vermiştir. Sözü Fikret Şeneş'e, bestesi Turhan Yükseler'e ait olan "Sevgi Nedir, Nasıl Sevilir?" ile bir Çiğdem Talû ve Melih Kibar çalışması olan "Cennet" ilk etapta elenen şarkılar olmuştur. Finale kalan üç şarkı arasından sözü Şanar Yurdatapan'a, bestesi ve düzenlemesi Attilâ Özdemiroğlu'na ait olan "Petrol" birinci seçilmiştir. Elenen diğer iki parça düzenlemelerini Onno Tunç'un yaptığı Cenk Taşkan bestesi "Bir Dünya Ver Bana" ve Şerif Yüzbaşıoğlu'na ait olan "Olsam"dır.[27] Ajda Pekkan "Petrol"ün sözlerinden hoşlanmadığını açıkça dile getirip sözleri değiştirilmediği takdirde şarkıyı seslendirmeyeceğini söylemişse de Yurdatapan'ın bunu kabul etmemesi üzerine aynı sözlerle şarkıyı okumuştur. Yarışma sonunda 23 puanla gelen 15.'lik başta Ajda Pekkan olmak üzere ondan çok daha fazlasını bekleyen herkesi ziyadesiyle şaşırtmış, bunun üzerine Pekkan iki yıla yakın bir süre Türkiye'den ve piyasadan uzak kalarak inzivaya çekilmiştir.

Pekkan'ın Türkiye'ye döndükten sonra çıkan ilk albümü *Sen Mutlu Ol*, piyasayı giderek etkisi altına alan arabeskin pop müzik üzerindeki tesirinin en açık örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Şarkıcı henüz ülkeye dönmeden albümde yer alacak parçaların plak şirketi tarafından belirlendiği bilgisi yaygın olmakla birlikte, *Sen Mutlu Ol* pop müziğin geçireceği değişimin hemen başında yapılmış bir çalışma olması bakımından bir kat daha önemlidir. "Affetmem Asla Seni", "Bir Garip Yolcuyum", "Dertliyim Arkadaş" ve "Felek" gibi Yıldırım Gürses bestelerinin yer alması albümün yapısı üzerinde belirleyici olsa da *Sen Mutlu Ol* başta olmak üzere, şarkıları Batı sound'u içerisinde düzenleyen Garo Mafyan'ın bir aranjör olarak müzikalite açısından yönlendirici olduğunu kabul etmek gerekir. Plak şirketiyle olan sözleşmesi gereği bir süre aynı yolu izlemek durumunda kalan Pekkan'ın 1982'de yayımlanan *Sevdim Seni* albümünde bir öncekine kıyasla arabesk öğelere daha az yer verildiği görülür. Selçuk Başar, Selmi Andak ve Özdemir Erdoğan bestelerinin yer aldığı bu çalışmanın öne çıkan şarkıları ise "Sevdim Seni

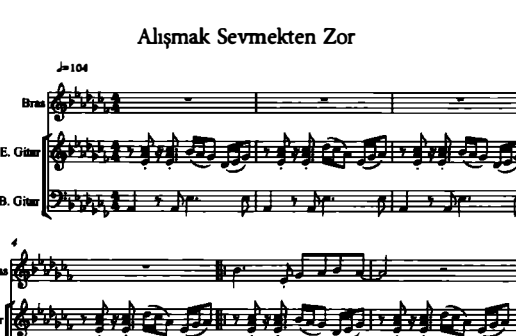
27. Ajda Pekkan, Ergüder Yoldaş, Süheyl Denizci ve Zekâi Apaydın'ın bulunduğu beş kişilik jüride, klasik müzik camiasının önemli isimlerinden orkestra şefi Gürer Aykal da yer almıştır.

Bir Kere" ile sözü ve müziği Selâmi Şahin'e ait olan "Alışmak Sevmekten Daha Zor Geliyor"dur (bkz. Örnek 18 ve Örnek 19).



Örnek 18: Nihavent makamındaki parça birkaç akordan oluşan kısa bir girişle başlamaktadır. Sözler girdiği andan itibaren, vokal partisinin ilk üç ölçüsü boyunca mi sesi üzerinde yapılan motif tekrarlarına koşut olarak kromatik sesler içeren akorlar duyulmaktadır. Zemin bölümünün sonunda gelen iki geçiş akoru, davulun da dahil olacağı, zemin kısmının tekrarıyla bağlantıyı sağlamaktadır. Nakarata geçerken de yine kromatik hareketlerin görüldüğü çeşitli geçiş akorları kullanılmıştır. Nitekim armonik kurgunun öne çıktığı pop parçalarında bu türden akorlara sıkça rastlanmaktadır. Yer yer kemanların sergilediği kont-

rpuantik figürler, cevap kısımlarında ve geçişleri vurgularken kullanılan flüt, trompet gibi çalgılar ile Pekkan'ın yalın üslûbu, parçanın Batı sound'u içinde düzenlendiğini gösteren başlıca öğelerdir.



Örnek 19: Funk tarzındaki elektronik gitar ve bas gitarla başlayan parçanın giriş kısmında, iki ölçüden oluşan bir sürekli bas (*basso continuo*) yer almaktadır. 5. ölçüde giren trompetin çaldığı iki ölçülük motifin tekrarlarıyla giriş kısmı sona ererken, geçiş ve cevap kısımlarında bu kez trompetle birlikte kemanların da yoğun olarak kullanıldığı görülür. Pekkan'ın üslûbunu koruduğu nihavent makamındaki parça, şarkıcının Batı sound'unda düzenlenmiş en önemli çalışmaları arasında yer almaktadır.
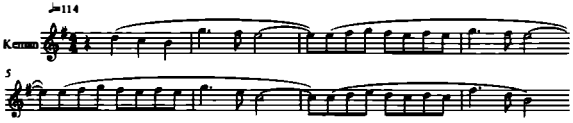
Sevdim Seni'nin ardından plak şirketine karşı özgürlüğünü kazandığı kanısı yaygın olan Pekkan, bu görüşü doğrularcasına 1983 yılında *Süperstar 3* albümünü çıkarmıştır. Kendi tarzına döndüğü ve bir süredir birlikte çalışmadığı Fikret Şeneş'le tekrar yollarının kesiştiği bu albümde, 1970'li yıllar boyunca seslendirdiği aranjmanlara kaldığı yerden devam eden şarkıcı, sözleri Şeneş'e ait olan "Bir Günah Gibi", "Uykusuz Her Gece" ve "Son Yolcu" gibi ilerleyen yıllarda klasikler arasında yer alacak parçaları yorumlamıştır. Şeneş'in aynı dönemde Pekkan'ın rol aldığı *Büyük Kabare*'de seslendirmesi için yazdığı şarkılar da albümde yer almıştır. Çalışmada aranjör olarak ise yine Garo Mafyan'ın imzası vardır.[28] Şarkıcının ertesi yıl Beş Yıl Önce On Yıl Sonra grubuyla yaptığı

28. Türkiye'de yayımlanan ilk şeffaf plak olarak bilinen albüm, 25. yılında Balet Plak tarafından cd olarak da basılmıştır.

Ajda Pekkan – Beş Yıl Önce On Yıl Sonra albümüyse beklenen ilgiyi görememiştir. Ağırlıklı olarak Fransızca ve İtalyanca olmak üzere tümüyle yabancı parçalardan oluşan albümün kalıcı denebilecek tek parçası "O Benim Dünyam" olmuştur. Bu albümden umduğunu bulamayan Pekkan, 1987'de "Süperstar" serisinin dördüncü albümü olan *Süperstar 4*'ü çıkarmış ve albümün "Kim Olsa Anlatır", "Yalnızlık Yolcusu" gibi öne çıkan parçalarıyla çizgisini korumuştur.
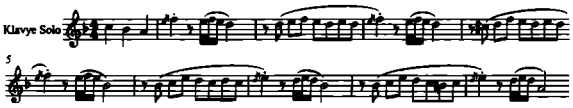
1970'lerin bir başka önemli ismi Nilüfer, 1980'li yıllara *Nilüfer 79*'a göre arabesk öğelerin daha belirgin biçimde öne çıktığı *Nilüfer 80*'le girmiştir. Yarısı aranjmanlardan oluşan albümde Tahir Dökme bestesi "Dönemezsin"i ve Özer Şenay'a ait olan "Tövbekâr"ı seslendiren şarkıcının üslûbundaki değişim en az okuduğu parçalar kadar dikkat çekicidir. Albümün bir başka özelliği, sözü edilen şarkıların Pekkan'ın albümlerinde olduğu gibi Batılı bir sound içerisinde değil, olabildiğince arabeskin kalıplarının dışına çıkmadan düzenlenmiş olmasıdır. Nitekim şarkıcının tarzındaki bu değişim uzun yıllar arabeske karşı çetin bir mücadele veren TRT tarafından hoş karşılanmamış ve Nilüfer bazı programlardan men edilmiştir. Plak fiyatlarına yapılan zamların satışları iyiden iyiye düşürdüğü bu dönemde Barbaria Streisand'ın "Women In Love" şarkısını Fikret Şeneş'in yazdığı Türkçe sözlerle "Ben Seni Seven Kadın" olarak seslendiren şarkıcının 1981'de yaptığı 45'lik ise fazla ilgi görmemiştir. 1982'de yayımlanan ve aranjörlüğünü Osman İşmen'in yaptığı "Sensiz Olmaz" Nilüfer'in arabesk öğelerle bezeli bir başka çalışması olarak dinleyiciye sunulmuştur. Coşkun Sabah'tan Suat Sayın'a, Selâmi Şahin'den Abdel Halim Hafez'a kadar birçok bestecinin parçalarının yer aldığı albüm, pop müzikteki değişimin önemli halkalarından biridir. "Aşk Kitabı" ve "Tanrım" gibi arabesk olarak nitelendirilebilecek şarkıların yer aldığı albümün öne çıkan bir diğer parçası Batılı bir sound'a yaklaşan düzenlemesiyle Abdel Halim Hafez'in yine aynı tarzdaki bestesi "Nebtidi Mini El Hikaya" yani Türkiye'de bilinen ismiyle "Taa Uzak Yollardan"dır (bkz. Örnek 20 ve Örnek 21). Şarkıcının üslûbundaki makam müziğine yönelik değişimin izlerine bu albümde de rastlamak mümkündür. 1980'lerin başında Sezen Aksu ve Ajda Pekkan'la aynı yolu izleyen Nilüfer, Haldun Dormen'in yazdığı *Çılgınlıklar* adlı müzikalde Coşkun Demir, Engin Evin, Mine Koldaş ve Huysuz Virjin (Seyfi Dursunoğlu) gibi isimlerle birlikte yer almıştır.

Ta Uzak Yollardan



Örnek 20: Kemanların çaldığı aranağmeyle başlayan kürdi makamındaki parçada, Arap müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olan motif tekrarlarının yoğunluğu belirgin biçimde görülmektedir. Gerek çalgısal gerek armonik açıdan basit bir düzenlemeye sahip olan şarkıda, Nilüfer'in arabesk parçaların söyleniş tarzından uzak, daha sade bir üslûbu benimsediği görülür.

Neptidi Min El Hikaya
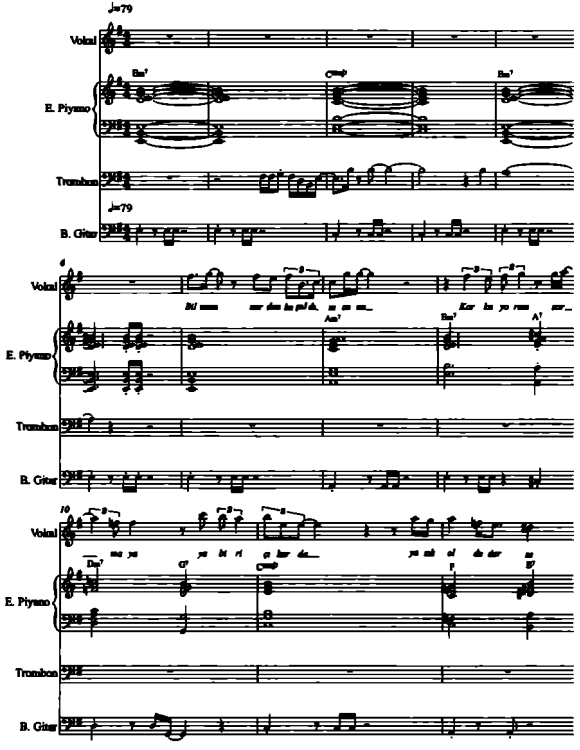


Örnek 21: Parçanın orijinaline bakıldığında ise daha fazla süslemenin yer aldığı görülmektedir. Bunun yanında şarkının iki versiyonu arasında ezgisel açıdan da belirgin farklar bulunmaktadır. 5. ölçüde gelen geçici ses değişikliğiyle küçük ikili (*minor 2nd*) aralığına (do♯-re) belirgin bir vurgu yapılmaktadır. Aynı şekilde 6. ve 10. ölçülerdeki motiflerin sonlarında gelen inici dörtlü aralıklar da (mi-si ve re-la) ezginin kulakta bıraktığı etkide önemli rol oynamaktadır. "Ta Uzak Yollardan"da bu aralıkların akorun seslerini verecek şekilde, bir başka deyişle üçlü aralıklar oluşturacak biçimde (sol-mi-do ve fa-re-si) kullanıldığı görülmektedir. Tüm bunlar şarkının ezgisel yapısını Batılı bir tarza daha fazla yaklaştırmak için yapılmış değişiklikler olarak değerlendirilebilir.

1984 yılında yayımlanan *Nilüfer 84* pop müzik adına yıllarca sürecek bir ortaklığın albüm bazında ilk ürünü olması bakımından önemlidir. Nilüfer ve Kayahan'ın Eurovision'la başlayan müzikal birlikteliği albümdeki Kayahan bestesi "Kar Taneleri"yle daha da güçlenmiş ve her ikisi için uzun yıllar birlikte yürüyecekleri yeni bir yol açılmıştır. Albümde Abba ve Giorgo Moroder gibi isimlerin bestelerine yer veren şarkıcı, çalışmanın aranjörlüğünü üstlenen Onno Tunç'un da üç bestesini seslendirmiştir. Albümün belki de en önemli özelliği Nilüfer'in önceki albümlerinde izlediği arabesk çizgiden uzaklaşarak, gerek şarkılar gerek düzenlemeler bakımından pop sound'u içinde değerlendirilebilecek bir
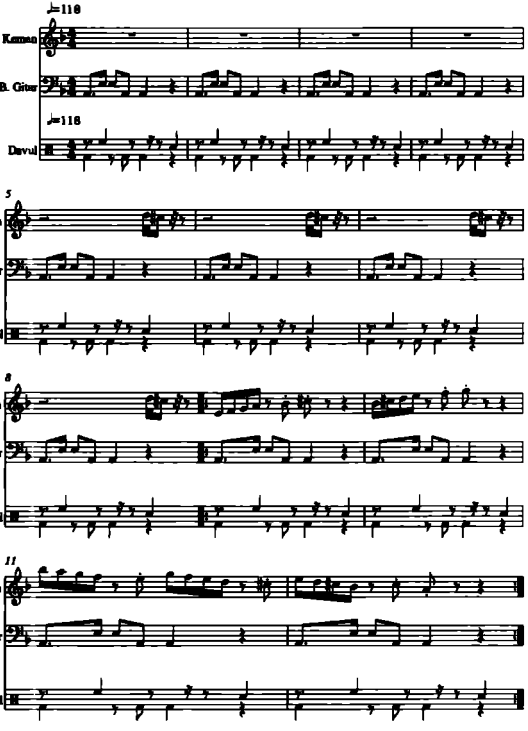
çalışmaya imza atmış olmasıdır. Bunda besteler kadar Onno Tunç'un da şüphesiz önemli rolü olmuştur. Albümün en önemli *hiti* olarak "Kar Taneleri" gösterilmekle birlikte sözleri Çetin Akcan'a, müziği Tunç'a ait olan "Sevmek" müzikalite açısından bu yıllarda yazılmış ender şarkılardan biridir (bkz. Örnek 22).

1985'te çıkan *Bir Selâm Yeter*, Nilüfer'in Selmi Andak ve Melih Kibar'la çalıştığı, kısmen de olsa pop sınırları içinde görülebilecek bir albümdür. Bu çalışmada da "Acıkmışım Sevgine" ve "Yağmur" olmak üzere iki Kayahan bestesi okuyan şarkıcı, dönemin sevilen şarkılarından Burhan Bayar'a ait olan "Mavi Mavi"yi seslendirerek bir kez daha arabeske yer vermiştir. Sözü Ülkü Aker'e, müziği albümün aranjörü Osman İşmen'e ait olan "Bir Gün Darılıp Bir Gün Barışma" da arabesk karaktere yakın bir parça olması bakımından ayrı bir yere koyulması gereken şarkılar arasındadır. Makamsal yapıdaki "Bir Selâm Yeter" (bkz. Örnek 23), nakaratı Şemi Diriker'e[29] ait olan "Olmaz Böyle Şey"e çok benzeyen "Neden Sanki Neden" ve müziklerini Osman İşmen'in yazdığı diğer şarkılarla melez bir karaktere sahip olan albüm, sound olarak şarkıcının bir önceki çalışmasından oldukça farklıdır.

29. 1. Topluiğne Beste Yarışması'nda birinci olan Esmeray'ın seslendirdiği "Unutama Beni" ve şarkıcının daha birçok parçası eşi Şemi Diriker'e aittir. Diriker bestelerinde Erol Tanır ismini kullanmıştır.



Örnek 22: Gerek ezgisel ve ritmik yapısı gerek düzenlemesi ve vokalin üslûbu bakımından tümüyle Batılı tarzda yapılmış pop parçalarından biri olan "Sevmek" armonik kurgunun öne çıkarıldığı sağların bir temel üzerine oturtulmuş pop şarkıları arasında yer almaktadır. Onno Tunç'un düzenlemelerinde sıklıkla öne çıkardığı bas gitarın bu şarkıda da önde tutulduğu görülmektedir.



Örnek 23: Parça, bir ölçülük sürekli bas üzerinde, kemanların makamın dizisini sergilercesine yaptıkları çıkıcı ve inici figürlerin yer aldığı giriş kısmıyla başlamaktadır. Hicaz makamındaki şarkı, Nilüfer'in bu yıllarda yaptığı pop sound'u içindeki makamsal çalışmalar arasında öne çıkan örneklerden biridir.

1987'de yayımlanan, aranjörlüğünü Buğra Uğur'un yaptığı *Geceler* bir anlamda Nilüfer'in yeniden aranjman denilen yabancı bestelere

dönüş albümü olmuştur. Dört yerli besteye karşın geri kalan şarkıların tümü sözlerini ağırlıklı olarak Fikret Şeneş ve Fecri Ebcioğlu'nun yazdıkları yabancı parçalardan oluşmaktadır. Albüme adını veren, sözü ve müziği Kayahan'a ait olan "Geceler" şüphesiz albümün en fazla öne çıkan şarkısı olmuştur. AKSAV ve ART'nin düzenlediği, toplamda on dört ülkenin katıldığı Akdeniz Uluslararası Müzik Festivali'nde Nilüfer'e birinciliği getiren "Geceler" ilerleyen yıllarda şarkıcının klasikleri arasındaki yerini almıştır. Diğer yerli parçalar ise besteleri Timur Selçuk'a ait olan "Ayrılanlar İçin" ve "İspanyol Meyhanesi" ile Fecri Ebcioğlu'nun yazdığı "Boş Vermişim"dir. Şarkıcının 1988'de çıkardığı ve kalabalık bir ekiple çalıştığı *Esmer Günler* öncelikle yerli bestelerden oluşması bakımından farklı bir albümdür. Beş Kayahan bestesinin –bir tanesi müziğini Nilüfer'le ortak yazdıkları "Seni Şimdiden Özledim"dir– bulunduğu albüm birçok hit parçanın yer alması ve Nilüfer'in sonraki çalışmalarına yönelik ipuçları vermesi bakımından önemlidir. Aranjör olarak Buğra Uğur imzasını taşıyan *Esmer Günler*, 1980'li yılların sonunda tümüyle pop sound'u içinde kalabilen az sayıdaki albümden biri olmakla birlikte Nilüfer'in tarzının oturmasında önemli bir aşamayı da temsil eder.

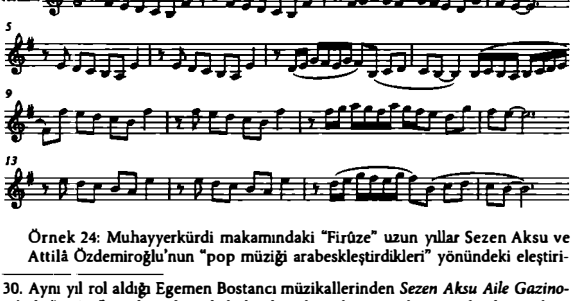
1980'li yıllara, ilk dönemi olan 1970'lerde yapısal özellikleri ve toplumsal anlamı şekillenmeye başlayan arabeskin egemenliğinde girilmiş; bu yıllarda pop müziği önemli ölçüde etkileyecek olan arabesk yeni çıkan yorumcularla daha da güçlenmiştir. O güne dek besteleriyle pop müziğe yakın duran Selâmi Şahin'in *Bağrımdaki Ateşten Damlalar*'la artık tümüyle arabeske yönelmesi bu dönemin önemli gelişmeleri arasında yer almakla birlikte, yeni döneme damgasını vuracak isimlerden biri *Kim Bilir* ile piyasaya giriş yapan Kibariye olmuştur. Bergen ve Mine Koşan'la birlikte arabesk müzikteki erkek yorumcu egemenliğini bir ölçüde kıran şarkıcı, ilerleyen yıllarda pop müzikle arabesk arasında duran birçok kadın yorumcunun örnek aldığı en önemli isim olacaktır.

Plak şirketlerinin yorumculara Türk müziğine veya arabeske yönelmeleri için baskı yaptığı bu döneme damgasını vuran isimlerden biri de pop müziğin arabeskle etkileşim sürecinde makamsal bir kimliğe bürünmesinde önemli rol oynayanların başında gelen Sezen Aksu'dur. 1980'lere aranjörlüğünü Osman İşmen'in yaptığı *Sevgilerimle* albümüyle giren Aksu'nun, 1970'li yıllardaki çizgisine yakın duran bu çalışmanın öne çıkan parçası, sözü ve müziği Aksu'ya ait olan "Hata" olmuştur. Makamsal yapısıyla albümdeki diğer parçalardan ayrılan "Hata" İşmen'in düzenlemesi ve Aksu'nun yorumuyla farklı bir karaktere bürünmüştür. Fakat bu, Sezen Aksu'nun müziğindeki makamsal öğelerin pop sound'una yaklaşılması amacıyla deforme edildiği son örneklerdendir.

1981 yılında yayımlanan *Ağlamak Güzeldir* ise Aksu'nun 1980'li yıllarda izleyeceği yolun habercisi gibidir. Besteci ve aranjör kimliğiyle albüme büyük emeği geçen Attilâ Özdemiroğlu, bu albümden itibaren Sezen Aksu'nun müziğinden hareketle pop müzikte yaşanacak değişimin en önemli mimarlarından biri olmuştur. Cazdan Türk müziğine farklı renkler barındıran albüm, makamsal parçaların armonize edilerek Batılı bir sound içinde işlendiği ender çalışmalar arasındadır.

1982 hem Sezen Aksu hem de pop müzik için önemli bir yıldır. Şarkıcının uzun yıllar hafızalarda kalacak yeni albümünün yayımlandığı bu yıl, aynı zamanda pop müzik için de *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*'dan sonra ikinci bir milada tanıklık edecektir. Bu yeni miladın adı "Firûze"dir. Albüme de adını veren şarkının sözü Aysel Güreli'e, müziği ve düzenlemesi Attilâ Özdemiroğlu'na aittir.[30] Giderek makamsal bir yapıya doğru evrilen pop müziğin bu değişim sürecinin adeta sembolü haline gelen "Firûze" (bkz. Örnek 24), Sezen Aksu'nun müziği için de bir kırılma noktası olmuştur.[31]

Firûze



Örnek 24: Muhayyerkürdi makamındaki "Firûze" uzun yıllar Sezen Aksu ve Attilâ Özdemiroğlu'nun "pop müziği arabeskleştirdikleri" yönündeki eleştiri-
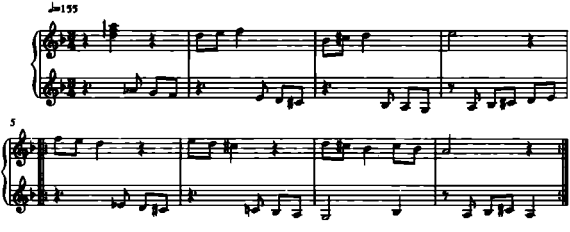
30. Aynı yıl rol aldığı Egemen Bostancı müzikallerinden *Sezen Aksu Aile Gazinosu*'nda "Firûze"nin de aralarında bulunduğu birçok yeni şarkısını seslendiren Aksu, bu müzikal sayesinde albüm yayımlanmadan şarkılarını dinleyiciyle paylaşma imkânı bulmuştur. Umur Bugay'ın yazdığı, Şan Müzikholü'nde sahnelenen iki perdelik müzikalde birçok farklı tiplemeyi canlandıran Sezen Aksu, aralarında Adile Naşit, Altan Erbulak ve Ayşen Gruda gibi önemli oyuncuların yer aldığı geniş bir kadroyla çalışmıştır.

31. Şarkının bestecisi Attilâ Özdemiroğlu'nun "Firûze"yle ilgili yorumu ve arabesk ile pop müzik arasındaki etkileşime ilişkin görüşleri için bkz. "Attilâ Özdemiroğlu ile Söyleşi."

lerin kaynağı olmuştur. Ezgisel ve ritmik yapısı bakımından arabesk müziğin dokusuyla örtüşen düyek usûlündeki şarkının, bu anlamda kurgusal açıdan arabesk üslupta bir parça olduğunu söylemek gerekir. Düzenlemesinde arabesk müzikte de sıklıkla karşılaştığımız kemanların yoğun olarak kullanılmış olması, "Fırûze"nin icra yönünden de arabeske yakın durduğunu gösteren bir diğer unsur olarak değerlendirilebilir. Bunlar dışında, armonik yapısı ve yer yer duyulan trompet geçişleri bakımından, parçanın Batı müziğinden de bazı öğeler barındırdığı söylenebilir.

Albümdeki diğer makamsal parçalar ise sözü ve müziği Sezen Aksu'ya ait olan "İkinci Bahar" güftesi Aysel Gürel'e, müziği Aksu'ya ait olan "Düm Tek" ve sözlerini Ülkü Aker'in, müziğini Selmi Andak'ın yazdığı "Zavallı Bir Gece"dir (bkz. Örnek 25, 26 ve 27). Sözü Bekir Sıktı Erdoğan'a, müziği Orhan Gencebay'a ait olan halk müziği karakterindeki "Zelzele" ise gerek müzikal yapısı gerek tasavvufi sözleriyle albümdeki diğer şarkılardan oldukça farklıdır. Bu tarihten itibaren Aksu'nun *Fırûze* ve sonrasında yayımlanan birçok albümü uzun yıllar şarkıcının pop müzik adı altında arabesk yaptığı yönünde eleştirilecektir.[32]

İkinci Bahar

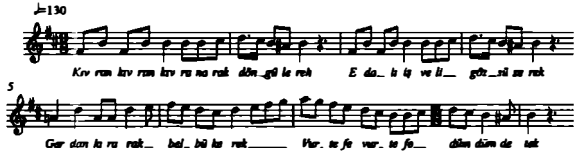


Örnek 25: Hicaz makamındaki "İkinci Bahar" piyanoyla çalınan kısa bir aranağmeyle başlamaktadır. Yukarıda verilen notada görüldüğü üzere; sağ elde bir

32. Aksu'nun *Fırûze* albümünde "örtülü arabesk" yaptığını düşünen Dilmener, müzik eleştirmenlerinin şarkıcıyı "arabeske bulaşmış" olarak gördüklerini söylemektedir. Bu kimliği meçhul eleştirmenlerin, albümün "arabeskin egemen olduğu 1. yüzündeki parçaları sözleri açısından güçlü, besteleri bakımından oldukça zayıf" buldukları bilgisini veren Dilmener, eleştirilerini hiçbir teknik gerekçeye dayandırmayan bu eleştirmenlerin kimler olduğunu söylemediği için, kendilerinden "meçhul eleştirmenler" olarak bahsetmek durumunda kaldık. Ayrıntılı bilgi için bkz. Dilmener, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, s. 295–296.
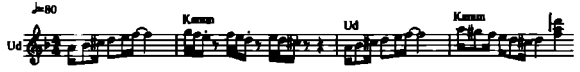
altılı içerisinde gelen sekanslara karşılık, sol elde kromatik seslerin yoğun olduğu, yine figür tekrarlarından oluşan cevap niteliğinde bir eşlik çalınmaktadır. Parçanın bir başka özelliği, nakarat kısmının bitişe yakın bir yerde kanon olarak söylenmesidir. Klasik Batı müziğinde kullanılan kanon tekniğine popüler şarkılarda çok nadir rastlanılması, bu açıdan şarkıyı popüler Türk müziği tarihinin ender örneklerinden biri yapmaktadır.

Düm Tek
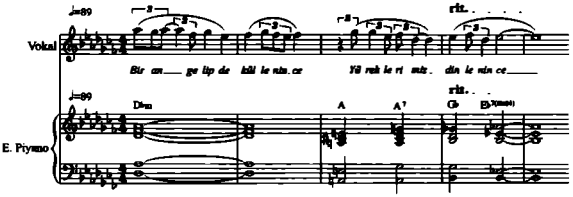


Örnek 26: Nihavent makamında ve 9/8'lik aksak usülünde bestelenmiş bir parça olan "Düm Tek" Sezen Aksu'nun makam müziğinden beslenen hareketli şarkılarından biridir.

Zavallı Bir Gece



Örnek 27: Hicaz makamındaki "Zavallı Bir Gece" de icrasında makam müziği çalgılarının kullanıldığı, yine aynı tarzda bir parçadır.

1984 yılında yayımlanan ve Sezen Aksu'nun en önemli albümlerinden biri olan *Sen Ağlama*, şarkıcının pop müziğin seyrini etkileyen çalışmalarının önemli bir halkasıdır. Albümde, sözü Aysel Gürel ve Aksu'ya, müziği Onno Tunç'a ait olan makamsal yapıdaki "Sen Ağlama" dışında, onunla aynı çizgide olan "Geri Dön", "Haydi Gel Benimle Ol", "Tükeneceğiz" (bkz. Örnek 28) gibi başka parçalar da yer almaktadır.
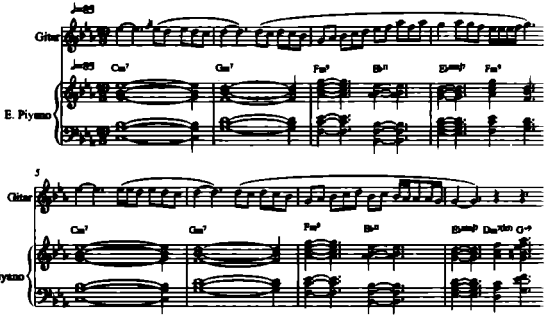


Örnek 28: Kürdi makamındaki parça, gitarın çaldığı tek ölçülük motifin sekanslarından oluşan kısa bir aranağmeyle başlamaktadır. Daha ziyade sözlerin öne çıkarıldığı "Tükeneceğiz" Aksu'nun az sayıda çalgı kullanılarak sade bir biçimde düzenlenmiş, armonik kurgunun önde tutulduğu parçalarından biridir. Yukarıda notası bulunan kısımda, sözlerdeki anlama koşut olarak V. derece üzerinde mi sesiyle yapılan yarım kalış ve altındaki altere akorlarla sağlanan havada kalış etkisi görülmektedir. Bu anlamda parça, söz ile müzik arasındaki uyum ve ifade bütünlüğü açısından da yerinde bir örnektir.

İçeriğiyle diğer parçalardan ayrılan, güftesi Aysel Gürel'e, bestesi Onno Tunç'a ait olan "1945"i ise şüphesiz farklı bir yere koymak gerekir. Söz yazarı ve bestecisi tarafından II. Dünya Savaşı'nda Japonya'nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerine atılan atom bombaları sonucunda hayatlarını kaybedenlere adanan şarkı, derinlikli sözleri ve müzikalitesiyle pop müzikteki klasikleşmiş şarkılardan biridir. Besteleri ve düzenlemeleriyle albümde büyük emeği olan Onno Tunç, bu ve bundan sonraki çalışmalarında Aksu'nun tarzının oluşmasında en az kendisi kadar önemli rol oynamış, pop müziğin kısa fakat özgün denebilecek bir dönemi olan 1980'lerin başlıca mimarlarından olmuştur.
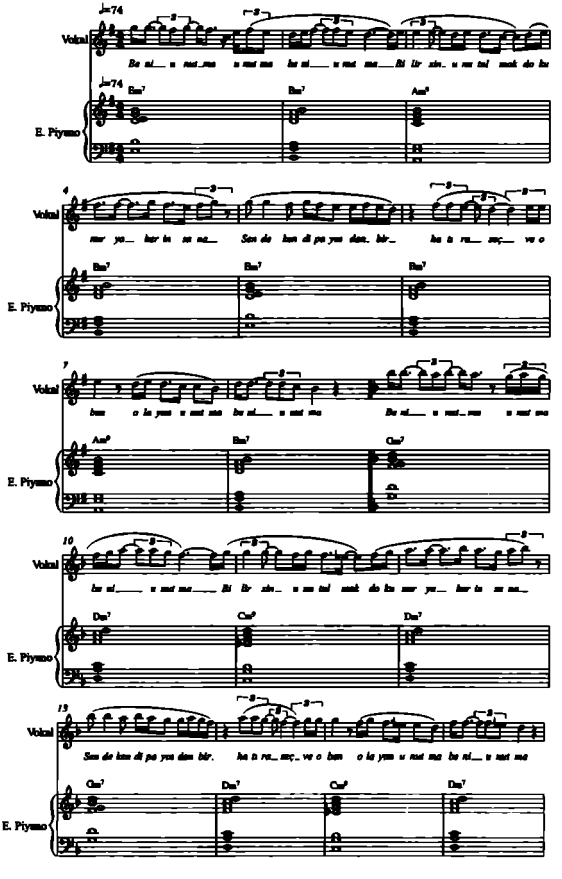
Şarkıcının bir sonraki albümü *Git*, 1986'da yayımlanmıştır. Büyük bölümü Aysel Gürel ile Onno Tunç'un ortak çalışmalarından oluşan albümde, yalnızca "Git" ve "Kolay Değil"in sözleri Aksu'ya aittir. Güftelerini Gürel'in yazdığı "Ah Mazi" (bkz. Örnek 29), "Beni Unutma" (bkz. Örnek 30) ve "Ünzile" Aksu'nun en sevilen şarkıları arasındaki yerini almış, "Pınchlik Mınchlik" isimli bir Ermeni halk şarkısının teması üzerine yazılan "Yalnızca Sitem" ilerleyen yıllarda birçok Türk müziği yorumcusu tarafından da seslendirilmiştir. Aksu'nun sekizinci stüdyo albümü olan *Sezen Aksu '88* önceki albümlerle aynı çizgide olmakla birlikte, şarkıcının özellikle ilerleyen yıllarda yapacağı çalışmalardan izler taşıyor olması bakımından önemlidir. Pop müziğin patlama dönemi

olan 1990'lı yıllarda kendilerinden söz ettirecek yorumculardan Aşkın Nur Yengi, Harun Kolçak ve Sertab Erener'in de vokalleriyle katkıda bulunduğu albümde, 2000'li yıllarda birçok şarkıcının *cover* yaparak seslendireceği "Sarışın", "Sultan Süleyman" gibi hit parçalar yer almaktadır. İstanbul Gelişim Stüdyoları'nda kaydedilen albümün aranjörlüğünü altı şarkıda da besteci olarak imzası bulunan Onno Tunç yapmıştır. Bunlar içerisinden Tunç'un Metin Altıok'un şiiri üzerine bestelediği, makam müziğinden belirgin ölçüde beslenen "Kavaklar" (bkz. Örnek 31) ile sözü Aysel Gürel'e, müziği Attilâ Özdemiroğlu'na ait olan "Hasret" çalışmanın öne çıkan parçaları arasındadır. Albümdeki şarkıların yarısından fazlasında söz yazarı olarak Sezen Aksu'nun imzası bulunmaktadır.

Ah Mazi
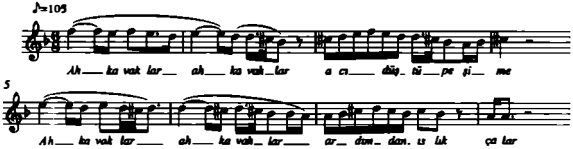


Örnek 29: Parça, perdesiz gitarın çaldığı aranağmeyle başlamaktadır. Güçlü bir armonik temel üzerine oturan şarkıda, az sayıda çalgının kullanıldığı minimalist bir düzenlemenin tercih edildiği görülür. Onno Tunç'un armoni dilinin vazgeçilmez öğelerinden olan geçiş akorlarına, zemin bölümünde ve nakaratlar arasında olmak üzere bu parçada da rastlanmaktadır. Şarkının karakteri, çalgılaması (*instrumentation*) ve vokalin üslûbu açısından değerlendirildiğinde dokusal bir uyum içerisinde olduğu görülen "Ah Mazi" makamsal yapısı deforme edilmeden armonize edilmiş ender çalışmalar arasındadır.



Örnek 30: Sezen Aksu'nun hit parçaları arasında yer alan kürdi makamındaki "Beni Unutma" gitarın çaldığı aranağmeyle başlamaktadır. Yedili ve dokuzlu

akorların yoğun olarak kullanıldığı armonilerin önde tutulduğu, minimal bir anlayışla düzenlenen şarkı, pop müzikte ender görülen ton değişimi (*modulation*) tekniği için örnek teşkil etmesi bakımından da önemlidir. Yukarıda notası verilen kısımda görüldüğü üzere; si minör (*Bm*) ekseninde başlayan nakarat daha sonra küçük 3'lü (*Minor 3rd*) yukarı kaydırılarak re minör'de (*Dm*) tekrar etmiştir.

Kavaklar



Örnek 31: Hicaz makamındaki şarkı 6/8'lik yürük semai usûlündedir. Parça boyunca devam edip akorları çalan gitar eşliği, bendir ve tambur gibi makam müziği çalgılarının tercih edilmesi şarkının karakterine uygun bir düzenleme yapıldığını gösteren başlıca unsurlardır. Yanı sıra Aksu'nun gösterişten uzak, yalın üslûbu ve sözlerle müzik arasındaki uyum dokusal bütünlüğün sağlanmasında önemli rol oynamıştır. "Kavaklar" Aksu'nun tümüyle makam müziğine yaslanan ve ilerleyen yıllarda devam ettireceği çalışmalarının başlıca örneklerinden biri olarak, pop müziğin klasikleşmiş parçaları arasındaki yerini almıştır.

1980'li yıllardaki son albümü *Sezen Aksu Söylüyor* şarkıcının *Sezen Aksu '88*'deki çizgisini koruduğu bir albüm olarak değerlendirilebilir. Onno Tunç'la olan beraberliğini bu çalışmada da sürdürüren Aksu, yanı sıra Attilâ Özdemiroğlu, Turhan Yükseler, Bülent Ortaçgil, Hümeyra, Zülfü Livaneli ve Ferhat Livaneli gibi müzisyenlerle çalışmıştır. Albümdeki "Son Bakış" ve "İstanbul Hatırası"nın güfteleri birçok parçaya birlikte imza attıkları Aysel Gürel'e aittir. Sözlerini Selim İleri'nin yazdığı "Yıllar Sonra" ve güftesi Yıldırım Türker'e ait olan "Kış Masalı" da ilerleyen yıllarda Aksu'nun klasikleşmiş parçaları arasındaki yerlerini almıştır. Albümün hit parçası ise sözü Melih Cevdet Anday'a, müziği Onno Tunç'a ait olan "Şinanay"dır. Genelde Onno Tunç ve Attilâ Özdemiroğlu'yla yaptığı ortak çalışmalarla ortaya çıkan ve şarkıcının arabeske yöneldiği yönündeki eleştirilere neden olan makamsal parçalara bu albümde de yer verildiği görülür. Sözü Sezen Aksu'ya, müziği Onno Tunç'a ait olan "Bırak Beni" sözlerini yine Aksu'nun yazdığı, bir Attilâ Özdemiroğlu bestesi olan "Gidiyorum" ve güftesi Aysel Gürel'e,

müziği Tunç'a ait olan "Son Bakış" bu tarz için verilebilecek ilk akla gelen örneklerdir.
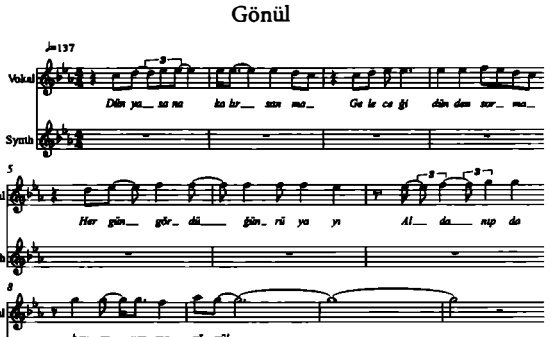
Şarkıcının makamsal yapıdaki parçalarının Onno Tunç başta olmak üzere önemli aranjörlerin ellerinde zengin bir armoni ve sağlam bir orkestrasyonla düzenlenmesi sonucu özgün bir yapı ortaya koyulması, müzikal anlamda birçok ismin benimseyeceği yeni bir yol açmıştır. Buradan sonra yalnızca şarkıların yapısı değişmemiş, aynı zamanda makam müziği çalgıları pop müzik içerisinde çok daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Aksu'nun özellikle Onno Tunç'un vefat ettiği 1990'ların ikinci yarısına kadar bu çizgisini koruduğu söylenebilir.

1980'li yıllara *Seni Seviyorum* albümüyle giren Zerrin Özer, bu dönemde poptan ziyade arabesk müzik yaptığı gerekçesiyle uzun süre eleştirilmiştir. Fakat düzenlemelerini Esin Engin ve Doruk Onatkut'un yaptığı, şarkıcının ilk albümü *Seni Seviyorum* için henüz bu yorumu yapmak mümkün değildir. Tümüyle pop sound'u içerisinde yer alan albümdeki sözü ve müziği Orhan Gencebay'a ait olan "Gönül" ile Turgay Merih'in bestesi olan "Hekimden Sorma" makamsal parçalar olmakla birlikte, tamamen Batılı bir düzenlemeyle ele alınmışlardır (bkz. Örnek 32). Şarkıcının aynı yıl yayımlanan ikinci albümü *Sevgiler*'in aranjörlüğünü yine Esin Engin ve Doruk Onatkut üstlenirken, Zerrin Özer bu albümde de Garo Mafyan, Bora Ayanoğlu ve Muzaffer Uludağ gibi isimlerle çalışmayı sürdürmüştür. Sözlerini Çiğdem Talu'nun, müziğini Melih Kibar'ın yazdığı "Her Şey Seninle Güzel" başta olmak üzere "O Yaz", "Her Sonbahar", "Gurur Duyarım" gibi yıllar sonra şarkıcının klasikleri arasına girecek ve her biri pop karakterinde olan parçaların yer aldığı *Sevgiler*, şarkıcının *Seni Seviyorum*'daki çizgisini devam ettirdiği bir çalışmadır (bkz. Örnek 33 ve Örnek 34).

Ertesi yıl yayımlanan *Ve Zerrin Özer* albümü Özer'in kariyerindeki bir kırılma noktası olarak görülebilir. Arabesk müziğin piyasayı giderek etkisi altına aldığı ve kent kültürüyle paralel olarak toplumsal yapının hızla değiştiği 1980'li yıllarda, popüler müziğe ilişkin beğeni ve beklentilerin de büyük bir değişim geçirdiği görülür. Birçok pop müzik şarkıcısının piyasada tutunabilmek için arabeske yöneldiği bu dönemde Zerrin Özer de aynı yolu benimsemiştir. *Ve Zerrin Özer* albümünde "Yeter Allah'ım", "Aşkı Kim İcat Etti?", "Dert Pınarı", "Tövbe İsyanıma" gibi arabesk şarkılar seslendiren şarkıcı, 1982'de yayımlanan *Gelecek Misin?*'le "Aşktan Yana Şansım Yok", "Gelecek Misin?", "Sensin Yaşatan" gibi tümüyle arabesk şarkılardan oluşan bir albüme imza atmıştır.
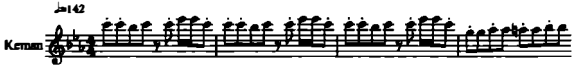
1984'te yayımlanan *Mutluluklar Dilerim*'in ardından 1985'de çıkardığı *Kırmızı*'da "Oy Oy Emine" olarak bilinen türküyü "İntuv Ene"

ismiyle Arapça olarak seslendiren Özer, bu albümde de aynı yolu izlemiştir. Şarkıcının 1987 yılında çıkardığı ve Attilâ Özdemiroğlu'yla birlikte çalıştığı *Dayanamıyorum*'un, tümüyle arabesk şarkılardan oluşan albümlerinden ayrılan bir çalışma olmakla birlikte, şarkıların her birinin farklı yapılarda olması nedeniyle tarz olarak bir albümde olması gereken bütünlükten oldukça uzak olduğu söylenebilir. 1980'li yılların büyük kısmını arabesk şarkılar seslendirerek geçiren Zerrin Özer'in bu dönemde pop sound'una en çok yaklaştığı albümüyse 1988'de yayımlanan *Dünya Tatlısı* olmuştur. Aranjörlüğünü Garo Mafyan'ın yaptığı albümde, Türkçe sözlerini Fikret Şeneş'in yazdığı üç aranjmanın yanı sıra Kayahan'dan alınan "Yoksun Sen" Özkan Turgay'a ait olan "Bu Yaz" ve Uğur Başar'ın bestelediği "Sat Gitsin" gibi parçalar öne çıkmıştır.

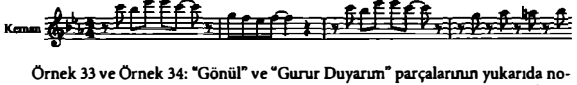


Örnek 32: Nihavent makamındaki "Gönül" o yılların moda sound'undan hareketle disko ritmine göre düzenlenmiştir. Yukarıdaki notanın 9. ölçüsünde görüldüğü üzere; cevap ve geçiş kısımlarında yer yer *synth*'lerin kullanıldığı şarkı, yüksek temposuyla döneminin başlıca hit'lerinden biri olmuştur.

Gönül
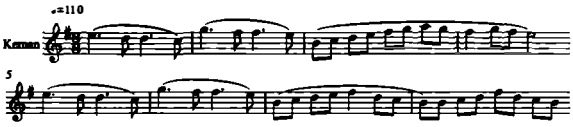


Gurur Duyarım



Örnek 33 ve Örnek 34: "Gönül" ve "Gurur Duyarım" parçalarının yukarıda notası verilen kısımlarında görüldüğü üzere; disko ritminin kullanıldığı şarkılarda belirgin bir ezgiden ziyade ritme vurgu yapan, yer yer kromatik geçişlerin yer aldığı motif tekrarları bulunmaktadır.

Onno Tunç ve Osman İşmen gibi dönemin önemli müzisyenleriyle çalışan Nükhet Duru, 1970'li yılların sonlarında çıkardığı *Melankoli* ve *Nükhet Duru IV* albümleriyle büyük bir çıkış yakalamıştır. Bu çalışmalarında Sabahattin Ali'nin "Ben Sana Vurgunum", "Çakır", "Benimsin Diyemediğim" (asıl adı "Kıyamadığım") gibi Ali Kocatepe tarafından bestelenmiş birçok şiirini seslendiren şarkıcı, 1980'lerin ortasına dek pop sound'u içinde değerlendirilebilecek albümlere imza atarak tarzını devam ettirmiştir. Bununla birlikte 1980'li yılların başından itibaren giderek arabeskin etki alanına giren pop müzikteki değişimin yansımaları, 1985'te yayımlanan *Sevda* albümüyle birlikte Nükhet Duru'da da görülecektir. Bu albümde kimilerince "neo-arabesk" olarak adlandırılan tarzın öncüsü kabul edilen Attilâ Özdemiroğlu'yla çalışan şarkıcı, albümle aynı adı taşıyan, sözleri Aysel Gürel'e müziği Özdemiroğlu'na ait olan "Sevda"yla ilk kez tarzının dışına çıkmıştır (bkz. Örnek 35). Makamsal motiflerle bezeli albümde yalnızca bestelerde değil, kemaneden kanuna birçok Türk müziği çalgısının kullanıldığı düzenlemelerde de bu yerel öğeleri görmek mümkündür. Nitekim ertesi yıl yayımlanan *Nadide* isimli albümünde de Türk sanat müziği olarak adlandırılan tarzda şarkılar seslendiren Duru, 1987'de çıkardığı *Çek Halatı Gönlüm*'le önceki çizgisine yakın duran bir çalışmaya imza atmıştır. 1989'da yayımlanan *Benim Yolum*'da bir kez daha makamsal öğelerden beslenen şarkıcı, bu albümle birlikte 1990'lı yıllarda izleyeceği yolun ilk izlerini de vermiştir.
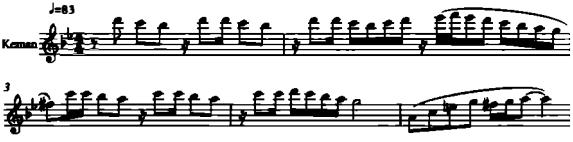
Sevda
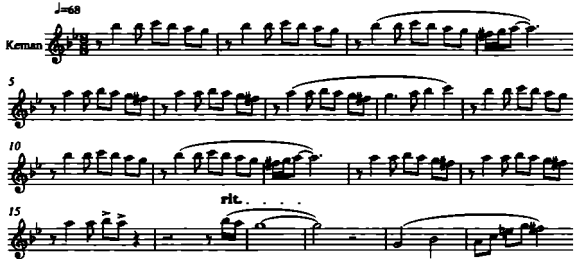


Örnek 35: Ezgisel ve ritmik açıdan "Fırûze"yle aynı yapıya sahip olan "Sevda" düzenlemede makam müziği çalgılarının ağırlıkta olması, yalın bir armoninin kullanılması ve Nükhet Duru'nun parçanın karakteriyle örtüşen yorumu nedeniyle pop sınırlarının dışına çıkarak, "Fırûze"ye kıyasla arabeske daha yakın durmaktadır.

Melih Kibar ve Çiğdem Talû'nun da desteğini arkasına alarak 1970'li yılların ortalarında çıkardığı albümlerle büyük çıkış yapan Erol Evgin, yer yer makam müziğinden beslendiği çalışmalarını bu dönemde de sürdürmüştür (bkz. Örnek 36, 37 ve 38).

Bir Bakışın Yetti
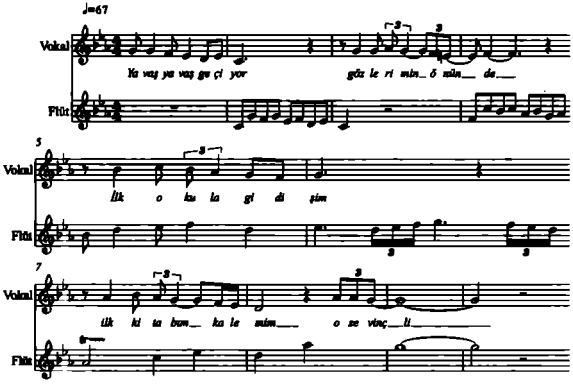


Örnek 36: Kemanların çaldığı kısa bir aranağmeyle başlayan nihavent makamındaki şarkıda, tonal kurgunun bazı izlerini görmek mümkündür. Aranağme aslında 4. ölçüdeki karara gidişle sona ermektedir. Fakat 5. ölçü bir tür kalıştan sonra uzama (*codetta*) gibi düşünülmüş, ilk iki vuruşu II. derece (*supertonic=AÇ6*), son iki vuruşu ise V. derece (*dominant=Ç*) olarak getirilip yarım kalış yapılmıştır. Başka bir deyişle aranağme kurgusal açıdan giriş (*introduction*) gibi bitirilmiştir. Bunun dışında düzenlemede ney ve kanun gibi makam müziği çalgılarının kullanılması şarkının karakteri üzerinde önemli ölçüde belirleyici olmuştur.



Örnek 37: Nihavent makamındaki parça kemanların çaldığı aranağmeyle başlamaktadır. Figür tekrarlarından oluşan ezginin 8. ölçünün başında karara gittiği görülür. Daha sonra tekrar eden ezgi, 15. ölçüde V. derece üzerinde la sesiyle yarım kalış yapmakta, ardından yavaşlayarak bir kez daha karara gitmektedir. Fakat son iki ölçünün tıpkı "Bir Bakışın Yetti"de olduğu gibi, yine tonal kurgu içerisinde ele alındığı görülür. Kalıştan sonra uzama olarak yorumlayabileceğimiz bu kısımda I-II-V (*tonic-supertonic-dominant=E-Aç6-Ç*) akor bağlantılarıyla yarım kalış yapılarak, parçanın aranağmesi tonal şekilde sona ermektedir.

Ve Renkli Dünyası (1981), *Erol Evgin' 84*, *Yeni Bir Gün Doğarken* (1985) ve *Erol Evgin' 88* albümlerinde, makam müziğinin ezgisel yapısına yakın duran birçok parça seslendirerek pop müziğin değişim sürecinde rol oynayan isimlerden biri olan Evgin, başrollerinde oynadığı müzikallerle de adından söz ettirmiştir. Haldun Dormen'in yazıp yönettiği *Hisseli Harikalar Kumpanyası* ve *Şen Sazın Bülbülleri*'nde yer alan Erol Evgin, parçalarının geniş kitlelere ulaşmasında ve tarzının oturmasında bu müzikallerin de önemli rolü olduğunu belirtmek gerekir.



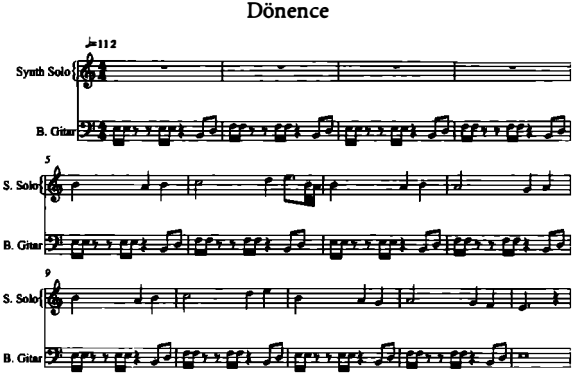
Örnek 38: Nihavent makamındaki parçanın aranağme ve nakarat bölümleri düyek usûlünde, zemini ise 4/4 olarak bestelenmiştir. Ney ve kanun gibi makam müziği çalgılarıyla seslendirilen aranağmenin ardından giren vokale, flüt cevap niteliğindeki kontrpuantik figürlerle eşlik etmektedir.

1970'li yıllarda arabeske yakın duran isimlerden biri olan ve birçok arabesk karakterde parça seslendiren Erkin Koray, 1982'de çıkardığı *Benden Sana* albümünde de bu çalışmalarını devam ettirmiştir. Hint müziği etkileri taşıyan "Bekle" halk müziği karakterindeki "Ay Bir Tane" arabesk öğelerin yer aldığı "Sevdiğim" gibi şarkılar farklı tarzlara açık olan Erkin Koray'ın 1980'li yıllarda yaptığı müziği yansıtan örnekler arasındadır.[33] Şarkıcı, 1983'te yayımlanan *İllâ Ki* ve 1985 yılında çıkan *Ceylân*'da da benzer öğelerden beslendiği pek çok parçaya imza atmıştır. 1980'lerin ikinci yarısında yaptığı *Gaddar* (1986) ve *Hay Yam Yam* (1989) albümle-

33. Erkin Koray'ın seslendirdiği "Şaşkın" ("Ya Ayn Mulayiitayn" isimli Arapça şarkı), "Sana Bir Şeyler Olmuş" (Wilson Pickett'in seslendirdiği "Land of 1000 Dances" isimli parça), "Deli Kadın" (özellikle 1960'larda etkin olan rock grubu Devil's Anvil'in söylediği "Karkadon" isimli şarkı), "İllâ Ki" (yine Devil's Anvil'in seslendirdiği "Wala Dai" adlı parça) gibi bazı şarkıların yukarıda orijinalleri belirtildiği üzere kendisine ait olmadığı bilinmektedir. Bununla birlikte Koray'ın zaman zaman farklı isimlerden ve müziklerden esinlendiğini, hatta alıntılar yaptığını çeşitli ortamlarda belirtmesine rağmen bu konu popüler müzik çevrelerinde tartışılmaya devam etmektedir.

rinde ise rock müzik öğelerine daha fazla yer veren ve bu müziğin Türkiye'deki önemli isimleri arasında gösterilen Koray'ın, uzun yıllar arabesk başta olmak üzere farklı müziklerden etkilenerek genel anlamda makam eksenli bir müzik yaptığının net bir biçimde altını çizmek gerekir.
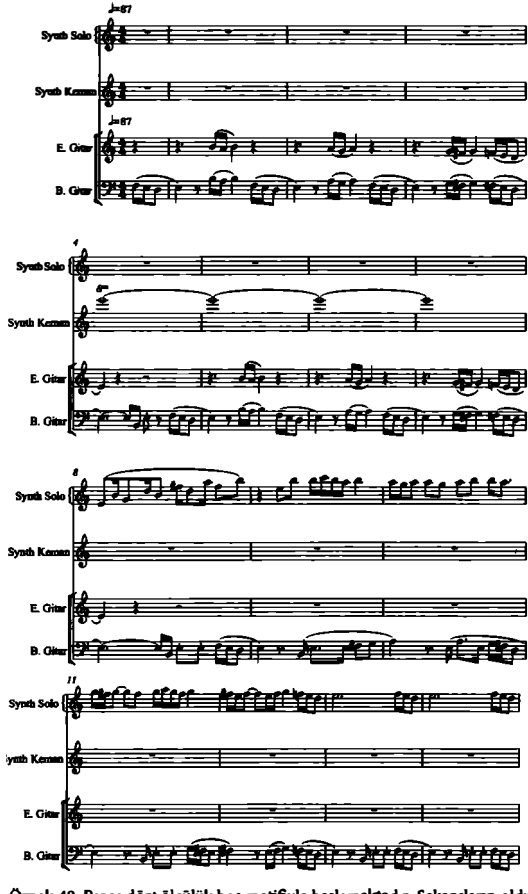
1970'li yılların sonlarında Kurtalan Ekspres'le Anadolu'ya turneler yapan Barış Manço, 1980'lerin ilk yarısında yurtdışında da birçok kez sahneye çıkmış, çeşitli programlara ve organizasyonlara katılmıştır. Anadolu-pop tarzının öncü isimleri arasında kabul edilen Manço, bu dönemde de halk müziğinden esinlendiği folklorik çalışmalarını sürdürmüştür. 1981'de çıkardığı son 45'liği *Eğri Büğrü / Hal Hal*'ın ardından aynı yıl yaptığı *Sözüm Meclisten Dışarı*'da "Arkadaşım Eşşek", "Gülpembe" ve "Dönence" gibi içerikleri birbirinden farklı olmakla birlikte döneminin hit'leri arasına girmiş parçalara imza atan şarkıcı, 1980'li yıllar boyunca tarzını korumuştur (bkz. Örnek 39 ve Örnek 40).



Örnek 39: Parça, bas gitar ve *synth pad*'le çalınan, sırasıyla I-II-III ve IV. derecelere vurgu yapılan kısa bir girişle başlamaktadır. Bir tür ses atmosferi oluşturulan bu girişin ardından, yukarıda notası verilen iki ölçülük sürekli bas motifi duyulmaktadır. 5. ölçüde başlayan klavye solo 13. ölçüde karara giderek son bulurken, sürekli bas da onunla unison olarak sona ermektedir. Şiirin ardından tekrar gelen bas motifi, vokalin girdiği yerden itibaren sürekli bas olarak parça boyunca altta duyulmaya devam etmektedir. Batılı bir sound'la düzenlenmesine rağmen makamsal bir parça olan "Dönence" yalın armoniler üzerine oturan ve çalgısal icra açısından rock müzik etkileri taşıyan bir şarkıdır.

1983'te yayımlanan *Estağfurullah... Ne Haddimize!*'de Pir Sultan Abdal'ın şiirini bestelediği "Geçti Dost Kervanı"ndan toplumsal düzenin eleştirildiği "Halil İbrahim Sofrası"na, funk tarzındaki "Aman Yavaş Aheste"den bir tür deneysel çalışma olarak değerlendirilebilecek "Selahaddin Eyyübi'nin Yeğeni Aslan Yürekli Rişarın Kız Kardeşine Karşı"ya dek farklı kaynaklardan beslenen Barış Manço, şarkılarında rock müzikten de çeşitli öğeler kullandığı için pop sound'unun gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Aynı sene pop müzik dalında yılın erkek sanatçısı seçilen ve Altın Kelebek ödülünü alan şarkıcı, 1985'te Kurtalan Ekspres'le canlı olarak çalıp kaydettikleri son albümü, *24 Ayar Manço*'yu yapmıştır.

Anadolu-pop tarzının bir başka öncü ismi Edip Akbayram da 1980'li yılların etkili isimleri arasında yer almıştır. 1970'lerin sonlarına doğru giderek etkisini kaybeden bu tarzı devam ettirebilen az sayıdaki isimden biri olan Akbayram'ın, 1980'lerin gerilimlerle dolu ortamına rağmen müzik üzerinden ortaya koyduğu siyasi duruşu da koruduğu görülür. Bu dönemde uzun bir süre şarkılarının TRT'de çalınması yasaklanan Akbayram, 1982'de yayımlanan *Nice Yıllara Gülüm* albümünde "Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme", "Bitlis'de Beş Minare" gibi türkülerin yanında, "Hasretinle Yandı Gönlüm" gibi halk müziğinden esinlenilmiş bestelere de yer vermiştir. Halk müziğinden beslenmesine de bağlı olarak her daim makamsal müziğe yakın duran şarkıcı *Dostlar 1984*, *Dostlar 1985* ve *Yeni Gelen Güne Türkü* albümlerinde de bu tarzını devam ettirmiştir. Şarkılarında toplumsal sorunları dile getiren ve eleştirel bir yaklaşımı benimseyen Edip Akbayram, "Oğlum", "Yeni Gelen Güne Türkü" gibi Batı tarzı düzenlemelerle kısmen pop sound'una yaklaşan parçalarının dışında, çoğunlukla halk müziği karakterine yakın duran şarkılar seslendirmiştir. Gerek parçalarının güfteleri ve müzikal yapısı, gerek vokal üslûbu açısından yalın bir üslûbu benimseyen Akbayram'ın, şarkılarının düzenlemelerinde de genellikle bu doğrultuda bir yol izlenmiştir.
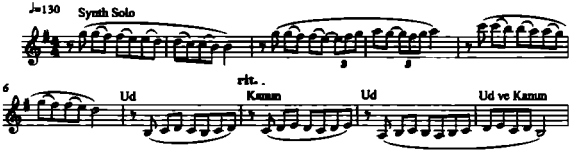


Örnek 40: Parça dört ölçülük bas motifiyle başlamaktadır. Sekansların olduğu figürleri elektronik gitar bas gitarla unison olarak çalarken, 4. ölçüde giren *synth*

kemanın eksen (*tonic*) sesinde çaldığı pedal duyulmaktadır. Bas motifinin tekrarına koşut olarak dört ölçü boyunca süren bu pedal sesin hemen ardından, 8. ölçüde yine *synth*'le çalınan solo girmektedir. Çıkıcı 5'li aralıkların arka arkaya geldiği giriş figürüyle başlayan soloda, nakarat bölümünün ezgisi çalınmakta ve kalış figürüne yapılan vurguyla karara gidilmektedir. Yine bas gitarın önde olduğu, Batı sound'u içinde düzenlenmiş bir parça olan "Gülpembe" bunlara rağmen makamsal yapıda bir parçadır. Halk müziği karakterindeki ezginin büyük kısmı bir hüseyni beşlisi içinde ilerlerken, karara gidişte küçük ikili aralığı kullanılarak sürpriz bir bitiş yapıldığı görülür.

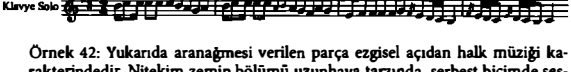
1979'da sözü Özdemir Kaptan'a, müziği Selmi Andak'a ait olan "Sevgiye Tutsak" ile "Sana Muhtacım"ı seslendirdiği ilk plağını yapan Coşkun Demir de pop müziğin 1980'li yıllarda etkili olmuş isimleri arasında yer almaktadır. Daha sonra Ali Kocatepe'nin firması 1 Numara'ya geçerek 1981'de bu firma çatısı altında ikinci plağını yapan şarkıcı, sözleri yine Özdemir Kaptan'a ait olan, Cenk Taşkan'ın bestelediği "Bize Kalan Nedir"i seslendirmiştir. Plağın diğer yüzündeki parça ise "Varsın Olsun"dur. Aynı yıl Eurovision Türkiye finalinde seslendirdiği "Miras" o yılın birincisi Modern Folk Üçlüsü ve Ayşegül Aldinç'in söyledikleri "Dönme Dolap"la birlikte ortak bir plak olarak yayımlanmıştır. 1983'te Sezen Aksu ve Ali Kocatepe'yle beraber seslendirdikleri *Heyamola / İstanbul Boğazı* plağı piyasaya çıkmıştır. İlk albümü *Koca Çınar*'ı 1982'de yapan Demir, 1980'li yıllarda izleyeceği yolun ilk örneklerini de bu çalışmada vermiştir. Albümde halk müziğinden etkiler taşıyan "Gül Yanaklım" ve "Kulun Olsam"ın yanında, Türk sanat müziği olarak adlandırılan tarzdaki Teoman Alpay bestesi "Sen Bensiz Ben Sensiz"i okuyan şarkıcı, "Koca Çınar" gibi tümüyle pop sound'u içinde değerlendirilebilecek şarkılar da seslendirmiştir. Pop müziğin giderek arabeskin etki alanına girdiği bu dönemde çizgisini koruyarak pop müzik yapmaya devam eden ender isimlerden Coşkun Demir, bununla beraber makamsal müziğe de uzak durmamıştır. 1986'da yayımlanan albümüne ismini veren "Kim O" 1988 yılında çıkardığı *Paramparça*'da yer alan "Sevgi Kuşun Kanadında", "Öğretmenim" gibi makamsal yapıdaki parçalar buna örnek gösterilebilir (bkz. Örnek 41 ve Örnek 42).

Kim O
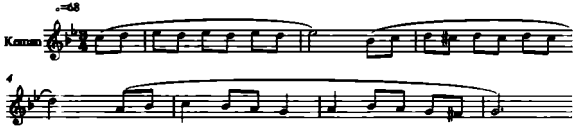


Örnek 41: Bestesi Melih Kibar'a ait olan şarkı kürdi makamındadır. Düzenlemede gitar ve çeşitli *synth*'lerin yanında, yer yer soliste eşlik eden geri vokallerin (*back vocal*) olduğu görülür. Ud ve kanun gibi çalgıların da kullanıldığı parça; gerek yanaşık seslerden ve motif tekrarlarından oluşan ezgi yapısı gerek çalgısal icra yönünden makam müziğinden beslenen örnekler arasındadır.

Sevgi Kuşun Kanadında



Örnek 42: Yukarıda aranağmesi verilen parça ezgisel açıdan halk müziği karakterindedir. Nitekim zemin bölümü uzunhava tarzında, serbest biçimde seslendirilmiştir. Demir'in birçok şarkısında olduğu gibi, parçanın yapısına uygun olarak az sayıda çalgının kullanıldığı sade bir düzenleme tercih edilmiştir.

Pop müziğin yanı sıra cazla da ilgilenen Özdemir Erdoğan, türkü ve şarkılar üzerine yaptığı deneysel çalışmalarını *The Colors Of My Country In Jazz* ve *Özgün Jazz Denemeleri* gibi albümlerle 1980'li yıllarda da sürdürmüştür. Bunun dışında Sezen Aksu'yla birlikte selendirdiği ve pop müziğin klasikleşmiş parçaları arasında yer alan "Yak Bir Sigara" ve "Küçük Bir Aşk Masalı" şarkılarındaki performanslarıyla büyük beğeni kazanmıştır. Şarkıcının 1985 yılında yayımlanan *Aşkımız Şarkılarda Yaşasın* albümü ise kariyerinin en önemli çalışmalarından biridir. "Pervane", "Sevdin Seni Bir Kere" gibi makamsal etkilerin görüldüğü parçaların yanında "Sendeki Ben", "Ya Bundadır Ya Şunda" gibi Batılı tarzda sayılabilecek bestelerin yer aldığı albüm, Erdoğan'ın farklı bir yere koyulması gereken çalışmaları arasındadır (bkz. Örnek 43). 1987'de çıkardığı *İkinci Bahar* albümünde de Türk müziğine oldukça yakın duran Özdemir Erdoğan, gerek yorumcu gerek besteci kimliğiyle 1980'li yılların pop müziğinde önemli rol oynamıştır.

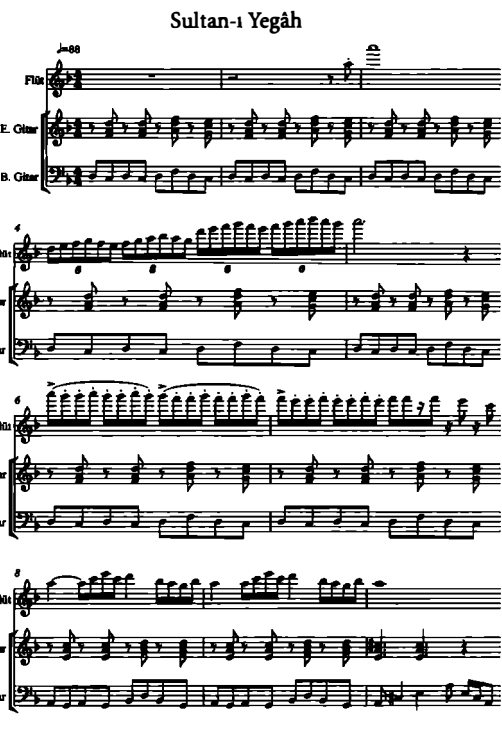


Örnek 43: Dört ölçülük bir aranağmeyle başlayan şarkı, dizisi itibarıyla minör tonaliteyle benzeştiği için pop müzikte çokça kullanılan nihavent makamındadır. Bir altılı içerisindeki yanaşık seslerden oluşan ezgi, basit akor bağlantılarının yer aldığı yalın bir armoni diliyle kurgulanmıştır. Az sayıda çalgının kullanıldığı sade bir düzenlemeyle icra edilen parça, pop müzikte sıkça rastlanan marş armoni kalıbına oturmaktadır.

Pop müziğin 1980'li yıllardaki gelişimini incelerken mutlak surette Nur Yoldaş ve Ergüder Yoldaş'ın çalışmaları üzerinde de durmak gerekir. 1970'li yıllar itibarıyla Türkiye'de henüz kimliği oluşmamış olan pop müzik için yeni bir yol açmak üzere çalışmalarına yön veren Yoldaş çifti, 1981 yılında yayımlanan *Sultan-ı Yegâh* albümüyle popüler Türk müziği tarihinin en önemli işlerinden birine imza atmıştır (bkz. Örnek 44 ve 45). Makamsal yapıda olmakla birlikte karakteristik dokuyu bozmamaya özen gösterilerek armonize edilen ve Batı tarzı düzenlemelerle vücut bulan şarkılar, hemen her kesimden dinleyicinin takdirini kazanmıştır. Nedim'den Abdülhak Hamit (Tarhan) ve Attilâ İlhan'a varıncaya dek divan edebiyatından ve halk edebiyatından şiirlerin kullanıldığı parçalar yalnızca müzikal açıdan değil, güfteleri bakımından da belli bir derinliğe sahiptir. Pop müzik için yeni bir kanal açmasına rağmen arkası gelmeyen bu çalışmalar, 1983'te çıkan *Elde Hüzün Var* albümünden sonra Yoldaş çiftinin yollarını ayırmasıyla son bulmuştur.
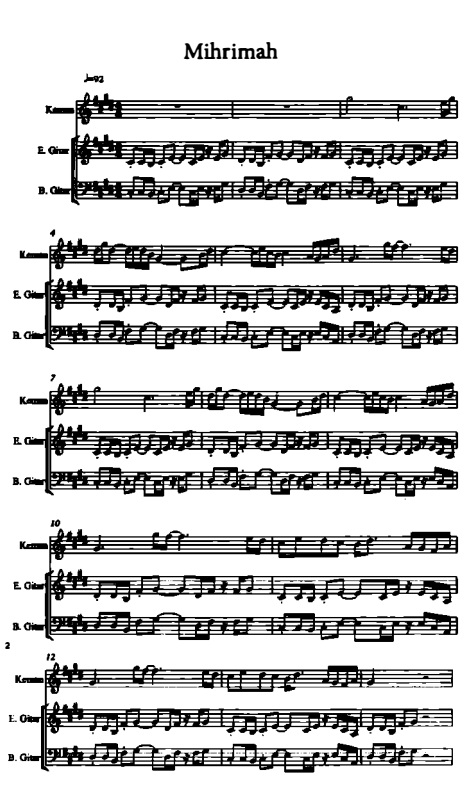
1970'lerde müziğiyle kendini kabul ettirmiş isimler arasında yer alan İlhan İrem için 1980'li yıllar da oldukça verimli geçmiştir. Pop müziğin öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen şarkıcı bu döneme 1981'de yayımlanan *Bezgin*'le girmiş, daha sonra çıkardığı albümlerle 1980'lerin pop müziğinde kendine alternatif bir kanal açarak buradan ilerlemiştir. İrem'in 1970'li yıllarda seslendirdiği şarkılarının birçoğunda hâkim olan hüzün ve yalnızlık temalarının *Bezgin*'de de sürdüğü görülür. Şarkıcının popüler kültürden uzaklaşarak kendi içine döndüğü ve hayatı sorguladığı bir evre olarak da ifade edilebilecek bu dönemin başında yayımlanan *Bezgin*'in bir tür geçiş dönemi ürünü olduğu söylenebilir. Yer yer makamsal öğelerin yer aldığı "Bezgin", "Yemyeşil Bir Deniz Gözlerin" gibi

parçaların icrasında kanun, tanbur ve ney gibi makam müziğinin temel çalgıları kullanılırken, albümün genelinde sözlerin öne çıkarıldığı yalın bir sound'un tercih edildiği görülür (bkz. Örnek 46, 47 ve 48). "Çöküntü", "Yorgun Argın" gibi ezgisel kıvrımları bakımından popüler Yunan müziğinden esintiler taşıyan parçaların da bulunduğu albüm, bu özellikleriyle İlhan İrem'in o döneme kadarki çalışmalarından ayrılmaktadır.
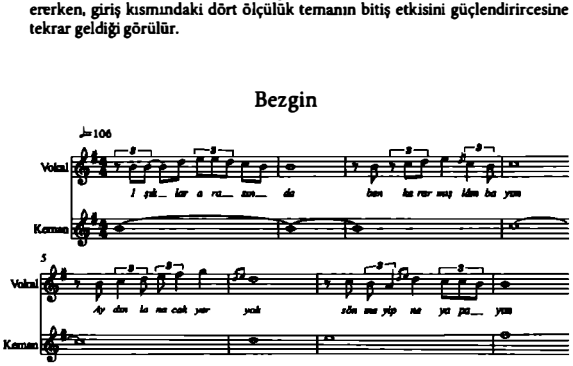


Örnek 44: Makamsal yapıdaki parça, bir ölçüden oluşan ve 7. ölçünün sonuna dek devam eden sürekli bas motifine koşut olarak, elekrik gitarın çaldığı akorlarla
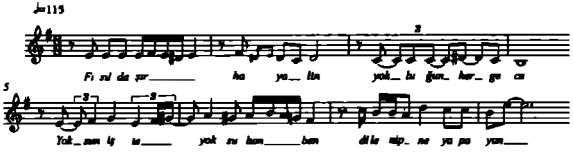
başlamaktadır. 2. ölçünün son vuruşundan itibaren flüt solosunun da eklenmesiyle dizinin seslerinde çıkıcı ve inici olarak dolaşılıp, adeta makamın kulağa oturmasını sağlayan on ölçülük bir giriş yapılmaktadır. Vokalin girdiği andan itibaren yalnızca sözlerin önde olduğu parçada, ortalardaki bir kısım hariç, bas ve ritim gitar eşliği aynı şekilde devam etmektedir. İcrasında az sayıda çalgının kullanıldığı, vokalin olduğu kısımlarda cevap niteliğinde motiflerin veya kontrpuantik hatların olmadığı, sade fakat güçlü bir armoni diliyle kurgulanmış olan parçanın düzenlemesinde genel anlamda minimal bir anlayışın hâkim olduğu görülmektedir.



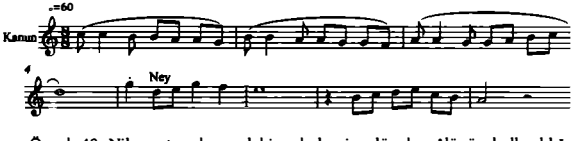
Örnek 45: Muhayyerkürdi makamındaki şarkı, bas ve gitarın unison olarak çaldıkları, iki ölçüden oluşan sürekli bas motifiyle başlamaktadır. 3. ölçüde giren kemanlar ritmik açıdan nakaratınkine benzeyen dört ölçülük bir tema seslendirmekte, tekrar eden bu temanın ardından 11. ölçüde doğrudan nakaratın ezgisi çalınmaktadır. Nur Yoldaş'ın duru ve parlak ses rengiyle, abartılı süsmelerden uzak bir üslupla seslendirdiği parça vokalin tizlerdeki bitirişiyle sona ererken, giriş kısmındaki dört ölçülük temanın bitiş etkisini güçlendirircesine tekrar geldiği görülür.



Örnek 46: Kürdi makamındaki şarkı kısa bir girişin ardından kemanın çaldığı pedal sesler üzerine oturan, vokalin kısmen serbest biçimde seslendirdiği zemin bölümüyle sürmektedir. Daha sonra sekanslardan oluşan küçük bir geçiş kısmı gelmektedir.



Örnek 47: Yukarıda notası verilen kısmın Türk müziğinde çok sık kullanılan düyek usûlünde olduğu görülmektedir. Parça içerisinde yer yer duyulmakla birlikte, şarkının sonunda İrem'in hafif yavaşlayarak karara gitmesinin ardından küçük bir motif çalarak bitiş etkisini pekiştiren kanun, "Bezgin"in makam müziğinden beslendiğini gösteren bir diğer unsurdur.
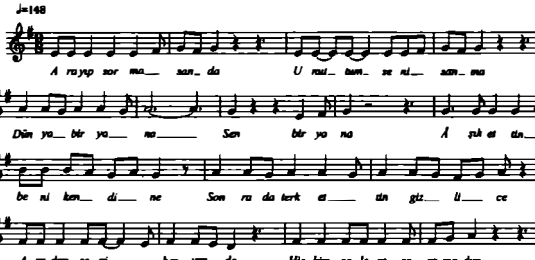


Örnek 48: Nihavent makamındaki şarkıda yine düyek usûlünün kullanıldığı görülmektedir. Soloyu kanunun çaldığı, 5. ölçüde neyin de dahil olduğu sekiz ölçülük giriş kısmı parçanın bütününe dair yeterince fikir vermektedir.

1983'te yayımlanan ve "senfonik rock/senfonik pop" olarak da adlandırılan üçlemenin ilk albümü olan *Pencere*'de, şarkıcı 1980'li yıllarda benimseyeceği tarzın ilk örneklerini vermiştir. Aralarda sentetik seslerle oluşturulmuş efektlerin yer aldığı "Terazi", "Gece Yolculuğu", "Bir Başka Dünyanın Penceresi" gibi parçalarda, ağırlıklı olarak İrem'in yaşama ve insana dair düşüncelerinden hareketle yer yer çeşitli tasvirlerin yapıldığı görülür. Müzikal bir bütünlük oluşturulmaya çalışılan üçlemenin ikinci albümü *Köprü*, 1985'te, üçüncü ve son albümü *Ve Ötesi...*, 1987'de yayımlanmıştır. Dönemin pop şarkılarında sıklıkla rastlanan aşk temasının yerini daha ziyade sevgi kavramının aldığı parçaların hemen hepsinde yine sözler öne çıkarılmıştır. Müziklerde hâkim olan ve adeta evreni betimlercesine kullanılan efektlerin yarattığı atmosfer sözlerdeki derinliği yansıtmak için kullanılmış gibidir. "İlk Uyanış" ve "Sır" gibi bazı parçalarda minimalist yaklaşımın izlerine rastlamak mümkündür. 1988'de *Dünden Yarına*'yı çıkaran İlhan İrem, bu albümde "Teke Tek", "Acaba", "Yurtta Barış Dünyada Barış" gibi özellikle düzenlemeler açısından rock sound'una yakın duran parçalar seslendirmiştir. İrem'in bu dönemdeki son albümü 1989'da yayımlanan *Uçun Kuşlar Uçun*'dur. Sözünü ve müziğini kendisinin yazdığı, şarkıcının hit parçaları arasında yer alan "Heyamola"nın da bulunduğu albüm İlhan İrem'in pop sound'u içinde değerlendirilebilecek çalışmalarındandır.

Geçmişte her biri farklı gruplarla çalışmış olan Mazhar Alanson, Fuat Güner ve Özkan Uğur'dan oluşan MFÖ, 1984'te yayımlanan ilk albümü *Ele Güne Karşı Yapayalnız*'la 1980'li yıllara adım atmıştır. Albümde Onno Tunç, Garo Mafyan, Taner Öngür ve Erkan Oğur gibi önemli müzisyenlerle çalışan grup, 1985'te *Diday Diday Day* şarkısıyla Eurovision'a katılarak 14. olmuştur. MFÖ'nün ilk albümünü ve bu dönemdeki konumunu değerlendirmeden önce bir hususa vurgu yapmak

gerekir: Anadolu-popun öncü isimlerinin 1970'lerde halk müziğini temel alarak yaptıkları deneysel çalışmalarda rock müziğe gösterdikleri ilginin, bir arayış döneminin iyi niyetli gayretlerinden öteye gidebildiğini söylemek zordur. Uzun yıllar taklit veya öykünme denebilecek bir anlayış üzerine yaslanan ve bir türlü kimliğini bulamayan pop müziğin 1980'li yıllarda kaçınılmaz olarak makamsal bir kimliğe bürünmeye başladığı düşünüldüğünde, MFÖ'nün tam da bu değişimin ortasında müzik piyasasına girmesi oldukça önemlidir. *Ele Güne Karşı Yapayalnız*'ın elbette bir rock albümü olduğunu söylemek mümkün değil. Fakat genel olarak pop sound'u içinde değerlendirilebilecek albüm, popüler Türk müziğinde rock müziğe geçişi sağlayan bir köprü olmuştur. Çoğunlukla gitar eşliğinin hâkim olduğu düzenlemelerde rock müzikle özdeşleştirilerek bir tür klişe haline gelmiş olan davul-elektronik gitar ikilisine yaslanılmamış, onun yerine yalın bir anlatım tercih edilerek parçaların karakteri öne çıkarılmıştır. Bunun yanında "Ele Güne Karşı Yapayalnız", "Bu Sabah Yağmur Var İstanbul'da", "Güllerin İçinden" gibi parçalarda makam müziğinden öğelere rastlamak mümkündür (bkz. Örnek 49, 50 ve 51). Aynı öğelere bestelerin karakteristik dokusunu bozmadan çalgısal icrada da yer verilmiştir.
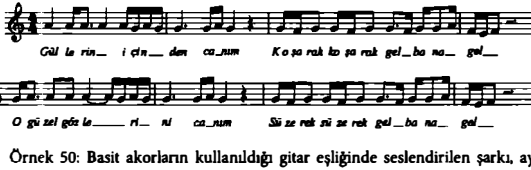
Ele Güne Karşı



Örnek 49: Nihavent makamındaki şarkı, makam müziğinde çok sık kullanılan bileşik usûllerden dokuz süreli aksak usûlünde bestelenmiştir. Yukarıda verilen notada da görüldüğü üzere, parçanın zemin bölümünde bir beşliden (mi-si) ibaret olan dar bir ses alanı içerisinde kalınmıştır. Yer yer IV. dereceye vurgu yapılan şarkıda, 16. ölçüde V. derece üzerinde la sesiyle kalış yapılmaktadır. Nakarat kısmı ise ezgisel olarak si sesiyle sona ermektedir. Fakat armonik kurgu açısından bu ses V. derece akoruna değil, I. derece akoruna aittir. Dolayısıyla IV-I bağlantı

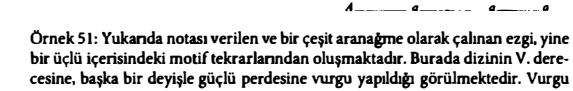
üzerinde karara gidilmiştir. Sade bir anlayışla düzenlenen şarkıda vokallerin ses dokuları arasındaki uyum dikkati çekerken, grubun diğer parçalarında da sesler arasındaki dengelerin ve ifade bütünlüğünün korunduğu görülmektedir.

Güllerin İçinden



Örnek 50: Basit akorların kullanıldığı gitar eşliğinde seslendirilen şarkı, aynı ezgiyle söylenen sözlerin tekrarlarından oluşmaktadır. Klasik şarkı formundan oldukça uzak olan parça, bu anlamda pop müzikteki ender örneklerden biridir. Ezgisel yapısı bakımından halk müziği karakterinde olan şarkıda, belirleyici unsur olan motif tekrarlarının bir üçlü içerisinde (fa-la) yer aldığı görülmektedir. Burada, aslında karar sesi re olan bir hüseyni makamı etkisi olduğunu söylemek gerekir. Fakat ezgi tıpkı halk müziğinde de örneklerine rastlanabildiği gibi, dizinin üçlüsünde karar vermektedir.

Güllerin İçinden



Örnek 51: Yukarıda notası verilen ve bir çeşit aranağme olarak çalınan ezgi, yine bir üçlü içerisindeki motif tekrarlarından oluşmaktadır. Burada dizinin V. derecesine, başka bir deyişle güçlü perdesine vurgu yapıldığı görülmektedir. Vurgu yapılan bir diğer ses ise dizinin VII. derecesidir. Türk halk müziğinde ezginin tize doğru açıldığı bir tür geçiş/genişleme bölgesi olan bu bölgede, benzer figürlere birçok halk ezgisinde rastlamak mümkündür.

İlk albümle yakaladığı çıkışın etkisi sürerken 1985'te *Peki Peki Anladık*'ı yapan grup, bu albümde Hollandalı aranjör Peter Schön'le çalışmıştır. 1980'li yıllarda yükselişte olan *new wave*[34] tarzından etkilenen

34. Bu isim, 1970'li yılların ikinci yarısından başlayarak 1980'li yıllarda en parlak dönemini yaşayan, başlarda punck rock'tan etkilenmekle birlikte daha sonra reggae, ska gibi Jamaika kökenli müzik türlerinden ve funk'tan beslenen karma bir müzik tarzı için kullanılmaktadır.

grup, albümün arka yüzünde "Diday Diday Day" parçasının bir versiyonunun da aralarında bulunduğu İngilizce şarkılar seslendirerek müziğini ülke sınırları dışında da duyurmaya çalışmıştır. "Peki Peki Anladık", "New York Sokaklarında" gibi daha sonra hit olacak parçalara imza atan MFÖ, aynı albümde tasavvufi içerikli "Buselik Makamına" ile farklı bir temayı da ele almıştır. Kayıtları Hollanda'da yapılan grubun üçüncü albümü *Vak The Rock*, 1986'da yayımlanmıştır. Ray Charles'in "What'd I Say" parçasını da andıran rock and roll tarzındaki "Vak The Rock" kısa süre içinde albümün hit parçalarından biri olmuştur. Grup bu albümde de sözleri Yunus Emre'ye ait olan "Adımız Miskindir Bizim"le tasavvufa yer vermiştir.[35]

1987'de *No Problem* albümünü çıkaran MFÖ, 1988 yılında Mazhar Alanson ve Özkan Uğur'un rol aldıkları *Arkadaşım Şeytan* filminin müziklerini yapmıştır. *No Problem* albümünde de yer alan "Tam Ortasındayım" Onno Tunç'un düzenlemesini yaptığı "Doldum Doldum" ve "Dönmem Yolumdan" filmde kullanılan parçalar arasındadır. Yaptığı müzikte genel olarak Batılı bir sound'u takip eden grup, çoğunlukla caz akorlarıyla örülü bir altyapı üzerine oturttukları parçalarında zaman zaman farklı müziklerden öğeler kullanmaya devam etmiştir. *No Poblem* albümündeki "Bazı Bazı"da olduğu gibi yer yer halk müziğinden de figürler kullanılmış fakat tüm bunlar müzikal bir bilinçle uygulanmıştır. 1989'da "Sufi" ile bir kez daha Eurovision'a katılıp 15. olan grup, 1989'da çıkardıkları toplama albümleri *The Best Of MFÖ*'yle 1980'li yıllardaki son çalışmalarına imza atmıştır.

1970'li yıllarda yaptığı plaklarla beklediği çıkışı yakalayamayan Kayahan, 1980'lere *Bekle Gülüm / Ateş*'le girmiştir. Daha sonra yayımlanan *Canım Sıkılıyor Canım* albümünde "Altın Hızmam" türküsüyle birlikte bazı eski parçalarını da seslendiren şarkıcı, bu dönemde Nilüfer ve Sezen Aksu'ya verdiği bestelerle adından söz ettirmiştir. 1988'da çıkardığı *Benim Şarkılarım* ve 1989'da yayımlanan *Siyah Işıklar* şarkıcının daha sonraki çalışmalarına dair fikir veren albümler olmakla birlikte, Kayahan'ın asıl revaçta olduğu ve daha fazla albüm yaptığı dönem 1990'lı yıllar olmuştur.
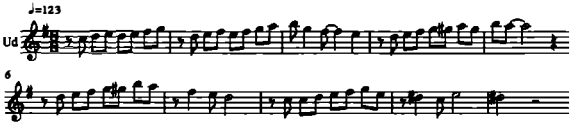
1980'lerde arabeske yakın duran şarkıcılar arasında birçok 45'liğe imza atan ve söylediği aranjmanlarla adından söz ettirip daha sonra pop müziğin önemli vokalleri arasına giren Selçuk Ural da vardır. 1982'de

35. MFÖ kurulmadan önce Mazhar Alanson ve Fuat Güner'in Mazhar ve Fuat ismiyle yaptıkları, 1973'te yayımlanan *Türküz Türkü Çağırırız* albümünde parçanın farklı bir versiyonu bulunmaktadır.

yayımlanan, aranjörlüğünü Osman İşmen'in yaptığı *Sevdalıyım*'da sözü ve müziği Orhan Gencebay'a ait olan "Hatasız Kul Olmaz"ı seslendiren şarkıcı, yine aynı albümdeki arabeske yakın duran "Ben Eski Ben Değilim"le tarzının dışına çıkmıştır. Albümde, Nilüfer'in söylediği "Ta Uzak Yollardan" ismiyle bilinen "Nebtidi Min El Hikaya"ya da "Affet Ne Olur Beni" adıyla yer verilmiştir. Ural, 1987'de yayımlanan *Yıllar Sonra*'da bu çizgisinden uzaklaşmış, pop sound'una daha yakın duran bir albüm yapmıştır. İlerleyen yıllarda Aşkın Nur Yengi'nin seslendireceği, bestesi Christos Nikolopoulos'a, sözü Sezen Aksu'ya ait olan "Susma"yı, Selçuk Ural bu albümde "Sorma Nasılım Diye" olarak seslendirmiştir.

Giderek makamsal bir eksene doğru kayan pop müzikte tarzını koruyan isimlerden biri de Alpay olmuştur. *Alpay 82* albümüyle bu döneme giriş yapan şarkıcı, daha sonra yayımlanan *Sevgilerle* (1984) ve *Hayalimdeki Resim*'de (1987) de bu çizgisini devam ettirmiştir. "Bal Gibi Olur" şarkısının yanı sıra Anadolu-pop tarzında parçaların da yer aldığı *Bağrı Yanık Dostlara*'yla 1980'li yıllara giriş yapan Asu Maralman ise bu albümde Selmi Andak, Aysel Gürel ve Osman İşmen gibi önemli isimlerle çalışmıştır. 1970'li yıllarda birçok plağı yayımlanan şarkıcı 1980'lerin ortasına dek pop parçaları söylemeye devam etmişse de 1986'da çıkardığı *Ümit Çeşmesi* albümünde tarzının dışına çıkarak farklı bir çalışmaya imza atmıştır. Uzelli'den çıkan ve "pop folk" adı altında sunulan bu yeni albümde halk müziğine yönelen Maralman, beklenen ilgiyi göremeyen bu çalışmanın ardından uzun bir sessizlik dönemine girmiştir.

1979 yılında politik bir duruş sergiledikleri ilk albümleri *Buğdayın Türküsü*'nü yapan Yeni Türkü, pek çok parçada halk müziğinin karakteristik yapısından esinlenmiştir. Bunun yanında hem kullanılan çalgılar hem de düzenlemeler bakımından Batı müziğinden beslenen topluluğun daha geniş bir kitleyle buluşmasını sağlayan çalışma ise 1983'te yayımlanan *Akdeniz Akdeniz* olmuştur. İki albüm arasındaki dört yıllık süreçte yeni isimlerin de eklendiği topluluğun müziğinde belirgin bir değişim olmuş, şarkı sözlerine yansıyan politik duruşun izleri silikleşmiş ve ekseriyetle makamsallığın hâkim olduğu ezgiler daha fazla öne çıkmıştır. Topluluk 1986'da çıkan, "Olmasa Mektubun", "Günebakan", "Yaprak Dökümü" gibi hit şarkılarının yer aldığı *Günebakan* albümünde de bu çizgisini korumuştur (bkz. Örnek 52).



Örnek 52: Yukarıda aranağmesi verilen nihavent makamındaki parça düyek usûlündedir. Altere seslerin yer aldığı motif tekrarlarından oluşan ezginin icrasında da ud ve kanun gibi çalgılar kullanılmıştır.

1980'li yılların bir başka önemli topluluğu Grup Gündoğarken'dir. 1986'da ilk albümü *Bir Yaz Daha Bitiyor*'u çıkaran grup, bu yıllarda yaptığı tiyatro ve jenerik müzikleriyle de adından söz ettirmiştir. İkinci albümü *Yaz Bulutları*'nda popüler Yunan müziğinden etkiler taşıyan ve genel olarak Batılı olarak ifade edilebilecek bir sound'u benimseyen grubun şarkılarında, gerek müzikal açıdan gerek sözleri bakımından basit ve yalın bir anlatımın hâkim olduğu görülür. 1989'da yayımlanan *Bir Günlük Aşk*, Grup Gündoğarken'in 1990'lı yıllardaki çalışmalarından izler taşıyan bir tür geçiş albümü olarak değerlendirilebilir.

Teknik imkânsızlıklara ve ekonomik zorluklara rağmen birçok ismin müzik yapmaya devam ettiği, plakların adeta yok sattığı 1970'lerin hareketli ortamına karşın, 1980'li yıllar siyasi gerginliklerin yanında bir de denetimin neden olduğu sıkıntılarla oldukça zorlu geçmiştir. Her şeye rağmen popüler Türk müziği tarihindeki en özgün arayışlara tanıklık eden, pop müziğe kimliğini bulma yolunda önemli katkılar sağlayan çalışmaların yapıldığı bu dönemin, müzikal anlamda hayli verimli geçtiğini söyleyebiliriz. Önde gelen isimlerin tarzlarını oturtmaya başladığı, genel olarak popüler müziğe yön veren öncü müzisyenlerin sınırlarını keşfederek hem kendilerini hem de pop müziği daha yakında tanıdıkları 1980'li yıllar, her ne kadar farklı tarz ve eğilimler barındırsa da 1990'ların pop müziğini de derinden etkilemiştir.

2.3. 1990'lar: Görselliğin Hâkim Olduğu Bir Çağda Farklı Unsurların İç içe Geçmesiyle Karma Bir Nitelik Gösteren Pop Müziğin Patlama Dönemi

12 Eylül 1980 darbesiyle büyük bir kaos ortamının yaşandığı Türkiye'de özellikle ilk iki yıl oldukça zor geçmiştir. Bu sürecin ardından yeni bir siyasi yapılanmaya gidilmesi amacıyla atılan ilk adım, halk oy-

lamasıyla kabul edilen 1982 Anayasası olmuştur. Daha sonra kapatılan siyasi partilerin yerine yenileri kurulmaya başlanmış, barajı geçen üç partinin seçime girmesine izin verilmiştir. Bunlar içerisinden Turgut Özal'ın kurucusu olduğu Anavatan Partisi (ANAP) 1983 yılında yapılan genel seçimlerde sandıktan çıkarak tek başına iktidara gelmiştir. Seçim sürecinde halktan yana olduğu mesajını veren ve kendini sivil bir parti olarak öne çıkaran ANAP, 1980'li yıllar boyunca ülke yönetiminde söz sahibi olmuştur.

Ekonomik açıdan yapısal bir değişimin yaşandığı 1980'lerde, liberal nitelikteki politikalarla yeni bir sürecin inşa edildiğini ve bunun da tüm dünyada etkili olan küreselleşme olgusuyla hız kazandığını söylemek mümkündür.[36] Ekonomik yapının piyasa ekonomisinin mantığına göre şekillendiği bu dönemde, darbenin yarattığı gerilimin toplum psikolojisi üzerindeki olumsuz etkilerini biraz olsun hafiflettiğine ve ülke üzerindeki kara bulutları kısmen de olsa dağıttığına inanılan ANAP iktidarı, yürüttüğü politikalarla gerek ekonomik gerek toplumsal dönüşüm sürecinin baş aktörü olmuştur.

İlerleyen yıllarda krizlere davetiye çıkaran istikrarsız bir ekonominin oluşmasına neden olduğu şeklinde eleştirilecek uygulamalar,[37] ne var ki 1990'lı yıllarda ithalatın da artmasıyla gündelik hayatın içerisinde bir tür bolluk dönemine girildiği algısını doğurmuştur. Piyasada hemen her çeşit ürünün bulunabildiği ve bir anlamda herkesin "mutlu" olduğu 1990'lar, ürünlerle birlikte geldikleri yerlerin kültürlerinin de ithal edildiği yıllar olmuştur. Hemen her alandaki ürünleriyle birlikte ülke sınırlarından içeri giren Amerikan kültürü, kısa sürede popüler müzikte de kendini gösterecek ve dönemin pop müziğinin şekillenmesinde etkili olacaktır.

Ekonomik ve toplumsal dönüşüm sürecini hızlandıran bir diğer önemli unsur, özel sermayenin basın-yayın organlarına yönelmiş olmasıdır. O güne dek devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını elinde tutan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT), ülkenin ilk özel televizyon kanalı olan Magic Box Star 1'in kurulmasıyla bu vasfını yitirmiştir. Kısa süre içerisinde bu oluşumun arkası gelmiş ve Türkiye'nin ilk özel radyosu olan Kent FM, 1992'de deneme yayınlarına başlamıştır. 1994 yılında ise ülkenin ilk müzik kanalı sıfatıyla Kral TV kurulmuştur. Aynı yıl tekrar yayınlanmaya başlayan *Hey* dergisini ve 1998'de Doğan

36. Salih Öztürk, Deniz Yakışır, "Türkiye Ekonomisinde 1980 Sonrası Yaşanan Yapısal Dönüşümlerin GSMH, Dış Ticaret ve Dış Borçlar Bağlamında Teorik Bir Değerlendirmesi" *Mevzuat Dergisi*, Sayı: 94, Ekim 2005.
37. A.g.m.

Şener'in ilk sayısını yayına hazırladığı *Müzik Vizyon*'u da bu gelişmelere dahil etmek gerekir.
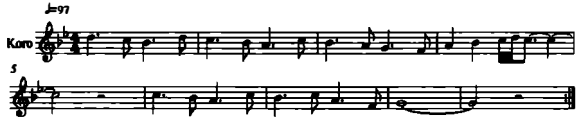
Piyasaların hareketlenmesiyle, uzun bir süredir durgunluk içerisindeki müzik sektörü tekrar canlanmış, popüler kültürün en önemli şubelerinden birisi, popüler müzik de özel radyo ve televizyonların sağladığı imkânlarla en renkli dönemini yaşamaya başlamıştır. Bu koşullar içerisinde ekonomik değişimin bir yansıması olan toplumsal dönüşüm, günün şartlarına uyan, daha enerjik bir müzik ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Hal böyle olunca, 1980'li yılların sonlarına kadar piyasaya hâkim olan arabesk, 1990'larla birlikte giderek yerini pop müziğe bırakmak durumunda kalmıştır. Her ne kadar bu durum bir geçiş dönemi olmaksızın yaşanmış gibi görünse de sürecin herkes için böyle işlemediğini belirtmek gerekir.

1980'li yıllarda pop müziği derinden etkileyerek makamsal bir yapıya bürünmesinde önemli rol oynayan arabesk, yalnızca toplumsal koşulların dönüşümüne bağlı olarak değil, aynı zamanda kendi içindeki değişimin bir sonucu olarak da piyasadaki hâkimiyetini pop müziğe kaptırmak durumunda kalmıştır. Fakat en parlak dönemlerinden birini yaşadığı 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren pop müzik üzerinde öylesine güçlü bir etki alanı yaratmıştır ki, 2000'lerde bile bunun izleri birçok şarkıcıda görülmeye devam etmiştir. Dolayısıyla Sezen Aksu, Ajda Pekkan ve Nilüfer gibi öncü isimlerin çizgilerini koruyarak bu etkileri 1990'lı yıllara taşıdıklarını bununla birlikte dönemin sound'unun şekillenmesinde ve çeşitlilik kazanmasında piyasaya yeni giren genç şarkıcıların önemli rol oynadıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Kaldı ki arabeskin pop müzik üzerindeki en büyük tesiri olan makamsal öğelere, genç isimlerin çalışmalarında da sıklıkla rastlanıldığını belirtmek gerekir.

Verimli çalışmalarını devam ettireceği 1990'lı yıllara *Gülümse*'yle giren Sezen Aksu, yüksek bir satış grafiği yakalayacağı bu yeni albümünde de Onno Tunç ve Aysel Gürel'le çalışmıştır. On parçadan sekizinin düzenlemesinde Tunç'un imzası bulunurken, "Her Şeyi Yak"ınkini Attilâ Özdemiroğlu, "Seni Kimler Aldı"nın düzenlemesini ise Fuat Güner yapmıştır. Kemal Burkay'ın şiiri üzerine Arto Tunçboyacıyan'ın bestelediği, albüme adını veren ağır karakterdeki "Gülümse" ve "Güllerim Soldu"nun (bkz. Örnek 53 ve 54) yanında, sözleri Aysel Gürel'e besteleri Onno Tunç'a ait olan "Hadi Bakalım", "Ne Kavgam Bitti Ne Sevdam", "Değer Mi?" gibi hareketli hit'ler de çıkaran albüm, Aksu'nun 1990'lı yıllardaki en önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. Düzenleme-
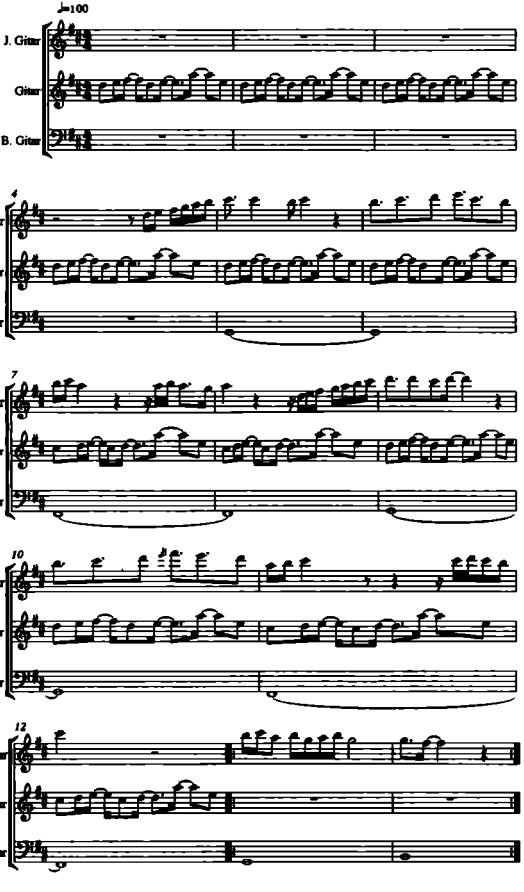
lerde genel olarak gitar öne çıkarken, "Vazgeçtim" (bkz. Örnek 55) ve "Her Şeyi Yak" gibi parçalarda udun kullanılması, bunun yanında klasik kemençe, kanun, darbuka, def, bendir, bongo gibi diğer makam müziği çalgılarına da yer verilmesi albümün yapısı üzerinde belirgin ölçüde rol oynamıştır.

Gülümse

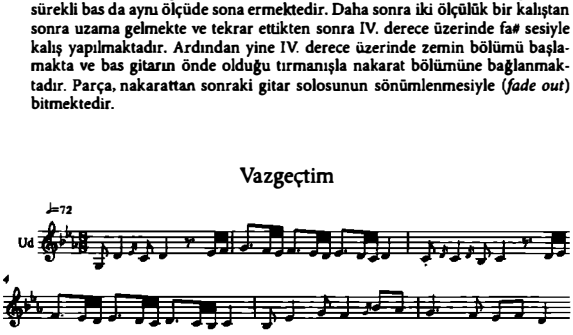


Örnek 53: Nihavent makamındaki şarkının girişinde, ilk ölçüdeki motifin sekanslarından oluşan dörder ölçülük iki kısa cümle bulunmaktadır. Öncül-soncul (*antecedent phrase-consequent phrase*) ilişkisiyle birbirine bağlı olan bu cümleler bir dönem (*period*) oluşturmaktadır. Akorların çalındığı gitar ve derinlik hissini veren padden ibaret olan çalgısal eşliğe koşut olarak, Aksu'nun yorumu sade ve dinginlir. Bu dinginlik nakarat bölümündeki çıkışla son bulur. Zeminde tekrar dinginleşen parça, zemin ve nakarat arasındaki karşıtlığın (*contrasting idea*) ardından başladığı şekilde sona erer.

Güllerim Soldu



Örnek 54: Kürdi makamındaki şarkı, gitarda duyulan bir ölçülük sürekli bas motifiyle başlamaktadır. 4. ölçünün üçüncü vuruşunda giren ve sekiz ölçü boyunca devam eden gitar solosu I. derece üzerinde do# sesiyle kalış yaparken, sürekli bas da aynı ölçüde sona ermektedir. Daha sonra iki ölçülük bir kalıştan sonra uzama gelmekte ve tekrar ettikten sonra IV. derece üzerinde fa# sesiyle kalış yapılmaktadır. Ardından yine IV. derece üzerinde zemin bölümü başlamakta ve bas gitarın önde olduğu tırmanışla nakarat bölümüne bağlanmaktadır. Parça, nakarattan sonraki gitar solosunun sönümlenmesiyle (*fade out*) bitmektedir.
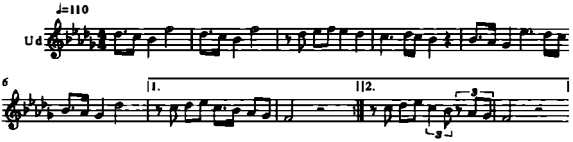


Örnek 55: Kürdi makamındaki şarkı düyek usûlündedir. Girişteki altı ölçülük ud solosunun ardından, bendirin girdiği dört ölçülük bir karara gidiş kısmı gelmektedir. Ud ve bendir eşliği parça boyunca devam ederken, Aksu'nun yorumunun parçanın dokusu ve üslûbuyla uyumlu olduğu görülür.

1993'te yayımlanan on birinci stüdyo albümü *Deli Kızın Türküsü*'nde, Aksu, bu defa uzun yıllardır birlikte çalıştığı Onno Tunç olmadan yola çıkmıştır. Öyle ki on iki parçadan yalnızca Nazım Hikmet'in rubaisi üzerine bestelenmiş olan "Tenna"nın müziği Tunç'a aittir. Şarkıcının Attilâ Özdemiroğlu, Özkan Uğur ve Fuat Güner gibi pop müziğin önemli isimleriyle beraber çalıştığı albümde, şarkıların yarısından fazlasını Uzay Heparı düzenlemiştir. Gülten Akın'ın şiiri üzerine Sezen Aksu ve Bülent Özdemir'in ortaklaşa besteledikleri, albüme adını veren "Deli Kızın Türküsü"nün girişi David Darling'in "Ode" isimli parçasından alınmıştır. Şarkıda Sezen Aksu'ya Erkan Oğur da perdesiz gitarıyla eşlik etmiştir. Albümdeki şarkılardan "Sude" sözlerini Mazhar Alanson ve Özkan Uğur'un birlikte yazdıkları, müziği Özkan Uğur'a ait olan bir parça olup MFÖ'nün 1990'da yayımlanan *Geldiler* isimli çalışmasında da yer almıştır. Uzay Heparı'nın düzenlemesini yaptığı parçada Aksu'ya, Yeşua Aroyo'nun yönettiği İstanbul Oda Korosu eşlik etmiştir. Güftesini Meral Okay ve Sezen Aksu'nun birlikte yazdıkları, müziği Aksu'ya ait olan "Masum Değiliz" anonim bir ezgi üzerine sözlerini Aksu'nun yaz-

dığı "Dua" ile sözü ve müziği yine Sezen Aksu'ya ait olan "Küçüğüm" albümün diğer öne çıkan parçalarıdır.

Şarkıcının 1995'te yayımlanan albümü *Işık Doğudan Yükselir* (*Ex Oriente Lux*), Aksu'nun çalışmaları arasında şüphesiz ayrı bir yere koyulmalıdır. Attilâ Özdemiroğlu, Arto Tunçboyacıyan, Ara Dinkjian ve Fahir Atakoğlu gibi önemli müzisyenlerin katkıda bulundukları albüm, bestesi Onno Tunç'a ait olan "Işık Doğudan Yükselir"le açılmaktadır. Çalgısal yapıdaki parçada Sertab Erener (soprano) ve Süha Yıldız'ın (tenor) performansları da dikkat çekicidir. Sözlerini Aksu'yla birlikte, şarkıcının bir önceki albümünde de söz yazarı olarak imzası bulunan Yelda Karataş'ın ortaklaşa yazdıkları "Davet", "Son Sardunyalar" (bkz. Örnek 56) ve "Rakkas" güftesi Sezen Aksu'ya müziği Fahir Atakoğlu'na ait olan "Alaturka" sözlerini Aksu ve Meral Okay'ın birlikte yazdıkları "Yaktılar Halim'imi" gibi makamsal yapıdaki şarkıların ağırlıkta olduğu albümde, Mevlâna, Yunus Emre ve Âşık Daimî'nin şiirlerine de yer verilmiştir. Parçaların ezgisel ve ritmik yapılarından güftelerin içeriğine, düzenlemelerdeki kurgudan kullanılan çalgılara varıncaya dek genel olarak Doğu kültürünün izlerini taşıyan *Işık Doğudan Yükselir*, şarkıcının diğer albümleriyle kıyaslandığında daha düşük bir satış grafiğinde kalmışsa da müzikal anlamda popüler Türk müziği tarihinin en önemli çalışmaları arasındaki yerini almıştır.
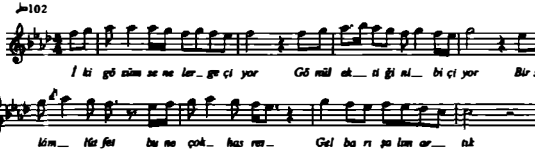
Son Sardunyalar



Örnek 56: Parça kürdi makamındadır. Yukarıda notası verilen sekiz ölçülük aranağme, 4. ölçünün üçüncü vuruşunda IV. derece üzerinde sib sesiyle kalış yapmakta, 8. ölçüde ise karara gitmektedir. Dörder ölçüden oluşan iki kısa cümlenin öncül-soncul ilişkisi bağlamında bir dönem oluşturduğu söylenebilir. Zemin bölümündeki buzukide ve akorlarda çeşitli altere seslerin kullanılarak makamın etkisinin kısmen soyutlandığı görülür. Şarkının makamsal yapısına karşın Aksu, süslemelere asgari düzeyde yer vererek sade bir yorumu tercih etmiştir.

Sezen Aksu, 1996 yılında yayımlanan ve aynı dönemde elim bir uçak kazasında hayatını kaybeden Onno Tunç'a ithaf ettiği *Düş Bahçeleri*'nde, başkaları tarafından yorumlanmış şarkılarını seslendirmiştir. Sezen Aksu'nun yanında söz yazarı olarak yine Yelda Karataş isminin yer aldığı albümde, aranjör olarak ise Attilâ Özdemiroğlu, Garo Mafyan, Aykut Gürel ve Onno Tunç imzaları bulunmaktadır. Albümün hit'leri arasında yer alan ve Aşkın Nur Yengi'nin 1990 yılında yayımlanan ilk albümü *Sevgiliye*'de Harun Kolçak'la düet olarak seslendirdiği "Bile Bile" parçasında, Aksu'ya Yaşar Gaga eşlik etmiştir. Albüme adını veren "Düş Bahçeleri"nin sözü Aksu'ya, müziği ve düzenlemesi Onno Tunç'a aittir. Sözlerini Sezen Aksu ve Yelda Karataş'ın ortaklaşa yazdıkları, müziği Attilâ Özdemiroğlu'na ait olan ve iki remix versiyonu bulunan "Rakkas" söz ve müzikleri Aksu'ya ait olan "Yalnızlık Senfonisi" ile "İki Gözüm" (bkz. Örnek 57) ve müziğini Eldar Mansurov'un bestelediği "Zalim" albümün diğer öne çıkan parçalarıdır. *Düş Bahçeleri*, gerek parçaların yapısı gerek düzenlemeler ve kullanılan çalgılar bakımından, şarkıcının 1990'ların başında yayımlanan albümlerine göre daha fazla pop sound'u içinde yer alan bir albümdür.

İki Gözüm (Gel Barışalım Artık)



Örnek 57: Yukarıda kürdi makamındaki parçanın nakarat bölümü yer almaktadır. Minimal bir anlayışla düzenlenen şarkının zemin bölümünde bendir öne çıkarken, yer yer çeşitli motiflerle vokale eşlik eden akordeon ile tizlerden duyulan keman renk sazlar olarak kullanılmıştır. Nakarat bölümünde velveleli olarak çalınan darbukanın da katılmasıyla, durağan yapıdaki zemin ile nakarat arasında bir karşıtlık oluşturulmuştur.
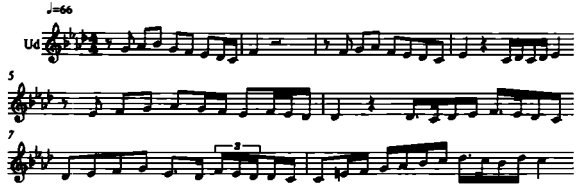
Şarkıcının on dördüncü stüdyo albümü olarak 1997'de yayımlanan ve adını Goran Bregovic'in orkestrasından alan *Düğün ve Cenaze*, Aksu'nun besteci olarak isminin bulunmadığı; müziklerin biri hariç tamamının Bregovic'e ait olduğu bir çalışmadır. Şarkıcının diğer albümleriyle kıyaslandığında oldukça düşük bir satış grafiğinde kalan *Düğün ve*

Cenaze'deki parçaların sözlerini ise sezen Aksu'yla birlikte Meral Okay ve Pakize Barışta yazmışlardır. Albüm 1999 yılında *The Wedding and the Funeral* ismiyle yurtdışında da yayımlanmıştır. Albümün öne çıkan parçaları, sözlerini Aksu ve Barışta'nın yazdıkları "Hıdrellez" güftesi yine Aksu'ya ait olan "Erkekler" ve şarkıcının Meral Okay'la birlikte yazdıkları "Kalaşnikof" olmuştur. Albüm kapağındaki yazıda "İyonyalı Sezen" ifadesinden hareketle Egeli bir şarkıcı olarak sunulan Aksu, Ege'nin kadim müzik kültürüne dikkat çekerken, 1990'lı yıllardaki arayış döneminin ürünlerinden olan *Düğün ve Cenaze*'yi tarihsel ve kültürel açıdan sağlam bir zemine oturtmak istemiştir. Şarkıcı 1998'de çıkardığı teklisinde ise remix'lerini aranjör Kıvanç K.'nın yaptığı "Erkekler"in iki farklı versiyonunu ve sözlerini Meral Okay'la birlikte yazdıkları "Helâl Ettim Hakkımı" parçasını seslendirmiştir.

1998'de yayımlanan ve şarkıcının on beşinci stüdyo albümü olan *Adı Bende Saklı*, Aksu'nun arayış dönemine son verdiği, bir anlamda eski tarzına geri dönüş albümü olarak görülebilir. Şarkıcının gerek söz yazarı gerek besteci olarak öne çıktığı albümde, düzenlemeler Aykut Gürel, Garo Mafyan, Kıvanç K., Murat Yeter, Mustafa Sandal, Aşkın Arsunan ve Yorgos Stavrianos'dan oluşan kalabalık bir ekip tarafından yapılmıştır. Albüme adını veren "Adı Bende Saklı" sözlerini Aksu ve yakın dostu Meral Okay'ın birlikte yazdıkları, müziği Yannis Karalis'e ait olan bir şarkıdır.[38] "Şimal Yıldızı" ve "Adı Menekşe" ikilinin sözlerini beraber yazdıkları diğer parçalardır. Pek çok hit parçanın yer aldığı albümün sevilen parçalarından biri de ud taksiminin ardından gelen, sözü ve müziği Aksu'ya ait olan "Tutuklu"dur (bkz. Örnek 58). Bunun dışında sözünü ve müziğini Selâmi Şahin'in yazdığı "Ben Sevdalı Sen Belâlı" da çok sevilmiş ve birçok kişi tarafından seslendirilmiştir. Albümün bir başka özelliği ağır ve hareketli parçaların dengeli bir biçimde seçilmiş ve sıralanmış olmasıdır. "Adı Bende Saklı" elektronik alt yapılar üzerine oturan pop sound'u içinde bir albüm olmakla birlikte, şarkıların yapısı, kullanılan çalgılar ve Aksu'nun üslûbu bakımından değerlendirildiğinde makam müziğinden yoğun biçimde beslenildiği açık biçimde görülmektedir. Sezen Aksu'nun 1990'lı yıllarda çıkardığı son albüm olan *Sarı Odalar*'da aranjör olarak yine Kıvanç K.'nın imzası bulunmaktadır. Albümde sözü ve müziği Aksu'ya ait olan "Sarı Odalar" (bkz. Örnek 59)'ın, trompet'le yapılan girişin ardından gelen "Full Version", "Trip Mix" ve "Enstrumental" olmak üzere üç farklı versiyonu yer almaktadır.
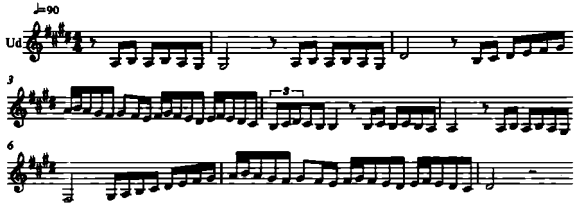
38. Müziğin orijinali Yannis Karalis'in "Eclipse" isimli parçasıdır.

Tutuklu



Örnek 58: Kürdi makamındaki şarkı, bir giriş veya aranağme olmaksızın doğrudan sözlerle başlamaktadır. Makamın güçlüsü olan IV. derece yerine V. derecenin öne çıktığı, V-I ilişkisi üzerine oturan parçanın düzenlemesi de oldukça sadedir. Gerek yukarıda notası bulunan ve parçanın ortasında gelen aranağmede gerek cevap kısımlarında kullanılan ud ile yer yer duyulan keman ve klarnet vokale eşlik eden çalgılardır. Tamamında davulun öne çıktığı şarkı sönümlenerek olarak sona ermektedir. Klasik şarkı biçimine oturan ve meyan kısmı da bulunan "Tutuklu" dönemin makam müziğinden beslenmiş önemli örneklerinden biridir.
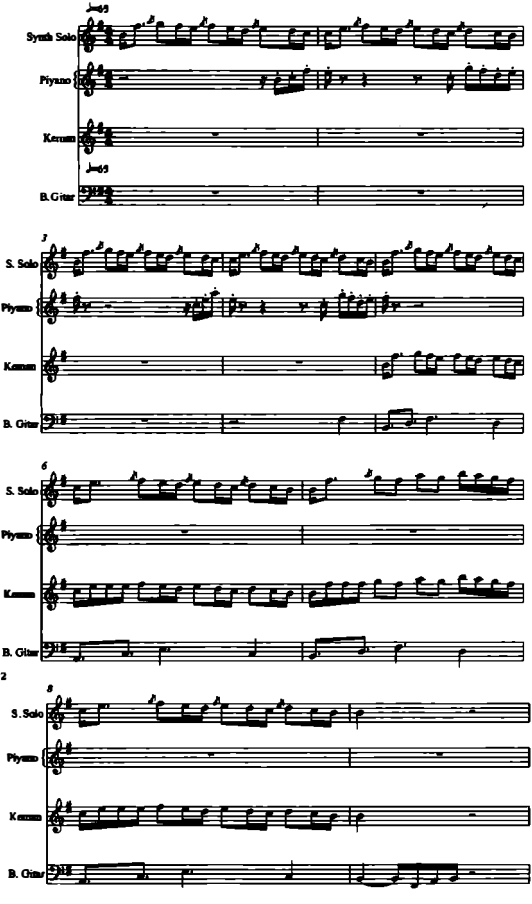
Sarı Odalar



Örnek 59: Kürdi makamındaki şarkı, yukarıda notası verilen ud solosuyla başlamaktadır. "Tutuklu"dan farklı olarak soloda süslemelere biraz daha fazla yer verilen parçanın bu kısa girişinde, makamın güçlüsü olan IV. dereceye herhangi bir vurgu yapılmamaktadır. Bunun yerine 5. ölçünün ikinci vuruşunda III. dereceye uğranıp, daha sonra II. ve VII. dereceler üzerinden karara gidilmiştir. Bununla birlikte zemin ve nakaratta makamın yapısına uygun olarak IV. derece öne çıkmaktadır. Altyapıda dikkati çeken unsurlarından biri davulun yine önde tutulmuş olmasıdır. Zemin bölümündeki pad, nakaratta gelen trompet, aranağmeyi çalan kemanlar ve bitiş kısmında duyulan klarnet ile kanun ise parçanın diğer çalgısal renklerini oluşturmaktadır.

1980'lerde arabeske oldukça yakın duran isimlerden biri olan Nilüfer, 1990'lı yıllara *Sen Mühimsin*'le giriş yapmıştır. Şarkıcının Kayahan'la uzun yıllar sürdüreceği ortak çalışmaların önemli halkalarından biri olan albümde yer alan "Sen Mühimsin", "Yemin Ettim", "Gözlerinin Hapsindeyim", "Canım Sıkılıyor Canım", "Ve Melânkoli, E... Bebeğim E..." isimli parçaların söz ve müzikleri Kayahan'a aittir. Tamamı şarkıcının klasikleşmiş parçaları arasına girecek olan Kayahan bestelerinin yanında, sözü ve müziği Adnan Ergil'e ait olan "Böyle Ayrılık Olmaz" (bkz. Örnek 60) ve güftesini Nilüfer'in, müziğini Buğra Uğur'un yazdığı "İnkâr Etme" de albümün hit parçaları olarak öne çıkmıştır.

Böyle Ayrılık Olmaz
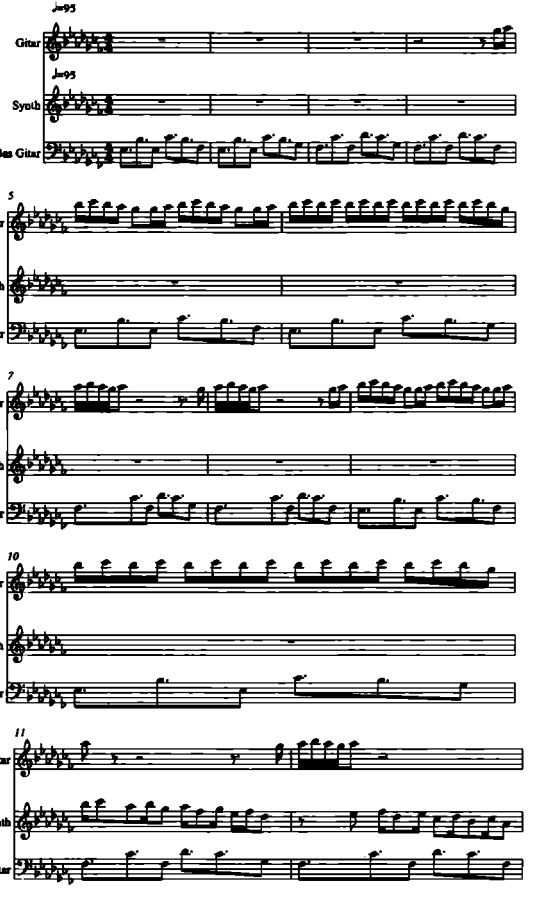


Örnek 60: Kürdi makamındaki şarkı, tekrarlarla birlikte dokuz ölçüyü bulan bir girişle başlamaktadır. Piyanoda I. ve II. derecelerin beşlilerine vurgu yapılan bir motif çalınırken, 5. ölçüden itibaren kemanların ve bas gitarın girmesiyle çalgısal anlamda sound biraz daha genişlemektedir. Genel olarak sözlerin önde olduğu parçanın dört ölçülük zemin bölümünün tekrarında, vokale koşut olarak kontrpuantik bir eşlik çalındığı görülür. Nakaratta da benzer bir eşlik yer almakta ve parça sönümlenerek bitmektedir.
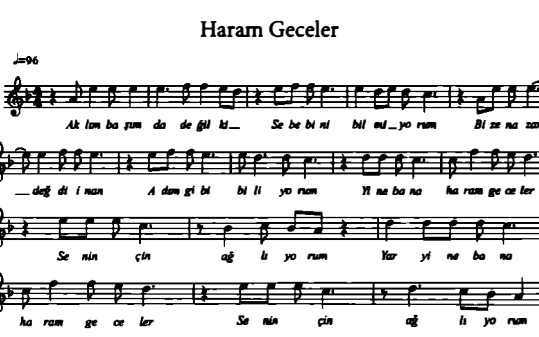
Nilüfer'in 1980'li yıllardaki bazı çalışmalarının aksine tümüyle pop sound'unun hâkim olduğu albümde, düzenlemelerin çoğunu İskender Paydaş yapmıştır. Bilgisayarda programlanmış davullar ve çoğu parçada öne çıkan bas gitar altyapıların temelini oluştururken, düzenlemelerde genel olarak az sayıda çalgının kullanıldığı görülür. Birçok şarkının makamsal yapıda olmasına karşın düzenlemelerin Batılı tarzda yapılmış olması ve Nilüfer'in yalın üslûbu sayesinde, *Sen Mühimsin* döneminin önemli çalışmalarından biri olmuştur.

Şarkıcının 1990'lı yıllarda çıkardığı ikinci albümü *Yine Yeni Yeniden*'de Kayahan'ın rolünün bir önceki albüme göre belirgin ölçüde azaldığı görülür. Bu defa aranjör koltuğunda da bir başka kişi vardır; albümdeki on parçadan sekizinin düzenlemesini yapan ve dört parçada da besteci olarak imzası bulunan Onno Tunç'dur bu isim. "Şov Yapma", "Yeniden Sev" (bkz. Örnek 61) ve "Her Sevda Bir Veda" parçalarının sözleri Aysel Gürel'e, besteleri Tunç'a ait olup "Dokun Bana"nın sözlerini Leylâ Tuna, müziğini yine Onno Tunç yazmıştır. Albümün büyük yankı uyandıran parçalarından biri de sözü ve müziği Adnan Ergil'a ait olan "Haram Geceler"dir (bkz. Örnek 62). Bu şarkı ilerleyen yıllarda da Nilüfer'in en sevilen parçalarından biri olmaya devam edecektir. Ergil'in sözünü ve müziğini yazdığı diğer parça ise "Dokunsalar Ağlarım"dır.

Yeniden Sev


♩=95
Gitar
♩=95
Synth
Bas Gitar
5
Gitar
Synth
B. Gitar
7
Gitar
Synth
B. Gitar
10
Gitar
Synth
B. Gitar
2
11
Gitar
Synth
B. Gitar

Örnek 61: Makamsal yapıdaki parça on iki ölçülük bir girişle başlamaktadır. Bas gitarın çaldığı, dört ölçüden oluşan sürekli basın üzerindeki gitar solosu nakaratın ezgisini çalarken, son iki ölçüde gelen *synth*, gitarın çaldığı ezginin zayıf olan kalış etkisini pekiştirircesine karara gidilmesini sağlamakta ve parçaya renk katmaktadır. Şarkı boyunca önde olan bas gitar ve davulla birlikte altyapıya hareket katan gitar akompanyeleri (*accompaniment*) ile hem yapısı hem de düzenlemesiyle dinamik bir parça olan "Yeniden Sev" sönümlenerek sona ermektedir.
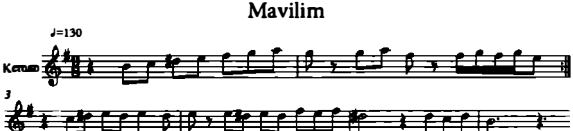


Örnek 62: Gitarın çaldığı akorlarla başlayan kürdi makamındaki şarkı, genel olarak sade bir düzenlemeye sahiptir. Yukarıda notası bulunan zemin bölümünde de görüldüğü üzere; ikinci dörtlüğün okunmaya başlandığı 9. ölçüde makamın güçlüsü olan re sesine vurgu yapılmakta ve tekrarlanan IV-I bağlantısı ile bu bölüm sona ermektedir. Nakarattaki inici harekette de yine aynı dereceler öne çıkmakta ve bu parça da sönümlenerek bitmektedir.

Albümdeki iki parçada da Kayahan'ın imzası vardır; "Aman" ve "Beni Anlamadın Ya"nın söz ve müzikleri Kayahan'a aittir. Albümün hit'lerinden biri olan "Kavak Yelleri"nin güftesini ise Nilüfer yazmış, müziğini ve düzenlemesini Buğra Uğur yapmıştır. Nilüfer'in üslûbuna bakıldığında genel olarak *Sen Mühimsin*'deki çizgisini koruduğu söylenebilir. Düzenlemeler de yine Batı tarzında yapılmış olup pop sound'una oturan bir albüm ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte parçaların yarısından fazlasının kürdi makamında oluşu, pop müziğe sinmiş olan makamsal etkinin yanında, bu etkinin giderek tektipleştiğini de açık biçimde göstermektedir.

1994 yılında şarkıcının on beşinci albümü olan *Ne Masal Ne Rüya* yayımlanmıştır.[39] Söz yazarı, besteci ve aranjör olarak Adnan Ergil, Garo Mafyan, Buğra Uğur gibi isimlerin de katkı sağladığı albümde on iki parça bulunmaktadır. Albümün aranjörlüğünü üstlenen ve dokuz parçanın düzenlemesini yapan Onno Tunç'un besteci olarak da yine oldukça etkili olduğu görülür. Sözlerinin dördü Leylâ Tuna, üçü de Aysel Gürel tarafından yazılan "Eğrisi Doğrusu", "Tam Bana Göresin", "Olsun Varsın", "Es Deli Rüzgâr", "Ne Masal Ne Rüya", "Zorba" ve "Yoksun"un besteleri Tunç'a aittir. Bu albümde de Adnan Ergil parçalarına yer veren Nilüfer, söz ve müzikleri Ergil'e ait olan "Son Perde" ve "Uzak Dur Ateşimden"i seslendirmiştir. Sözü Aysel Gürel'e müziği ve düzenlemesi Garo Mafyan'a ait olan "Sevda Sardı Başımı" sözünü Leylâ Tuna'nın, müziğini Buğra Uğur'un yazıp düzenlediği "Sevgi Tam Olmalı" ve sözü Aysel Gürel'e, müziği yine Uğur'a ait olan "Bosna'da Bıraktım Kalbimi" albümdeki diğer parçalardır. *Ne Masal Ne Rüya*, gerek şarkıların yapısı gerek düzenlemeler bakımından Nilüfer'in pop sound'una en fazla oturan albümlerinden biridir.
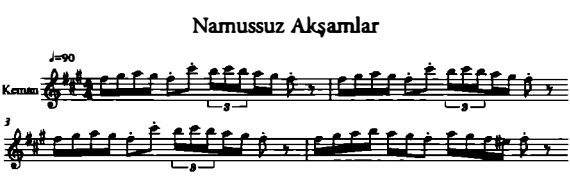
Şarkıcının 1997'de yayımlanan albümü *Nilüfer'le* bir anlamda Kayahan ve İskender Paydaş'lı döneme geri dönüş çalışması olmuştur. Şehrazat, Aysel Gürel ve Mete Özgencil gibi isimlerin söz yazarı olarak yer aldığı albümün düzenlemeleri de İskender Paydaş, Buğra Uğur, Aykut Gürel ve Fahir Atakoğlu gibi önemli müzisyenler tarafından yapılmıştır. Müziği Loreena McKennitt'e ait olan "Çok Uzaklarda"nın sözlerini yazan Kayahan, albümün öne çıkan parçaları arasındaki "Her Şeyden Çok" ile "Mavilim"in (bkz. Örnek 63) söz ve müziklerini de yapmıştır. Şarkıcının önceki çalışmalarında olduğu gibi bu albümde de yine Adnan Ergil bestelerine yer verilmiştir; "Değişir Dünya" ile "Unut Gitsin"in söz ve müzikleri Ergil'e aittir. Kısa süre içerisinde şarkıcının hit şarkılarından biri haline gelecek "Namussuz Akşamlar" (bkz. Örnek 64) ise sözünü ve müziğini Şehrazat'ın yazdığı bir parçadır.

Mavilim



39. Aslında Nilüfer'in öncesinde yayımlanmış bir albümü daha vardır. Fakat 1993'te çıkan *Nostalji* şarkıcının eski parçalarından oluştuğu için 1990'lı yılları yansıtmadığı düşünülerek bu albümden bahsedilmemiştir.

Örnek 63: Hicaz makamındaki şarkı 9/8'lik aksak usûlündedir. Parça, yukarıda notası bulunan, kemanların çaldığı aranağmeyle başlamakta ve temposu düşmeksizin devam edip sönümlenerek sona ermektedir.
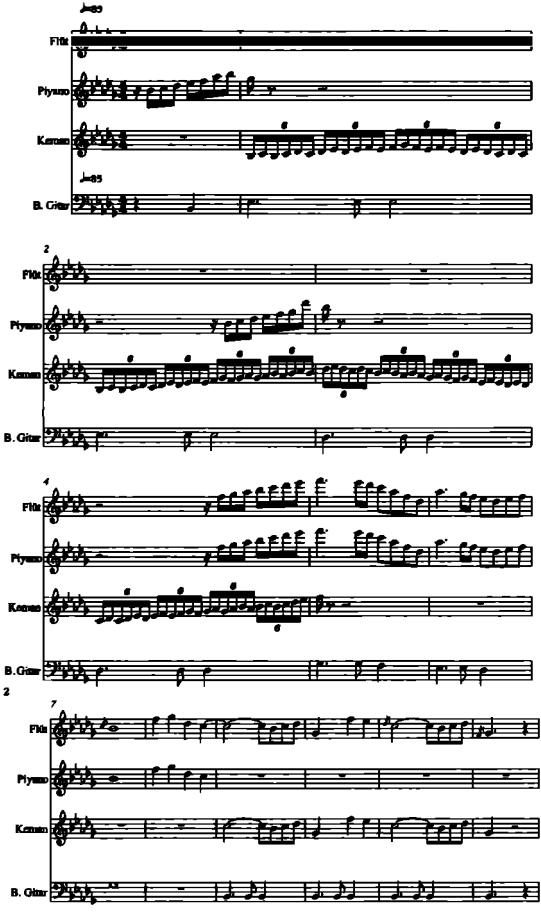


Örnek 64: Nihavent makamındaki parça, yukarıda görüldüğü üzere aynı motiflerin tekrarlarından oluşan kısa bir girişle başlamaktadır. Genel olarak sade bir düzenlemenin tercih edildiği şarkıda, nakarat bölümündeki cevapları da çalan kemanlar dışında öne çıkan bir çalgı yoktur. Müzikal malzemenin yanında sözlerin de çokça tekrar edildiği parça sönümlenerek bitmektedir.

Albümün öne çıkan şarkılarından biri olmasa da sözü Mete Özgencil'e, müziği Fahir Atakoğlu'na ait olan "Hepsi Bu"yu da Batılı tarzda bir beste olarak ayrı bir yere koymak gerekir. Albüm genel olarak pop sound'u içinde değerlendirilebilirse de özellikle parçaların yapısı bakımından önceki iki albüme kıyasla makamsal etkinin daha yoğun olduğu görülür. Şarkıcı 1990'lı yıllarda çıkardığı son albümü *Yeniden Yetmişe*'de ise 1970'lerde seslendirdiği parçalardan bir seçki yapmış ve yeni düzenlemelerle dinleyicinin beğenisine sunmuştur.

Pop müziğin önemli kadın vokallerinden Ajda Pekkan da geçmiş dönemlerdeki başarısını 1990'lı yıllara taşımış ve bu yeni döneme *Ajda 90*'la başlangıç yapmıştır. On üç parçadan oluşan albümde sekiz yerli bestenin yanında beş tane de aranjman bulunmaktadır. Albümün aranjörlüğünü üstlenen Garo Mafyan'ın "Her Yaşın Bir Güzelliği Var" ve "Doğru Mu Değil Mi"de besteci olarak da imzası bulunmaktadır. Ajda Pekkan uzun yıllardır birlikte çalıştığı Fikret Şeneş'in desteğini bu albümde de arkasına almış, Şeneş aranjmanların tümü dahil olmak üzere toplamda dokuz şarkının sözlerini yazmıştır. Pekkan'ın çalıştığı bir diğer isim ise Şehrazat'tır. Albümün hit parçalarından "Yaz Yaz Yaz" ile "Yazık Olur"un (bkz. Örnek 65) söz ve müzikleri 1990'lı yılların önemli söz yazarlarından Şehrazat'a aittir.

Yazık Olur
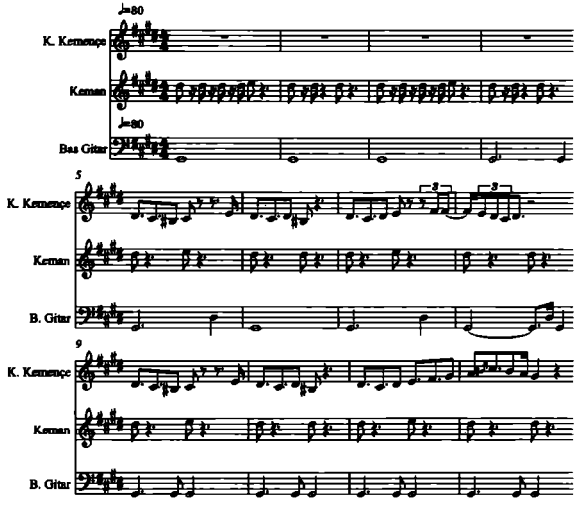

Flüt
Piyano
Kemen
B. Gitar
Flüt
Piyano
Kemen
B. Gitar
Flüt
Piyano
Kemen
B. Gitar
Flüt
Piyano
Kemen
B. Gitar

Örnek 65: Eksik ölçüyle (*auftakt*) başlayan girişte, piyanonun çıkıcı hareketinden sonra gelen kemanlar dört ölçü boyunca altılamalarla (*sextuplet*) çıkıcı ve inici olarak tonu dolaşmaktadır. Girişe hareket katan bu pasajın ardından 4. ölçünün üçüncü vuruşunda giren flüt ve piyano unison olarak karara giden, köprü niteliğinde inici bir pasaj çalmakta, 8. ölçüde son bulan bu pasajın ardından I. derece üzerinde kalış yapılmaktadır. Burada, karar sesi sib olan parçada keman ve flütte gelen sol sesinin bir tür abanıt/basamak (*appoggiature*) olduğunu belirtmek gerekir. Vokalin girişiyle birlikte piyano ve gitar armonileri çalmaya başlarken, zemin bölümünün tekrarında giren kemanlar, bir yerinde girişin son dört ölçüsündeki figürün de duyulduğu sade bir eşlik partisi çalmaktadır. Buradan itibaren giderek dikleşen şarkı, Pekkan'ın güçlü sesini sergilediği geniş ve parlak bir nakarata ulaşır. Ardından giriş kısmı aynen bir kez daha gelir ve parçanın "B" kısmına geçişi sağlar. Nakaratın sonunda pesleşen şarkı, yavaşlayarak sona erer.

Hareketli parçalardan "Hayırdır İnşallah"ın sözünü ve müziğini, ilerleyen yıllarda adından daha çok söz ettirecek, Metin Özülkü yazmıştır. Albümde MFÖ'nün üyelerinden Fuat Güner'in de bir parçası vardır; "Bana Dönme Bir Daha"nın sözü ve müziği Güner'e aittir. Güftesini Fikret Şeneş'in yazdığı "Dinlemelisin Beni"nin müziğini ve düzenlemesini ise Selçuk Başar yapmıştır. Üstelik Başar'ın albümdeki tek bestesi bu değildir; sözlerini Fikret Şeneş ve Aysel Gürel'in birlikte yazdıkları "Resmin Yok Bende"de de besteci ve aranjör olarak Başar'ın imzası vardır. Pekkan'ın adeta kendisiyle özdeşleşen aranjmanlar seslendirmeyi sürdürdüğü *Ajda 90*'ın gerek şarkıların yapısı gerek düzenlemeler açısından tümüyle pop sound'una oturan bir albüm olduğu söylenebilir.
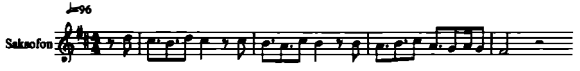
Şarkıcının 1991 yılında yayımlanan on üçüncü albümü *Seni Seçtim*, tümüyle yerli bestelerden oluşması bakımından farklı bir çalışmadır. Pekkan, bir önceki albümde olduğu gibi bu kez de Şehrazat ve Garo Mafyan'la çalışmıştır. Albümdeki altı parçanın güfte ve bestelerinde Şehrazat'ın imzası bulunurken, beş şarkı da ikilinin ortak çalışmaları olarak albümdeki yerlerini almıştır. "Kâbus Gibi Gelme Üstüme", "Sevgide Seni Seçtim" ve "Yalnızlığa Hüküm Giydim" gibi Şehrazat parçalarının yanında, albümün öne çıkan şarkılarından biri de Mustafa Sandal'ın sözlerini yazıp müziğini Bülent Tezcan'la birlikte bestelediği "Vazgeçme"dir. Güçlü altyapıları ve tümüyle Batılı bir sound içerisinde kurgulanmış düzenlemeleriyle *Seni Seçtim* albümünün *Ajda 90*'ın devamı niteliğinde olduğu görüşü yaygındır. Özellikle aranjör koltuğunda Garo Mafyan'ın olması, albümün sound'u açısından bu tip bir değerlendirmeyi haklı kılmaktadır. Bununla birlikte "Sevgide Seni Seçtim", "Vazgeçme" ve "Yalancı Dünya" gibi şarkılarda makamsal etkilere rastlamak mümkündür (bkz. Örnek 66 ve Örnek 67).

Sevgide Seni Seçtim



Örnek 66: Hicaz makamındaki parça on iki ölçülük bir girişle başlamaktadır. 5. ölçüde giren klasik kemençe solosu dörder ölçülük iki kısa cümle çaldıktan sonra vokal giriş yapmaktadır. Öncül-sonculi ilişkisi içerisindeki bu iki cümle bir dönem oluşturmaktadır. 4/4'lük zemin bölümün ardından ikai terennümün olduğu nakarat gelmektedir. Bu bölüm 9/8'lik aksak usûlündedir. Daha sonra aranağme olarak nakaratın ezgisi çalınıp "B" kısmına geçilmekte ve şarkı sönümlenerek bitmektedir.
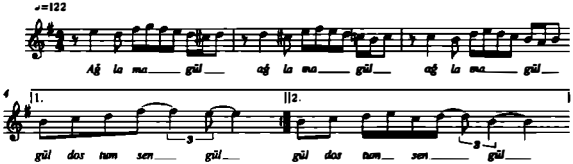
Yalancı Dünya



Örnek 67: Parça kürdi makamındadır. Yukarıda verilen dört ölçülük cümlenin tekrarlarından oluşan girişin ardından, bas gitar ve piyanonun vokale eşlik ettiği zemin bölümü gelmektedir. Dört ölçülük nakarat bölümüyle devam eden şarkı, nakarattan motifler barındıran kısa piyano solosuyla ikinci kısma bağlanmaktadır. Şarkı sönümlenerek bitmektedir.
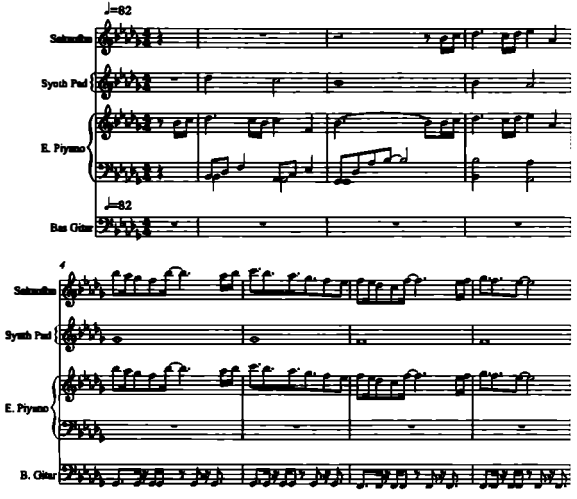
Pekkan, 1993 yılında yayımlanan on dördüncü stüdyo albümü *Ajda '93*'te bu defa geniş bir kadroyla çalışmıştır.[40] Söz yazarı ve besteci olarak Aysel Gürel, Aşkın Tuna, Atillâ Şereftuğ, Dilek Çumralı, Eda Özülkü, Metin Özülkü ve Ülkü Aker gibi önemli isimlerin katkıda bulundukları albümün aranjörlüğünü ise beş parçada besteci olarak da imzası bulunan Norayr Demirci yapmıştır. Albümde sözü Sezen Aksu'ya ait olan "Ağlama Anne (Thalassa)" ile güftesini Aysel Gürel'in yazdığı "Yok (Ne)" isimli iki de aranjman yer almıştır. *Ajda '93* şarkıcının önceki iki albümünden oldukça farklıdır. 1990'lı yıllara pop sound'u içindeki iki albümle giren Pekkan, bu kez aralarında "Sarıl Bana", "Başkasını Tanımam", "Gül Dostum Gül" (bkz. Örnek 68) gibi arabesk öğeler taşıyan parçaların da yer aldığı, makamsal şarkıların ağırlıkta olduğu farklı bir albüme imza atmıştır. Sözü Dilek Çumralı'ya müziği ve düzenlemesi Atillâ Şereftuğ'a ait olan "Oldum Olası" (bkz. Örnek 69) ise Batılı tarzda bir beste olarak bahsi geçen şarkılardan ayrılmaktadır.

Gül Dostum Gül



Örnek 68: Yukarıda adeta sekanslardan oluşan nakarat bölümü yer almaktadır. Herhangi bir giriş veya aranağme olmaksızın, doğrudan nakaratın sözleriyle başlayan şarkı, daha sonra *synth*'le çalınan ve içinde koma ses barındıran iki ölçülük bir pasajla devam etmektedir. Üç kez tekrar eden ve bir anda başlayıp bir yere varmadan sona eren bu ezgi, biçimsel olarak klasik şarkı formuna uymayan ve dağınık bir görüntü çizen parça içerisinde bütünlüğü daha da bozmaktadır. Şarkı bitişi açısından da sorunlu olup nakaratın yapısına uygun olmayan bir şekilde aniden sona ermektedir.

40. Aslında Pekkan'ın *Ajda '93*'ten önce yayımlanmış bir albümü daha vardır. Fakat 1992'de çıkan *Hoşgör Sen* şarkıcının eski parçalarından oluştuğu için 1990'lı yılları yansıtmadığı düşünülerek bu albümden bahsedilmemiştir. Aynı şekilde 1998'de yayınlanan ve şarkıcının eski parçalarından oluşan *The Best Of Ajda*'ya da yine aynı gerekçeyle yer verilmemiştir.
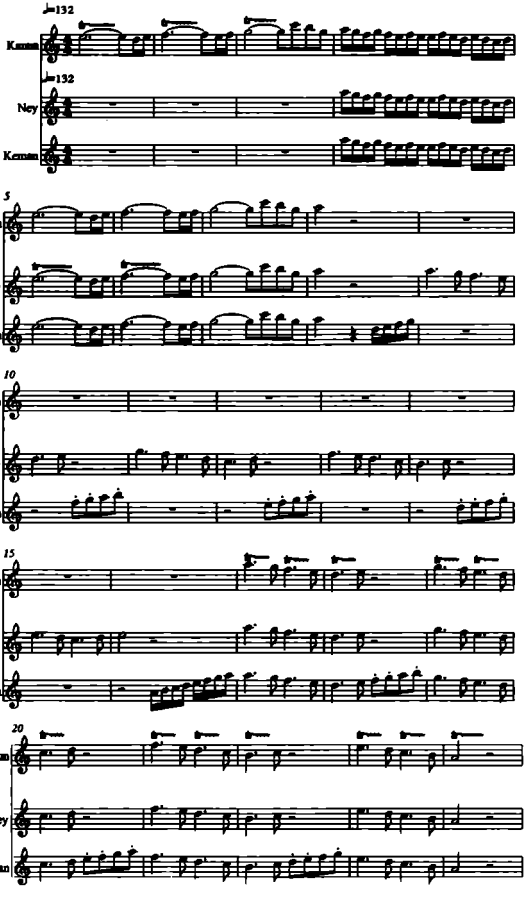


Örnek 69: Si bemol minör (*Bbm*) tonundaki parça yedi ölçülük bir girişle başlamaktadır. Piyanoyla çalınan ve I-VII-VI bağlantıları üzerinde ilerleyen kısa ezginin ardından dördüncü ölçüde saksofon girmektedir. aksatımların (*syncope*) yoğun olduğu beş ölçülük solo da I-VII-VI. dereceler üzerine oturmakta olup V. derece üzerinde yarım kalış yapılmaktadır. Zemin ve nakarat bölümleriyle genel olarak dengeli bir yapı görüntüsü çizen parça, bas gitar ile piyanonun uyumlu eşliği ve Pekkan'ın şarkının dokusuyla örtüşen yorumuyla bir bütünlük ortaya koymaktadır. "B" kısmındaki geri vokallerin ve klavye solosunun yer aldığı bölüm ise nakaratın neden olabileceği tekdüzeliği kırarak farklı bir renk katmaktadır. Parça V-I bağlantısıyla, nakaratın yapısına uygun bir biçimde sona ermektedir.

1996 yılında çıkardığı kendi adını taşıyan *Ajda Pekkan* albümünde yine kalabalık bir kadronun desteğini alan şarkıcı, sözü ve müziği Metin Özülkü'ye ait olan "Eğlen Güzelim"le çıkış yapmıştır. Hakkı Yalçın, Rafet El Roman, Selâmi Şahin, Ülkü Aker, Vedat Yıldırımbora ve Zeynep Talû gibi isimlerden güfte alan şarkıcı, yıllardır birçok parçasını söylediği Fikret Şeneş'ten de "Bir Hata (Sin Excusas Ni Rodeos)"
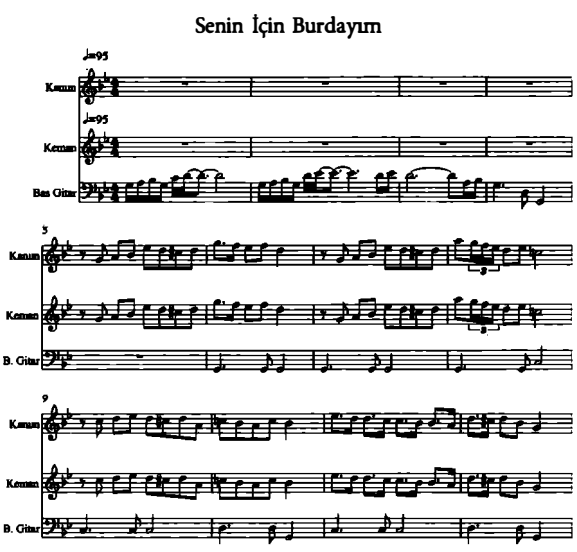
isimli şarkıyı seslendirmiştir. Albümdeki düzenlemelerin büyük kısmı Norayr Demirci tarafından yapılmış olup "Bitsin Bu Sevda" ve "Özletme Beni"nin düzenlemelerini Turhan Yükseler, "Deliyiz Biz" ile "Senin İçin Burdayım"ınkileri (bkz. Örnek 70 ve 71) ise Semih Erdoğan yapmışlardır. Her daim pop sound'unun sınırları içerisinde kalan albümleriyle kıyaslandığında gerek parçaların yapısı gerek düzenlemeler ve kullanılan çalgılar bakımından arabesk öğelerin hâkim olduğu *Ajda Pekkan*, şarkıcının o güne kadarki çizgisinden oldukça farklı bir çalışmadır.

1980'lerde yaptığı arabesk çalışmalar nedeniyle sıkça eleştirilen isimlerden Zerrin Özer, 1990'lı yıllara *İşte Ben...* albümüyle girmiştir. Garo Mafyan'ın aranjörlüğünü üstlendiği albümde Aysel Gürel, Fikret Şeneş, Şehrazat, Nino Varon ve Seda Akay gibi önemli söz yazarlarıyla çalışan şarkıcı, birçok hit parçaya imza atarak döneme iddialı bir başlangıç yapmıştır. Bestesi Garo Mafyan'a, sözleri kendisine ait olan "Söyleyemem" (bkz. Örnek 72) albümün sevilen parçalarından biri olurken, Kenan Erel'in yazdığı "Kar Tanesi" Şehrazat imzalı "Yalan Olur" (bkz. Örnek 73), sözlerini Aysel Gürel'in, müziğini Uğur Başar'ın yazdığı "Arzular Var Ya" da çalışmanın öne çıkan diğer şarkıları olmuştur.

Deliyiz Biz
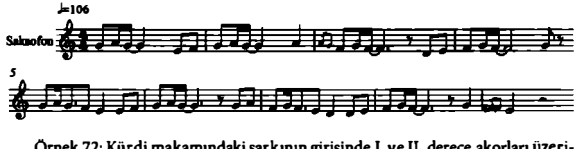


Örnek 70: Nihavent makamındaki şarkı kanun, ney ve kemanın kullanıldığı otuz iki ölçülük bir girişle başlamaktadır. Yukarıda yirmi dört ölçülük kısmı verilen ve tamamına yakını unison olarak çalınan giriş bölümü inici ve çıkıcı sekanslardan oluşurken, 9-15. ölçüler arasında ney ve kemanın birbirlerine cevap verir nitelikte çaldıkları bir pasaj bulunmaktadır. 17. ölçüden itibaren tekrar unison olarak devam eden müzik, son ölçüde karara gitmektedir. Şarkı gerek yapısı gerek düzenlemesiyle pop müziğin oldukça uzağına düşmektedir.



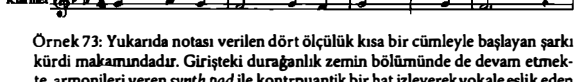
Örnek 71: Yukarıda 12 ölçülük kısmı bulunan uzunca bir girişle başlayan şarkı nihavent makamındadır. Bas gitarın dört ölçülük açışının ardından kanun ve kemanın unison olarak çaldıkları, figür ve motifleri neredeyse tümüyle aynı olan sekiz ölçülük bir cümle gelmektedir. Daha sonra aynı ezgi akordeonla bir kez daha çalınmakta ve zemin bölümüne geçilmektedir. Zemin ve nakaratta ney, kanun ve akordeon vokale eşlik ederken, yer yer kemanlar cevapları çalmaktadır. Sade bir biçimde düzenlenmiş olan şarkı, akordeonun girişteki ezgiyi çalmasıyla sönümlenerek bitmektedir.

Söyleyemem



Örnek 72: Kürdi makamındaki şarkının girişinde I. ve II. derece akorları üzerine oturan, motif tekrarlarının ve sekansın olduğu dört ölçülük bir cümle vardır. Ardından gelen ve karara gidilen beş ölçülük kısım, bir-iki küçük figür değişimi hariç, ilk dört ölçüdeki ezginin neredeyse bire bir aynısıdır. Saksofon solosunun tekrarından sonra zemin bölümü başlamakta ve ritim gitar parça boyunca vokale eşlik etmektedir. Şarkı, aradaki saksofon solosunun ardından "B" kısmına geçmekte ve nakarat bölümünde sönümlenerek bitmektedir.

Yalan Olur
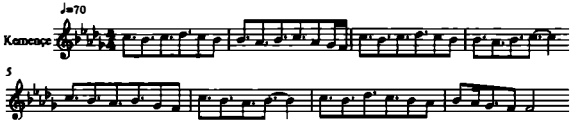


Örnek 73: Yukarıda notası verilen dört ölçülük kısa bir cümleyle başlayan şarkı kürdi makamındadır. Girişteki durağanlık zemin bölümünde de devam etmekte, armonileri veren *synth pad* ile kontrpuantik bir hat izleyerek vokale eşlik eden *synth* dışında başka bir çalgı yer almamaktadır. Nakarat bölümünde davulun girmesiyle hareketlenen parçada, aranağmenin ardından "B" kısmı başlamaktadır. Bu defa zemin bölümü seslendirilmeden doğrudan nakarata geçilmekle birlikte, muhtemelen tekdüzeliği kırmak için davul kullanılmıştır. Son nakarat yalnızca gitar eşliğiyle seslendirilmiş ve parça yavaşlayarak sona ermiştir.
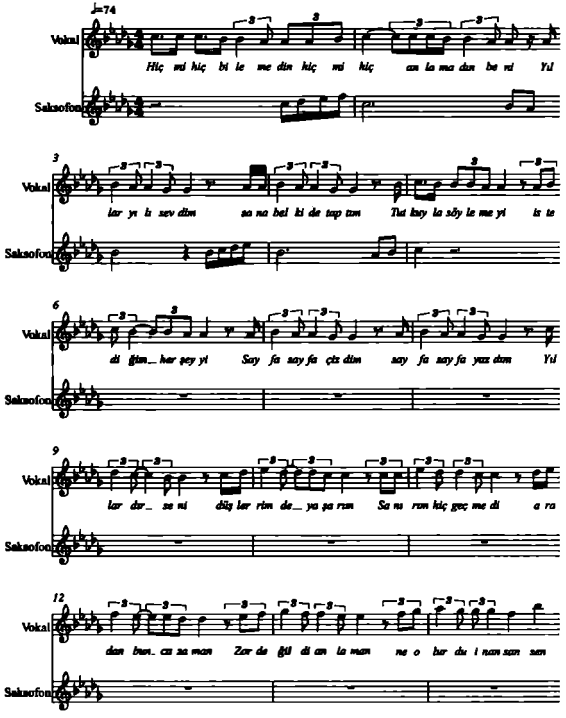
1991 yılında *Sevildiğini Bil!..*'i çıkaran Özer, bu albümde de aranjör olarak Garo Mafyan'la çalışmıştır. Albümde Aysel Gürel, Seda Akay ve Şehrazat sözlerinin yanında, Selâmi Şahin ve Suat Sayın gibi farklı tarzdan bestecilerin şarkılarına da yer verildiği görülür. Çalışmanın öne çıkan parçalarından "Yangınım" ve "Olamazdım Senle"de (bkz. Örnek 74) söz yazarı olarak Zerrin Özer'in imzası bulunurken, her iki parçanın bestesi de Garo Mafyan'a aittir. Albüme adını veren "Sevildiğini Bil"in (bkz. Örnek 75) güftesi ise Seda Akay'a, müziği yine Mafyan'a aittir. Şehrazat imzalı "Yok Deme" (bkz. Örnek 76), Selâmi Şahin'in yazdığı "Seni Hâlâ Seviyorum" ve Yusuf Bütünley'e ait olan "Dön Bak" çalışmanın dikkat çeken şarkıları arasındadır. Tamamına yakını ağır parçalardan oluşan albümde, şarkıların genellikle aynı makamda olması çalışmanın

bütününde duyuş açısından bir tekdüzeliğe sebep olmakla birlikte, armonik kurgunun öne çıkarıldığı güçlü düzenlemelerle bu etkinin bir ölçüde azaltıldığı söylenebilir.

Olamazdım Senle
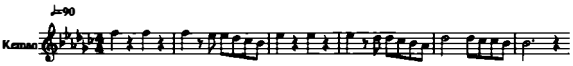


Örnek 74: Yukarıda klasik kemençenin girişte çaldığı sekiz ölçülük solo yer almaktadır. Tümüyle senkoplardan oluşan ezgi karara gittikten sonra zemin bölümü başlamakta, kanunun cevapları çaldığı bu kısmın ardından nakarat gelmektedir. Daha sonra girişteki ezginin son dört ölçüsünün yine kemençe tarafından aranağme olarak çalınmasıyla "B" kısmına geçilmektedir. Burada ilk nakaratın ardından sekiz ölçülük doğaçlama olarak çalınmış bir akordeon solosu yer almaktadır. Daha sonra parça akordeon ve yaylıların unison olarak çaldıkları, dört ölçülük köprü niteliğindeki bir pasajla tekrar nakarata bağlanmakta ve sönümlenerek sona ermektedir.
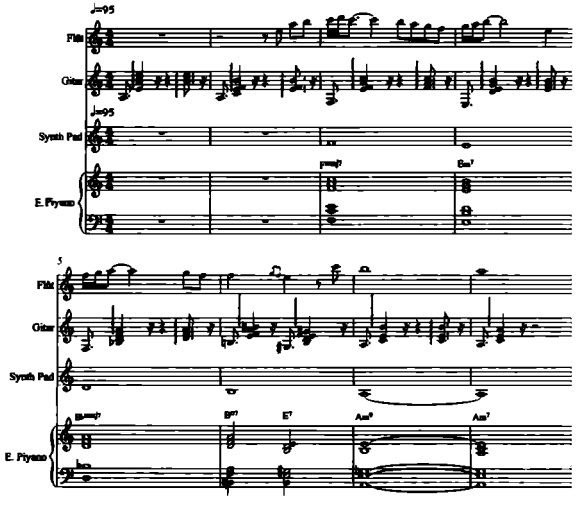


Örnek 75: Ağırlıklı olarak piyanoyla çalınmış, yirmi ölçülük uzun bir girişle başlayan şarkı kürdi makamındadır. Yukarıda notası verilen zemin bölümünün tekrarında, saksofon kontrpuantik bir hat çalarak vokale eşlik etmektedir. 8. ölçünün son vuruşundan itibaren parça giderek tizleşmekte ve güçlüsü olan IV. derece üzerine oturarak nakarat bölümüne bağlanmaktadır. Daha sonra piyanoyla aranağme çalınmakta ve yaylıların seslendirdiği bir tür geçiş pasajıyla "B" kısmına geçilmektedir. Bu defa zemin bölümündeki vokale eşlik eden kontrpuantik motifler piyanoyla çalınmıştır. Şarkı, nakaratın ardından pek çok örnekte olduğu gibi yine sönümlenerek bitmektedir.

Yok Deme



Örnek 76: Yukarıda şarkının ortasında gelen ve nakaratın ezgisiyle aynı olan aranağme kısmı yer almaktadır. Piyano, bas gitar, keman ve viyolonselle çalınmış 17 ölçülük uzunca bir girişle başlayan parça, 18. ölçüde zemin bölümüne bağlanmaktadır. İki kısımdan oluşan girişin viyolonselle çalınan ilk sekiz ölçüsünde farklı bir ezgi, davulun da girdiği diğer sekiz ölçüsünde başka bir ezgi çalınmaktadır. Geri kalan bir ölçüde ise karara gidişi güçlendirerek zemin bölümüne geçişi sağlayan, piyanoyla çalınmış inici bir pasaj yer almaktadır. Armonileri veren piyanonun yanında, yer yer kontrpuantik ezgiler seslendiren *synth*'lerin olduğu görülür. Parçanın nakaratlardan sonra gelen uzama (*codetta*) bölümlerinde piyano doğaçlama olarak çeşitli figürler çalıp vokale eşlik etmektedir. Şarkı, kalıştan sonra uzama bölümünün flüt ve yaylılar tarafından çalınmasıyla son bulmaktadır.

Özer'in ertesi yıl yayımlanan *Olay Olay* albümünde bu defa yapımcı ve aranjör koltuğunda Onno Tunç vardır. Hareketli şarkı sayısının artırılmasına da bağlı olarak bir öncekine göre gerek parçalar gerek düzenlemeler açısından daha dinamik bir albüm olan *Olay Olay*, sözlerini Leylâ Tuna'nın, müziğini Onno Tunç'un yaptığı "Hep Bana"yla açılmaktadır. Ardından gelen ve Batılı tarzda yazılmış bir başka parça olan "Yeni Aşk"ta da yine bu ikilinin imzası vardır. Üçüncü sıradaki Onno Tunç ve Leylâ Tuna ortaklığından doğan "Bunalıyorum" (bkz. Örnek 77) ise albümün ağır hit'lerinden biridir. Müziğini Mustafa Sandal'ın yazdığı "Bir Gün Mutlaka" albüme adını veren Onno Tunç bestesi "Olay Olay" ve Ömer Önder imzalı "Sana Hasretim" albümün öne çıkan diğer şarkılarıdır. Attilâ Özdemiroğlu, Şehrazat, Ercüment Vural ve Orhan Atasoy'un da birer parçayla destek verdikleri çalışma, 1990'lı yıllarda yapılmış en önemli Zerrin Özer albümü olarak görülebilir.
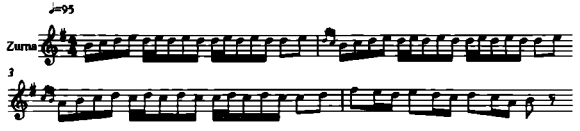


Örnek 77: Gitarın çaldığı kırık akorlarla (*broken chords*) başlayan şarkı, 2. ölçünün üçüncü vuruşunda giren flüt solosuyla devam etmektedir. Flütün çaldığı bu kısa ezgi, 7. ölçüde gelen abantıyla bir sonraki ölçüde tam kalış yapmaktadır. Daha sonra geri vokal ve gitarın olduğu, beş ölçülük bir tür kalıştan sonra uzama kısmı gelmekte ve zemin bölümüne bağlanmaktadır. Yine gitarın kırık akorlarla armonileri çaldığı zeminde flütün kontrpuantik hareketleri duyulmakta ve parça davulun da girmesiyle sound olarak biraz daha genişleyip yükselmektedir. Nakaratta tizleşen şarkı, herhangi bir aranağme olmaksızın, *synth pad* ve flütte duyulan uzun seslerle "B" kısmına bağlanmaktadır. Parça nakarat bölümünde sönümlenerek bitmektedir.

1996'da yayımlanan *Zerrin Özer*'le birlikte yeniden Garo Mafyan'la çalışmaya başlayan şarkıcı, bu albümde Aysel Gürel, Seda Akay ve Zeynep Talû sözlerine yer vermiştir. On parçadan oluşan çalışmada besteci olarak da öne çıkan Garo Mafyan altı şarkının müziğine imza atmıştır. Albümün çıkış parçası "Paşa Gönlüm" ise iki şarkıda aranjör olarak da katkısı bulunan Feyyaz Kuruş'a aittir. Sözlerini Seda Akay'ın, müziğini Niran Ünsal'ın yazdığı "Deli Yaz" (bkz. Örnek 78) albümün diğer

hareketli hit'i olmuştur. Tarzının dışına çıkarak "Semah"ta Pir Sultan Abdal'ın sözlerini seslendiren şarkıcı, Aysel Gürel'in yazdığı "Nazım Tuttu"yla halk müziği tarzında bir parçaya da yer vermiştir.
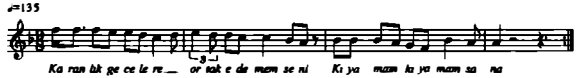
1990'lı yıllarda yaptığı son çalışması *Zerrin Özer '97*'de Şehrazat ve Bora Ayanoğlu gibi tecrübeli isimlerin yanında Emre Irmak ve Yıldıray Gürgen gibi genç müzisyenlerle de çalışan Özer'in, tarz olarak bir öncekinin dışına çıktığı söylenemez. Klip de çekilen "İftira"yla açılan albüm, ilerleyen yıllarda şarkıcının klasikleri arasına girecek olan "Kıyamam"la (bkz. Örnek 79) devam etmektedir. Düzenlemesini Emre Irmak'ın yaptığı bu parçanın sözü ve müziği Şehrazat'a aittir. "Şimdi Hayallerdesin" çalışmanın öne çıkan bir başka şarkısı olurken, albümün akıllarda kalan şarkılarının daha ziyade ağır parçalar olduğu söylenebilir. *Olay Olay* albümü hariç, genel olarak pop müzikteki makamsal hattın içerisinde sayılabilecek çalışmalara imza atan Zerrin Özer, nitekim 1990'lı yılları da bu çizgisini koruyarak kapatmıştır.

Deli Yaz



Örnek 78: Kürdi makamındaki şarkı asma davulla açılıp karar sesine yapılan vurgunun ardından yukarıda notası verilen zurna solosuyla devam etmektedir. Figür tekrarlarından oluşan ve iki kez çalınan ezgi, 4. ölçüde karara gitmektedir. Daha sonra yine karar sesine yapılan iki ölçülük vurguyla zemin kısmına, buradan da yaylıların cevapları çaldığı nakarat bölümüne gelinmektedir. Baştaki zurna solosu aranağme olarak tekrar çalınıp "B" kısmına geçilmekte ve şarkı nakaratın ilk mısrasıyla keskin bir biçimde sona ermektedir.

Kıyamam Sana
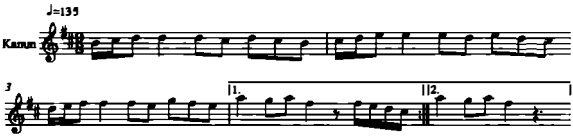


Örnek 79: Mi bemol minör (*Ebm*) tonundaki parça yukarıda notası bulunan beş ölçülük cümleyle açılmaktadır. Sade bir biçimde düzenlenen şarkının tamamına yakınında vokale piyano eşlik etmektedir. "B" kısmının nakarat bölümünde
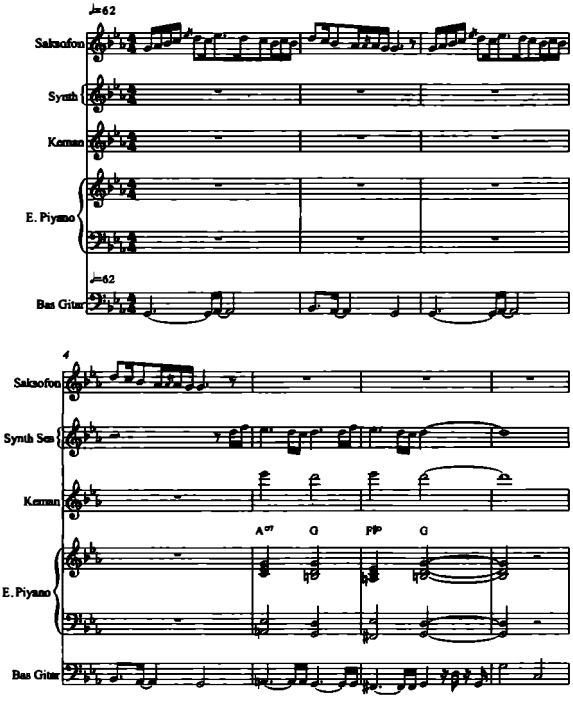
giren davul şarkının o ana kadarki dinginliğine bir anda son vermekte ve parça nakaratın tekrarlarıyla sönümlenerek bitmektedir.

Verimli bir dönem geçireceği 1990'lı yıllara makamsal öğelerin ağırlıkta olduğu *Aç Gözünü Adamım*'la giren Nükhet Duru, aranjör olarak Turhan Yükseler, Tanju Duru ve Melih Kibar'la çalışmıştır. Albümde Eda Özülkü, Cezmi Ersöz, Soner Olgun, Çetin Akcan ve Suat Taşer sözlerine yer veren şarkıcının, söz yazarı ve besteci olarak birer parçada imzası vardır. Nazım Hikmet'in "Memleketim" Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "Beni Unutma" adlı şiirlerinin de bulunduğu çalışmanın besteci kadrosuna bakıldığında ise çoğunluğunu yukarıda söz yazarı ve aranjör olarak ismi geçen müzisyenlerin oluşturduğu görülür. Sözleri Turgut Özakman'a, müziği Soner Olgun'a ait olan "Mahmure"yle (bkz. Örnek 80) açılan albüm, sözlerini Eda Özülkü'nün müziğini Metin Özülkü'nün yazdığı, albümün ağır hit'lerinden "Yaralım"la (bkz. Örnek 81) devam etmektedir. Sözü Çetin Akcan'a, bestesi Melih Kibar'a ait olan "Bir Adım Yeter" (bkz. Örnek 82), Suat Taşer ve Soner Olgun ortaklığından doğan "Aç Gözünü Adamım" ve sözünü Nükhet Duru'nun müziğini Turhan Yükseler'in yazdığı "Seni İstiyorum" albümün öne çıkan diğer parçalarıdır. Makamsal şarkıların hatrı sayılır bir yer tuttuğu, bazı düzenlemelerde kanun, ney, bağlama gibi çalgıların kullanıldığı albüm, 1980'lerin sound'unu 1990'lı yıllara taşıyan çalışmalar arasında önemli bir yere sahiptir.

Mahmure
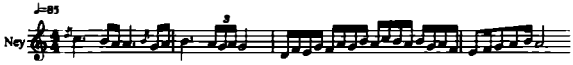


Örnek 80: Yukarıda aranağmesi yer alan nihavent makamındaki şarkı 9/8'lik aksak usûlündedir. Sekanslardan oluşan ezgi, tekrarın ardından makamın güçlüsü olan V. derece üzerinde kalış yapmaktadır. Daha sonra kalışı güçlendirerek zemine geçişi sağlayan dört ölçülük küçük bir pasaj gelmektedir. Zeminden sonra nakarat bölümüne geçen parça, "B" kısmında da aynı şekilde devam edip keskin bir biçimde sona ermektedir.



Örnek 81: Kürdi makamındaki şarkı, yukarıda da görüldüğü üzere saksofonun çaldığı iki ölçülük soloyla başlamaktadır. Tekrar eden bu ezginin ardından *synth*'le çalınan ve yine tekrarlanarak V. derece üzerinde re sesiyle kalış yapan tek ölçülük kısa bir motif duyulmaktadır. 7. ölçünün sonunda bas gitarda gelen karar sesiyle bir tür abantı etkisi verilip zemin bölümüne geçilmektedir. Buradan da saksofonun çaldığı iki ölçülük geçiş pasajıyla nakarata bağlanmaktadır. Yaklaşık bir buçuk oktavlık ses alanına sahip olan şarkı, bu bölümde en tiz noktasına ulaşmaktadır. Daha sonra giriş bölümü aynen gelmekte ve "B" kısmına geçilmektedir. İlkine göre davul yürüyüşünün (*drum groove*) biraz daha hareketli olduğu zemin bölümünde bu defa sözler de değişmektedir. Nakaratın

ardından girişteki saksofon solosunun yavaşlayarak son bir kez daha duyulmasıyla parça sona ermektedir.

Bir Adım Yeter
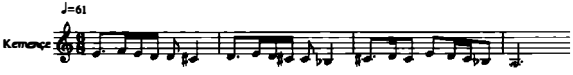


Örnek 82: Yukarıdaki dört ölçülük ney solosuyla başlayan nihavent makamındaki şarkı, sade bir biçimde düzenlenmiştir. Nitekim aranağme, cevap ve geçişler dahil olmak üzere, şarkının tümüne eşlik eden neyde de abartılı süslemelerden uzak, yalın bir yorum tercih edilmiştir. Aranağme olarak zemin bölümünün ezgisinin -son kısmı değiştirilerek- çalındığı parça, "B" kısmına geçip nakaratın son cümlesiyle keskin bir biçimde sona ermektedir.

1992'de yayımlanan *Aman Tanrım!*'da biraz daha farklı bir yol izleyen Duru, bu kez dönemin sound'una daha yakın duran bir albümle dinleyicilerin karşısına çıkmıştır. Garo Mafyan ve Ozan Doğulu'yla çalışan şarkıcı, albümde Aysel Gürel, Şehrazat ve Zeynep Talû gibi önemli isimlerin sözlerine yer vermiştir. Sözü Aysel Gürel'e, müziği Garo Mafyan'a ait olan "Aman Tanrım" çalışmanın hareketli hit'i olarak hemen başa konmuştur. Ardından yine ikilinin ortak çalışmalarından "Benimle Oynama" ve bestesi Fehiman Uğurdemir'e ait olan "Ağla" gelmektedir. Şehrazat imzalı "Ben Aşkın Kitabını Yazarım" pop müziğin genç isimlerinden Kenan Doğulu'nun sözlerini yazdığı "Tak Etti Canıma" ve müziğini Garo Mafyan'ın yaptığı "Aldırma" albümün sevilen parçaları olarak bir adım öne çıkmıştır. Özellikle hareketli parçaların yapısı ve düzenlemeler açısından dönemin sound'una yaklaşılmakla birlikte, bu albümde de makamsal şarkıların Duru'nun müziğindeki belirleyici unsurlardan biri olmaya devam ettiği görülür.

İki yıllık bir aranın ardından yayımlanan ve şarkıcının adını taşıyan *Nükhet Duru* albümünün de kalabalık bir ekibin elinden çıktığı görülmektedir. Sadun Ersönmez ve Uzay Heparı'nın düzenlemelerini yaptığı albümde Sezen Aksu'dan Şehrazat'a, Ali Kocatepe'den Bülent Özdemir'e varıncaya dek birçok önemli söz yazarı ve bestecinin desteğini alan Duru'ya, geri vokallerde ise Levent Yüksel, Sertab Erener, Fuat Güner, Aysun Kocatepe ve Süha Yıldırım eşlik etmişlerdir. Sözü Bülent Çınar'a, müziği Sezen Aksu'ya ait olan ve şarkıcının en sevilen şarkılarından biri olan "Yasaksa Yasak"la açılan albüm, Şehrazat imzalı "Sür-

gün" ve çalışmanın hit'lerinden "Yarimsin"le devam etmektedir. Sözü ve müziği Ali Kocatepe'ye ait olan "Uyan Artık" Nükhet Duru ve Sezen Aksu'nun ortak çalışması "Çay" sözlerini Sezen Aksu'nun, müziğini Bülent Özdemir'in yazdığı "Uslandım Artık" (bkz. Örnek 83) gibi birçok sevilen şarkının çıktığı albümün, Nükhet Duru'nun önceki iki albümüne göre daha dingin ve sade bir çalışma olduğu söylenebilir.

Uslandım Artık



Örnek 83: Hicaz makamındaki parça 6/8'lik yürük semai usûlündedir. Dört ölçülük kemençe solosuyla başlayan şarkı, az sayıda çalgının kullanıldığı sade bir şekilde düzenlenmiştir. Klasik şarkı biçimine oturan parçada, zemin ve nakarat bölümlerinin ardından meyan kısmına gelinmektedir. Ardından iki kez daha nakarat seslendirilmekte ve aranağmenin arkasına eklenen nakaratın son mısrasıyla şarkı yavaşlayarak bitmektedir.

Şarkıcının 1996 yılında çıkardığı *Gümüş*, şarkılarla olduğu kadar altyapıların dinamikliğiyle de dikkat çeken bir albümdür. Sadun Ersönmez ve Ahmet Akkaya'nın aranjörlüğünü yaptıkları çalışmada, Duru'nun önceki albümlerinde hâkim olan makamsal öğelerin yerini daha Batılı bir sound'un aldığı görülür. Üç *cover* parçanın yer aldığı albümde, söz yazarı olarak Mete Özgencil'in sekiz şarkıda imzası bulunmaktadır. Nazan Öncel, Ömer Teoman ve Bora Ebeoğlu'nun da birer sözle destek verdikleri çalışmada, besteci olarak Şehrazat, Asrın Tuncer, Bora Öztoprak, Derya Köroğlu ve Gökhan Kırdar gibi isimlerle çalışılmıştır. Geri vokalde Özkan Uğur'un da şarkıcıya eşlik ettiği "Hoba" armonik kurgusu ve sade düzenlemesiyle dikkat çeken "Melekler" ve sözü Mete Özgencil'e, bestesi Şehrazat'a ait olan "Yolun Uzun" albümün öne çıkan parçaları olmuştur.

1997'de yayımlanan *Mühür*'de sözlerini Mehmet Teoman'ın, müziklerini Cenk Taşkan'ın yazdığı şarkılar seslendiren Duru, aranjör olarak ise Osman İşmen'le çalışmıştır. Bir önceki albüme oranla makamsal şarkılara biraz daha fazla yer verilen albümün düzenlemelerinde de bu dokunun izleri belirgin biçimde görülür. Açılış parçası "Yaşamak", "Bir Mendil", "Gümüş Göl" (bkz. Örnek 84) ve "Biz Göçmüşüz" gibi parçalar buna örnek gösterilebilir. 1998'de *Cahide* müzikalindeki şarkılardan
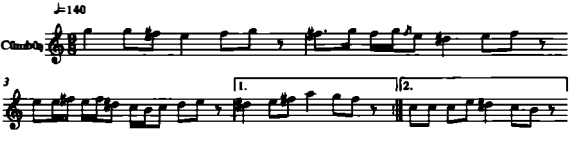
oluşan *Bu Bir Efsane – Cahide* yayımlanmıştır. Bu albümdeki parçalarda da söz yazarı ve besteci olarak Mehmet Teoman-Cenk Taşkan ikilisinin imzaları vardır. Aynı yıl *Remix 1* ve *Remix 2* teklilerini çıkaran Duru, "Beni Benimle Bırak", "Biz Göçmüşüz Buralardan", "Anılar" ve "Kolay Kolay" gibi sevilen parçalarının üçer tane versiyonunu yaparak, dinleyicilerin karşısına farklı bir sound'la çıkmıştır. "Çeribaşı" (bkz. Örnek 85) ve "Onun Suçu" gibi hareketli parçaların bulunduğu dinamik bir çalışma olan *Nükhet Duru '99*'la dönemi kapayan şarkıcı, 1990'lı yılları oldukça verimli geçirmiş ve 2000'li yıllarda da birçok albüme imza atarak pop müziğin uzun soluklu isimleri arasındaki yerini almıştır.

Gümüş Göl



Örnek 84: Nihavent makamındaki şarkı bendir ve darbukayla açıldıktan sonra yukarıda yer alan aranağme kısmı gelmektedir. Dörder ölçülük iki cümleden oluşan aranağmenin ilk cümlesi, si'de kalış yapan kürdi bir ezgiyken, arkasından gelen cümle mi'de kalış yapan bir nihaventtir. Zemin ve nakarat bölümlerinin ardından aranağme aynen gelmekte ve "B" kısmına geçilmektedir. Parça nakaratın ezgisini çalan keman solosuyla yavaşlayarak sona ermektedir.
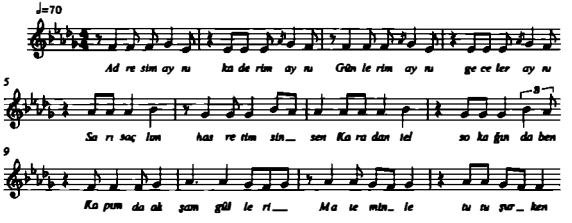
Çeribaşı



Örnek 85: Hicaz makamındaki şarkı 9/8'lik aksak usûlündedir. Darbuka ve zilin eşlik ettiği cümbüş solosuyla açılan parça, aranağmenin yaylılarla tekrar çalınmasından sonra zemin bölümüne geçmektedir. Daha ziyade oyun havası tarzındaki şarkının "B" kısmında, doğaçlama olarak çalınan klarnet, keman ve zurnanın olduğu çalgısal bir pasaj yer almaktadır. Buradan tekrar nakarata bağlanan şarkı, vokalin nakaratın son mısrasını tizden söylemesiyle keskin bir biçimde sona ermektedir.

Yorumculuğuyla olduğu kadar besteci kimliğiyle de döneme damgasını vuran ve 1990'lı yılları oldukça verimli geçiren isimlerden biri de Kayahan'dır. 1980'lerde yaptığı çalışmalarla hedeflediği başarıyı elde edemeyen şarkıcı, 1991'de yayımlanan üçüncü albümü *Yemin Ettim*'le büyük bir çıkış yapmıştır. Albümün en önemli özelliklerinden biri tümüyle Kayahan parçalarından oluşmasıdır. Nino Varon'un sanat yönetmenliğini üstlendiği *Yemin Ettim*'in aranjörlüğünü ise Ümit Eroğlu ve İskender Paydaş yapmışlardır. Albüme adını veren "Yemin Ettim"de Kayahan'a, daha sonra yapacağı çalışmalarla kendisinden bahsettirecek genç bir isim, Demet Sağıroğlu da geri vokal olarak eşlik etmiştir. "Sarı Saçlarından Sen Suçlusun" (bkz. Örnek 86), "Gözlerinin Hapsindeyim", "Sen Mühimsin" gibi hit parçalar çıkaran albüm, Kayahan'ın sonrasında yapacağı çalışmalar ve pop müziğin gelişimi için fikir vermesi bakımından da önemli bir çalışmadır. Nitekim ilerleyen yıllarda arabesk ile pop müzik arasındaki etkileşimi irdeleyen bazı müzik eleştirmenleri, "Yemin Ettim" parçasını bu sürecin kırılma noktalarından biri olarak göstereceklerdir.
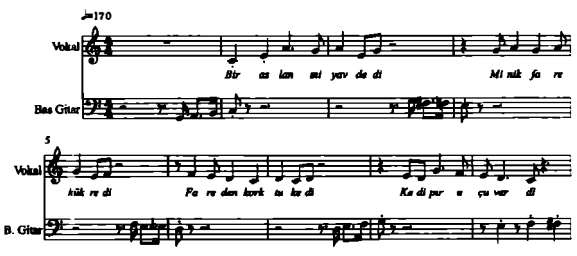
Sarı Saçlarından Sen Suçlusun



Örnek 86: Sekiz ölçülük bir girişle başlayan kürdi makamındaki parçada, Kayahan'ın çoğu şarkısında olduğu gibi yine sözler öndedir. Parça boyunca vokale eşlik eden *synth* yaylılar, gitar ve davul dışında başka bir çalgının kullanılmadığı şarkı, nakarat bölümünde ani bir bitişle sona ermektedir.
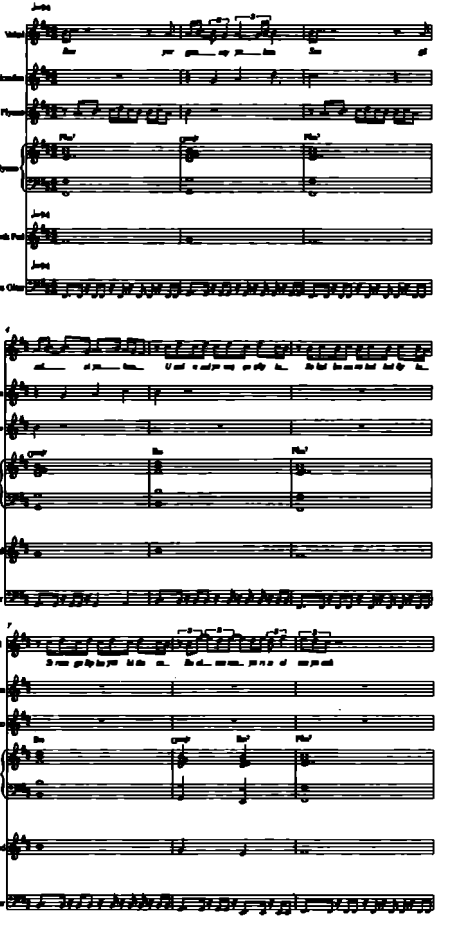
Şarkıcının ertesi yıl çıkardığı dördüncü albümü *Odalarda Işıksızım*'da da durum değişmemiştir. Parçaların tamamında imzası bulunan Kayahan, ekip olarak da yine aynı isimlerle çalışmıştır. Albüme adını veren "Odalarda Işıksızım" albümün başlıca hit'lerinden olurken, "Beni Anlamadın Ya" özellikle çocukların büyük beğenisini kazanan "Bir Aslan

Miyav Dedi" (bkz. Örnek 87) ve Nilüfer'in de seslendirdiği "E Bebeğim" albümün diğer öne çıkan parçalarıdır. Albümdeki düzenlemelerin bir kısmını İskender Paydaş yapmış, beş parçanın düzenlemesinde ise Kayahan ve Paydaş birlikte çalışmışlardır. Genellikle gitarların ve tuşlu çalgıların önde olduğu düzenlemelerde, "Odalarda Işıksızım"da kullanılan ney ve kaval dışında az sayıda çalgının kullanıldığı minimalist bir yaklaşımın benimsendiği görülür. Sound olarak bir öncekiyle aynı çizgide olan albüm, şarkıcının tarzının oturmasında önemli rol oynamış çalışmalardan biridir.
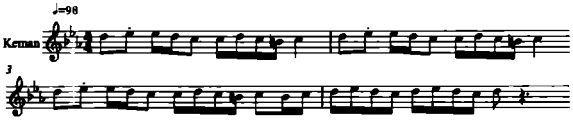


Örnek 87: Majör tondaki parça, tonal yapısıyla Türkiye'deki pop müzik için ender örneklerden biridir. Doğrudan nakarat bölümüyle başlayan şarkıda, bas gitar hem armonileri vermekte hem de yukarıda görüldüğü üzere kromatik seslerin de olduğu cevap kısımlarını çalmaktadır. Şarkı formuna oturmayan ve nakarattan ibaret olan parça yavaşlayarak sona ermektedir.

Kayahan'ın müzikal çizgisinden ödün vermeden yaptığı bir başka çalışma 1993'te yayımlanan *Son Şarkılarım*'dır. Bir kez daha aynı isimlerin desteğini arkasına alarak yola çıkan şarkıcı, kendi parçalarından oluşan yeni albümünde aranjör olarak İskender Paydaş ve Erdal Kızılçay'la çalışmıştır. Demet Sağıroğlu, Beste Açar ve Deniz Özerman'ın kendisine geri vokal olarak eşlik ettikleri albümde "Sabahlar Uzak", "Elmanın Yarısı" (bkz. Örnek 88) ve "Sarı Şekerim" (bkz. Örnek 89) öne çıkan parçalar olmuştur. Bilgisayarda hazırlanmış davullar ile bas ve akustik gitarların yer aldığı altyapıların temeli oluşturduğu düzenlemelerde, her zamanki gibi az sayıda çalgının kullanıldığı, –bir iki parçada kullanılan ney ve buzuki gibi çalgıları saymazsak– daha ziyade tuşlu çalgıların öne çıktığı görülür.


Violin
Sekreter
Flyanta
E. Flyanta
Syn. Pad
B. Gitar

Örnek 88: Davulun ve gitar akompanyesinin üzerinde bayan vokalin doğaçlama bir ezgi seslendirdiği girişle başlayan şarkı, tonal yapıdaki zemin bölümüyle devam etmektedir. Burada derinlik hissi uyandıran *synth pad* armonileri verirken, piyano mısra sonlarındaki cevapları çalmaktadır. Nakaratta özellikle bas gitar ve saksofonun da katılımıyla daha zengin bir sound ortaya çıkmakta ve bu bölümde parça kürdi makamına geçmektedir. Daha sonra piyano solosuyla "B" kısmı başlamakta ve ilk yarısıyla aynı şekilde devam eden şarkı, nakaratın sonunda ani bir biçimde sona ermektedir.
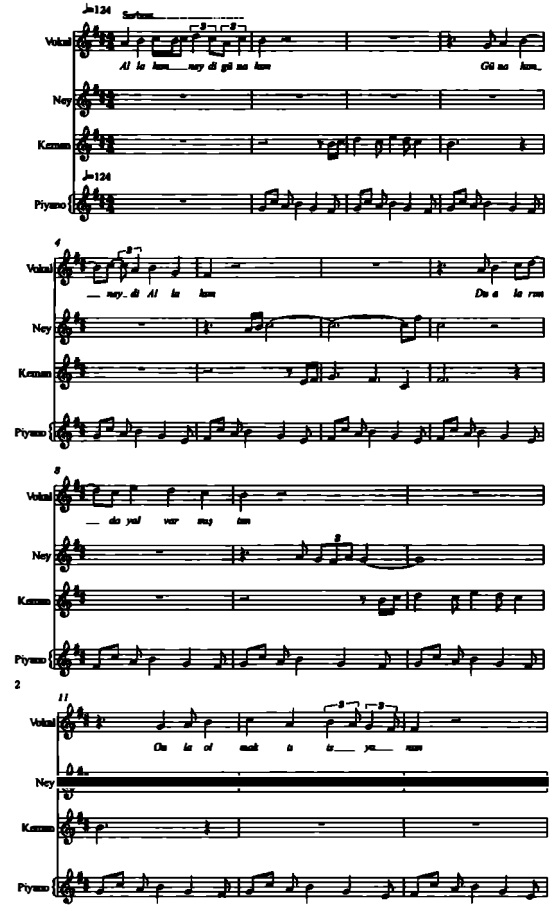
Sarı Şekerim



Örnek 89: *Synth*'le çalınan girişin ardından yukarıda yer alan ve motif tekrarlarından oluşan dört ölçülük cümle gelmektedir. Genel olarak kemanların cevap kısımlarını seslendirdiği zemin ve nakarattan sonra *synth*'lerle çalınan kısa pasajlar yer almaktadır. Şarkı baştaki motifin tekrarlarıyla sönümlenerek olarak bitmektedir.
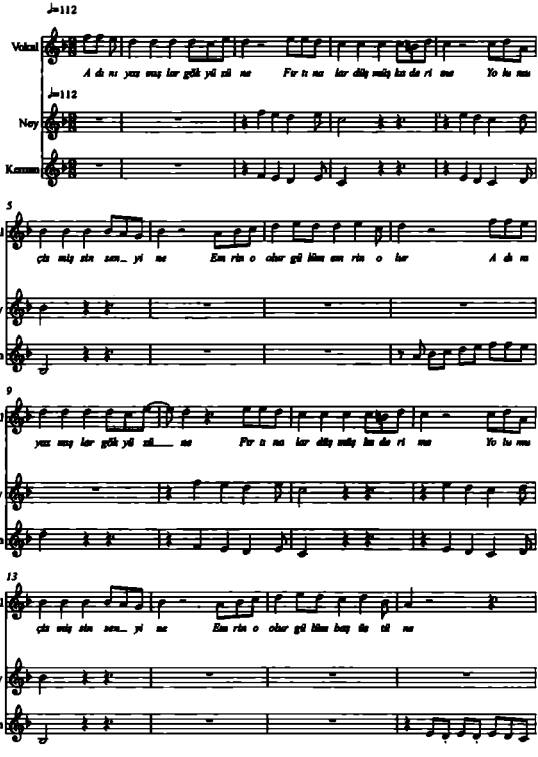
1995'te çıkardığı *Benim Pencerem* albümünde İskender Paydaş'ın yanında Ümit Eroğlu ve Atillâ Şereftuğ'yla da çalışan Kayahan'a, bu kez geri vokalde İpek Tüter eşlik etmiştir. 1990'lı yılların kısa süreli olarak parlayıp sönen isimlerinden Tayfun'un (Duygulu) da klarnet ve saksofon çaldığı albümün en önemli hit'lerinden biri "Allah'ım Neydi Günahım" (bkz. Örnek 90) olmuştur. *Benim Pencerem*'in bir başka özelliği, şarkıcının albümlerinde pek fazla kullanılmayan bazı çalgılara az da olsa yer verilmiş olmasıdır. "Allah'ım Neydi Günahım" ve "Unutma"da yaylı grubunun çalması veya "Ben Anadolu Çocuğuyum" ile "Rüzgâr Gibi Geçti"nin icrasında ud kullanılması şarkı bazında da olsa farklı bir renk katmıştır. Parçaların çoğunun makamsal yapıda olması ise albümü Kayahan'ın diğer çalışmalarından ayıran bir başka unsur olarak görülebilir.

Allah'ım Neydi Günahım
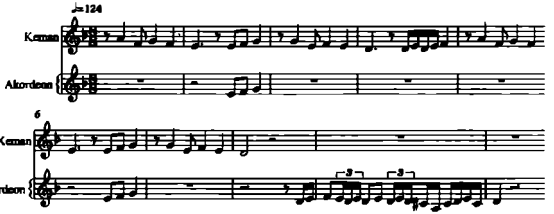


Örnek 90: Saksofon solosuyla başlayan kürdi makamındaki şarkı, vokalin zemin bölümünün ilk mısrasını serbest biçimde seslendirmesinin ardından tempoya oturarak devam etmektedir. Girişte piyanonun çaldığı bir ölçülük sürekli bas zeminde de vokale eşlik ederken, kemanlar ve ney cevapları çalmaktadır. Zeminin nakarata bağlanan ikinci kısmında sürekli bas sona ererken, bu defa cevapları saksofon çalmakta, geçişlerde ise ney ve ud renk saz olarak yer almaktadır. Ardından udun cevapları çaldığı nakarat gelmekte ve herhangi bir aranağme olmaksızın tekrar zemin bölümüne geçilmektedir. "B" kısmında nakaratların arasında gelen ud solosu ve meyan denebilecek 8 ölçülük pasajın ardından yavaşlayan parça, zeminin ilk sözcüğüyle sona ermektedir.

1996'da yayımlanan yedinci albümü *Canımın Yaprakları*'nda aranjör olarak Erdal Kızılçay'la çalışan Kayahan, tamamına yakını ağır parçalardan oluşan bir albüme imza atmıştır. "Her Şeyden Çok", "Şikâyetim Var" gibi durağan parçaların öne çıktığı çalışmadaki tek hareketli şarkı, düzenlemesini Kayahan ve İskender Paydaş'ın birlikte yaptıkları "Aşk Bayrakları"dır. Şarkıcının 1997'de çıkardığı *Emrin Olur*, gerek parçaların yapısı gerek düzenlemeler bakımından, özellikle bir öncekine kıyasla, daha güçlü bir sound'a sahiptir. Hareketli ve ağır parçaların sayıca dengelendiği çalışmanın aranjörlüğünü ise Kayahan'la birlikte Tamer Çıray yapmıştır. Şarkıcının genelde gitar eşliğiyle seslendiriği birçok parçanın aksine, bu albümde özellikle makamsal yapıdaki şarkıların zengin bir sound ortaya çıkacak şekilde düzenlendikleri görülür. Albümün öne çıkan parçalarından "Emrin Olur" (bkz. Örnek 91), "Atın Beni Denizlere" (bkz. Örnek 92) ve "Mavilim"de yaylı grubu, ud, bağlama, ney, kaval, darbuka ve bendir gibi Kayahan'ın düzenlemelerinde nadir rastlanan çalgıların kullanılması buna örnek olarak gösterilebilir.
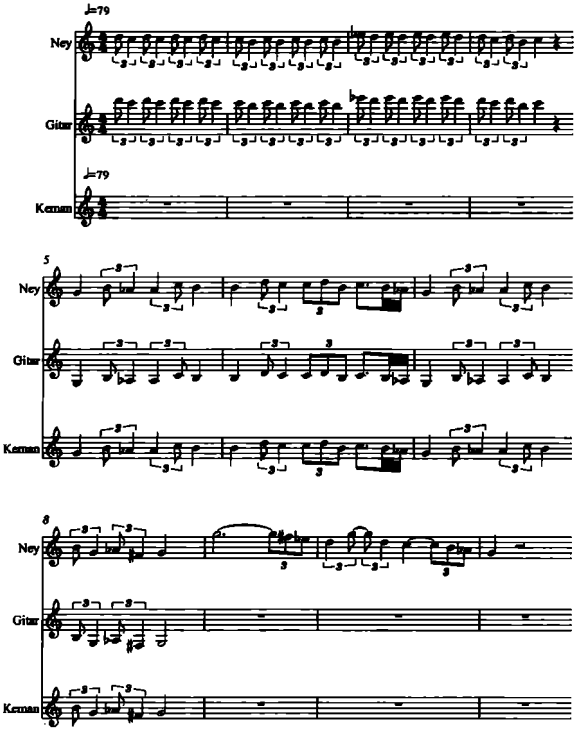


Örnek 91: Bağlamanın duyulmasının hemen ardından vokalin zemin bölümünü serbest olarak seslendirmesiyle başlayan parça, keman ve bağlamanın yer aldığı sekiz ölçülük bir girişle devam etmektedir. 9/8'lik aksak usûlündeki bu girişten sonra 5/8'lik zemin bölümü gelmekte, burada da vokale bağlama ve bendir eşlik etmektedir. Şarkı nakaratta tekrar 9/8'lik olurken bağlama altta duyulmaya devam etmekte, cevap kısımlarında ve zemine geçişte neyin kullanıldığı görülmektedir. Kürdi makamındaki şarkı, kemanların çaldığı girişteki aranağmenin arkasından vokalin "Emrin olur" sözüyle yavaşlayarak sona ermektedir.
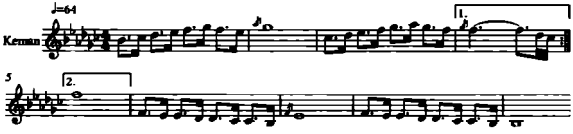


Örnek 92: Nihavent makamındaki şarkı yukarıda yer alan on ölçülük girişle başlamaktadır. Kemanların çaldığı sekiz ölçülük ezgi, akordeonda gelen iki ölçülük uzamayla zemin bölümüne bağlanmaktadır. 8/8'lik düyek usûlündeki parçanın zemin bölümünde ve geçişlerde akordeon vokale eşlik etmeye devam ederken, nakaratın ardından girişteki aranağme tekrar gelmekte ve "B" kısmına geçilmektedir. Şarkı, nakaratın ilk mısrasıyla sona ermektedir.

1999'da çıkardığı *Beni Azad Et*'te müziğindeki makamsal etkilerin yarattığı değişim daha belirgin biçimde öne çıkan Kayahan, bu albümde de düzenlemelere Tamer Çıray'la birlikte imza atmıştır. Önceki çalışmalarda kendisine geri vokal olarak eşlik eden İpek Tüter'in "Her An" parçasını seslendirdiği albümde, "Beni Azad Et" (bkz. Örnek 93), "İlk Değil" (bkz. Örnek 94) ve "Yine Şişe Bitecek" öne çıkan şarkılar olmuştur. 2000'li yıllara aynı çizgide devam ettiği *Gönül Sayfam*'la giriş yapan Kayahan, neredeyse tümüyle ağır parçalardan oluşan bir albüme imza atmıştır. Şarkıcı, bu dönemde yaptığı çalışmalarla tarzının dışına çıkmadan yoluna devam edecek ve 1990'lı yıllardaki popülaritesinden uzak olmakla birlikte 2000'lerin pop müziğinde de zaman zaman adından söz ettirecektir.
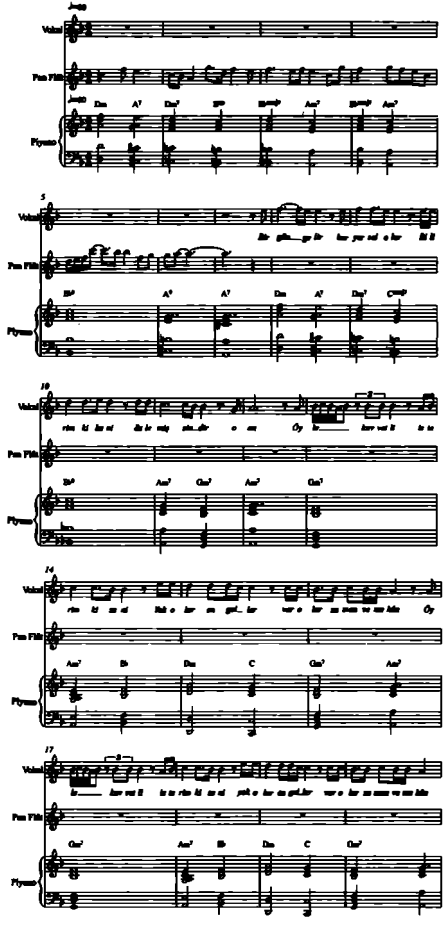


Örnek 93: Hicaz makamındaki şarkı on ölçülük bir girişle başlamaktadır. Gitar ve neyin unison çaldıkları figür tekrarlarından oluşan dört ölçülük pasajın ardından, yine dört ölçüden oluşan ve karara giden kısa bir cümle gelmektedir. Daha sonra neyde duyulan iki ölçülük uzamayla keman ve neyin cevapları çaldığı zemin bölümü başlamaktadır. Nakaratın ardından neyde gelen geçiş pasajıyla tekrar zemin bölümüne geçilmekte ve parça nakaratın yavaşlamasıyla sona ermektedir.



Örnek 94: Yukarıda notası verilen dokuz ölçülük aranağmeyle başlayan şarkı kürdi makamındadır. İki cümleden oluşan aranağmenin dörder ölçülük her iki cümlesi de I. derece üzerinde (fa ve sib sesleriyle) kalış yapmaktadır. Viyolonselin eşlik ettiği zeminin ardından doğrudan nakarata geçen parça, bitime kadar durağan yapısını korumakta ve yavaşlayarak sona ermektedir.
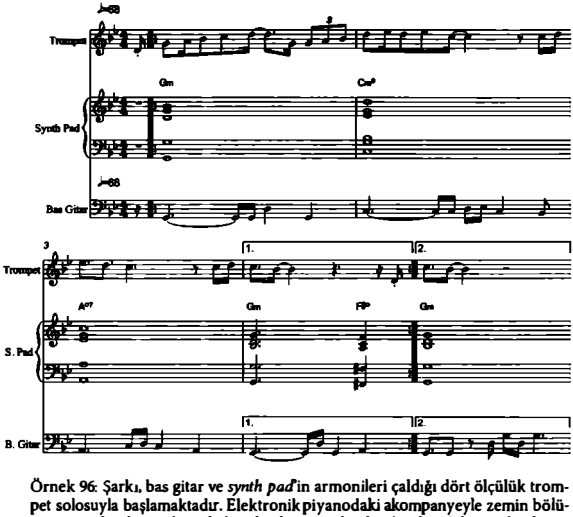
Birçok yeni şarkıcının ortaya çıktığı 1990'lar, bir dönem Sezen Aksu'nun vokalistliğini yapan ve uzun yıllar "Aksu'nun piyasaya kazandırdığı öğrencileri" olarak anılan isimlerin de ilk albümlerini yaparak pop müziğe adım attıkları yıllardır. Bunlar içerisinde en önce sektöre giren, 1990 yılında yayımlanan ilk albümü *Sevgiliye*'yle yüksek bir satış grafiğine ulaşan Aşkın Nur Yengi olmuştur. Albümde "Seni Aldattım" (Mon Chanteur Préféré), "Çağırma Beni" (San Trelo Fortigo), "Başka Bir Şey" (Anev Oron), "Ayrılmam" (Mi Milas) ve "Susma" (Taro Kai Ego Tha Ziso) isimli aranjmanların yanında çoğunun söz ve müzikleri Sezen Aksu'ya ait olan beş tane de yerli parça seslendiren şarkıcı, kısa süre içerisinde dikkatleri üzerin çekmiştir. Çoğu düzenlemede Onno Tunç'un imzası bulunurken, albüme adını veren "Sevgiliye"nin (bkz. Örnek 95) sözü ve müziği Şehrazat'a ait olup düzenlemesi Turhan Yükseler tarafından yapılmıştır. Yengi'nin hit parçalarından biri olarak öne çıkan ve pop müziğin klasikleri arasına giren "Bile Bile"de şarkıcı, dönemin bir başka önemli ismi Harun Kolçak'la düet yapmıştır. Tümüyle Batılı bir sound'a sahip olan albüm, makamsal ezgilerin güçlü bir armonik yapı üzerine oturduldu örnekleri de barındıran, 1990'ların önemli çalışmalarındandır.

Sevgiliye


Jazz
Voice
Pan Flute
Piyano
Dm
A7
Dm7
Em
Em7b5
Am7
Bb6
Am7
5
Bb6
A6
A7
Dm
A7
Dm7
Cm6
10
Bb6
Am7
Gm7
Am7
Gm7
14
Am7
Bb
Dm
C
Gm7
Am7
17
Gm7
Am7
Bb
Dm
C
Gm7

Örnek 95: Kromatik seslerin yer aldığı akorlar üzerine oturan yedi ölçülük flüt solosuyla başlayan şarkı, 8. ölçüde zemine bağlanmaktadır. 12. ölçüye kadar zemin bölümünün ilk iki mısrası seslendirilmekte ve karara gidilmektedir. Diğer iki mısra da farklı derecelere uğrayarak yine VII-I bağlantısı üzerinde karar vermektedir. Buradan sonra yükselmeye başlayan ve arkada duyulan *synth*'in kattığı gerilimle hareketlenen şarkı, piyanodaki iki ölçülük geçiş pasajıyla nakarata bağlanmaktadır. Ardından baştaki giriş tekrar gelmekte ve "B" kısmına geçilmektedir. Güçlü bir armoni kurgusuna sahip olan şarkı sürpriz bir biçimde, nakaratın son sözcüğünün do sesinde uzatılmasıyla ve II. derece üzerine kurulmuş major 9'lu (*Bbmaj9*) akoruyla bitmektedir.

Şarkıcı 1991'de yaptığı ikinci albümü *Hesap Ver*'de (*Aşkın Nur Yengi II*) kalabalık bir ekiple çalışmıştır. Toplamda on şarkının bulunduğu albümün düzenlemelerini Aykut Gürel, Fahir Atakoğlu, Turhan Yükseler ve Uzay Heparı gibi önemli müzisyenler üstlenmişlerdir. Yanı sıra şarkıcıya Seden Gürel, Gür Akad ve Levent Yüksel de geri vokallerde eşlik etmişlerdir. Bu defa aranjman sayısını iyice azaltarak bire düşüren Yengi, ağırlıklı olarak Sezen Aksu parçaları seslendirmiştir. Bununla birlikte albüme adını veren şarkının sözü ve müziği yine Şehrazat'a aittir. Sözleri Sezen Aksu'ya, müziği Turhan Yükseler'e ait olan "Sevgilim" güftesini Aksu'nun, müziğini ve düzenlemesini Uzay Heparı'nın yaptığı "Serserim Benim" (bkz. Örnek 96) ve yine Aksu-Heparı ikilisine ait olan "Karanfil" albümün hit parçaları olmuştur. "Karanfil"de girişten itibaren duyulan ud, Levent Yüksel tarafından çalınmıştır. Ağır ve hareketli şarkıların sayıca yarı yarıya dengelendiği, parçaların yapısıyla düzenlemeler arasında uyumun sağlandığı albümün, genel olarak ilk çalışmayla aynı çizgide olduğu görülür.
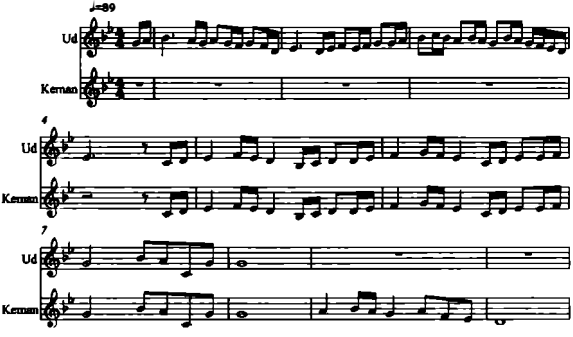


Örnek 96: Şarkı, bas gitar ve *synth pad*'in armonileri çaldığı dört ölçülük trompet solosuyla başlamaktadır. Elektronik piyanodaki akompanyeyle zemin bölümüne geçilmekte ve burada bendir de icraya katılmaktadır. Nakarata bağlanan zeminin son iki ölçüsünde giren *synth* yaylılar nakaratta da vokale eşlik etmekte, daha sonra girişteki trompet solosu tekrar gelerek zemine geçişi sağlamaktadır. Minimal bir anlayışla düzenlenen şarkı nakarat bölümünde sönümlenerek bitmektedir.

1993'te yayımlanan *Sıramı Bekliyorum*'da Sezen Aksu, Şehrazat, Fahir Atakoğlu ve Turhan Yükseler'le çalışmaya devam eden Aşkın Nur Yengi, yanı sıra Fikret Şeneş, Nino Varon ve Aşkın Arsunan gibi isimlerin de desteğini almıştır. "Siyah Beyaz" parçasında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası yaylı sazlar grubunun eşlik ettiği şarkıcıya, birkaç parçada Fuat Güner ve Özkan Uğur da geri vokal yapmıştır. Albümde dört adet aranjman -veya bu dönemden itibaren daha çok kullanılmaya başlanan şekliyle söylersek *cover*- seslendiren Yengi, bu albümde de "İmdat", "Yüreğim Ağlıyor" (bkz. Örnek 97), "Unutursun", "Bir Zaman Hatası" gibi hit'lere imza atmıştır. Ertesi yıl çıkan *Kara Çiçeğim*'de şarkıcının müziğindeki değişimin izleri belirgin biçimde görülmektedir.
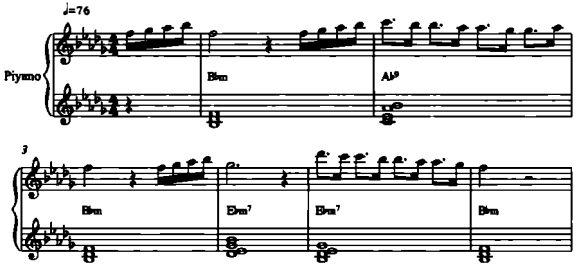
Önceki albümlerinde birçok parçasını seslendirdiği Sezen Aksu'ya ait hiçbir şarkının bulunmadığı albüm, Aşkın Nur Yengi'nin söz yazarı ve besteci olarak da öne çıktığı farklı bir çalışmadır. Ayhan Çakar, Cengiz Teoman, Leylâ Tuna, Serap Özcan, Naşide Göktürk, Sadun Ersönmez gibi yeni isimlerle çalışan şarkıcının müziği, bu albümde daha makamsal bir çizgiye yaklaşmıştır. Söz ve müzikleri Ayhan Çakar'a ait olan "Kara Çiçeğim" (bkz. Örnek 98) ve "Tadına Varayım" ile Adnan Ergil şarkıları "Geceler Düşman" (bkz. Örnek 99) ve "Hiç Ummazdım" albümün öne çıkan parçaları olmuştur.

Yüreğim Ağlıyor
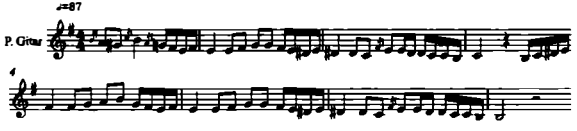


Örnek 97: Makamsal yapıdaki parça on ölçülük bir girişle başlamaktadır. Ud solosuyla açılan girişte, keman da 4. ölçünün sonunda udla unison olarak çalmaya başlar ve dört ölçü sonra IV. derece üzerinde kalış yapılır. Ardından kemanın çaldığı iki ölçülük pasajla karara gidilir. Zemin bölümünün ilkinde yalnızca bas gitar ve elektronik piyano armonileri çalarken, tekrarında *synth* kontrpuantik bir ezgiyle vokale eşlik etmektedir. Nakarat kısmında da farklı bir sesle çalınmış benzer bir eşlik yer almaktadır. Nakaratın arkasından girişteki bölüm aynen gelmekte ve "B" kısmına geçilmektedir.

Kara Çiçeğim



Örnek 98: Yukarıda kürdi makamındaki parçanın piyanoyla çalınan aranağmesi yer almaktadır. Figür tekrarlarından oluşan ve IV-I bağlantısı üzerinde karara giden aranağmenin ardından gelen zemin bölümünde, piyanonun yanı sıra bas gitar ve *synth pad* vokale eşlik etmekte, nakarata geçişle birlikte davul da onlara katılmaktadır. "B" kısmında sözleri değişen şarkı aranağmeyle bitmektedir. Sözlerin ve vokalin öne çıkarıldığı parça oldukça sade bir biçimde düzenlenmiştir.

Geceler Düşman
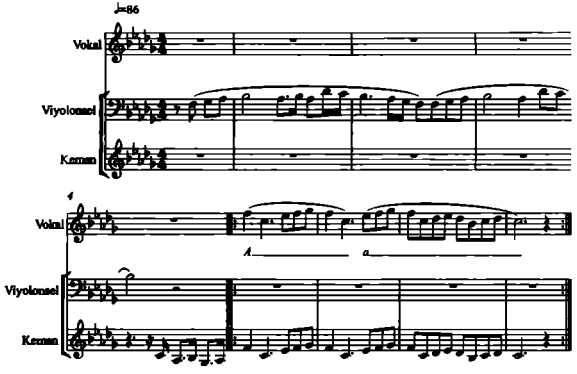


Örnek 99: Hicaz makamındaki şarkı, perdesiz gitarla çalınmış dörder ölçülük iki cümleden oluşan aranağme kısmıyla başlamaktadır. Sekizinci ölçüde karara gidildikten sonra aranağme bir kez daha gelmekte, bu defa armonileri çalan gitara bendir de katılmaktadır. Ardından zemin bölümüne geçilmekte, burada da bendir ve gitarın yanında perdesiz gitar cevapları çalmaktadır. Nakarat ve meyan bölümlerinden sonra tekrar aranağme gelmekte, bu kez perdesiz gitara cümbüş de eşlik etmektedir. Parça, nakaratın ardından aranağmenin çalınmasıyla sönümlenerek sona ermektedir.

1997'de piyasaya sunulan beşinci albümü *Haberci*'de müzik direktörü olarak İskender Paydaş'la çalışan Aşkın Nur Yengi, *Kara Çiçeğim*'deki çizgisini sürdürmüştür. Şehrazat ve Ayhan Çakar'ın yanı sıra Eda ve Metin Özülkü, Naşide Göktürk, Ümit Sayın ve Yıldız Tilbe gibi isimle-

rin parçalarını seslendiren şarkıcıya Harun Kolçak da "Benimsin" isimli parçada eşlik etmiştir. Sözü ve müziği Naşide Göktürk'e ait olan "Allah Şahit" (bkz. Örnek 100), Eda ve Metin Özülkü çalışması "Yalan Dostlar" Ümit Sayın'ın yazdığı "Kader Utansın" güftesi ve bestesi Yengi'ye ait olan "Sana Değmezmiş" Şehrazat'ın imzasını taşıyan "Haberci" gibi makamsal yapılı parçaların düzenlemelerinde de bağlama, kanun, ud, ney, darbuka, bongo gibi çalgıların kullanılması, albümün karakteri üzerinde önemli ölçüde etkili olmuştur.

Allah Şahit
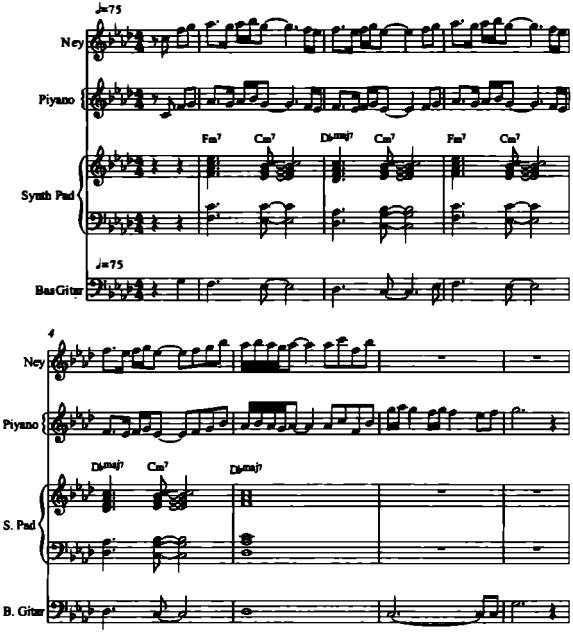


Örnek 100: Viyolonselin çaldığı dört ölçülük aranağmeyle başlayan kürdi makamındaki şarkıda, makamın güçlüsü olan IV. derece üzerinde sib'le yapılan kalışın ardından, yine dört ölçülük bir pasajla karara gidilmektedir. Daha sonra gitar, viyolonsel ve davulun eşlik ettiği zemin bölümü gelmekte, buradan da nakarata geçilmektedir. Girişin tekrar gelmesiyle "B" kısmına bağlanan parça, yukarıda 5-8. ölçüler arasındaki dört ölçülük pasajın nakaratın arkasından bir kez daha duyulmasıyla sona ermektedir. Sade bir düzenlemenin tercih edildiği şarkıda, Aşkın Nur Yengi'nin pek çok parçasında olduğu gibi yine sözler öndedir.

Şarkıcının 1990'lı yıllardaki son albümü *Aşk Kazası*'nda birçok yeni isme rastlanmakla birlikte, Yengi'nin son iki albümdeki tarzını devam ettirdiği görülür. Müzik direktörlüğünü İskender Paydaş'ın yaptığı albümün aranjör koltuğunda bu defa Paydaş'la birlikte Zafer Haznedaroğlu

da vardır. Bir süre Sezen Aksu şarkıları okumayan Yengi, bu çalışmada Aksu'nun iki bestesine yer vermiş ve "Aşk Kazası" ile "İmansız"ı seslendirmiştir. Albümde "Deli Gönlüm", "Karalım" (bkz. Örnek 101), "Kim Olursan Ol" ve "Başımın Tatlı Belâsı" diğerlerinden bir adım öne çıkarak şarkıcının sevilen parçaları arasındaki yerlerini almışlardır. Ayhan Çakar'dan Metin Özülkü ve Serdar Ortaç'a, Suat Suna'dan Harun Kolçak ve Selâmi Şahin'e varıncaya dek birçok söz yazarı ve besteciyle çalışan Aşkın Nur Yengi, müziğindeki *Kara Çiçeğim*'le başlayan değişimi 1990'lı yılların sonu itibarıyla makam eksenli bir pop sound'una oturtmuştur.

Karalım
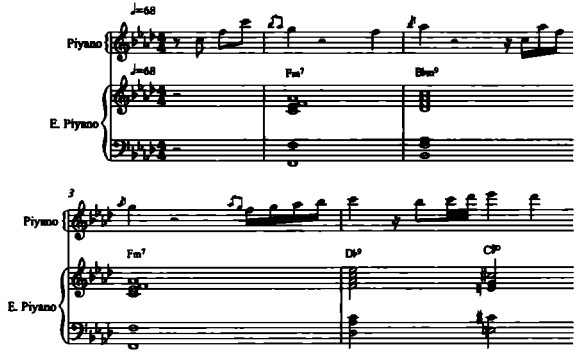


Örnek 101: Ney ve piyanonun unison olarak çaldıkları beş ölçülük girişle başlayan kürdi parça, piyanoda gelen 1. derece üzerindeki Sol sesiyle karara gitmektedir. Gitar ve bas gitarın armonileri, neyin cevapları çaldığı zeminden sonra *synth* yaylıların da katıldığı nakarat bölümüyle devam eden şarkı, girişin aynen gelmesiyle "B" kısmına bağlanmaktadır. Parça, nakaratın ardından giren ve doğaçlama olarak çalınan ney solosuyla sönümlenerek bitmektedir.

Yine bu dönemde ilk albümünü yaparak piyasaya giren ve yıllar sonra memleketin önemli kısmının "kronikleşmiş milli hayalini" gerçekleştirecek olan önemli bir isimden bahsetmek gerekir; Sertab Erener'den. Sezen Aksu'nun da desteğiyle 1992'de ilk albümü *Sakin Ol*'u çıkaran şarkıcı, ağırlıklı olarak Aksu'nun parçalarını seslendirmiştir. Aysel Gürel'in sözlerini yazdığı iki parçanın bulunduğu çalışmada, düzenlemelerin çoğunu Uzay Heparı yapmıştır. Attilâ Özdemiroğlu ile Garo Mafyan'ın da besteci ve aranjör olarak imza attıkları albümde "Aldırma Deli Gönlüm", "Ateşle Barut", "Yalnızlık Senfonisi", "Sakin Ol", "Vurulduk" gibi birçok öne çıkan parça olmuştur. Bunlar içerisinde makamsal yapıda parçalar olmakla birlikte albümün sound'uyla uyumlu, "Vurulduk", "Oyun Bitti" (bkz. Örnek 102), "Elele" gibi Batılı tarzda bestelenmiş pop şarkıları da vardır.

1994'te yayımlanan *Lâ'l* albümüyle yüksek bir satış grafiğine ulaşan Erener, yine Sezen Aksu parçalarının ağırlıkta olduğu bir albüme imza atmıştır. Besteci ve aranjör olarak Uzay Heparı dışında Fahir Atakoğlu, Turhan Yükseler, Levent Yüksel ve Mustafa Sandal'ın da desteğini alan şarkıcı, ilk albümündeki çizgisini korumuştur. On parçadan oluşan albümden söz ve müzikleri Sezen Aksu'ya ait olan "Sevdam Ağlıyor", "Rüya", "Mecbursun", "Gel Barışalım Artık" (bkz. Örnek 103) gibi yalnızca Erener'in değil, pop müziğin de klasikleri arasına girmiş parçalar çıkmıştır. Bestesi Fahir Atakoğlu'na, sözü Aksu'ya ait olan ve albüme adını veren "Lâ'l" de albümün sevilen parçalarından biri olmuştur.[41]
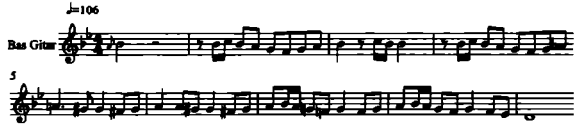
41. Asıl olarak "Lâ'l" Can Dündar, Mehmet Ali Birand ve Bülent Çaplı'nın hazırladıkları *12 Mart: İhtilalin Pençesinde Demokrasi* isimli belgesel için bestelenmiş olup Deniz Gezmiş'e ithaf edilmiştir. Sezen Aksu şarkıyı Fahir Atakoğlu'nun 2008 yılında yayımlanan *Iz* albümünde seslendirmiştir.

Oyun Bitti



Örnek 102: Yukarıda görüldüğü üzere; yedili ve dokuzlu akorların yer aldığı armoniler üzerine oturan dört ölçülük piyano solosuyla başlayan şarkı tonal yapıdadır. Piyanonun yanı sıra bas gitar ve ara ara duyulan *synth*'lerin yer aldığı sade bir anlayışla düzenlenen "Oyun Bitti" Sertab Erener'in Batılı tarzda yapılmış çalışmalarından biridir.

Gel Barışalım Artık

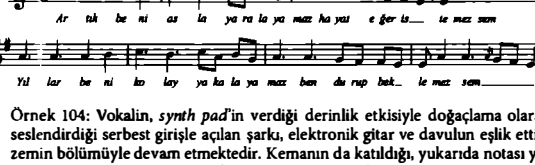


Örnek 103: Bas gitarda gelen dokuz ölçülük soloyla başlayan parça kürdi makamındadır. Gitarın çaldığı üç ölçülük geçiş pasajının ardından zemin bölümüne bağlanan şarkı, daha sonra neyin vokale eşlik ettiği nakaratla devam etmektedir. Giriş kısmı ortada aranağme olarak tekrar gelmekte ve "B" kısmına geçilmektedir. Şarkı, girişteki solodan sonra gelen geçiş pasajının tekrar duyulmasının ardından keskin biçimde sona ermektedir.

Erener'in 1997'de çıkan üçüncü albümü *Sertab Gibi*, şarkıcının uzun yıllar kariyerinde rol oynayacak Demir Demirkan'la çalışmaya başladığı, müzikal değişimi açısından bir tür kırılma noktası olarak görülebi-

lir. Söz yazarı, besteci ve aranjör olarak oldukça geniş bir ekiple çalışan şarkıcıya, Demirkan başta olmak üzere Sezen Aksu, Attilâ Özdemiroğlu ve Fahir Atakoğlu da destek vermeye devam etmişlerdir. Levent Yüksel, Emre Altuğ, Özkan Uğur, Şebnem Ferah, Burak Gültekin, Aycan Dağıstanlı ve Elif Ersoy'un da geri vokal olarak eşlik ettikleri albüm, öncekilerden oldukça farklıdır. Yer yer artan sertliğiyle rock sound'una yakın duran ve muhtemelen Şebnem Ferah'la Demir Demirkan'ın da etkisiyle Erener'in müzikal kimliğini daha çok ortaya koyduğu *Sertab Gibi*, Turgut Berkes'ten Yunus Emre'ye, barındırdığı sözler bakımından da derinlikli bir çalışmadır. "Aslolan Aşktır", "İncelikler Yüzünden" (bkz. Örnek 104), "Dağ Gibiyim", "Yara", "Yağmur Gülleri" gibi birçok sevilen şarkının çıktığı albüm, gerek parçaların müzikal yapıları gerek düzenlemeleri bakımından melez karakterde bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

İncelikler Yüzünden
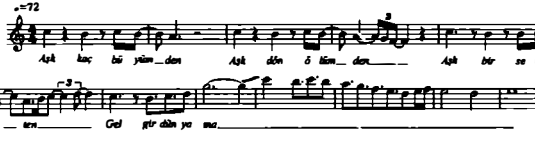


Örnek 104: Vokalin, *synth pad*'in verdiği derinlik etkisiyle doğaçlama olarak seslendirdiği serbest girişle açılan şarkı, elektronik gitar ve davulun eşlik ettiği zemin bölümüyle devam etmektedir. Kemanın da katıldığı, yukarıda notası yer alan nakarat kısmında 10'8'lik (3+3+2+2 düzümüyle) olan parça, sytnh yaylılarda gelen iki ölçülük pasajla tekrar zemin bölümüne geçmektedir. Yaylıların seslendirdiği çalgısal kısımdan sonra nakarata bağlanan şarkı, önce vokalin, ardından gitarın sönümlenmesiyle sona ermektedir. Tonal yapıdaki parça, müziği ile sözleri arasındaki uyum bakımından olduğu kadar, Sertab Erener'in ses rengi ve yorumuyla örtüşen düzenlemesiyle de döneminin önemli çalışmalarındandır.

Sertab Erener'in bu dönemde yaptığı son çalışma 1999'da yayımlanan ve kendisiyle aynı adı taşıyan *Sertab Erener* albümüdür. Ağırlık olarak Aysel Gürel şarkılarından oluşan albümün yapımcılığını da üstlenen Demir Demirkan, besteci ve söz yazarı olarak bu çalışmada da öne çıkmaktadır. Demirkan dışında Fahir Atakoğlu ve Fuat Güner isimlerinin bulunduğu *Sertab Erener*'de yer alan, sözü Aysel Gürel'e, bestesi Erik Satie'ye ait olan "Sarıl Bana" ile Mozart'ın "Sihirli Flüt" operasından

alınan "Gece Kraliçesi" albümün sürpriz parçaları olmuştur. Vokallerden çalan müzisyenlere, birkaç isim dışında bir önceki albümde çalıştığı kadroyu muhafaza eden şarkıcı "Vur Yüreğini", "Yanarım", "Aşk" (bkz. Örnek 105), "Zor Kadın' gibi yine birçok sevilen parçaya imza atmış ve albüm iyi bir satış grafiği yakalamıştır. Daha sonra *Sertab* adında derleme bir albüm hazırlayıp yurtdışında satışa sunan şarkıcı, hemen ardından *Bu Yaz* isimli bir de tekli çıkarmıştır. Ricky Martin ve Mando gibi dönemin popüler isimleriyle düetler yapan Erener, 2001 yılında çıkardığı beşinci albümü *Turuncu*'yla 2000'li yıllara giriş yapmıştır.
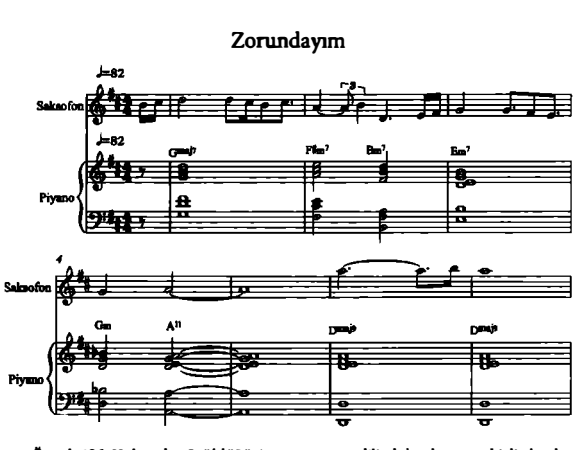
Aşk
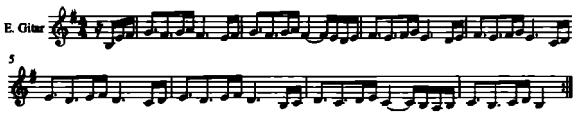


Örnek 105: Gitarda gelen iki ölçülük akompanyenin ardından giren vokal, zemin bölümünün sonunda glisando'yla tiz bölgeye çıkarak buradan nakarata bağlanmaktadır. Pes seslerden oluşan zeminin tüm dinginliğine karşın davul, gitar ve yaylıların yer aldığı, tiz seslerde dolaşan nakarat kısmı alabildiğine canlı ve dinamiktir. Genel olarak bu karşıtlık üzerine oturan parça, peslere inen vokalin gitar eşliğinde seslendirdiği nakarat bölümünde yavaşlayarak bitmektedir.

Müzikle olan ilişkisi çok daha öncesine dayanmasına rağmen yorumcu kimliğiyle 1990'larda tanınmaya başlayan Harun Kolçak, 1991'de yayımlanan ilk albümü *Beni Affet*'le piyasaya hızlı bir giriş yapmıştır. Sezen Aksu ve Leylâ Tuna'dan güfteler alan şarkıcı, ağırlıklı olarak kendi parçalarını seslendirdiği albümde besteci ve aranjör olarak Onno Tunç'un da büyük desteğini görmüştür. Klip çekmesinin de etkisiyle "Gir Kanıma" albümün hit parçası olmuş, tek şarkılık albümlerin ortalığı sardığı bu yıllarda *Beni Affet* aralarından sıyrılarak yolunu bulmuştur. Albümle aynı adı taşıyan "Beni Affet", "Müptelâyım Sana", "Zorundayım" (bkz. Örnek 106), Sezen Aksu ve Onno Tunç ortaklığından doğan "Bana Ellerini Ver" ve "Yıllar" albümün öne çıkan parçaları olmakla kalmamış, ilerleyen yıllarda pop müziğin klasikleri arasına girmiştir. 1993'te çıkardığı ikinci albümü *En Büyük Aşk*'ta kendi parçalarının yanında başka söz yazarı ve bestecilere de yer veren Kolçak, İskender

Paydaş'dan Doğan Canku'ya, Selâmi Şahin'den Ümit Sayın'a birçok isimle çalışmıştır. İlkine göre daha makamsal bir çizgide olan albümde ağır ve hareketli parçalar sayıca dengelenmiştir. Şarkıların yapısı ve düzenlemeler açısından ilk albümün daha derinlikli olduğu söylenebilirse de bu çalışmadan da "Sözümü Geri Aldım" (bkz. Örnek 107), "Yazık Olur", "İnsan Gülerken Ağlar" gibi sevilen şarkılar çıkmıştır.
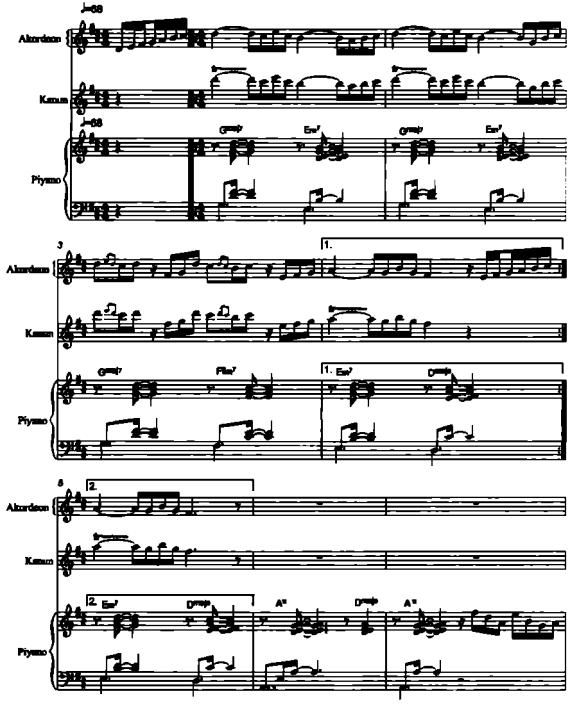


Örnek 106: Yukarıda görüldüğü üzere parça, yedili, dokuzlu ve on birli akorların yer aldığı armoniler üzerine oturan, yedi ölçülük saksofon solosuyla başlamaktadır. Gitarın ve *synth pad*'in vokale eşlik ettiği zemin bölümünden sonra doğrudan nakarata geçilmekte, ardından tekrar giriş kısmı gelmektedir.



Örnek 107: Elektronik gitarın çaldığı sekiz ölçülük soloyla başlayan şarkı kürdi makamındadır. Davul, bas gitar ve *synth pad*'in yer aldığı zemin bölümünden

herhangi bir geçiş pasajı olmaksızın, yalnızca bir davul atağıyla nakarata geçilmekte, burada da *synth* yaylılar akor değişimlerini vurgulayan bir motifle vokale eşlik etmektedir. Ardından baştaki elektronik gitar solosu aranağme olarak tekrar gelmektedir. Gerek "Sözümü Geri Aldım" gerek bir önceki örnekte yer alan "Zorundayım" düzenlemeleri bakımından genel olarak 1980'li yılların Amerikan pop müziğinden etkiler taşımaktadır.
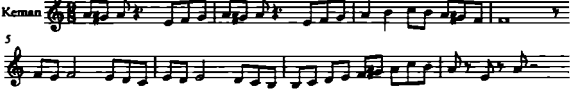
1995'te yayımlanan *Yanımda Kal*'da çizgisini koruyan Kolçak, yine kendi parçalarının ağırlıkta olduğu bir çalışmaya imza atmış ve 1990'lardaki yerini sağlamlaştırmıştır. Albüme iki şarkıyla katkıda bulunan Adnan Ergil de "Haketmedim Ayrılığı" ile "Sevdanın Okları"nın söz ve müziklerini yazmıştır. "Vermem Seni", "Dualarım Yoluna" gibi hareketli parçaların bulunduğu çalışmada çoğunluğu ağır şarkılar oluşturmaktadır. Bunlardan söz ve müziklerini Harun Kolçak'ın yazdığı, albüme adını veren "Yanımda Kal" (bkz. Örnek 108) ile "Korkuyorum" öne çıkan parçalar olmuştur. 1998'de çıkardığı *Teslim Oldum*'la dönemin son albümüne imza atan şarkıcı, ağırlıklı olarak kendi sözlerini söylemeye devam etse de bu defa farklı isimlerin bestelerine de yer vermiştir. İskender Paydaş, Eda-Metin Özülkü, Eser Taşkıran, Uğur Başar ve Müfit Bayraşa gibi isimlerin besteci olarak katkıda bulundukları albümde, Sezen Aksu ve Günay Çoban'ın da söz yazarı olarak imzaları bulunmaktadır. Sözü Aksu'ya, müziği Uğur Başar'a ait olan "Yeniden" isimli parçada Kolçak'a Aşkın Nur Yengi eşlik etmiştir. *Teslim Oldum* albümünden "Gitme Seviyorum", "Yetmiyor Geceler", "Ölürüm Elinde" gibi ilerleyen yıllarda da severek dinlenilecek parçalar çıkmıştır. Bununla birlikte şarkıcının önceki çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, genel olarak şarkılar arasında yapısal özelliklerinden ve düzenlemelerden doğan belirgin karakter farkları olduğu görülür. 2000'lere giriş yaptığı *Yaşasın* albümünde Günay Çoban'ın yanı sıra Şehrazat, Ümit Sayın, Ercüment Vural gibi isimlerle çalışan Harun Kolçak, dönemin giderek makamsal eksene oturan sound'undan etkilenecek ve ilk çalışmalarından daha farklı bir çizgide yoluna devam edecektir.



Örnek 108: Parça, yedili ve dokuzlu akorların üzerinde, akordeonla kanunun unison çaldıkları dört ölçülük bir cümleyle başlamaktadır. Tekrar eden bu cümlenin ardından, piyanoda dokuzlu ve on birli akorlarla iki ölçülük bir geçiş pasajı çalınıp zemine geçilmektedir. Gitarın eşlik ettiği bu bölümde kanun ve akordeon da yer yer cevapları çalmaktadır. Giderek tizleşen şarkıda, nakarat bölümüne ulaşıldıktan sonra girişteki akordeon solosu aranağme olarak tekrar gelmekte ve ikinci kısma geçişi sağlamaktadır. Diğer iki şarkıdan hem yapısı hem de düzenlemesi bakımından oldukça farklı olan "Yanımda Kal" Harun Kolçak'ın giderek daha makamsal bir eksene doğru kayan müziğindeki değişimi gösteren başlıca örneklerden biridir.
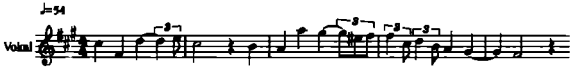
Sezen Aksu'nun desteğini alarak yola çıkan fakat daha sonra kendi yolunu çizerek 1990'lı yılların pop müziğinde etkili olan isimlerden biri de Levent Yüksel'dir. Şarkıcının 1993 yılında yayımlanan ilk albümü *Med Cezir*, yalnızca Aksu'nun değil, Onno Tunç, Fahir Atakoğlu, Uzay Heparı ve Erdem Sökmen gibi önemli müzisyenlerin de imza attıkları bir çalışmadır. Şarkı sözlerinin tamamına yakını Sezen Aksu'ya ait olup "Dedikodu" isimli parça Orhan Veli'nin şiiri üzerine yine Aksu tarafından bestelenmiştir. Albümdeki düzenlemelerin tamamına yakını Uzay Heparı tarafından yapılmıştır. Yalnızca müziği ünlü flamenko gitaristi Paco De Lucia'ya ait olan ve şarkıcının hit parçaları arasında yer alan "Tuana"yı Erdem Sökmen düzenlemiştir. Albüme adını veren "Med Cezir" parçasında besteci yönünü de ortaya koyan Yüksel, ilerleyen yıllarda bütün şarkıları klasikler arasına girecek olan güçlü bir çalışmayla piyasaya girmiştir. 1990'ların ortasına kadar yapılan hemen her albümde imzası bulunan Onno Tunç'un *Med Cezir*'de de dört tane bestesi vardır. Genel olarak Batılı bir sound'un hâkim olduğu albümde farklı tarzlarda parçaların olduğu görülür. Örneğin, "Yeter Ki Onursuz Olmasın Aşk", "Tuana" gibi flamenko tarzındaki parçaların yanında, "İstanbul" (bkz. Örnek 109), "Med Cezir", "Kadınım" gibi makamsal parçalar da bulunmaktadır. "Bu Gece Son", "Uçurtma Bayramları" (bkz. Örnek 110 ve 111) ve "Yeniden Başla" ise gerek ezgisel gerek armonik yapıları bakımından tümüyle Batılı tarzda bestelerdir.

İstanbul
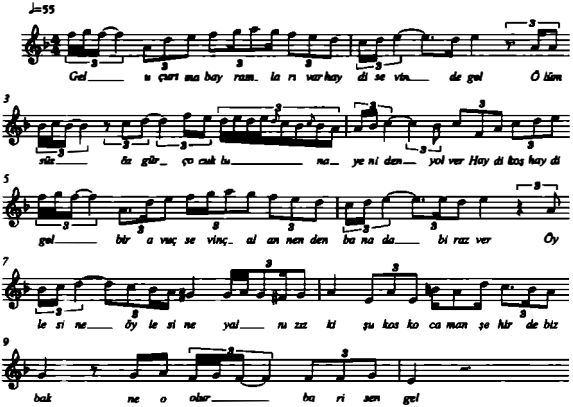


Örnek 109: Nihavent makamındaki şarkı 9/8'lik aksak usûlündedir. Kemanın çaldığı sekiz ölçülük cümleyle başlayan parçada, kanun da şarkı boyunca vokale eşlik etmekte, hatta sonlara doğru nakaratın arkasından kısa bir ara taksimi yapmaktadır. İstanbul, makam müziğinden hayli beslenmiş, gerek yapısı gerek düzenlemesi bakımından pop müziğin oldukça uzağına düşen bir şarkıdır. Bununla birlikte minör tonalite ile bazı paralellikler içeren nihavent makamında bestelenmiş olması, üslûbu zedelenmeden armonize edilebilmesine imkân vermiştir.

Uçurtma Bayramları



Örnek 110: Keman solosuyla açılan parça, sopranonun seslendirdiği yukarıdaki beş ölçülük cümleyle kalış yapıp ardından zemin bölümüne geçmektedir. Viyolonsel ve *synth pad*'in eşlik ettiği tonal yapıdaki zemin kısmında görülen eksen kaymalarıyla, bir tür belirsizlik hissi verilmekte ve havada kalış etkisiyle nakarata geçilmektedir.
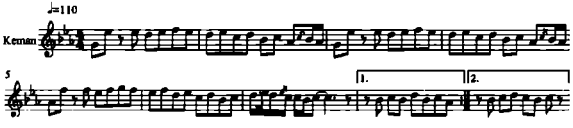
Uçurtma Bayramları



Örnek 111: Nakarat bölümünde tonal yapısından sıyrılarak kürdi makamına geçen şarkı, zemin kısmındaki belirsizliğin sona ermesiyle daha net bir kimliğe kavuşur. Vokalin üçlemeleri (*triplet*) bolca kullandığı, kısmen serbest tartımlı yorumu şarkıya farklı bir hava katar. Dikkati çeken bir başka unsur, sözler ile müzik arasındaki uyumdur. Nakaratın, daha umuda değin sözlerin yer aldığı ilk altı ölçüsü, tiz seslerden oluşup vokal tarafından daha canlı bir biçimde söylenmektedir. 7. ölçüden itibaren yalnızlık duygusunun öne çıkmasıyla parça giderek pesleşirken, vokalin de bu pasajı daha dramatize bir üslupta söylediği görülür. Parça, sopranonun girişte seslendirdiği cümleyle sona erer.

1995'te yayımlanan ikinci albümü *Levent Yüksel'in 2. CD'si*'nde genel olarak çizgisini koruyan şarkıcı, yine ağırlıklı olarak Sezen Aksu parçalarını seslendirdiği albümde bu defa aranjör olarak Onno Tunç'la çalışmıştır. Bazı parçaların yapısı ve düzenlemeleri yönünden bakıldığında, ilkine göre bu albümde makamsal öğelerin daha fazla olduğu görülür. Özellikle aksak ritimlerin kullanıldığı hareketli parçalarda darbuka, bongo gibi vurmalı çalgıların öne çıkarılması, Batılı tarzda yapılmış düzenlemelerle şarkıların yapısı arasında belirgin ölçüde karşıtlık oluşturmuştur. Albümün sürprizi ise şüphesiz Ali Ekber Çiçek'in derlediği "Haydar Haydar" (On Dört Bin Yıl Gezdim) deyişidir. *Med Cezir*'e göre hareketli ve ağır parçaların biraz daha dengelendiği albümün öne çıkan şarkıları "Zalim" (bkz. Örnek 112), "Karaağaç" ve "Yas" olmuştur. İki yıllık aranın ardından 1997'de *Bi Daha* isimli teklisini çıkaran Yüksel, sözü Sezen Aksu'ya müziği Mısırlı besteci Baligh Hamdi'ye ait olan arabesk üsluptaki bu hareketli parçayla çizgisinden belirgin ölçüde uzaklaşmıştır.

Zalim



Örnek 112: Kemanın çaldığı, yukarıda yer alan sekiz ölçülük cümleyle başlayan makamsal yapıdaki şarkının girişinde, darbukanın oldukça öne çıkarılarak kullanıldığı görülmektedir. Keman ve kanunun da eşlik ettiği parça, "B" kısmında gelen doğaçlama keman solosunun ardından nakarat bölümüyle sona ermektedir. Pop müziğin biraz daha uzağına düşen "Zalim"in gerek müzikal yapısı ve sözleri gerek düzenlemesi bakımından arabesk öğeler taşıyan bir şarkı olduğu söylenebilir.

1998'de çıkardığı *Adı Menekşe*'yle bu dönemdeki son çalışmasına imza atan şarkıcı, albümde Sezen Aksu'nun yanı sıra Pakize Barıştа'nın da sözlerine yer vermiştir. Aşkın Arsunan ve Murat Yeter'in düzenmelerini yaptığı albümde bir Edirne türküsü olan "Deryalar"ı da seslendiren Yüksel, türküyü bilindiği şeklinin aksine ağır bir tempoda yorumlamıştır. Önceki yıl çıkardığı teklide söylediği "Bi Daha"yı da albüme alan şarkıcı, "Hayrünnisa", "Adı Menekşe", "İmkânsız Aşk" gibi sevilen
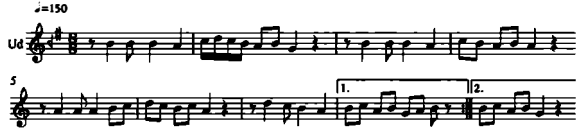
parçalar çıkarmakla birlikte, gerek şarkılar gerek düzenlemeler açısından özellikle ilk iki albümdeki sound'dan oldukça uzak bir çalışmaya imza atmıştır. 2000'li yıllara *Aşkla* ile adım atan Yüksel, on beş parçadan oluşan albümde farklı tarzların bir arada olduğu melez bir çalışmayla dinleyicilerin karşısına çıkmıştır. Bu dönemde de birkaç yıllık aralarla albüm çalışmalarını sürdüren şarkıcı, 1990'lı yıllardaki verimlilikten uzak olmakla beraber 2000'lerin pop müziğinde de aktif olmaya devam etmiştir.

1992 yılı pop müziğin en önemli isimlerinden birinin ilk albümüne tanıklık etmesi bakımından önemlidir. Zamanla şarkıları ülke sınırlarını aşıp Avrupa listelerine girecek olan ve dinleyicileri tarafından kendisine "mega star" unvanı verilen Tarkan, *Yine Sensiz* albümüyle piyasaya giriş yapmış ve her yerde adından söz ettirmeye başlamıştır. Dönemin önde gelen müzisyenlerinden Ozan Çolakoğlu'nun aranjörlüğünü yaptığı albüm, sözü Alpay Aydın'a, müziği Tarkan'a ait olan "Kıl Oldum" şarkısıyla kısa süre içinde büyük bir patlama yapmıştır. Parçaların çoğunda söz yazarı olarak Alpay Aydın imzasının bulunduğu *Yine Sensiz*, Tarkan'ın bestecilik yönünü de ortaya koyması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. "Kıl Oldum" şarkısına çekilen kliple birlikte görselliğin giderek önem kazandığı 1990'lı yıllarda, dinleyicilerin kulaklarına olduğu kadar gözlerine de hitap etmeye başlayan şarkıcı çok geçmeden büyük bir hayran kitlesine sahip olmuştur. Hareketli ve ağır parçaların dengelendiği çalışmada, albümün hit şarkısı "Kıl Oldum" dışında sözünü Tarkan'ın yazdığı "Kimdi" de büyük beğeni kazanmıştır. Ağır parçalar arasında ise sözü yine Tarkan'a ait olan "Asla" ile müziğini Ozan Çolakoğlu'nun bestelediği "Selâm Ver" öne çıkan parçalar olmuştur. Ümit Sayın ve Levent Candaş'ın da bazı parçalarda geri vokal olarak katkıda bulundukları albümün, 1990'lı yıllarda hâkim olan pop sound'unu yansıttığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında albüm içerisindeki farklı denebilecek tek şarkı, güftesi Tarkan'a ait olan makamsal yapıdaki "Asla"dır.

1994 yılında ikinci albümü *Aacayipsin*'i çıkaran şarkıcı, yine bir Sezen Aksu parçası olan "Hepsi Senin Mi"yle özellikle genç kesimin büyük beğenisini kazanmayı sürdürmüştür. On iki şarkıdan oluşan çalışmanın aranjörlüğünü yapan Ozan Çolakoğlu, ilkinde olduğu gibi bu albümün de sound mimarı olarak önemli rol aynamıştır. Levent Yüksel, Sertab Erener, Özkan Uğur, Şebnem Ferah, Deniz Arcak, Ebru Aydın ve Cihan Okan'ın geri vokal olarak Tarkan'a eşlik ettikleri albümde, bestesi şarkıcıya ait olan birçok parça bulunmaktadır. Sözü Sezen Aksu'ya, müziği Ozan Çolakoğlu'na ait olan "Şeytan Azapta" ile Türk müziği motifleri
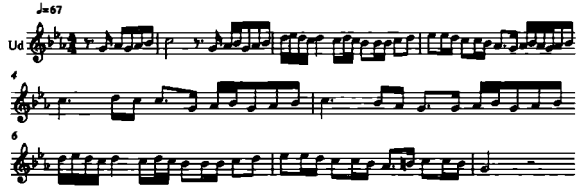
barındıran ve bestesi Tarkan'a ait olan "Gül Döktüm Yollarına" (bkz. Örnek 113) albümün hareketli parçaları olarak öne çıkmıştır. Bununla birlikte ağır şarkıların da önemli bir yer tuttuğu albümde, Ümit Sayın'a ait olan "Dön Bebeğim" Ozan Çolakoğlu'nun bestelediği "Bekle" Tarkan'a ait olan "Unutmamalı" (bkz. Örnek 114) ile sözü Yıldız Tilbe'ye, müziği Nurhat Şensesli'ye ait olan "Kış Güneşi" çok sevilmiş ve şarkıcının klasikleşmiş parçaları arasına girmiştir. İlk albüme göre makamsal öğelerin biraz daha fazla yer tuttuğu albüm, şarkıcının yurtdışına açılmadan önce Türkiye'deki yerini sağlamlaştırdığı bir çalışma olmuştur.

Gül Döktüm Yollarına



Örnek 113: Gitarın çaldığı dört ölçülük akompanyeyle açılan parça, yukarıda yer alan ud solosuyla devam etmektedir. Pop müzikte çok nadir görülen makamlardan rast makamında olan şarkı düyek usulündedir. Aranağmenin tekrarında kanun da icraya katılmakta, vokalin olduğu yerlerdeki cevaplar ise yaylılarla çalınmaktadır. Sonlara doğru kromatik hareketle karar sesi iki kez farklı perdelere kaydırılan şarkı, nakarat bölümünün önce la daha sonra si kararlı olarak seslendirilmesinin ardından darbuka solosuyla sönümlenerek bitmektedir.
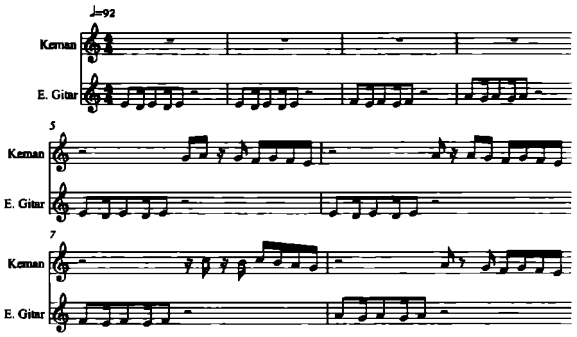
Unutmamalı



Örnek 114: Vokalin zemin bölümünün sözlerini serbest bir biçimde okumasıyla başlayan şarkı, davul ve kemanların girdiği, zeminin ikinci kısmıyla devam etmektedir. Daha sonra keman ve udun çaldığı, giderek yavaşlayan kısa bir geçiş pasajıyla nakarat bölümüne geçilmektedir. Gitar ve viyolonselin vokale eşlik
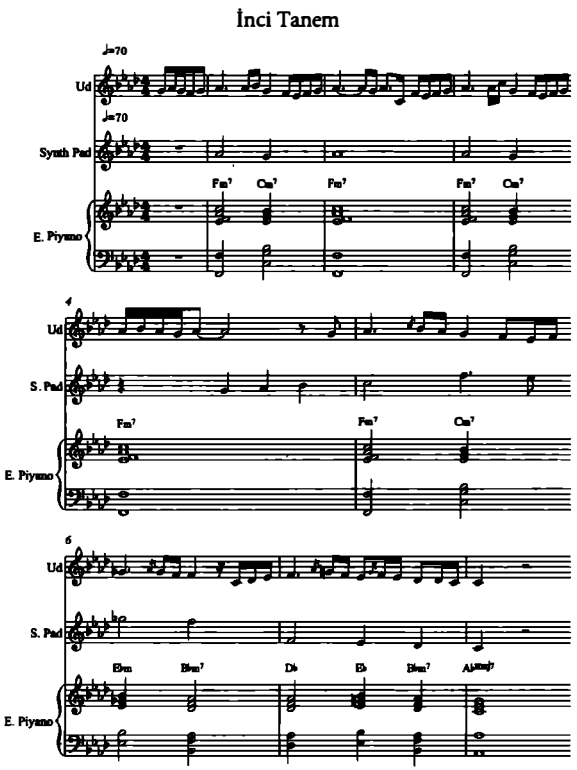
ettiği bu bölümden sonra, yukarıdaki ud solosunun yer aldığı aranağme kısmı gelmektedir. Kürdi makamındaki şarkı, nakaratın arkasından tekrar gelen aranağmenin sönümlenmesiyle sona ermektedir.

1997 yılında kendi müzik şirketi HITT Müzik'i kurarak üçüncü albümü *Ölürüm Sana*'yı çıkaran Tarkan, bu çalışmayla birlikte artık ülke sınırlarını aşacağı yeni bir yola girmiştir. İlk iki albümün ticari başarısının üzerine çıkan *Ölürüm Sana*, sözü Sezen Aksu'ya ait olan "Şımarık"la büyük bir çıkış yakalamıştır. Bestesini Aksu, Çolakoğlu ve Tarkan'ın birlikte yaptıkları "Şımarık" Avrupa'nın birçok ülkesinde listelere girerek şarkıcının müziğini yurtdışında da duyurmasını sağlamıştır. Albüme adını veren "Ölürüm Sana" (bkz. Örnek 115), "Kır Zincirlerini" Nail Yavuzoğlu yönetimindeki İstanbul Senfonik Yaylı Grubu'nun eşlik ettiği "Beni Anlama" gibi Batılı tarzda bestelerin dikkat çektiği çalışmada, "İkimizin Yerine", "İnci Tanem" (bkz. Örnek 116) ve "Başına Belâ Olurum" gibi makamsal yapıda parçalar da yer almaktadır. Bununla birlikte fazla önde olmasa da bazı şarkıların düzenlemelerinde ud, kanun, kemençe, bendir, bongo, hollo, tef gibi çalgıların kullanıldığı görülmektedir.



Örnek 115: *Distortion*'lu elektronik gitarda çalınan bir ölçülük motifin sekanslarıyla başlayan şarkı, 5. ölçüde giren kemanın gitara cevap verir nitelikteki figüratif eşliğiyle devam etmektedir. Elektronik gitardaki motif, zemin ve nakarat bölümlerinde de bir tür sürekli bas olarak ısrarla duyulmakta ancak meyan

denebilecek, davul yürüyüşünün değiştiği ve şarkının tizleştiği kısımda sona ermektedir. Zemin ve nakaratta tekrar gelmekte, nitekim parça başladığı gibi yine bu motifle bitmektedir.

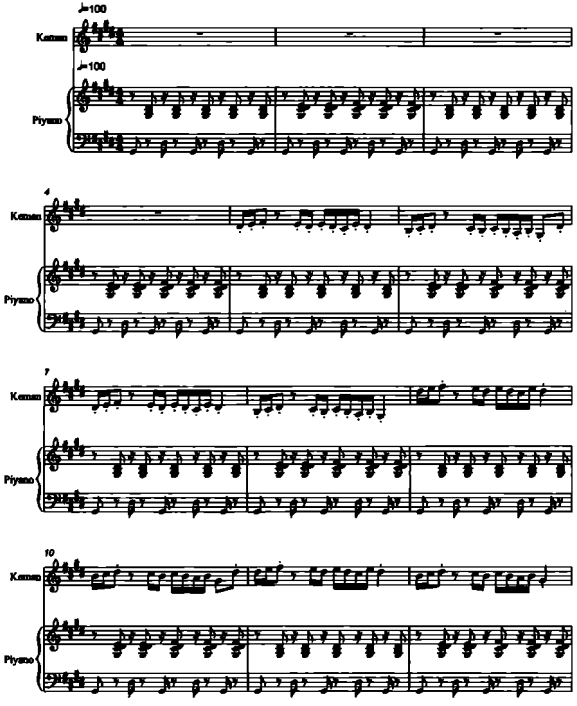


Örnek 116: Udun serbest biçimdeki solosuyla başlayan şarkı, daha sonra elektronik piyano, bas gitar ve *synth pad*'in de girdiği yukarıdaki aranağme kısmıyla devam etmektedir. Ağırlıklı olarak yedili akorların kullanıldığı armoniler üzerine oturan ud solosunun benzer motiflerden oluştuğu görülmektedir. İlk üç öl-

çüde armonileri veren *synth pad*'de, 4. ölçüde başlayıp 6. ölçünün sonunda biten kısa bir kontrpuantlik ezgi gelmekte ve 8. ölçüde karara gidilmektedir. Parçanın makamsal yapısına koşut olarak, Tarkan da yorumunda ara ara süslemelere yer vermekte ve şarkıyı dokusuna uygun bir üslupla seslendirmektedir.

1998'de Universal Music Group'la anlaştıktan sonra, önceki albümlerinde yer almış parçalardan oluşan *Tarkan* isimli karma bir albüm hazırlayan şarkıcının bu çalışması, Arjantin, Fransa, Hollanda ve Rusya'nın da aralarında bulunduğu birçok ülkede satışa sunulmuştur. 2000'li yıllara *Kuzu Kuzu* teklisiyle giren şarkıcı, 2001'de dördüncü albümü *Karma*'yı çıkarmıştır. *Kuzu Kuzu*'nun yanı sıra Nazan Öncel imzalı *Hüp*, Tarkan'ın yeni hit'leri olarak büyük ilgi görürken, şarkıcı birçok kategoride Altın Kelebek Ödülleri'ne layık görülecektir. Özkan Uğur, Özlem Tekin, Deniz Seki ve Cihan Okan'ın vokal yaparak destek verdikleri albümde "Ay", "Sen Başkasın", "Taş" gibi hareketli parçalar ağırlıktadır. Bununla birlikte "Aşk", "Gitti Gideli", "O'na Sor" gibi makamsal şarkıların da yer aldığı albüm, Tarkan'ın ilerleyen yıllarda makamsal öğelerin daha fazla görüleceği çalışmaları açısından fikir vermektedir.
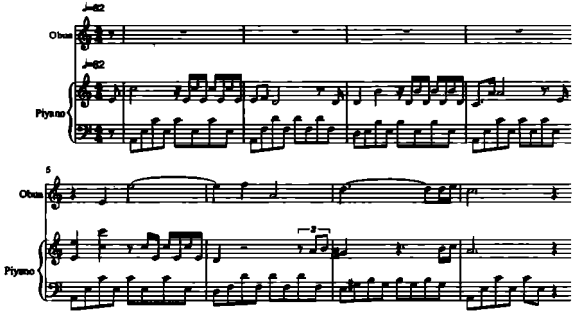
1990'lı yılların ilk yarısında piyasaya girerek, 2000'li yıllarda da çalışmalarını yoğun bir şekilde sürdürecek olan pop müziğin üretken isimlerinden Kenan Doğulu, 1993 yılında ilk albümü *Yaparım Bilirsin*'i çıkarmıştır. Aranjörlüğünü kardeşi Ozan Doğulu'nun yaptığı albümde kendi parçalarını seslendiren şarkıcıya, geri vokalde Ajlan Büyükburç, Burak Kut, Demet Sağıroğlu, Levent Conker, Reyhan Karaca, Yıldız Tilbe ve Çelik Erişçi eşlik etmişlerdir. Çalışmanın hareketli parçalarından "Yazmışsa Bozmak Olmaz"la açılan albüm, "Tak Etti Canıma", "Yaparım Bilirsin" (bkz. Örnek 117) gibi yine hareketli hit'lerle devam etmektedir. "Aşk Oyunu", "Çatlasın Tüm Düşmanlar" gibi sevilen şarkıların çıktığı albüm, parçalarla uyum içerisindeki dinamik düzenlemeleriyle döneminin dikkat çeken çalışmaları arasındadır. Albümün diğer bir önemli özelliği, elektronik altyapıların tüm dinamizmi ve 1990'lı yılların sound'unu yansıtmasıyla birlikte, birçok makamsal yapıda şarkı barındırıyor olmasıdır.
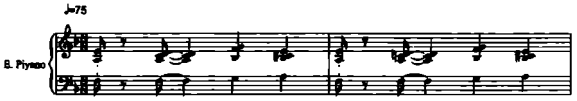


Örnek 117: Şarkı, davul ve *synth*'in ardından piyanoda gelen, iki ölçüye yayılmış üç akorun akompanyesiyle oluşan bas motifiyle başlamaktadır. Daha sonra kemanlar nakaratın ezgisini çalmakta ve baştaki davul-*synth* ikilisinin çaldığı geçiş pasajıyla zemine geçilmektedir. Yer yer duyulan *synth* yaylıların eşlik ettiği bu bölümden sonra narakat kısmı gelmekte, keman ve gitarın unison olarak çaldıkları aranağmeyle ikinci kısma bağlanılmaktadır. Parça, dinamik yapısına uygun olarak keskin bir biçimde sona ermektedir.

Ertesi yıl yayımlanan ikinci albümü *Sımsıkı Sıkı Sıkı*'da sözlerini kendisinin, müziklerini Ozan Doğulu'nun yazdığı birçok parçaya yer veren şarkıcı, ilk albümle yakaladığı çıkışı devam ettirmiştir. Albümün açılış parçası Mısır'da klibi çekilen, makamsal yapıdaki "Sımsıkı Sıkı Sıkı"dır. Ardından sözü ve bestesi şarkıcıya ait olup ilerleyen yıllarda en sevilen Kenan Doğulu parçalarından biri olacak olan "Kurşun Adres Sormaz Ki" (bkz. Örnek 118) gelmektedir. Dinamik altyapısıyla "Can Bebeğim", "Hayat Bu Ya" (bkz. Örnek 119), sözlerini Yıldız Tilbe'yle birlikte yazdıkları "Bir Kereden Hiçbir Şey Olmaz" çalışmanın ağır hit'lerinden "İsyan Bu Haykırış" albümün öne çıkan parçaları olurken, ilk albüme ismini veren "Yaparım Bilirsin" ve "Aşk Oyunu" olmak üzere çalışmada iki de remix versiyon bulunmaktadır. Genel olarak ilkiyle aynı çizgide olan albümde, makamsal yapıdaki şarkılarla Batılı tarzdaki bestelerin dengeli bir biçimde seçilmiş olduğu görülür.

Kurşun Adres Sormaz ki
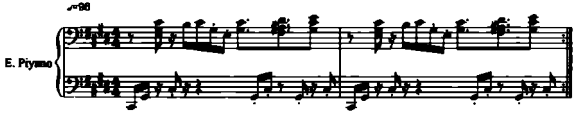


Örnek 118: Şarkı, sekiz ölçülük bir girişle başlamaktadır. Piyanoda gelen ve altılı aralıkların vurgulandığı figür tekrarlarından oluşan dört ölçülük pasajın ardından obua girmekte ve o da dört ölçülük bir ezgi çalmaktadır. Zemin bölümünde vokale gitar, akordeon ve *synth* yaylılar eşlik ederken, kürdi makamı etkisindeki nakaratta darbukanın da icraya katıldığı görülür. Nakaratın ardından giriş kısmı aynen gelmektedir. Sözlerin değiştiği "B" kısmında genel olarak aynı şekilde ilerleyen şarkı, nakaratın sonunda vokalin giriş ezgisini sözleriyle okumasıyla sürpriz bir biçimde sona ermektedir.



Örnek 119: Nihavent makamındaki şarkı düyek usûlündedir. Parça, yukarıdaki akor bağlantılarından oluşan bir ölçülük sürekli bas motifiyle başlamakta, ardından davulla birlikte darbuka ve kemanlar girmektedir. Sonlara doğru karar sesi değişerek re'den fa'ya aktarılan şarkı, girişte yer alan akorların tekrar gelmesiyle sönümlenerek bitmektedir.

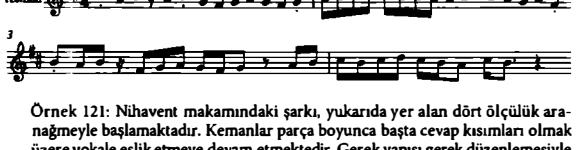
1996 yılında üçüncü stüdyo albümü *III*'ü çıkaran Kenan Doğulu, bu çalışmayla birlikte genel olarak tarzını oturtmaya başlamıştır. "Hiç Bana Sordun Mu"yla açılan albüm, şarkıcının hareketli hit'lerinden "Kandırdım" (bkz. Örnek 120) ve "Günah Değil Mi Bana"yla devam etmektedir. Bir ara davullu zurnalı düğün halayına bağlanan "Gelinim" girişinde cümbüşün kullanıldığı "Koca Çınar" Yunan müziği etkileri taşıyan "Bir Yanak Ver" gibi farklı tarzlardan beslenmiş şarkıların bulunduğu albüm, "Kandırdım" için çekilen ilk klipte birlikte geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmış ve yoğun ilgi görmüştür. 1999 yılında yayımlanan *Ben Senin Her Şeyinim*, Doğulu'nun bu dönemdeki son çalışması olmuştur. Aranjörlüğünü Ozan Doğulu'nun yaptığı albümdeki parçaların büyük kısmı Kenan Doğulu'ya ait olup iki şarkının müziğinde Ozan Doğulu'nun, bir bestede ise Tarık Sezer'in imzası vardır. "Ben Güzelden Anlarım" (bkz. Örnek 121), "Ben Senin Her Şeyinim", "Tenhalarda Yakalanma" halk müziği karakterindeki "Niyetini Boz Da Gel", "Kitabını Yazdım Senin" gibi hareketli parçaların ağırlıkta olduğu albümün bir öncekine göre daha dinamik olduğu söylenebilir. Bununla birlikte özellikle yaylılarda olduğu gibi yer yer çalgısal icrada da makamsal öğelere rastlamak mümkündür. Yine bu dönemde *3,5* (1997) ve *Gençlik Marşı* (1999) isimli iki teklisi yayımlanan Kenan Doğulu, yeni döneme *Ex Aşkım*'la girecek ve peş peşe yaptığı çalışmalarla 2000'li yıllarda da pop müziğin en önemli isimlerinden biri olmaya devam edecektir.

Kandırdım



Örnek 120: Vokalin gitar eşliğinde zemin bölümünün üç mısrasını seslendirmesiyle başlayan şarkı, yukarıda verilen bir ölçülük akompanye kalıbıyla devam etmektedir. Ardından önce davul, daha sonra kemanlar girmekte ve nakarat kısmının ezgisi çalınmaktadır. Zemin bölümünde bas gitarla birlikte piyano da vokale eşlik etmekte, nakaratın arkasından piyanoyla çalınan ve şarkının genel yürüyüşünü belirleyen akompanye tekrar gelip ikinci kısmı bağlamaktadır. Nakaratların arasında yer alan, gitarın doğaçlama olarak çaldığı solonun ardından nakarat bölümü bir kez daha gelmekte ve parça nakaratın ilk sözcüğüyle keskin bir biçimde bitmektedir.

Ben Güzelden Anlarım
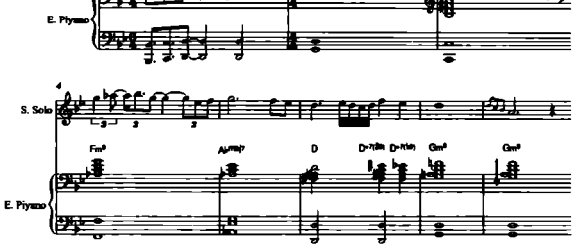


Örnek 121: Nihavent makamındaki şarkı, yukarıda yer alan dört ölçülük aranağmeyle başlamaktadır. Kemanlar parça boyunca başta cevap kısımları olmak üzere vokale eşlik etmeye devam etmektedir. Gerek yapısı gerek düzenlemesiyle dinamik bir karaktere sahip olan şarkı, nakaratın arkasından kemanlarda gelen V-I bağlantısıyla keskin biçimde sona ermektedir.

Oyunculuk kariyerinin yanında yaptığı albümlerle yorumcu olarak da adından söz ettiren Zuhal Olcay, 1990 yılında yayımlanan *Küçük Bir Öykü Bu* albümüyle pop müziğe adım atmıştır. Sözlerini Mehmet Teoman'ın, bestelerini Vedat Sakman'ın yazdığı şarkılardan oluşan albüme dönemin hâkim sound'u açısından bakıldığında farklı bir çalışma ortaya çıktığı görülür. Çoğunlukla belirgin bir ezgi hattının olmadığı, daha ziyade sözlerin öne çıkarıldığı şarkılar kendi içinde bir bütünlük taşıyorsa da pop parçasından ziyade bir tiyatro oyunu için yazılmış oldukları izlenimini vermektedir. Ertesi yıl *İki Çift Lâf* isimli ikinci albümü yayımlanan Olcay, aranjör olarak yine Vedat Sakman'la çalışmıştır. Sakman aynı zamanda

besteci olarak da on bir parçadan dokuzuna imza atmıştır. Diğer iki şarkıdan "İki Çift Lâf"ın bestesi Tayfun Karatekin'e, çalışmanın öne çıkan bir diğer parçası "Dünden Sonra Yarından Önce"nin (bkz. Örnek 122) müziği ise Onno Tunç'a aittir. İlk albümde sözlerin hepsinde imzası bulunan Mehmet Teoman'ın bu çalışmadaki tek parçası "Bırak Her Şeyi"dir. Aydan Burhan, Behçet Necatigil, Eriş Akman ve Lütfü Acun'un da güftelerinin bulunduğu albümde, üç parçanın sözü Zuhal Olcay tarafından yazılmıştır. "Süreyya", "Olsun", "Dünden Sonra Yarından Önce" gibi parçaların öne çıktığı albüm, pop müziğin giderek makamsallaştığı bir dönemde bu etkinin görülmediği ender çalışmalardan biri olmuştur.
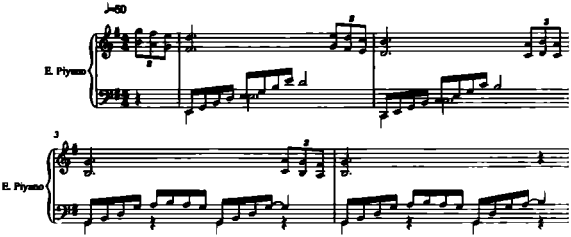
Dünden Sonra Yarından Önce



Örnek 122: Şarkı, yedili ve dokuzlu olarak kullanılmış altere akorların olduğu, sağlam bir armoni eşliği üzerine oturan sekiz ölçülük *synth* solosuyla başlamaktadır. Elektronik piyano, bas gitar ve davulun eşlik ettiği zemin bölümünden sonra herhangi bir geçiş pasajı olmaksızın, girişin ilk ölçüsünün sonunda da görülen iki dokuzlu akor bağlantısıyla nakarata geçilmektedir. Nakarat bölümünde aynı çalgısal eşlik devam etmekle birlikte ritim gitar da icraya katılmaktadır. Girişin tekrar gelmesiyle zeminde sözlerin değiştiği "B" kısmına geçilmekte ve nakaratın ardından piyanoda gelen soloyla parça sönümlenerek sona ermektedir. "Dünden Sonra Yarından Önce" zemin bölümünde kürdi, nakaratta nihavent makamı etkileri görülen fakat güçlü bir armoni kurgusu içerisinde kullanılan akorlarla tüm bu etkilerin soyutlandığı pop müzikteki nadir örneklerden biridir.

1993 yılında yayımlanan *Oyuncu*'da bu defa farklı isimlerle çalışan Zuhal Olcay, albümde sözlerini Leylâ Tuna'nın yazdığı, müziklerinin ve düzenlemelerinin çoğunu Onno Tunç'un yaptığı şarkıları seslendirmiştir. Aşkın Arsunan ve Selçuk Başar'ın da besteleriyle katkıda bulundukları çalışmada, Olcay'ın genel olarak çizgisini koruduğu söylenebilir. Oldukça dinamik parçaların seçilmesi, şarkıcının ses renginin daha fazla ortaya çıkmasını sağlarken, performans kabiliyetini de büyük ölçüde artırmıştır. Tümü Batılı tarzda yapılmış on şarkıdan oluşan albümün düzenlemelerinde de minimal bir anlayışın gözetildiği ve armonik kurgunun önde tutulduğu görülür. Dönemin giderek hızlanan temposunu yansıtan "İyisin" Aşkın Arsunan'ın şarkının dokusuyla bütünleşen güçlü sesiyle Olcay'a eşlik ettiği "Düet", "Leylâ", "Ayrılık", "Tango", "Yağmur" ve "Oyuncu" (bkz. Örnek 123) gibi her biri pop müzik tarihinin nadir örnekleri arasında gösterilebilecek parçalardan oluşan *Oyuncu*, 1990'lı yıllarda yapılmış pop albümleri içerisinde şüphesiz farklı bir yere sahiptir.

Oyuncu
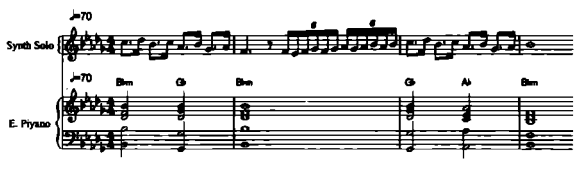


Örnek 123: Parça, yukarıda görülen piyano solosuyla başlamaktadır. *Synth pad*'in de derinlik etkisi vererek yer aldığı girişin ardından, elektronik piyano, akordeon ve bas gitarın eşlik ettiği zemin bölümü gelmektedir. Zeminin arkasından gelen nakarat kısmı, parçanın en tiz noktasına çıktığı, bir tür meyan olarak ifade edilebilecek bölüme bağlanmaktadır. Davul yürüyüşünün değişerek biraz daha öne çıktığı, *synth pad* ve *synth* yaylılarla sound'da bir genişleme etkisinin oluştuğu bu bölümün ardından gelen uzama kısmıyla tam kalış yapılmaktadır. Daha sonra girişte yer alan piyano solosu tekrar gelmekte ve parçanın trafiğinin aynı şekilde ilerlediği "B" kısmına geçilmektedir. Şarkı, uzama kısmının ardından gelen, vokalin de mırıldanarak eşlik ettiği piyano solosuyla başladığı gibi sona ermektedir.

Beş yıllık aranın ardından 1998'de dördüncü albümü *İhanet*'i çıkaran Olcay, tekrar Vedat Sakman ve Mehmet Teoman'la çalışmaya başlamıştır. Ece Aksoy, Mahinur Ergun ve Ferhan Şensoy gibi isimlerin sözlerini de seslendiren şarkıcı, Vedat Sakman'ın bestelediği, Attilâ İlhan'ın en bilindik şiirlerinden "Ayrılık Da Sevdaya Dahil"e de çalışmada yer vermiştir. İlk iki albümle aynı çizgide duran *İhanet*'le, bir önceki albümde yakaladığı dinamizmden oldukça uzak bir çalışmaya imza atan şarkıcı, bir anlamda başladığı yere geri dönerek 1990'lı yılları sessiz sedasız kapatmıştır.

1994 yılında yayımlanan *Delikanlım* albümüyle piyasaya girerek yorumculuğun yanında besteci ve söz yazarı olarak da pop müzikte önemli rol oynamış isimlerden biri, şüphesiz Yıldız Tilbe'dir. Bir dönem Sezen Aksu'nun vokalistliğini de yapan şarkıcı Aksu'nun tarzına yakın bir çizgide durarak, ilerleyen yıllarda pop müzikteki makamsal hattın önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 1990'lı yıllarda çıkardığı albümlerle iyi bir yer edinen şarkıcı, birçok ünlü ismin seslendirdiği söz ve besteleriyle bu yerini daha da sağlamlaştırmıştır. Bülent Özdemir ve Tarık Sezer'in düzenlemelerini yaptığı *Delikanlım*'daki şarkıların büyük bölümü Yıldız Tilbe tarafından yazılmıştır. "Delikanlım" (bkz. Örnek 124) albümün çıkış parçası olurken, yine ağır karakterdeki "Sevdanın Tadı", "Sevemedim Ayrılığı" (bkz. Örnek 125) ve "Çizilmemiş Resim" en az çıkış parçası kadar ilgi görmüş diğer şarkılardır. Hareketli parçalardan ise "Sana Değer" ve "Çal Oyna" öne çıkan şarkılar olmuştur. Tarzının dışına çıkarak Neşet Ertaş'ın "Zülüf"üne de albümde yer veren şarkıcı, böylece ilerleyen yıllarda arkasını getireceği halk müziği çalışmalarının ilk örneğini sergilemiştir. Tilbe'ye Cihan Okan, Kenan Doğulu, Yusuf Bütünley ve Zeynep de geri vokal olarak bazı parçalarda eşlik etmişlerdir.
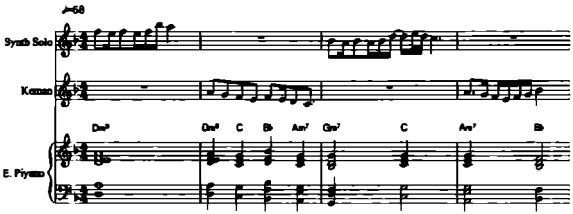
Delikanlım



Örnek 124: Yukarıda görüldüğü üzere; kürdi makamındaki şarkı, altta yalın armonilerin olduğu, figür tekrarlarından oluşan dört ölçülük bir cümleyle başlamaktadır. Gitar, bendir ve davulun yer aldığı zemin bölümü, iki ölçülük
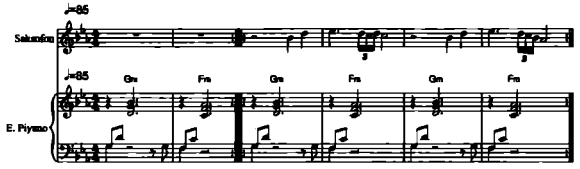
geçiş pasajıyla nakarata bağlanmaktadır. Zeminle karşıtlık oluşturucusu tiz seslerden oluşan nakaratta, *synth* yaylılar kontrpuantik bir ezgiyle vokale eşlik etmektedir. Gitarda gelen dört ölçülük geçiş pasajıyla "B" kısmına bağlanan şarkı, nakarat bölümünde sönümlenerek bitmektedir.

Sevemedim Ayrılığı
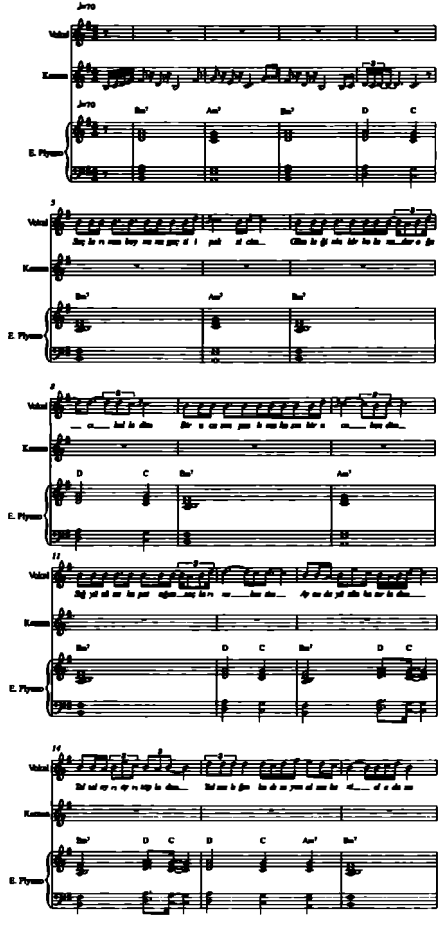


Örnek 125: Yukarıda yer alan dört ölçülük aranağmeyle başlayan şarkı kürdi makamındadır. Elektronik piyanoyla bas gitarın eşlik ettiği zemin ve nakarat bölümlerinin arkasından da yine bu aranağme gelmektedir. Parça, gerek düzenlemesi gerek Yıldız Tilbe'nin yorumuyla pop sound'u sınırları içerisinde yer almakla birlikte, 1990'lı yılların makamsal çalışmaları arasında önemli bir yere sahiptir.

Ertesi yıl çıkardığı ikinci albümü *Dillere Destan*'da bu defa aranjör olarak Ozan Doğulu'yla çalışan şarkıcı, yine kendi parçalarının ağırlıkta olduğu bir albüme imza atmıştır. Erdal Çelik, Yusuf Bütünley ve Sibel Sezai'nin geri vokal olarak Tilbe'ye eşlik ettikleri albümde, Tarkan da sözünü ve müziğini yazdığı "Havalım" parçasına vokal yaparak şarkıcıya destek olmuştur. Bu çalışmada da yine Neşet Ertaş'a yer vererek "Mühür Gözlüm"ü seslendiren Tilbe, sözü kendisine, müziği Ozan Doğulu'ya ait olan albümün açılış parçası "Vazgeçtim"le (bkz. Örnek 126) etkili çıkışını sürdürmüştür. Albüme adını veren "Dillere Destan", "Vuracak", sözlerini Tilbe'nin, müziği yine Ozan Doğulu'nun yazdığı "Gittin" (Nerdesin) ve "Anlamak İçin" öne çıkan diğer şarkılar olmuştur. Çoğunluğu ağır parçalardan oluşan albüm, şarkıların karakteriyle uyum içinde olan düzenlemeleriyle 1990'lı yıllarda yapılmış önemli pop albümlerinden biridir.



Örnek 126: Kürdi makamındaki şarkı piyanonun çaldığı I. ve II. derece akorları üzerine oturan saksofon solosuyla başlamaktadır. Sekiz ölçülük girişin ardından gelen zemin bölümünde piyano armonileri vermeye devam ederken, saksofon da vokale eşlik etmektedir. Bir geçiş pasajı olmaksızın zeminden nakarata geçilen şarkı, saksofonun girişteki motifi çalmasıyla tekrar zemine bağlanmaktadır. Bu defa bas gitar da piyanoyla birlikte armonileri çalmakta, ardından davulun da girmesiyle nakarata bağlanılmaktadır. Nakaratın arkasından meyana benzeyen bir bölüm gelmekte, burada davul yürüyüşü değişerek parçaya dinamik bir hava katmaktadır. Nakarat kısmından sonra gelen uzamanın tekrarlarıyla devam eden şarkı, vokalin sol'de, saksofonun mib'de karara gitmesiyle, dizinin VI. derece akoru olan mib majör üzerinde sona ermektedir.
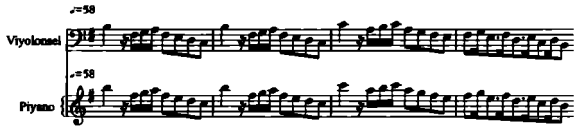
1996'da üçüncü albümü *Aşkperest*'i çıkaran Yıldız Tilbe, bu çalışmada da on üç şarkıdan on birine söz yazarı ve besteci olarak imza atmıştır. Albümün düzenlemelerini "Durma Git" parçasının sözünü ve müziğini yazan Kaveh Bahçeban ile Firuz İsmailov, Murat Yeter ve İskender Paydaş yapmışlardır. Âşık Hüdai'den "Gönül Çalamazsın"a da yer verilen albümde, Tilbe'nin çıkış parçası olan "Delikanlım"ın bir remix versiyonu bulunmaktadır. Çoğunluğu ağır parçalardan oluşan albümde, "Aşkperest" ve "Dili Ballım" öne çıkan hareketli parçalar olmuştur. "Dayan Yüreğim", "El Adamı" (bkz. Örnek 127), "Aşk Yok Olmaktır" gibi şarkıcının klasikleri arasına girecek birçok parçanın çıktığı albüm, Tilbe'nin tarzının oturmasında önemli bir aşamayı temsil eder.


Jm70
Bm7
Am7
Bm7
D
C
E. Piyano
3
Am7
5
D
C
Bm7
Am7
11
14

Örnek 127: Sekiz ölçülük bir girişle başlayan şarkı kürdi makamındadır. Girişin son dört ölçüsünde giren yaylılar motif tekrarlarının olduğu, II. derece üzerinde do sesiyle kalış yapan kısa bir ezgi çalmaktadır. Elektronik piyano, bas ve gitarın yer aldığı zemin bölümünde, arkadan *synth*'yle de akor değişimlerini vurgulayan bir eşlik çalınmaktadır. Nakarat kısmında biraz daha tizleşen parçada, davul yürüyüşünün değişmeden aynı şekilde devam ettiği görülmektedir. Arkasında kemanların çaldığı aranağme gelmektedir. Parçanın makamsal yapıda olmasına karşın, yaylılarda kaydırmalar başta olmak üzere herhangi bir süsleme yapılmaksızın sade bir icranın tercih edilmiş olduğu görülmektedir. Şarkı, nakarat kısmında sönümlenerek bitmektedir.
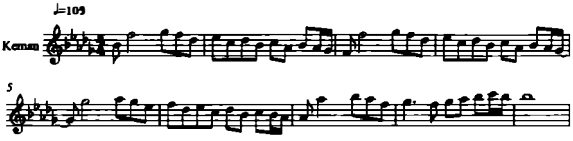
1990'lı yıllarda çıkardığı son albümü *Salla Gitsin Dertlerini*'de plak şirketini değiştiren şarkıcı, bu kez müziğinin giderek makamsal bir çizgiye oturduğu farklı bir çalışmaya imza atmıştır. Albümün açılış parçası "Vursalar Ölemem", "Yolumun İçinde", "Salla Gitsin Dertlerini" ve "İçimdeki Nehir"in söz ve müzikleri Tilbe'ye aittir. Müziğini Burhan Bayar'ın yaptığı "Sorma"nın sözlerini de yine kendisi yazmıştır. Önceki albümlerinde olduğu gibi bunda da tarzının dışında örnekler sergileyen şarkıcı, sözlerini İsmail Türüt'ün yazdığı "Gel Ha Böyle"nin yanı sıra "Geçti Dost Kervanı", "Yaktın Yandırdın Beni", "Burası Muştur" gibi türküleri seslendirmiştir. İlk üç albümden ayrı tutulması gereken *Salla Gitsin Dertlerini*, Yıldız Tilbe'nin müziğindeki değişim açısından bir kırılma noktası olarak görülebilir. Üstelik bu değişimi yalnızca parçaların yapısında değil, makam müziği çalgılarının kullanıldığı, kemanların yer yer kaydırmalarla çeşitli süslemeler yaptığı düzenlemelerde de görmek mümkündür. Bununla birlikte henüz cüzi miktarda olan ve pop sound'u sınırlarının dışına çıkmayan bu değişimin asıl etkilerini görmek için 2000'li yılları beklemek gerekecektir.

1990'lı yılların ortasında piyasaya giren ve tarz olarak Yıldız Tilbe'ye yakın bir çizgide duran Niran Ünsal'ın ilk albümü *Haktan*, 1996 yılında yayımlanmıştır. Garo Mafyan, Selim Çaldıran ve Tamer Özkan'ın düzenlemelerini yaptığı albümde, söz yazarı olarak Seda Akay, Şebnem Özberk ve Şehrazat'ın isimleri vardır. Niran Ünsal'ın da beş parçanın müziğine imza attığı çalışmada, ağırlıklı olarak ağır parçalara yer verildiği görülür. Sözü Seda Akay'a, müziği Garo Mafyan'a ait olan "Haktan" (bkz. Örnek 128) albümün çıkış parçası olurken, "Helâl Et", "Ağlamaya Hazır Mısın", "Aşka Davet", "Razıyım" gibi birçok ağır parça dinleyicinin beğenisini kazanmıştır. Suat Sayın'ın Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiiri üzerine bestelediği "İntizar"ı da seslendiren Ünsal, şarkıların gerek sözel içerik gerek müzik olarak giderek basitleştiği bu dönemde, 1980'li yıllarda oluşan hattın açtığı kanaldan ilerleyerek pop müziğe etkili bir giriş yapmıştır.



Örnek 128: Kürdi makamındaki şarkı, viyolonsel ve piyanonun unison olarak çaldıkları, motif tekrarlarından oluşan dört ölçülük bir cümleyle başlamaktadır. Zemin bölümünde vokale piyanonun yanında yer yer duyulan *synth* yaylılar eşlik etmekte, zeminin ikinci kısmında bas gitar ve bendir de icraya katılmaktadır. Nakaratta keman çeşitli süslemeler yaparak parçaya farklı bir hava katarken, arkada kanun vokalle unison olarak çalmaktadır. Niran Ünsal'ın yer yer küçük gırtlak nağmeleri kullandığı yorumu henüz pop sınırları içerisindedir. Şarkı, nakaratın sönümlenmesiyle sona ermektedir.

1999 yılında ikinci albümü *Şarkılara Tutundum*'u yapan Niran Ünsal, bu defa pop müziğin bir başka önemli ismiyle, Attilâ Özdemiroğlu'yla çalışmıştır. Çalışmanın ilk kliplendirilen şarkısı "İtiraf Ediyorum" (bkz. Örnek 129) albümün çıkış parçası olmuştur. Sözü Aysel Gürel'e ait olan bu parçanın müziği, ilk albümde de birçok parçada besteci olarak imzası bulunan Niran Ünsal tarafından yazılmıştır. Şarkıcının albümdeki tek bestesi bu değildir; "Gönül Hancım", "Peşinde Ahım Var", "Yasak Bir Düş" ve söz yazarlığı tecrübesinin ilk ürünü olan "Tövbekâr"ın müzikleri de şarkıcıya aittir. Albümde, Attilâ Özdemiroğlu'nun *Ağır Roman* filmi için bestelediği müziklerden biri olan "Masum Günahlar" ve "Vurgun" ile sözü Aysel Gürel'e, bestesi yine Özdemiroğlu'na ait olan "Firûze"yi de yorumlayan şarkıcı, çizgisini bir adım ileri taşımıştır. Her iki albümde de ağır parçalara daha fazla yer veren Niran Ünsal'ın, genellikle makamsal yapıda olan bu şarkıları seslendirirken yer yer gırtlak nağmeleri kullandığı, daha Türk müziğine dönük bir üslûbu benimsediği görülür.
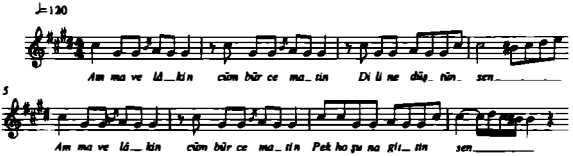


Örnek 129: Gitarla açılan parça, kemanların aynı pasajı tekrar çalmasının ardından, kanunun da yer aldığı yukarıdaki dokuz ölçülük aranağmeyle devam etmektedir. Bendir ve gitarın eşlik ettiği zemin bölümü tizleşerek nakarata bağlanmakta, burada davul da icraya katılmaktadır. Sade bir düzenlemenin tercih edildiği şarkıyla Ünsal'ın yorumunun dokusal açıdan uyumlu olduğu görülmektedir.

Müzik kariyerine 1980'li yılların sonunda yaptığı *Bir Efsane* albümüyle adım atan Hakan Peker, albümle aynı adı taşıyan ilk hit'i "Bir Efsane"yle 1990'ların başından itibaren adından söz ettirmeye başlamıştır. Ertesi yıl çıkardığı *Camdan Cama*'yla ününü pekiştiren şarkıcı, bu albümde de akılda kalıcı sözlerin basit ve akıcı ezgilerle buluşturulduğu "Vay Canına", "Falan Filân" gibi hareketli parçalara imza atmıştır. Bununla birlikte makamsal yapılı şarkılara da yer veren Peker, "Yıllar Acıdır", "Ben Sana Mecburum" gibi özellikle 1980'li yıllarda etkili olmuş taverna tarzından esintiler taşıyan parçalar seslendirmiştir. Albümdeki makamsal şarkılar için verilebilecek bir diğer örnek, Türk sanat müziği olarak bilinen tarzdaki "Sevgi Dolu Şu Gönlüm"dür. Aynı yıl yayımlanan *Düş ve Fantezi albümü*nde Sezen Aksu ve Kayahan parçalarının yanında Ahmet Kaya, Fatih Kısaparmak ve Coşkun Sabah'tan da şarkılar seslendiren Hakan Peker, kelimenin tam anlamıyla melez bir çalışmaya imza atmıştır. İçinde pop şarkıları olmakla birlikte gerek diğer şarkıların yapısı gerek sound'u açısından bir pop albümü olarak değerlendirilmesi zor olan *Düş ve Fantezi*, Peker'in müziğinde hangi tarzı benimseyeceğine henüz karar veremediği dönemde yapılmış bir çalışma olarak görülebilir.

1991 yılında dördüncü albümü *Hey Corç*'u (*Seni Unutmalı*) çıkaran şarkıcı, aranjör olarak yine Metin Özülkü'yle çalışmıştır. Sözleri ve müziği açısından herhangi bir bütünlük taşımayan –dahası böyle bir iddası olmadığı izlenimini açıkça veren– fakat 1990'lı yılların giderek sloganlaşan şarkı sözleri açısından iyi bir örnek olan *Hey Corç* parçasıyla özellikle gençler arasında ilgi gören Hakan Peker, bu albümde de

tarzını korumuştur. "Seni Unutmalı", "Barmen Minik", "Nerede" albümün öne çıkan hareketli parçaları olurken, "Kaldı Bende", "Kolay Mı Unutmak", "Ağladım" gibi arabeske yakın duran ağır şarkılara da yer verildiği görülmektedir. 1993'te yayımlanan *Amma Velâkin*'de birçok ismin desteğini arkasına alan şarkıcı, bu defa aranjör olarak Feyyaz Kuruş, Mustafa Sandal ve Ozan Çolakoğlu'yla çalışmıştır. Söz yazarı olarak Aysel Gürel'den Erhan Güleryüz'e, Berna Peker ve Eda Özülkü'den Ümit Sayın'a varıncaya dek önemli isimlerin katkı sağladığı albüm, Peker'in önceki albümlerinden farklı olarak pop sınırları içinde kalan bir çalışma olmuştur. "Amma Velâkin" (bkz. Örnek 130) dışında sözü Erhan Güleryüz'e, müziği Feyyaz Kuruş'a ait olan "Köylü Güzeli" Mustafa Sandal imzalı "Kritik", "Yalan Olur Aşklar da" gibi hareketli parçalar da albümün sevilen şarkıları arasında yer almıştır. Ağır şarkılardan ise Aysel Gürel ve Mustafa Sandal'ın ortak çalışmaları "Yapma" ile sözlerini Berna Peker'in yazdığı "Vazgeçen Ben Değildim" albümün öne çıkan diğer parçaları olmuştur.

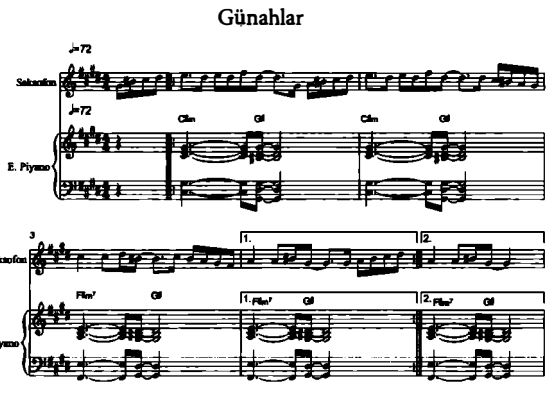
Amma Velâkin



Örnek 130: Davul yürüyüşüyle başlayan şarkı, herhangi bir aranağme veya giriş olmadan doğrudan zemin bölümüyle devam etmektedir. Zeminin ardından yine bir geçiş pasajı olmaksızın direkt nakarata bağlanılmaktadır. Yukarıda da görüldüğü üzere bir dörtlü içerisinde seyreden nakarat bölümü, tümüyle motif tekrarlarından oluşmaktadır. "B" kısmında da aynı sözlerin yer aldığı, düzenlemede davul ve bas gitardan başka bir çalgının kullanılmadığı parça sönümlenerek bitmektedir. "Amma Velâkin" akılda kalıcı sözlerin aynı motiflerle tekrar tekrar söylendiği, tamamıyla ritim üzerine kurulu, temposu yüksek şarkıların ortalığı sardığı 1990'lı yıllardaki sayısız örnekten biridir.

1995'te yayımlanan ve kendi adını taşıyan *Hakan Peker*, şarkıcının tarzının oturduğu dönemde yapılmış bir albüm olması bakımından önemlidir. Özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısına hâkim olan, basit yapılı söz ve ezgilerden oluşmuş hareketli parçaların tercih edildiği pop

sound'unu yansıtan bu çalışma, Peker'in pop müzikteki yerini de sağlamlaştırmıştır. Hareketli şarkıların ağırlıkta olduğu albümden "Ateşini Yolla", "Uçuk Kaçık", "Aşkımız Göze mi Geldi" gibi sevilen şarkılar çıkarken, çalışmanın akıllarda kalan tek ağır şarkısı "Günahlar" (bkz. Örnek 131) olmuştur. 1997 yılında çıkardığı *Salına Salına* albümüyle farklı bir işe imza atan şarkıcı, bu defa dinleyicilerin karşısına hareketli hit'ler üzerine kurulu bir albümle çıkmamıştır. Bunun yerine "Aldırma Sen Bana", "Değerini Bir Ben Bilirim", "Gitsen Üzülmem", "Çok Geç Olmadan" gibi birçok ağır parça seslendiren Peker'in, bu albümden çıkan tek hareketli şarkısı albüme adını veren "Salına Salına" olmuştur. Şarkıcının 1990'lı yıllardaki son çalışması, 1998'de yayımlanan ve önceki albümlerinde seslendirdiği şarkılardan oluşan *Dünden Bugüne*'dir.

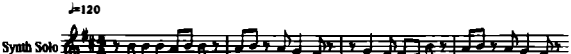


Örnek 131: Hicaz makamındaki şarkı saksofon solosunun yer aldığı girişle başlamaktadır. İki ölçülük geçiş pasajıyla piyanonun eşlik ettiği zemin bölümüne, ordan da direkt nakarata geçilmektedir. Ortada giriş kısmı tekrar gelmekte, parça saksofonun vokale doğaçlama bir soloyla eşlik ettiği nakarat bölümünde bitmektedir.

2000'li yılların temellerinin atıldığı 1990'larda giderek yükselen popüler kültür olgusu, özellikle toplumun genç kesimlerini derinden etkilemiş ve kısa sürede müzikteki yansımaları görülmeye başlamıştır. Birçok yeni ismin ortaya çıkması sürecin daha hızlı gelişmesine neden olurken,
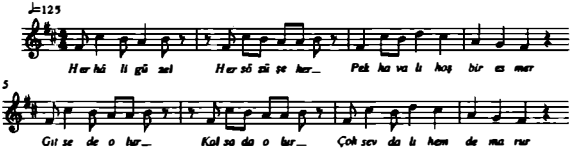
müzik piyasasının da çeşitlenmesini sağlamıştır. Nitekim bu dönemin pop müziğinden bahsederken akıllara pek çok kişi geliyorsa da başlıcalarından biri Yonca Evcimik'tir. 1991 yılında çıkardığı *Abone* albümüyle pop müziğe hızlı bir giriş yapan şarkıcı, kısa sürede çocukların ve gençlerin ağırlıkta olduğu geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Sözü Aysel Gürel'e, müziği Garo Mafyan'a ait olan "Abone" (bkz. Örnek 132) tekerlemeyi andıran sözleri ve akılda kalıcı ezgisiyle birçok kişi için 1990'lı yılların sembolü olmuştur. Evcimik'in birkaç *cover* şarkı da seslendirdiği albümdeki yerli bestelerde ise çalışmanın aranjörlüğünü de yapan Garo Mafyan'ın imzası vardır. Ağırlıklı olarak Aysel Gürel ve Şehrazat sözlerinden oluşan albümde "Taksit Taksit" (bkz. Örnek 133), "Cesaretim Yok", "Yaktın Beni" ve "Şok" öne çıkan diğer parçalar olmuştur.

Abone



Örnek 132: Davul ve *synth* solodan ibaret olan düzenlemesi, tekerlemeyi andıran sözleriyle *Abone*, şarkıların gerek yapısal gerek içerik bakımından giderek yüzeyselleştiği 1990'lı yılların başlıca örnekleri arasındadır. Yukarıda yer alan dört ölçülük pasajda da görüldüğü üzere şarkının neredeyse tamamını teşkil eden nakarat bölümünün ezgisi dört sesten oluşmaktadır.

Taksit Taksit
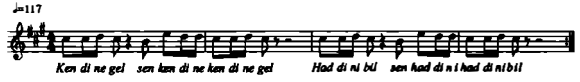


Örnek 133: Davul ve bas gitarla açılan şarkı, nakarat ezgisinin çalındığı *synth* soloyla devam etmektedir. Bu örnekte de parçanın nakaratı bir-iki farklı nota dışında aynı motifin tekrarlarından oluşmaktadır.

1993'te yayımlanan ikinci albümü *Kendine Gel*'le adından söz ettirmeye devam eden şarkıcı, bu albümden de "Kendine Gel" (bkz. Örnek

134) dışında "Lâf Olsun Torba Dolsun", "Çok Alemsin", "Karambol", "In & Out" gibi hareketli hit'ler çıkarmıştır. Bununla birlikte sözü ve müziği Şehrazat'a ait olan, albümdeki ender ağır parçalardan "Henüz Çok Gencim" de Yonca Evcimik'in sevilen şarkılarından biri olmuştur. Katıldığı televizyon programlarında ve kliplerinde şarkılarını söylerken dans etmesi, görselliğin önem kazandığı bir dönemde şarkıcının bu özelliğini de kullanarak öne çıkmasında önemli rol oynamıştır. Ertesi yıl *8:15 Vapuru*'nu yapan Evcimik, tek şarkı ve onun üç farklı remix'inden oluşan bu tekliyle yayımlanacak olan albümünün de tanıtımını yapmıştır. Sözlerini Ercan Saatçi'nin yazdığı parçanın düzenlemelerini Aykut Gürel üstlenmiştir. Şarkının "Türk Versiyon"unda darbuka, def, bendir gibi vurmalı çalgılarla birlikte kanun kullanılmıştır. Aynı yıl yeni albümü *Yonca Evcimik '94*'ü çıkaran şarkıcı, bu defa tarzının biraz dışına çıkmıştır. Albümün hit'lerinden "Bandıra Bandıra"da rap müziğe yönelen Evcimik,"Tükendik", "Gel Gel", "Şeytana Uydum", "Gel de İçme" gibi hareketli parçalarla duraksamadan yoluna devam etmiştir. 9/8'lik ritmiyle diğer şarkılardan ayrılan makamsal yapıdaki "Boomerang" ve Karadeniz türküsü "Yine Yeşillendi Fındık Dalları" ise ilginç bir sürpriz olarak albümdeki yerlerini almışlardır.

Kendine Gel
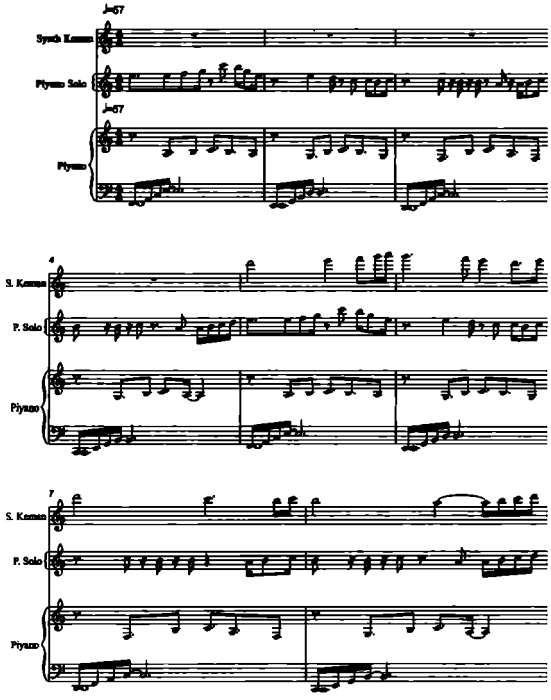


Örnek 134: Girişteki *synth* solodan zemin bölümüne, aynı motiflerin arka arkaya defalarca tekrarlandığı parçanın yukarıda yer alan nakarat kısmı da yine bir motifin farklı sözlerle okunmasından ibarettir.

1995'de yaptığı *I'm Hot For You* albümü önce yabancı bir yapım firması tarafından üç parçalık tekli olarak çıkarılmış, şarkının klibi de *MTV Party Zone*'da gösterilmiştir. Avrupa'da yayımlanan teklinin ardından beş Türkçe, üç İngilizce parçanın yanı sıra dört tane remix'in bulunduğu albüm, Türkiye'de de satışa sunulmuştur. *I'm Hot For You*'da söz yazarı ve besteci olarak oldukça geniş bir ekibin desteğini alan Yonca Evcimik, aranjör olarak Aykut Gürel, Murat Uncuoğlu, Can Besbelli, Ozan Çolakoğlu ve Cenker Sarp'la çalışmıştır. Ercüment Vural, Eser Taşkıran, Melis Sökmen, Ümit Sayın, Zeynep Dizdar ve Özkan Uğur'un

da aralarında bulunduğu birçok isim şarkıcıya vokal yapmıştır. Sözü Richard Cameron'a ait olan "I'm Hot For You" albümün çıkış parçası olurken, Nazan Öncel'in yazdığı "Sallan Yuvarlan" ile "Boza" albümün diğer hit'leri olarak öne çıkmıştır.

1997 yılında sözü Sezen Aksu'ya, müziği Garo Mafyan'a ait olan *Yaşasın Kötülük* parçasının yer aldığı teklisini çıkaran şarkıcı, dönemin sonlarına gelirken popülerliğini korumuştur. 1990'lı yılları *Günaha Davet* albümüyle kapatan Evcimik'e bu defa Sezen Aksu'nun yanı sıra Fatih Erkoç ve Şebnem Ferah da vokal yaparak destek vermişlerdir. "Tatlı Kaçık", "Vurula Vurula", "Günaha Davet" ve "Şeker Şeyler" çalışmanın hareketli hit'leri olarak öne çıkarken, albümün ağır şarkılarından "Hemen Şimdi" de dinleyilerin beğenisini kazanmıştır. Gerek şarkıları gerek düzenlemeleriyle 1990'lı yılların değişen pop müziğinde önemli bir figür haline gelen Yonca Evcimik, 1980'lerde açılan ana hatta alternatif olabilecek bir kanaldan ilerleyerek bu müziğin çeşitlilik kazanmasında rol oynamıştır.
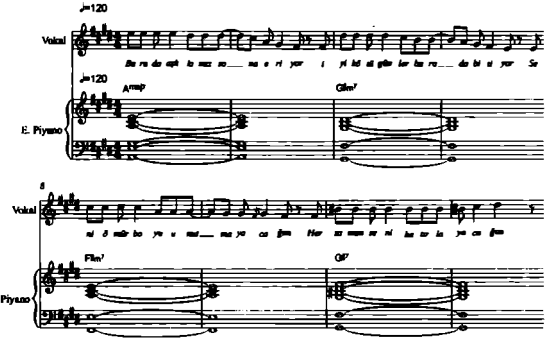
1990'lı yılların ortasında piyasaya girerek bir anda adından söz ettirmeye başlayan Rafet El Roman, ilk albümü *Gençliğin Gözyaşı*'yla giderek hareketlenen pop müzik piyasasında farklı bir renk olmuştur. Uzun yıllar Almanya'da yaşamanın getirdiği Alman aksanlı Türkçe'siyle dikkatleri üzerine çeken şarkıcı, ilk başlarda şarkı söyleyiş biçimi nedeniyle hayli eleştirilmiştir. Zamanla bu üslûbu, müziğini kendine özgü kılan renklerden biri olarak görenlerin sayısı artmış ve arka arkaya gelen albümlerle dinleyici kitlesini genişletmiştir. Albümün çıkış şarkısı "Seni Seviyorum" olurken, tüm parçaların söz ve müziklerinde imzasının bulunması da dikkatleri üzerine çekmesinde etkili olmuştur. Aranjör olarak Hubert Nietsch, Pat Leonardo ve Yoyo Truatman gibi yabancı isimlerle çalışan şarkıcı, bazı parçaların düzenlemelerine de katkı yapmıştır. "Seni Seviyorum"un ardından kliplendirdiği ikinci ağır parçası "Sorma Neden" (bkz. Örnek 135) de en az ilki kadar sevilmiş, toplumsal mesajlar içeren "Baba Ocağında", "Bilemem İnsanlar Ne Yapar", "Yaşa Çiftçi" gibi şarkılarının yanında 1990'lı yıllara damgasını vuran hareketli hit'lerden olan "Amerika" da gençler arasında büyük ilgi görmüştür. Gerek şarkılar gerek düzenlemeler bakımından Batılı bir pop sound'a sahip olan "Gençliğin Gözyaşı" döneminin öne çıkan çalışmalarından biri olmuştur.



Örnek 135: Şarkı, piyano solosunun olduğu on altı ölçülük bir girişle başlamaktadır. 5. ölçüde girip kontrpuantik bir ezgi çalarak piyanoya eşlik eden *synth* kemanın ve *synth pad*'in yer aldığı girişin ardından zemin gelmektedir. Piyanonun yedili akorlarla yaptığı akompanye'den oluşan eşlik bu bölümde de küçük değişikliklerle devam etmektedir. Belirgin bir nakarat bölümü bulunmayan şarkı, sözlerin aynı armoni kalıbı üzerinde biraz da doğaçlama bir biçimde okunmasıyla oluştuğu izlenimini vermektedir. Rafet El Roman'ın sözlerin içeriğine göre yer yer sesini dramatize ettiği baskın yorumu, düzenlemenin de sade olması nedeniyle genel olarak parçanın önüne geçmiştir. Baştan sona tansiyonu değişmeden ilerleyen şarkı, girişteki piyano solosuyla başladığı şekilde sona ermektedir.
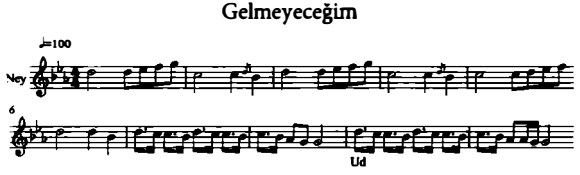
Almanya'daki stüdyolarda hazırlanıp 1997 yılında piyasaya sürülen ikinci albümü *En Güzel Günler Senin Olsun*'da Steffen Müller'le çalışan şarkıcı, bu defa da genel olarak Türkiye'deki pop müziğin uzağına düşen, daha ziyade Avrupa merkezli pop sound'una yakın duran bir çalışmaya imza atmıştır. Kendi şarkılarını yapmaya devam eden Roman, albümdeki on bir parçadan çoğunun söz ve müziklerini yazmış, birkaç parçada da Yoyo Trautman'la birlikte çalışmıştır. Sözü ve müziği kendisine ait olan "Affetmem" (bkz. Örnek 136), müziğini Pat Leonardo'yla birlikte yaptıkları "Aşk Değilse" ve düzenlemesine varıncaya dek kendi imzasını taşıyan "Nerdesin" gibi şarkıların öne çıktığı albümün tamamına yakını ağır parçalardan oluşmaktadır. 1999'da çıkardığı ve parçaların tümünü yine kendisinin yazdığı *Hayat Hüzünlü*'de aranjör olarak Mambo Miller ve Mimi Polakis'le çalışan şarkıcı, bu albümü de Almanya'da tamamlamıştır. Albümün kliplendirilen parçalarından "Bir Melek Diliyorum" ve Burcu Güneş'le birlikte seslendirdikleri "Son Mektup" çalışmanın öne çıkan parçaları olmuştur. Gündelik hayattaki hemen her konunun işlendiği, giderek basitleşen şarkı sözlerinin aksine, daha derinlikli sözler yazarak özellikle dönemi açısından farklı şarkılara imza atan Rafet El Roman, "Allah Biliyor"da alışılmadık biçimde inanç konusuna değinerek insanı ve kurduğu düzeni eleştirel biçimde ele almıştır. *Hayat Hüzünlü*'yle 1990'lı yılları kapayan şarkıcı, 2000'li yıllarda çizgisinden uzaklaşacak ve müziği farklı tarzlardan etkilenerek önemli ölçüde değişime uğrayacaktır.

Affetmem



Örnek 136: Doğrudan nakaratın sözleriyle başlayan şarkı, saksofon solosuyla piyanonun eşlik ettiği zemine bağlanmaktadır. Bas gitarın da yer aldığı bu bölümün ardından synth yaylıların girmesiyle nakarata geçilmektedir. Tekrar zemin ve nakarat bölümleriyle devam eden parça saksofon solosunun ardından piyanonun çaldığı akorlarla yavaşlayarak bitmektedir. Yine vokalle piyanonun önde olduğu sade bir düzenlemenin tercih edildiği parçanın, genel olarak Türkiye'deki pop müziğin uzağına düşen, daha Batılı bir tarzı yansıttığı görülmektedir.
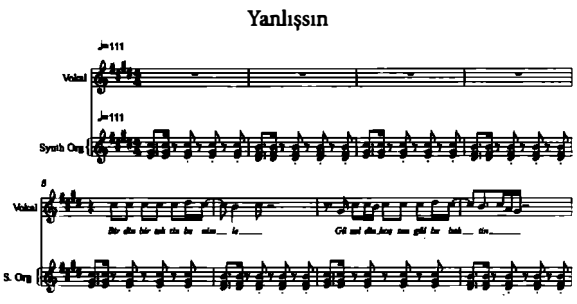
1980'lerin sonlarında çıkan, düzenlemelerini Garo Mafyan'ın yaptığı... *Ve Ayşegül Aldinç* albümünün ardından 1990'lı yıllara *Benden Söylemesi*'yle giren Ayşegül Aldinç, bu albümde Aysel Gürel, Şehrazat, Bülent Ortaçgil, Arto Tunçboyacıyan ve Özkan Uğur gibi önemli isimlerle çalışmıştır. Aranjörlüğünü Attilâ Özdemiroğlu'nun yaptığı albüm, sözü Eda Özülkü'ye müziği Metin Özülkü'ye ait, "Oldum Olası" isimli hareketli parçayla açılmaktadır. Aysel Gürel'le Attilâ Özdemiroğlu'nun ortak çalışmalarından doğan "Aşk-ı Muhabbet"in yanı sıra sözü yine Gürel'e, müziği Sezen Aksu'ya ait olan "Gelmeyeceğim" (bkz. Örnek 137), "Sorma" Arto Tunçboyacıyan imzalı "Yapma N'olursun" gibi makamsal yapıdaki ağır parçalar da seslendiren Aldinç, özellikle hareketli şarkılarıyla dönemin sound'unu yansıtan isimlerden biri olmuştur.



Örnek 137: Makamsal yapıdaki parça yukarıda yer alan on ölçülük girişle başlamaktadır. Neyin çaldığı, sol'de karara giden sekiz ölçülük cümlenin ardından iki ölçülük bir kalıştan sonra uzama gelmekte, daha sonra piyano ve *synth* yaylıların eşlik ettiği zemine geçilmektedir. Nakarattan sonraki uzama kısmında ud da icraya katılmakta ve parça yavaşlayarak sona ermektedir.

İki yıllık aranın ardından 1993'te *Alev Alev* isimli albümüyle, dinleyicilerinin karşısına yine iddialı bir çalışmayla çıkan şarkıcı, pop müzikteki yerini sağlamlaştırmıştır. Onno Tunç'dan Mustafa Sandal'a, Garo Mafyan'dan Ercüment Vural ve Sarp Özdemiroğlu'na kadar geniş

bir aranjör ekibi tarafından hazırlanan albümün açılış parçası, sözleri Leylâ Tuna'ya, müziği Onno Tunç'a ait olan ve albüme adını veren "Alev Alev"dir. Bu hareketli parçanın ardından gelen Barış Manço imzalı "Al Beni" kısa süre içerisinde Aldinç'in en sevilen şarkılarından biri olmuş ve ünlü İspanyol topluluğu Gipsy Kings tarafından da seslendirilmiştir. Sözlerini Leylâ Tuna'nın, müziğini Ercüment Vural'ın yazdığı "Günahkâr Yaz" daha sonra Aldinç'in hareketli hit'leri arasına girecek Mustafa Sandal imzalı "Yanlışsın" (bkz. Örnek 138), Batılı tarzda yapılmış bir beste olan "Yeniler" ve tipik Onno Tunç armonileriyle başlayan Adnan Ergil çalışması "Sebep Olma" albümün öne çıkan parçaları olurken, Ayşegül Aldinç de *Alev Alev*'le 1990'lı yıllardaki en önemli çalışmasına imza atmıştır.
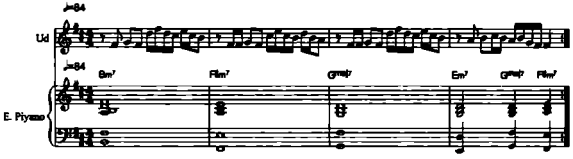


Örnek 138: *Synth* org'la çalınan ve iki akordan oluşan sürekli bas motifiyle açılan parça, 5. ölçüde vokalin girişiyle zemine bağlanmaktadır. Bas motifi zemin bölümü boyunca devam etmekte, davul yürüyüşünün değiştiği nakaratta da *synth* org eşliği farklı bir ritimle sürmektedir. *Synth* solonun nakaratın ezgisini çalmasıyla "B" kısmına geçilen şarkı, nihavent makamı etkisinin hissedildiği nakarat bölümünde aniden bitmektedir.

1995'te yayımlanan *Söze Ne Hacet*'te daha dingin bir havaya bürünen şarkıcı, düzenlemelerini Aykut Gürel, Metin Özülkü ve Ercan Saatçi'nin yaptığı albümde, "Söze Ne Hacet" parçasıyla ilk söz yazarlığı tecrübesini de kazanmıştır. Şehrazat ve Aykut Gürel ortaklığından doğan "Alimallah" albümün hit parçası olurken, Metin Özülkü imzalı "Durumumu Anla" ve müziğini Aykut Gürel'in yazdığı "Deli Dolu" da çalışmanın

diğer hareketli parçaları olarak ilgi görmüştür. Sözü ve müziği Nazan Öncel'e ait "Beni Hatırla" (bkz. Örnek 139) ise yalnızca bu albümün değil, Ayşegül Aldinç'in tüm şarkıları içerisinde en sevilen parçalarından biri olmuştur. Çalışmanın öne çıkan bir diğer şarkısı Metin Özülkü bestesi "Affetme Beni"dir.
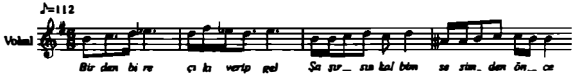
Beni Hatırla



Örnek 139: *Synth pad*'le çalınan akorların eşlik ettiği tarın serbest solosuyla açılan parça, yukarıdaki ud solosuyla devam etmektedir. Yedili akorlar üzerindeki motif tekrarlarından oluşan dört ölçülük cümlenin karara gitmesiyle zemin bölümüne geçilmekte, burada vokale bas gitarla *synth pad* eşlik etmektedir. Nakarat ve aranağmede de ud kullanılmakta, sonlara doğru ise baştaki tar tekrar duyulmaktadır.

2000'li yıllara söz yazarından bestecisine oldukça kalabalık bir ekibin emek verdiği *Nefes* albümüyle giren Ayşegül Aldinç, aranjör olarak da Aykut Gürel, Kıvanç K., Erkin Arslan, Alper Berksu ve Tansel Doğanay gibi birçok isimle çalışmıştır. Ney solosuyla başlayan makamsal yapıdaki Sezen Aksu imzalı "Aylardan Mayıs" albümün açılış parçasıdır. Ardından gelen "Verdim Gönlümü" girişinde ud solosunun olduğu bir başka makamsal şarkıdır. "Son Fasıl", "Ağır Abim" ve sözü Aysel Gürel'e, müziği Timur Selçuk'a ait "Gözlerin Su Yeşili" (bkz. Örnek 140) şarkısı ise bu tarzın albümdeki diğer örnekleridir. Barlas Erinç'in yazdığı, Aldinç'in hareketli hit'lerinden "Ben Kimselere Yar Olmam" ile Özgür Akpolat imzalı "Haberi Yok" da albümün öne çıkan parçaları arasındadır. *Nefes*, şarkıcının 1990'lı yıllardaki albümlerine kıyasla daha az ses getirmişse de bu dönemin sound'unu 2000'li yıllara taşıyan çalışmalar arasında olması bakımından önemlidir.
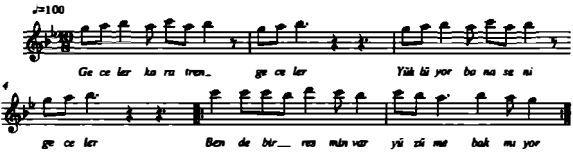
Gözlerin Su Yeşili



Örnek 140: Makamsal yapıdaki parça 6/8'lik yürük semai usûlündedir. Gitarın çaldığı akorlarla açılan şarkı nakaratın sözleriyle devam emekte, daha sonra zemin bölümüne, ordan da tekrar nakarata geçilmektedir. Aranağmenin ardından meyanın geldiği parça, nakarattan sonra serbest bir bölüme geçip son nakaratla birlikte yavaşlayarak bitmektedir. "Gözlerin Su Yeşili" gerek yapısı gerek düzenlemesiyle bilhassa dönemin pop müziğinin hayli uzağına düşen bir çalışmadır.

1991 yılında yayımlanan ve kendi şarkılarından oluşan *Bir Hadise Var* albümüyle oldukça verimli geçireceği bir döneme giren Nazan Öncel, en az yorumculuğu kadar yazdığı parçalarla da dikkatleri üzerine çekmiştir. İskender Paydaş'ın aranjörlüğünü yaptığı albüm, Candan Erçetin, Cihan Okan ve Melis Sökmen'in geri vokal olarak eşlik ettikleri "Aynı Nakarat"la açılmaktadır. Ardından gelen parça, Öncel'in ağır hit'lerinden "Gitme, Kal Bu Şehirde"dir. Üçünü sırada, henüz kendi albümlerini yapmamış olan genç isimler, Levent Yüksel ve Sertab Erener'in şarkıcıya eşlik ettikleri "Âşık Değilim", "Olabilirim" yer almaktadır. "Mühürledim Seni Kalbime" (Bir Hadise Var) ve "Ağla Erkeğim Ağla" ise birçok hareketli parçanın arasından sıyrılarak albümün öne çıkan ağır şarkıları olmuştur.
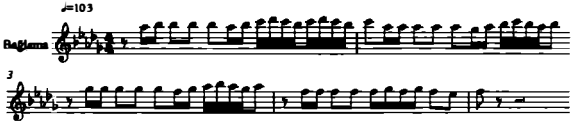
Üç yıl sonra *Ben Böyle Aşk Görmedim*'le dinleyicilerinin karşısına çıkan Öncel, bu defa aranjör olarak İskender Paydaş'ın yanı sıra Buğra Uğur ve Hamit Ündaş'la da çalışmıştır. Bir kez daha tümüyle kendi parçalarından oluşan bir albüme imza atan şarkıcı, bu albümle birlikte söz yazarı olarak da kendini kabul ettirmeye başlayacaktır. Uzun havayı andıran girişiyle "Ben Böyle Aşk Görmedim" açılış parçası olarak oldukça dikkat çekicidir. "Geceler Kara Tren"in (bkz. Örnek 141) ardından, ilerleyen yıllarda Öncel'in en sevilen parçaları arasına girecek olan "Dillere Düşeceğiz Seninle"yle devam eden albümden, eleştirel sözleriyle dikkat çeken "Nazınla Dünya Sazınla Dünya", "Eveleme Eveleme Eveleme Bitti", "Avare Yıllar" ve "Aşk Beklemez" gibi birçok hit çıkmıştır.



Örnek 141: Gitar ve neyle açılan şarkı nihavent makamında olup 10/8'lik aksak semai usûlüyle bestelenmiştir. Gitar ve *synth* yaylıların eşlik ettiği zeminin ardından yukarıda yer alan nakarat bölümü gelmektedir. Görüldüğü üzere nakaratının büyük kısmı motif tekrarlarından oluşan parça, hem ezgisel yapısı hem de düzenlemesi bakımından oldukça sadedir.
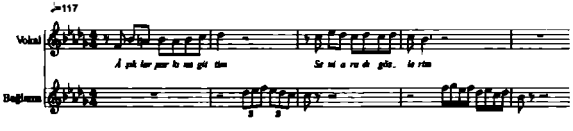
1995 yılında çıkardığı *Göç*'le farklı bir çalışmaya imza atan Öncel, tüm şarkıları gitar eşliğinde seslendirmiştir. Ağır parçalardan oluşan albümde özellikle "Gidelim Buralardan" ve "Nazlı Ay" öne çıkan parçalar olmuştur. Öncel'in gitar konusundaki tercihi sound açısından bir tekdüzeliğe neden olmakla birlikte, şarkıların tarz olarak kendi içinde bir bütünlük taşıdığı görülür. Ertesi yıl yayımlanan *Sokak Kızı* ise bir tür geri dönüş çalışması gibidir. Şarkıcının yine kendi parçalarını seslendirdiği albüm, "Ben Sokak Kızıyım"la başlayıp "Bana Özel"le devam etmektedir. Dördüncü sırada yer alan "Erkekler De Yanar" (bkz. Örnek 142) albümün başlıca hit'lerinden olurken, "A Bu Hayat" da çalışmanın öne çıkan bir diğer parçası olarak dinleyicinin beğenisini kazanmıştır. Bu albümde *Göç*'e göre müziği belirgin ölçüde sertleşen Nazan Öncel, 1999'da yayımlanan *Demir Leblebi*'de büyük oranda çizgisini korumuştur. Hamit Ündaş ve İskender Paydaş'la çalışan şarkıcı, albümden "Âşıklar Parkı" (bkz. Örnek 143) gibi bir hareketli hit çıkarmışsa da "Hep Yalnız" ve "Bu Havada Gidilmez"in de aralarında bulunduğu çoğunlukla ağır şarkılar seslendirmiştir. 1990'lı yılları *Demir Leblebi*'yle kapayan Öncel, 2000'lere hem yorumcu hem de söz yazarı olarak kendini ispatlamış bir isim olarak girmiştir.

Erkekler de Yanar



Örnek 142: Yukarıda yer alan beş ölçülük elektro bağlama solosuyla başlayan şarkı makamsal yapıdadır. Solonun ardından, bir hicaz dörtlüsü içerisinde gelişen motif'in farklı sözlerle tekrarlanmasından ibaret olan zemin bölümü gelmekte, daha sonra dizinin VII. derecesine kadar genişleyen nakarat bölümüne geçilmektedir. Nakarattan sonra gelen uzamada kürdi makamına geçen şarkı, baştaki elektro bağlama solosuyla "B" kısmına bağlanmaktadır. Doğaçlama çalınan dört ölçülük bağlama solosundan sonra tekrar nakaratla devam eden şarkı, keskin bir biçimde sona ermektedir. Nazan Öncel'in hit'leri arasında yer alan parça, gerek makamsal yapısı gerek düzenlemesinde kullanılan ve pop şarkılarının icrasında neredeyse hiç rastlanılmayan elektro bağlama sololarıyla, kuşkusuz döneminin ilginç örneklerinden biridir.

Âşıklar Parkı
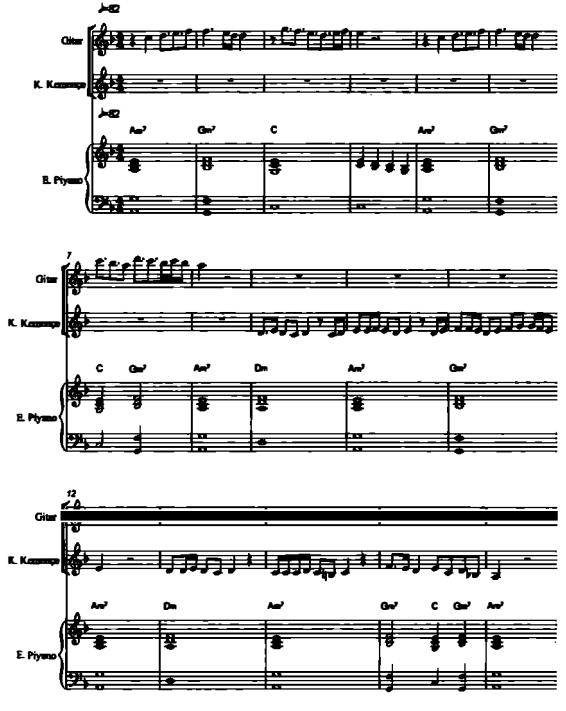


Örnek 143: Nazan Öncel'in elektro bağlama solosuyla başlayan bir diğer şarkısı "Âşıklar Parkı" da müzikal yapısından ziyade akılda kalıcı sözleriyle öne çıkmış bir çalışmadır. Yukarıdaki beş ölçülük pasajda görüldüğü üzere; solonun dışında da yer yer duyulan bağlama, cevap kısımlarını çalarak vokale eşlik etmektedir. Yine farklı makamsal etkilerin görüldüğü şarkı, girişteki bağlama solosuyla sönümlenerek bitmektedir.

1990'lı yıllarda yaptığı albümlerle dönemin önemli isimleri arasına girip verimli çalışmalarını 2000'li yıllarda da devam ettirerek popülerliğini koruyan isimlerden biri de Fatih Erkoç'tur. 1980'lerin ikinci yarısında *Yol Verin A Dostlar*'la tanınmaya başlayan şarkıcı, asıl çıkışını 1992'de yayımlanan *Ellerim Bomboş* albümüyle yapmıştır. Düzenlemelerini Özkan Turgay'la birlikte yaptıkları çalışmada söz yazarı ve besteci olarak da birçok parçada imzası bulunan Erkoç, Türk müziğine yakın duran bir müzisyen olarak makamsal öğelerden önemli ölçüde yararlan-
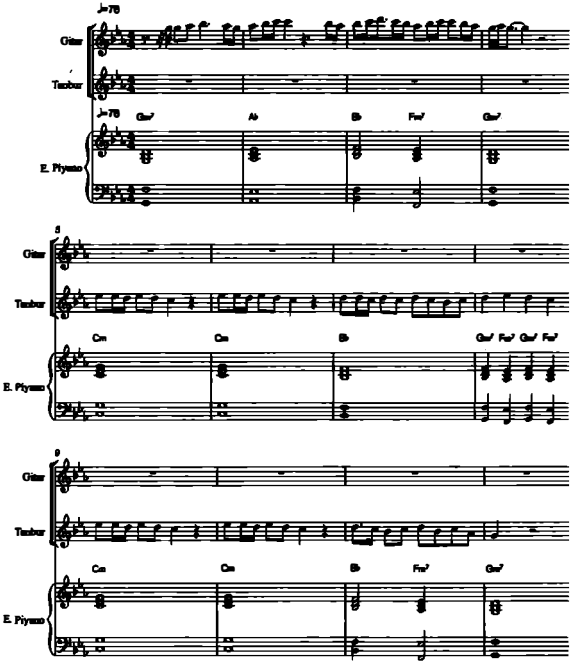
mıştır. Sözü ve müziği şarkıcıya ait olan "Ellerim Bomboş" (bkz. Örnek 144) ile sözlerini yine kendisinin, müziğini N. Nikos'un yazdığı "Anı" albümün hit'leri olurken, açılış parçası "Oynatmaya Az Kaldı" Erkoç'un imzasını taşıyan "Cefalar" sözleri Ayşe Birgül Yılmaz'a, müzikleri şarkıcıya ait olan "Avuç İçi Kadar" ve "Ağustos Sonu" da çalışmanın sevilen parçaları olarak öne çıkmıştır. Yukarıda bahsedilen makamsal öğelere şarkıların yanı sıra düzenlemelerde de rastlanmaktadır.

Ellerim Bomboş
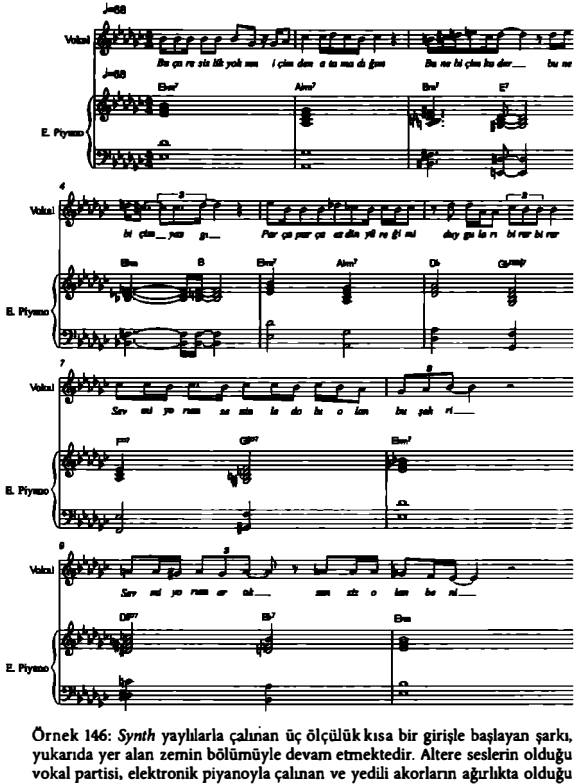


Örnek 144: Kürdi makamındaki şarkı sekiz ölçülük bir gitar solosuyla başlayıp klasik kemençe ve udun unison çaldıkları, yine sekiz ölçüden oluşan aranağme kısmıyla devam etmektedir. Parça boyunca önde olan davul ile bas, *synth pad* ve gitarın eşlik ettiği zemin bölümü doğrudan nakarata bağlanmaktadır. Geri vokallerin de şarkıcıya eşlik ettiği bu bölümün sonunda gelen doğaçlama *synth* soloyla "B" kısmına geçilen parçada, bu defa zeminin ilk kısmının seslendirilmediği görülür. Daha sonra nakaratın ardından *synth* yaylılarla çalınan bir kalıştan sonra uzama kısmı gelmekte ve şarkı yavaşlayıp karara giderek sona ermektedir.

Ertesi yıl düzenlemelerini de yaptığı *Penceremden Gökyüzüne*'yle dinleyicilerin karşısına çıkan Erkoç, tümüyle kendi bestelerinden oluşan albümde parçaların çoğuna söz yazarı olarak da imza atmıştır. Şarkıcının çizgisini koruduğu albümden çıkan parçalar "Elveda Tatlım" (bkz. Örnek 145), sözlerini Erkoç'la Ayşe Balam'ın birlikte yazdıkları "Penceremden Gökyüzüne", "Gözler Uykuda" ve sözleri Suzan Nalbantoğlu'na ait olan "Kör Kuyular" (bkz. Örnek 146) olmuştur. Burcu Güden, Cihan Okan, Selim Çaldıran, Sinan Erkoç ve Volkan Şanda'nın da vokal yaparak destek verdikleri çalışma, özellikle Fatih Erkoç'un tarzının oturmasında ve daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasında etkili olmuştur. 1994'te yayımlanan *Sana Deliyim*'de söz yazarı olarak Zeynep Talû, Birgül Yılmaz, Gönül Şen ve Kasım Şair'le çalışan şarkıcı, toplamda üç parçanın sözlerini, altısının da müziklerini yazmıştır. Özkan Turgay imzalı "Yana Yana"yla açılan albümde, "Şıpsevdi", "Dur", "Sultanım" gibi sözleri bakımından derinlik taşımayan ve basit ezgilerden oluşan başka hareketli şarkıların da yer alması, Erkoç'un önceki albümleriyle kıyaslandığında dikkati çeken başlıca farklardan biridir. Bir diğeri ise gerek şarkıların yapısı ve düzenlemeler gerek vokalin üslûbu bakımından, bazı müzik yazarlarının "alaturka" olarak ifade ettikleri makamsal etkilerin daha net biçimde ortaya çıkmasıdır. Şarkılara koşut olarak altyapıların da tekdüzeleşmiş olması, *Sana Deliyim* albümünü Fatih Erkoç'un diğer çalışmaları arasında ayrı bir yere koymayı gerektirmektedir.
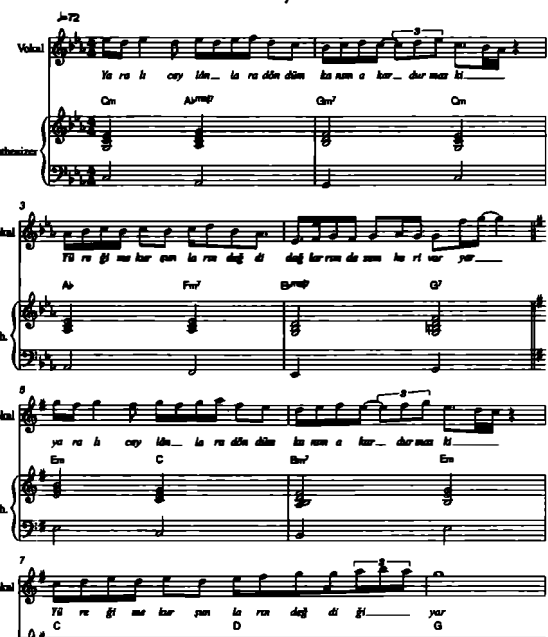


Örnek 145: Kürdi makamındaki parça, bir anlamda arkasından gelecek olan aranağmenin girizgâhını yapan, gitarın çaldığı dört ölçülük soloyla başlamaktadır. 5. ölçüde giren tanburla çalınan, motif tekrarlarının olduğu sekiz ölçülük aranağmeyle sol'de karar verilmesinin ardından zemin bölümüne geçilmektedir. Neyin cevapları çalarak vokale eşlik ettiği, *synth pad* ve piyanonun armonileri verdiği zeminden sonra sakin bir biçimde nakarata bağlanılmaktadır. Aranağmenin gelmesiyle "B" kısmına geçilip tekrar zemin ve nakarat bölümleriyle devam eden şarkı, vokalin nakaratın ilk mısrasını söylemesiyle keskin bir biçimde son bulmaktadır.
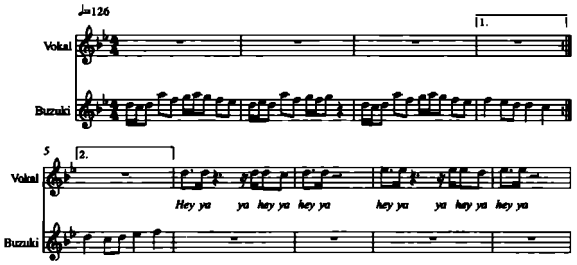


Örnek 146: *Synth* yaylılarla çalınan üç ölçülük kısa bir girişle başlayan şarkı, yukarıda yer alan zemin bölümüyle devam etmektedir. Altere seslerin olduğu vokal partisi, elektronik piyanoyla çalınan ve yedili akorların ağırlıkta olduğu sağlam bir armonik yapı üzerine oturmaktadır. Zeminin ardından doğrudan nakarata bağlanılmakta ve parça bu bölümde biraz daha tizleşmektedir. Herhangi bir geçiş pasajı veya aranağme olmaksızın tekrar zemin bölümüne geçilmekte, daha sonra arkada piyanonun çıkıcı ve inici arpejlerinin duyulduğu nakarat gelmektedir. Parça, farklı ses dokularının üst üste bindiği bu bölümde sönümlenerek sona ermektedir.

İki yıllık aranın ardında gelen *Kardelen*, hareketli parçaların daha az olduğu, dinamizmden uzak bir albüm olarak yorumlanabilirse de özellikle bazı şarkılar açısından bakıldığında ilk iki albüme daha yakın duran bir çalışma olmuştur. "Korkmazdım", "Hani Sevenler Nerde", "Yaralı Ceylân" (bkz. Örnek 147), "Kardelen" ve "Sevdalar" buna örnek gösterilebilecek parçalardır. 1990'lı yılları *Fatih Erkoç* albümüyle kapayan şarkıcı, bu defa gerek şarkılar gerek düzenlemeler bakımından tümüyle farklı bir albüme imza atmıştır. Ağır şarkılardan oluşan ve yumuşak bir sound'un tercih edildiği çalışma, *smooth jazz*'ın Türkiye'deki ender örneklerinden biri olması bakımından önemlidir. "Vefasız", "Bırakma", "Henüz", "Sen Yoksun Diye" gibi birçok sevilen parçanın yer aldığı albümden sonra uzun bir süre albüm çalışmalarına ara veren Fatih Erkoç, 2005'te yayımlanan *Beklenen*'le bu sessizliğini bozacak ve 2000'li yıllarda da müziğiyle adından söz ettirecektir.



Örnek 147: Sekiz ölçülük girişin ardından, *synthesizer*'le çalınan armonilerin eşlik ettiği zemin bölümüyle devam eden "Yaralı Ceylân"; hem makamsal hem de tonal özellikler gösteren, düzenlemesi bakımından da oldukça sade bir parçadır. Zemin ve nakarat bölümlerinde kürdi dizisinin kullanıldığı şarkı, yukarıdaki "B" kısmına ait olan kesitte de görüldüğü üzere, 5. ölçüden itibaren tonal bir karakter göstererek sol majöre (*G*) geçmekte ve 1. derece akoru üzerinde sol'le tam kalış yapıp giriş kısmının tekrar gelmesiyle sona ermektedir.
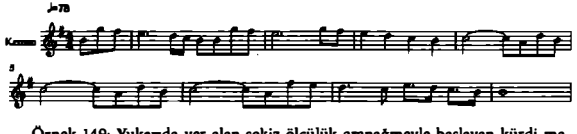
1993 yılında çıkardığı ilk albümü *BenDeniz*'le piyasaya giren ve siyahlara bürünmüş bir şekilde dinleyicilerin karşısına çıkan Bendeniz, sesiyle ve şarkılarıyla olduğu kadar görünüşüyle de hayli dikkat çekmiştir. Aranjörlüğünü dönemin popüler isimlerinden Garo Mafyan'ın yaptığı albümde, söz yazarı olarak Zeynep Talû, Seçil Aksoy, Selma Çuhacı ve Sibel Aksoy'la çalışan şarkıcı, ağırlıklı olarak kendi şarkılarını seslendirmiştir. Garo Mafyan'ın yanı sıra Özkan Turgay ve Zeynep Türker'in de besteleriyle destek verdikleri albüm, ilk çalışması olmasına rağmen şarkıcının pop müziğe etkili bir giriş yapmasını sağlamıştır. Sözlerini Zeynep Talû'nun, müziğini Garo Mafyan'ın yazdığı "Ya Sen Ya Hiç" (bkz. Örnek 148), albümün ağır hit'lerinden Bendeniz imzalı "Ağlayayım mı", "Müjdeler Ver" ve "Kerime" albümün öne çıkan parçaları olurken, çalışmada hareketli ve ağır şarkılar dengeli biçimde dağıtılmıştır. Ertesi yıl Harun Kolçak'la birlikte yaptıkları *Biz* teklisi dönemin sevilen çalışmaları arasında yer almıştır. Düzenlemelerini İskender Paydaş'ın yaptığı teklideki Bendeniz'in yazdığı "Sev Biraz" ve Harun Kolçak imzalı "Elimde Değil" dinleyicilerin büyük beğenisini kazanmıştır.



Örnek 148: Türk müziğinde, kendi başına anlamı olmayan çeşitli hecelerin ritmi vurgular biçimde yan yana gelmesi olarak bilinen ve ikai terennüm adı verilen kısımla başlayan şarkı, buzukinin nakaratın ezgisini çalmasıyla devam etmektedir. Terennümün tekrar gelmesinin ardından davul ve bas gitarın eşlik ettiği, buzukinin de cevapları çaldığı zemin bölümü gelmektedir. Doğrudan nakarata bağlanılan şarkıda, adeta parçanın ikinci nakaratı olarak sürekli tekrarlanan üç notalık terennümle "B" kısmına geçilmektedir. "Ya Sen Ya Hiç" giderek basitleşen ezgilerden ve bir anlam taşımaktan ziyade çoğunlukla ritmi vurgulamaktan ibaret oldukları izlenimini veren sözlerden oluşan parçaların piyasayı sardığı dönemin örneklerinden biridir.

1995'te ikinci solo albümü *BenDeniz II*'yi çıkaran şarkıcı, bu defa Ozan Çolakoğlu ve Murat Yeter'le çalışmıştır. Demet Sağıroğlu, Emel Müftüoğlu, Ercüment Vural, Harun Kolçak, Melis Sökmen, Ümit Sayın ve Ufuk Bigay gibi pop müziğin önemli isimlerinin şarkıcıya vokal yaparak destek verdikleri albüm, dönemin sound'unu yansıtan çalışmalardan biri olmuştur. Ağırlıklı olarak yine kendi parçalarını seslendiren Bendeniz, iki parçada Seçil Aksoy ve Derya Çelik'le beraber çalışmıştır. Açılış parçası "Neler Olacak" Ümit Sayın'ın yazdığı "Gönül Yareler İçinde" Harun Kolçak'ın sesiyle renk kattığı "Elveda Dedin" ve Onno Tunç'un düzenlemesini yaptığı "Kapında Günlerim" albümde öne çıkan şarkılar olmuştur. Ertesi yıl *BenDeniz III*'le dinleyicilerin karşısına çıkan şarkıcı kendi parçalarından oluşan bir albüm hazırlamış fakat şarkı sözlerinin giderek basitleştiği bu çalışma öncekilere göre daha az ilgi görmüştür. Ahmet Özden ve Murat Yeter'in düzenlemelerini yaptığı albümün bir özelliği de sound'un biraz daha sertleşmiş olmasıdır. Remix versiyonu da bulunan "Turnayı Gözünden Vurdum", "Güvendiğim Dağlara Kar Yağdı", "Olmaz Mı?" albümün öne çıkan parçaları olurken, dinleyicileri, Bendeniz'in bir sonraki albümünü merakla beklemeye başlamıştır.

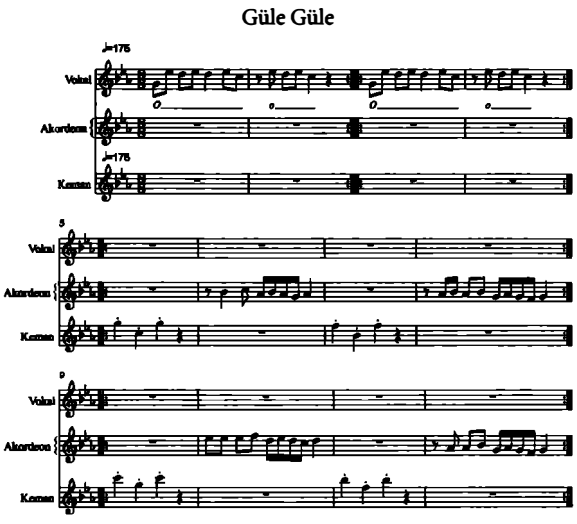
İki yıllık bir aranın ardından 1998'te *Bendeniz'den*'i çıkaran şarkıcı, tercihini yine kendi yazdığı parçalardan yana kullanmıştır. Çalışmanın ağır hit'leri arasında yer alan "Günahlar" (bkz. Örnek 149) albümün çıkış şarkısı olurken, ilk klip de bu parçaya çekilmiştir. Özkan Uğur ve Cihan Okan'ın vokal yaparak destek verdikleri albümde, "Başımın Belâsı" ve "Yar Yanına" sevilen şarkılar olarak öne çıkmışsa da "Hafta mı Ay mı", "Canım Yandı" gibi bütünlükten uzak sözlerin ve ezgilerin olduğu parçalar nedeniyle albüm beklenen ilgiyi görmemiştir. 1999'da yayımlanan *Kurtulamıyorum*'la dönemi kapayan Bendeniz, "Hello Papi Hello Mama", "Ağaoğlu", "Ben Tazecik Ceylânım" gibi sözleri açısından hiçbir derinlik taşımayan ve müzikal bütünlükten son derece uzak parçalarla çoğu dinleyicisini hayal kırıklığına uğratmıştır. Albümden akıllarda kalan tek şarkı, aynı zamanda çıkış parçası olan "Kurtulamıyorum" olmuştur. Bendeniz 2000'li yıllarda da albüm çalışmalarını sürdürmüş fakat özellikle 1990'ların ilk yarısındaki çizgisini bir daha yakalayamamıştır.
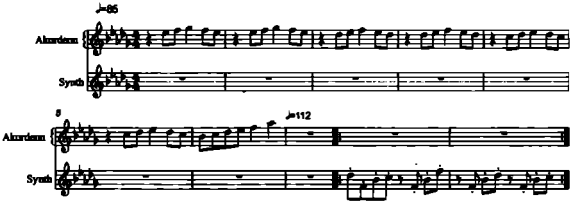


Örnek 149: Yukarıda yer alan sekiz ölçülük aranağmeyle başlayan kürdi makamındaki parça, Bendeniz'in ağır şarkıları arasında akla ilk gelenlerdendir. Düzenlemede bas, gitar, keman, *synth* yaylılar, ney ve kanun gibi çalgılara yer verilen şarkı, nakaratın sonuna eklenen uzama kısmından sonraki aranağmeyle sönümlenerek bitmektedir. Müzik ile vokal arasındaki uyuma bakıldığında ise parçanın dokusu ile vokalin sesi arasında tam bir uyumun olmadığı bununla birlikte Bendeniz'in yer yer belirgin biçimde ortaya çıkan bir entonasyon (*intonation*) sorunu yaşadığı görülür.

İzel Çeliköz ve Ercan Saatçi'yle birlikte yaşadıkları kısa süreli grup deneyiminin ardından peş peşe çıkardığı albümlerle 1990'lı yılların popüler isimleri arasında yer alan Çelik'in ilk albümü *Ateşteyim*, 1994'te yayımlanmıştır. On bir şarkıdan oluşan çalışmada "Güle Güle" (bkz. Örnek 150) ve "Ateşteyim" hareketli hit'ler olarak öne çıkmışsa da albümde birçok ağır parça bulunmaktadır. Aranjör olarak Ufuk Yıldırım ve Ozan Doğulu'yla çalışan şarkıcı, söz yazarı ve besteci olarak sekiz parçaya imza atmış, böylece daha ilk albümde kendi şarkılarını seslendirerek yola çıkan isimler arasına girmiştir. Söz ve müzikleri kendisine ait olan "Elveda Diyemem", "Meyhaneci", "Senden Haber Yok" ile sözlerini Metin Bobaroğlu'nun bestesini şarkıcının yazdığı İçim "Sızlıyor" albümün öne çıkan diğer şarkıları olmuştur. Ertesi yıl çıkardığı ikinci albümü *Benimle Kal*'da Ozan Çolakoğlu, Tarık Sezer, Ahmet Özden ve Ozan Doğulu'yla çalışan şarkıcı, bu defa tümüyle kendi parçalarından oluşan bir albüm hazırlamıştır. Dört parçanın düzenlemesinde de aranjör olarak imzası bulunan Çelik'in, öncekine göre hareketli şarkılara daha fazla yer verdiği bir çalışmayla dinleyicilerin karşısına çıktığı görülür. Albümün ağırlarından "Hercai" (bkz. Örnek 151) ve "Dilberim" yalnızca albümün öne çıkan parçaları olmamış, Çelik'in en sevilen şarkıları olarak da adeta kendisiyle özdeşleştirilmiştir. 1996'da yayımlanan *Yaman Sevda*'da çizgisini koruyan şarkıcı, albüme adını veren ve çalışmanın kliplendirilen parçalarından "Yaman Sevda"yla çıkışını sürdürmüştür. Şebnem Ferah'ın da iki parçada şarkıcıya geri vokal yaptığı albümde, dinamik yapısıyla "Bu Şehirde" akılda kalıcı sözleri ve basit

ezgisiyle dönemin pop müziğini yansıtan "Komşu Kızı" ile "Kim Daha Çok Seviyor" diğerlerine göre bir adım öne çıkan parçalar olmuştur.
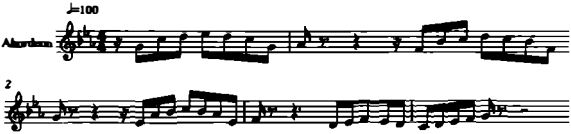


Örnek 150: Darbuka ve tefle açılan şarkı, yukarıda görüldüğü üzere vokalin seslendirdiği motif tekrarlarıyla devam etmekte, ardından yaylılarla akordeonun cevaplaşır nitelikteki sekiz ölçülük pasajı gelmektedir. Zemin bölümünde de duyulmaya devam eden akordeon, ikinci ile üçüncü mısralar arasında kromatik seslerle küçük bir geçiş etkisi yaratmaktadır. Baştaki vurmalıların etkili girişi ve sonrasında eklenen davulun önde olması parça boyunca düyek usûlünün baskın bir unsur olmasını sağlarken, şarkının dinamizmini de ayakta tutmaktadır. Söz ve müzik arasındaki ilişki açısından bakıldığında, dönemin pek çok hareketli parçasında olduğu gibi genel olarak hecesel (*syllabic*) yapının hâkim olduğu görülmektedir.
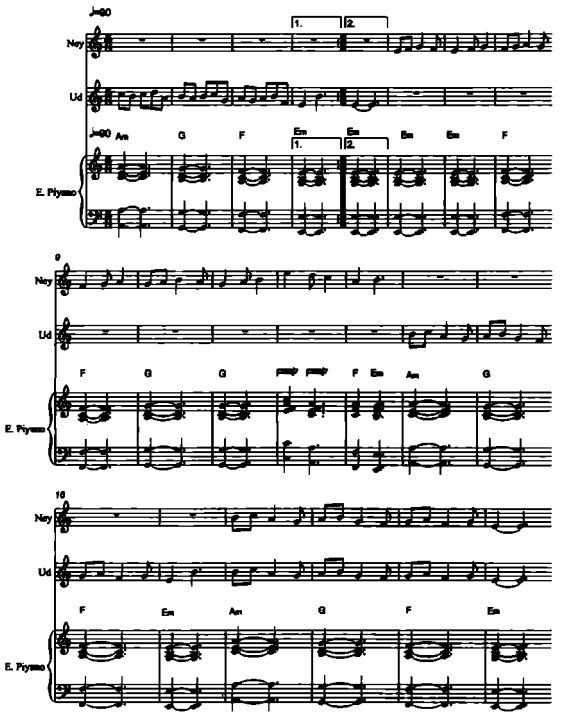


Örnek 151: Gitarın eşlik ettiği akordeon ve buzukinin unison olarak seslendirdiği yedi ölçülük cümleyle başlayan nihavent makamındaki şarkı, 9. ölçüde giren *synth*'in çaldığı motif tekrarlarıyla devam etmektedir. Aynı motifler zemin bölümünde de gelmekte, buzuki soloların yanı sıra cevapları da çalıp parça boyunca vokale eşlik etmektedir. Şarkı, girişteki *synth*'le çalınan motiflerin bir tür sürekli bas olarak eşlik ettiği doğaçlama buzuki solosuyla sönümlenerek sona ermektedir.

1997'de yayımlanan dördüncü albümü *Sevdan Gözümün Bebeği*'nde istikrarlı bir biçimde kendi şarkılarını seslendirmeye devam eden Çelik, bu çalışmadan da "Ayrılık Deme Bana" (bkz. Örnek 152) ve "Selâm Söyle" gibi hit'ler çıkarmıştır. Ayrıca önceki albümlerde yer verdiği Atatürk temalı şarkıların bir örneğine "Yüce Ata'm"la bu albümde de rastlanmaktadır. 1998'de eski albümlerinde seslendirdiği sevilen parçalarından oluşan *Sevgilerimle*'yi çıkaran şarkıcı, ertesi yıl 1990'lı yıllardaki son albümü olan *Onu Düşünürken*'i yapmıştır. Çalışmanın ağır hit'lerinden "Veda Etmem"le açılan albümde, "Benimle Evlenir Misin" caz versiyonu da bulunan "Onu Düşünürken" şarkıcının tarzının dışına çıkarak daha dijital bir sound'u benimsediği "Paşam" diğer parçalardan sıyrılarak öne çıkmıştır. 2000'li yıllara dünyaca ünlü müzisyenler Hossam Ramzy, Gerard Ferrer ve Elisa Khoury gibi isimlerle çalıştığı "Unutamam"la giren Çelik, bu dönemde de birçok albüme imza atacak ve 1990'lı yıllardaki popülaritesinden biraz uzak olsa da adından söz ettirmeye devam edecektir.
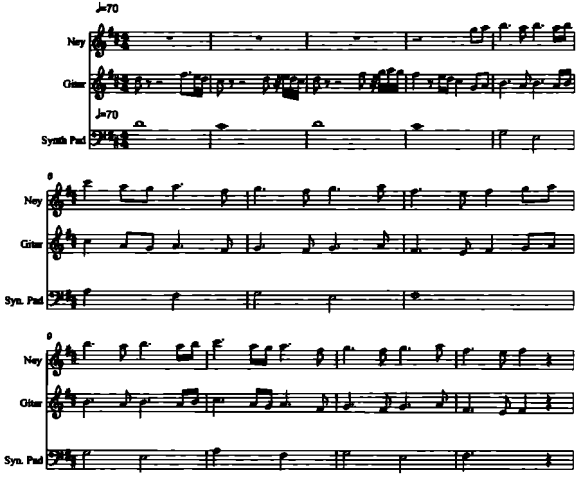


Örnek 152: Akordeonun çaldığı motif tekrarlarından oluşan beş ölçülük bir girişle başlayan nihavent makamındaki şarkı, bas gitarın eşlik ettiği zemin bölümüyle devam etmektedir. Nakaratın girişiyle davul yürüyüşü değişmekte, gitardan gelen akompanyelerle parça biraz daha hareket kazanmaktadır. Ortada akordeon solosunun tekrar gelmesiyle "B" kısmına geçilen şarkı, nakaratta keskin bir biçimde bitmektedir.

1990'lı yılların pop müziğinde etkili olmuş isimlerden biri de arka arkaya çıkardığı albümlerle bir dönem adından söz ettirmiş olan Soner Arıca'dır. 1992 yılında ilk albümü *Bir Umut*'la piyasaya giren şarkıcı, sözlerini kendisinin yazdığı parçalardan oluşan bir çalışmayla dinleyicilerin karşısına çıkmıştır. Aranjörlüğünü Selim Aysan'ın yaptığı albüm, çoğunlukla akılda kalıcı sözlerin ve ezgilerin olduğu parçalardan oluşturulmuşsa da beklenen ilgiyi görmemiş, "Sen Türküler Söyle" albümden çıkan tek şarkı olmuştur. İki yıl sonra yayımlanan *En Güzel Serüven*'de Selim Aysan'ın yanı sıra söz yazarı ve aranjör olarak Sezgin Gezgin'le çalışan Arıca, ilk çıkışını bu albümle yapmıştır. Sözü Soner Arıca'ya, müziği Selim Aysan'a ait olan "Vefasız" ve müziğini Sezgin Gezgin'in yazdığı "En Güzel Serüven" albümün hareketli hit'leri olmuştur. Bununla birlikte asıl olarak çalışmadan iki ağır parça çıkmıştır. Bunlardan biri sözleri Soner Arıca'ya müziği Zafer Haznedaroğlu'na ait olan "Deniz Gözlüm" (bkz. Örnek 153), diğer ise besteci olarak Sezgin Gezgin'in imzasını taşıyan "Seviyorum"dur.



Örnek 153: Kürdi makamındaki şarkı 5/8'lik Türk aksağı usûlündedir. Kök akorlar üzerine oturan ve aynı motifin sekanslarından oluşan dört ölçülük bir cümlenin çalındığı ud solosunun ardından, yine sekanslarla ilerleyen sekiz ölçülük bir cümle gelmektedir. I. derece üzerinde dizinin beşlisi olan si sesiyle karara gidildikten sonra, son dört ölçüsünü ney ve udun unison çaldıkları bir kalıştan sonra uzama bölümü gelmekte ve bu defa durak perdesi olan mi'de karar verilmektedir. Bas gitar ve bendirin eşlik ettiği zemin bölümünden sonra udun çaldığı birkaç notalık pasajla nakarata geçilmektedir. Sonrasında doğrudan "B" kısmına bağlanan parça, nakarat bölümünde yavaşlayarak son bulmaktadır.

1995'te üçüncü stüdyo çalışması *Yaşıyorum*'u yayımlayan şarkıcı, aranjör ve besteci olarak büyük desteğini gördüğü Sezgin Gezgin'le birlikte hazırladıkları bu albümden itibaren tarzını biraz daha oturtmaya başlamıştır. "Derbeder", "Beni Bırakma", "Bu mu Sevda", "Gözbebeğimsin", "Kapını Çalan Benim" (bkz. Örnek 154) gibi sevilen parçaların yer aldığı *Yaşıyorum*'un ardından, 1997'de *Her Şey Yolunda* albümü yayımlanmıştır. Sezgin Gezgin'le çalışmaya devam eden Arıca, bu albümde de söz yazarı ve besteci olarak birçok şarkıya imza atmıştır. Makamsal öğelerin önemli yer tuttuğu çalışmanın öne çıkan parçaları, iki remix versiyonu bulunan "Efkârlıyım" ve Yıldız Tilbe'nin geri vokalde şarkıcıya eşlik ettiği "Gurbet Akşamları" olmuştur. 1998'de "Sen Mutlu Ol", "Hasretinle Yandı Gönlüm", "Orada Bir Köy Var", "Beni Bırakma" gibi farklı tarzda parçaların çeşitli versiyonlarının bulunduğu *Sen Mutlu Ol – Cover & Remix*'i çıkaran şarkıcı, 1999 yılında yayımlanan *Şarkılar Var* albümüyle bu dönemdeki son çalışmasını yapmıştır. Açılış parçası "Tövbekâr" Okan Bayülgen'in şiir okuyarak eşlik ettiği, çalgısal versiyonu da bulunan "Ayrılık" ve "Yalnızım" albümün öne çıkan parçaları olmuştur. Şarkılarının yapısı ve düzenlemeleri bakımından her daim makamsal çizgiye yakın duran bir müzik yapan Soner Arıca, bu albümde de tarzını korumuş ve dönemin farklı etkilere açık olan pop müziğinde kendine bir yer bulmuştur.
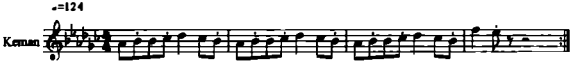


Örnek 154: Kürdi makamındaki şarkı dört ölçülük gitar solosuyla açılmaktadır. Ardından neyin çaldığı, yine dört ölçüden oluşan aranağme gelmekte ve tekrar ettikten sonra fa# sesinde karara gidilmektedir. Bas, gitar, *synth pad* ve neyin eşlik ettiği zemin bölümünün ardından nakarata, oradan da doğaçlama ney solosuyla "B" kısmına geçilmektedir. Parça, nakaratın ardından sönümlenerek bitmektedir.

1990'lı yılların başlarında birçok şarkıcıya verdiği bestelerle ismini duyuran Mustafa Sandal'ın ilk solo albümü *Suç Bende*, 1994 yılında yayımlanmıştır. Albümdeki on parçadan sekizinde söz yazarı ve besteci olarak imzası bulunan şarkıcı, bu parçaların düzenlemelerini de yapmıştır. Kalan iki parçanın düzenlemeleri ise Bülent Tezcan ve Selim Çaldıran tarafından yapılmıştır. Çıkış parçası olan "Bu Kız Beni Görmeli"yle (bkz. Örnek 155) açılan albüm, şarkıcının bir diğer hareketli hit'i S"ana İhtiyacım Var"la devam etmektedir. "Beni Ağlatma", "O Hep Bana" gibi Mustafa Sandal şarkılarının öne çıktığı çalışmada, albüme adını veren "Suç Bende"nin sözleri Ferda Anıl Yarkın ve Sandal tarafından birlikte yazılmıştır. Albümün bir başka hareketli şarkısı "Bize Gidelim"in sözleri
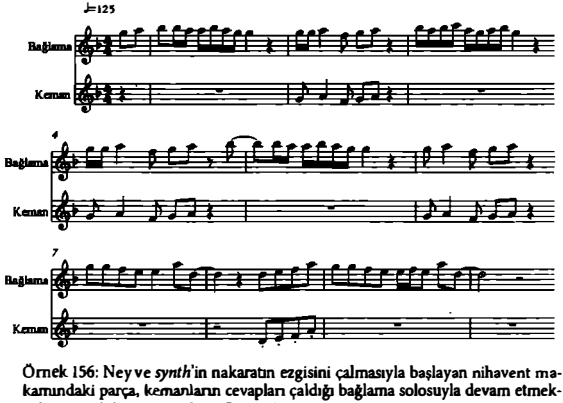
ise Aşkın Tuna'ya aittir. Şarkıcıya geri vokalde Berna Keser, Demet Kurt, Ferda Anıl Yarkın, Feyyaz Kuruş, Reyhan Karaca, Sibel Sezai ve Özkan Uğur eşlik etmiştir. Aynı yıllarda aranjörlük çalışmalarına da başlayan Sandal, Sibel Alaş'ın 1995 yılında yayımlanan *Adam* albümünün müzik direktörlüğünü ve yapımcılığını üstlenmiştir.

Bu Kız Beni Görmeli
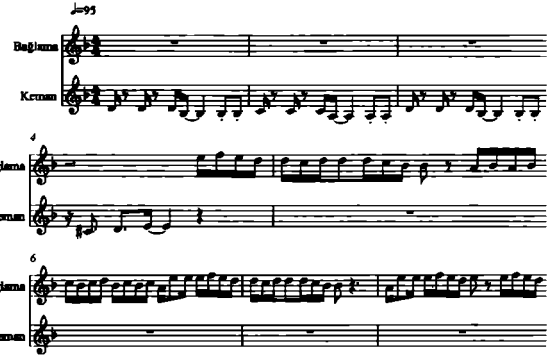


Örnek 155: Aksatımlı bir ritmin vurgulandığı davul yürüyüşüyle açılan parça, *synth*'le çalınan motiflerin ardından aranağmeyle devam etmektedir. Kemanların kanunla birlikte çaldıkları, bir ölçülük motifin tekrarlarından oluşan aranağmeden sonra zemin bölümüne geçilen şarkıda, kanunun unison olarak vokale eşlik ettiği, kemanların ise cevapları çaldığı görülmektedir. Doğrudan nakarata bağlanan parça aranağmenin tekrar gelmesiyle "B" kısmına geçmekte ve birçok kez tekrarlanan nakaratın ardından, kanunda gelen inici hareketle ani bir şekilde sona ermektedir. Çeşitli efektlerin kullanıldığı ve baştan sona davulun önde olmasıyla dinamik karakterini koruyan parçada, bütünlükten uzak olmakla birlikte akılda tutulması kolay olan sözlerin bir tür "dekordan" ibaret olduğu, başka bir deyişle birincil derecede önem taşımadığı rahatça söylenebilir. Döneminin hit'leri arasında yer alan şarkı, 1990'lı yılların sound'unu yansıtan önemli çalışmalardan biridir.

1996'da ikinci albümü *Gölgede Aynı*'yı çıkaran şarkıcı, yine ağırlıklı olarak kendi şarkılarından oluşan bir albüm hazırlamıştır. Albümün çıkış parçası "Araba" (bkz. Örnek 156), "Kalmadı", "Bir Anda", "Gidenlerden" ve ikinci klibin çekildiği, sözleri Hakkı Yalçın'a ait olan "Jest Oldu" çalışmanın öne çıkan şarkıları olmuştur. Aranjörlüğünü de kendisinin yaptığı albümde, "İki Tas Çorba"nın düzenlemesini parçanın müziğini de yazan Bülent Tezcan, "Gölgede Aynı"nınkini ise Orhan Şallıel yapmıştır. İyi bir satış grafiği yakalayan albüm, Mustafa Sandal'ın tarzının oturmasında önemli bir aşama olmuştur. Üçüncü albümünü çıkarmadan önce iki yıllık bir ara veren şarkıcı, bu dönemde İzel'in *Emanet* isimli albümünün yapımcılığını üstlenmiş, Reyhan Karaca'nın *Sevdik Sevdalandık* adlı çalışmasında bestesi kendisine ait olan "Dilediğin Kadar"a solo vokal olarak eşlik etmiştir.



Örnek 156: Ney ve *synth*'in nakaratın ezgisini çalmasıyla başlayan nihavent makamındaki parça, kemanların cevapları çaldığı bağlama solosuyla devam etmektedir. Davul, bas ve *synth pad*'in eşlik ettiği zemin bölümünün ardından gelen nakaratta bağlama tekrar icraya katılmakta ve kemanların çaldığı iki ölçülük geçiş pasajıyla "B" kısmına geçilmektedir. Geri vokallerin de eşlik ettiği nakarat bölümünde bir ara bağlamayla vokal arasında münavebeli (*antiphonal*) olarak söylenen şarkı, daha sonra vokalin yalnızca kemanlar eşliğinde nakaratı ağırlaştırarak seslendirmesiyle sona ermektedir. Parçanın başından itibaren ara ara duyulan araba efektlerinin bir çeşidi sonda da gelmekte ve şarkı patlama efektiyle bitmektedir.
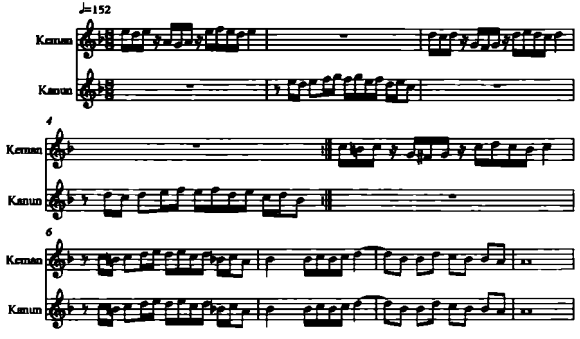
1998 yılında *Detay* isimli üçüncü albümünü çıkaran Mustafa Sandal, bu defa söz yazarı ve besteci olarak yedi parçaya imza atmıştır. Birçok şarkının düzenlemesini de yapan Sandal, aranjör olarak Uğur Başar, Bülent Tezcan ve Andy Clayburn ile çalışmıştır. "Aya Benzer" (bkz. Örnek 157), "Top" gibi hareketli parçalarla açılan albümden "Çekilin" sözlerini Mert Ekren'in, müziğini Bülent Tezcan'ın yazdığı "Mevcut" gibi hit'ler çıkmıştır. Geniş bir vokal grubunun desteğini alan şarkıcıya, Ferda Anıl Yarkın, Feyyaz Kuruş, Mert Ekren, Berna Keser, Reyhan Karaca, Sibel Alaş, Tuba Önal ve Özkan Uğur gibi isimler eşlik etmiştir. Ertesi yıl altı versiyonun bulunduğu *Araba* adlı teklisini çıkaran Mustafa Sandal, daha sonra bu çalışmasını yurtdışında da piyasaya sürmüştür. 2000'li yıllara İskender Paydaş'la birlikte çalıştığı *Akışına Bırak*'la giren şarkıcı, bu dönemde de albüm çalışmalarını ve konserlerini sürdürerek pop müziğin etkili isimlerinden biri olmaya devam etmiştir.



Örnek 157: Yine çeşitli efektlerle açılan nihavent makamındaki şarkı, kemanlarda gelen dört ölçülük girişin ardından bağlamanın çaldığı aranağmeyle devam etmektedir. Kanunun da unison olarak eşlik ettiği aranağmeden sonra davul, bas ve *synth pad*'in yer aldığı zemin bölümüne geçilmekte, arkasından bu defa kemanların –unison olarak bağlama ve kanunun da– çaldığı aranağme gelmektedir. "B" kısmında üçüncü defa duyulan aranağmenin ardından birkaç kez daha nakarat okunmakta ve kemanların yeden (*sansibl*) sese vurgu yaparak karara gitmeleriyle parça sona ermektedir. *Araba*'nın sonundaki patlama efekti bu şarkının bitiminde de duyulmaktadır.

İstanbul'da özel radyolarda çalışırken, 1994 yılında ilk albümü *Aşk İçin*'i çıkaran Serdar Ortaç da piyasaya hızlı giriş yapan isimlerdendir. Aranjörlüğünü Özkan Turgay'ın yaptığı albümde, söz yazarı olarak Gönül Şen, Hülya Şenkul ve Serap Turgay'la çalışan şarkıcı, yorumculuğun yanında daha ilk albümden itibaren söz yazarı ve besteci olarak da adından söz ettirmeye başlamıştır. On iki parçadan oluşan çalışmada yedi şarkının söz ve müzikleri Ortaç tarafından yazılmıştır. "Karabiberim" (bkz. Örnek 158), "Değmez" sözü Serap Turgay'a, müziği Özkan Turgay'a ait "Hadi Git" ve Yunan müziği etkileri taşıyan "Zakkum" albümün öne çıkan şarkıları olmuştur. Albümde yer alan şarkılardan "Aşkın Kitabı", "Deliriyorum", "Özledim Aşkını" gibi akılda kalıcı sözlerden ve basit ezgilerden oluşan şarkılar 1990'lı yılların pop müziğini yansıtan örnekler arasındadır.

Karabiberim
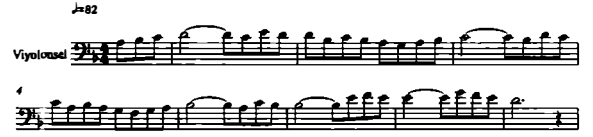


Örnek 158: Kürdi makamındaki şarkı 8/8'lik düyek usûlündedir. Darbuka solosuyla açılan parça, keman ve kanunun söyleştikleri dört ölçülük pasajın ardından unison olarak devam edip karara gitmektedir. Keman ve kanun zemin bölümünde de vokale eşlik etmekte, cevaplar ile geçiş pasajlarını çalmaktadır. Nakarat ve aranağmeyle devam eden şarkı, "B" kısmına geçtikten sonra da aynı akışla ilerleyip nakarat bölümünde sönümlenerek bitmektedir. Daha ziyade bir oyun havası izlenimi veren parça, gerek yapısı ve düzenlemesi gerek vokalin yorumuyla pop tarzına oldukça uzaktır.

1996 yılında ikinci albümü *Yaz Yağmuru*'nu piyasaya çıkaran şarkıcı, bu defa aranjör olarak Feyyaz Kuruş ve Selim Çaldıran'la çalışmıştır. Yine ağırlıklı olarak kendi şarkılarına yer veren Serdar Ortaç, bu albümden de sözü Aşkın Tuna'ya, müziği Selim Çaldıran'a ait olan "Ben Adam Olmam" müziğini kendisinin yazdığı "Dert Gecesi", "Yaz Yağmuru" (bkz. Örnek 159), "Nar Çiçeğim" ve Metin Arolat'la birlikte yaptıkları "Gamzelim" gibi hit'ler çıkarmıştır. 1998'de yayımlanan üçüncü albümü *Gecelerin Adamı*'nda yine Feyyaz Kuruş ve Selim Çaldıran'la çalışan şarkıcı, genel olarak ilk iki albümdeki çizgisini korumuştur. "Gecelerin Adamı", "Mutsuzsun" ve "Kara Gözüm" çalışmadan çıkan hit'ler olmuştur. 1991'de dördüncü albümü *Bilsem Ki*'yi yapan Ortaç, dönemi kapattığı bu albümle tarzını iyice oturtmuştur. Bunda kendi şarkılarının dışında, ikinci albümden itibaren aynı isimlerle çalışmış olmasının da önemli payı olduğu söylenebilir. "Asrın Hatası" (bkz. Örnek 160) ve "Bilsem ki" albümün sevilen parçaları olmuştur. "Yar Diye", "Bıçak" gibi
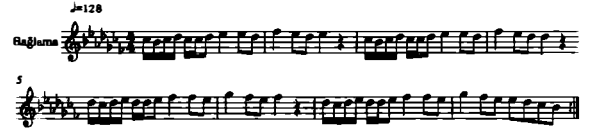
basit ezgilerin üzerine oturtulmuş, akılda kalıcı ve derinlik taşımayan sözlerden oluşan hareketli şarkılara bu albümde de yer veren Ortaç, 1990'lı yıllarda pop müziğin içinin boşaltıldığını düşünenlerce birçok kez eleştirilmiştir. İlerleyen yıllarda da bu tür parçalar yazmaya devam eden Serdar Ortaç, yaptığı albümlerle ve başka isimlere verdiği bestelerle 2000'lerde de adından söz ettirmeye devam etmiştir.

Yaz Yağmuru



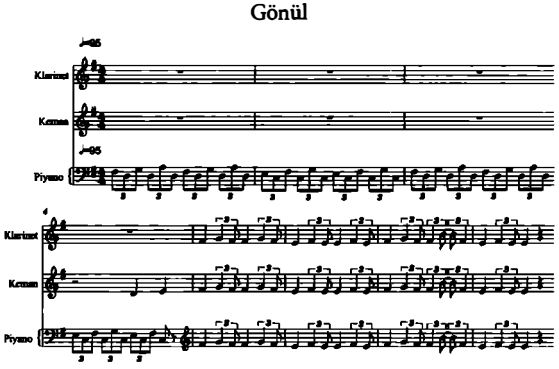
Örnek 159: Bendir, ney ve *synth*'le çalınan girişin ardından yukarıda yer alan viyolonsel solosu gelmektedir. Motif tekrarlarının olduğu sekiz ölçülük cümle, re sesinde karar verdikten sonra neyde gelen iki ölçülük pasajla zemine geçilmektedir. Bas gitar ve *synth pad*'in eşlik ettiği zemin bölmünün ardından, davulda yapılan atakla eş zamanlı olarak *synth* yayılların çıkıcı hareketi duyulmakta ve nakarata bağlanılmaktadır. Aranağmeden sonra "B" kısmıyla devam eden parça, sonlarda şarkıcının nakaratı geri vokalle münavebeli olarak söylemesiyle sona ermektedir.

Asrın Hatası
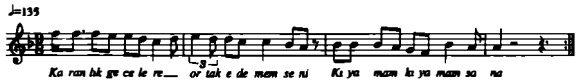


Örnek 160: Sekiz ölçülük bir girişle açılan nihavent makamındaki parça, yukarıdaki bağlama solosuyla devam etmektedir. Kemanların cevapları çaldığı aranağmenin ardından, şarkının bir kısmını kadın vokalin solo olarak söylediği zemin bölümüne geçilmektedir. Nakarattan sonra yine bağlamayla seslendirilen aranağme, sonrasında ise ilk yarıdaki sözlerin tekrarlandığı "B" kısmı gelmektedir. Nakaratta yer yer davul yürüyüşü değişmekte fakat şarkı boyunca önde olan davulun baskın karakteri sürmektedir. Parça, temposuna uygun olarak keskin bir biçimde sona ermektedir.

Pop müziğin önemli isimlerinden Leman Sam'ın 1990'lı yıllarda çıkardığı ilk albüm olan *Çağrı*, ilahi ve türkülere, özellikle de Azeri türkülerine ağırlıklı yer verilen melez bir çalışma olmuştur. Aranjörlüğünü Garo Mafyan'ın yaptığı albümün bütününe bakıldığında, pop müziğin epey uzağına düşen bu çalışmadan çıkan pop tarzındaki tek şarkının "Gönül" (bkz. Örnek 161) olduğu görülür. 1992 yılında yayımlanan *Ayak Sesleri*'inde dinleyicilerin karşısına farklı bir albümle çıkan şarkıcı, bu defa Cihan Okan, Aykut Gürel ve Cengiz Özdemir'le çalışmıştır. Grup Gündoğarken'in de seslendirdiği "Rüzgâr" sözü Zeynep Talû'ya, müziği Sam'a ait "Kıyamam Sana" (bkz. Örnek 162) ve sözlerini Zeynep Talû ile Leman Sam'ın birlikte yazdıkları, Aykut Gürel bestesi "Anladım" albümün hit'leri olmuş ve ilerleyen yıllarda şarkıcının en çok sevilen parçaları arasındaki yerlerini almışlardır.



Örnek 161: Kürdi makamındaki şarkı, piyanonun çaldığı üçlemelerden oluşan dört ölçülük bir pasajla başlamaktadır. 4. ölçünün üçüncü vuruşunda giren *synth* yaylılar ile klarnet motif tekrarlarından oluşan bir cümle çalmakta ve sekiz ölçülük giriş kısmını mi'de kalış yapılarak sona ermektedir. Zemin bölümünde gitar akorları çalarak vokale eşlik ederken, piyano ve flüt cevapları çalmaktadır. Yer yer *synth* yaylıların da duyulduğu zeminden yumuşak bir şekilde nakarata geçilmekte, ardından klarnet solosuyla "B" kısmına bağlanılmaktadır. Sözlerin değiştiği zemin bölümünde yine aynı çalgılar vokale eşlik etmekte ve parça nakarat bölümünde sönümlenerek bitmektedir. Sözlerinin baştan sona bütünlük içerisinde olması, karakteriyle uyumlu olan düzenlemesi ve vokalin müziğin sadeliğiyle örtüşen yalın üslûbu, "Gönül"ü döneminin ötesine taşıyarak klasikler arasına sokmaktadır.
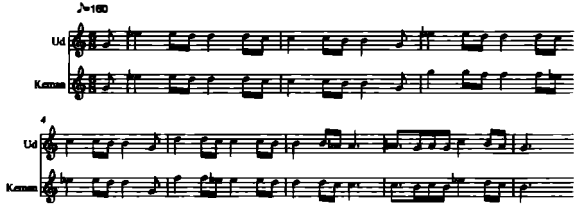
Kıyamam Sana



Örnek 162: Şarkıcının kürdi makamındaki bir başka parçası "Kıyamam Sana" *synth* yaylılar ile flütün yer aldığı yirmi dört ölçülük uzun bir girişle başlamaktadır. Ardından davulla birlikte bas gitarın eşlik ettiği, *synth* yaylıların da cevapları çaldığı zemin bölümü gelmektedir. Buraya kadar 4/4'lük olan parça, yukarıda görüldüğü üzere nakaratta 9/8'lik aksak usûlüne geçmektedir. Girişin küçük bir kısmının tekrar gelmesiyle sözlerin ve diğer unsurların aynı kaldığı "B" tarafına geçilen parça, nakaratta sönümlenerek bitmektedir.

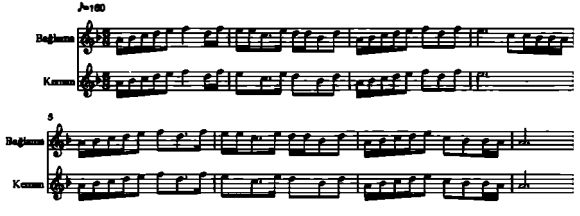
İki yıllık aranın ardından gelen *Eski Fotoğraflar*'da "Al Fadimem", "Ceyran" gibi halk müziklerinden örnekler seslendirmeye devam etse de pop sound'unun hâkim olduğu bir albüme imza atan Sam, aranjör olarak Aykut Gürel'le çalışmayı sürdürmüştür. Sözü Ümit Sayın'a, müziği Ozan Çolakoğlu'na ait olan "Sen Aşkımdan Vazgeçme" sözlerini Şehrazat'ın, müziğini Aykut Gürel'in yazdığı "Allah Kolaylık Versin" ile "Deli Balım" albümün öne çıkan parçaları olmuştur. Bu albümden sonra uzun bir ara veren Sam, 1998'de yayımlanan *İllâ*'yla dönemi kapatmıştır. Aranjörlüğünü Vedat Sakman'ın yaptığı albümde, gerek şarkıların yapısı gerek düzenlemeler bakımından daha sade bir sound'un tercih edildiği görülür. Sözü Mehmet Teoman'a, müziği Sakman'a ait olan "İllâ" Şevval Sam imzalı "Gül Güzeli" (bkz. Örnek 163), sözünü ve müziğini İlhan Şeşen'in yazdığı "Ayrılığa Dayanamam" Vedat Sakman'ın sözlerini yazıp bestelediği "Deli Kuş" ve Şevval Sam imzası taşıyan bir diğer parça "Daha Gidecek Yolumuz Var" (bkz. Örnek 164) albümün sevilen şarkıları olarak öne çıkmıştır. Halk müziği başta olmak üzere, müziğinde her zaman farklı tarzlardan beslenen biri olan Leman Sam'ın çalışmalarında bu etkileri görmek mümkündür. Bununla birlikte 1990'lı yıllarda seslendirdiği parçalarla pop müziğe katkı sağlayan şarkıcı, bu müziğin makamsal yapısının korunmasında da rol oynayan isimlerden biri olmuştur.

Gül Güzeli



Örnek 163: Ud taksimiyle açılan hicaz makamındaki parça, kemanların udla unison girip 3. ölçüden itibaren B3'lü (major 3rd) yukarısından başlayarak çift ses olarak çaldığı sekiz ölçülük aranağmeyle devam etmektedir. Davul, bas, gitar ve kemanların eşlik ettiği zemin bölümü nakarata bağlandıktan sonra arkada ud ve piyano da duyulmakta, aranağmenin ardından sözlerin değiştiği "B" kısmına geçilmektedir. Parçanın bu kısmında biraz daha öne çıkan piyano, nakaratın sonlarına doğru caz figürlerinin yer aldığı doğaçlama bir soloyla vokale eşlik etmekte ve şarkı sönümlenerek son bulmaktadır.
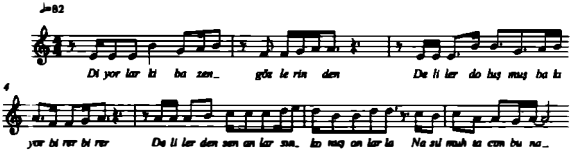
Daha Gidecek Yolumuz Var



Örnek 164: Kürdi makamındaki şarkı, bağlama ve kemanların unison çaldığı sekiz ölçülük aranağmeyle başlamaktadır. Bas gitarın armonileri, bağlamanın cevapları çaldığı zemin bölümünde kemanlar da uzun seslerle geçişleri vurgulayarak vokale eşlik etmektedir. Nakaratın arkasından aranağme aynen gelmekte ve sözlerin değiştiği "B" kısmının zeminine geçilmektedir. Parça, nakarattan sonra bağlamanın çaldığı doğaçlama soloyla sönümlenerek bitmektedir. Baştan sona aynı davul yürüyüşünün devam ettiği, bağlamanın öne çıktığı birkaç çalgıdan oluşan düzenlemesiyle sade ve dingin bir parça olan "Kıyamam Sana" şarkıcının yapısal anlamda halk müziğinden beslendiği çalışmaları arasında gösterilebilir.

Dönemin pop müziğine katkı sağlamış gruplardan Yeni Türkü dinleyicilerinin karşısına 1990 yılında yayımlanan *Vira Vira*'yla çıkmıştır. Müziklerini ağırlıklı olarak Derya Köroğlu ve Selim Atakan'ın yazdığı albümde, Orhan Veli'nin şiiri üzerine bestelenen "Dalgacı Mahmut" sözleri Meral Özbek'e ait olan, Tayfun Duygulu'nun saksofonuyla eşlik ettiği "Deliler" (bkz. Örnek 165) ve bestesini Derya Köroğlu'nun yaptığı, sözlerini ise Turgay Fişekçi'yle birlikte yazdıkları çalışmaya adını veren "Vira Vira" albümün hit'leri olmuştur. Makamsal yapıdaki şarkılardan oluşan bu albümün ardından, aynı yıl *Rumeli Konseri*, 1992'de Murathan Mungan, Meral Özbek ve Yıldırım Türker sözlerine de yer verilen, "Yedikule", "Ağır Kapı", "Aşk Yeniden", "Dolunay" gibi klasikleşmiş şarkılarının bulunduğu *Aşk Yeniden* ve 1994'te *Külhani Şarkılar* albümleri yayımlanmıştır.

Deliler
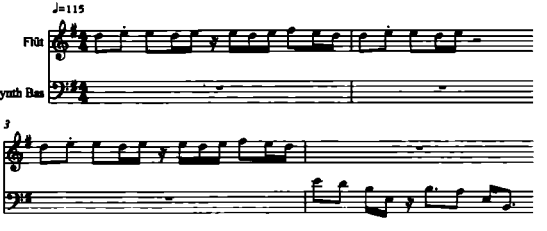


Örnek 165: Gitarla çalınan akorlar üzerindeki klasik kemençe solosuyla açılan parça, gitarın yanı sıra davul ve elektronik piyanonun kullanıldığı zemin bölümüyle devam etmektedir. Arkasından trompetin geçiş figürleriyle vokale eşlik ettiği nakarata geçilmekte, nakarattan sonra elektronik gitarın çaldığı dört ölçülük bir uzama gelmektedir. Uzamanın arkasından saksofonun nakaratın ezgisini çaldığı aranağmeyle devam eden parça, bu defa da kemençede gelen dört ölçülük ikinci bir uzamayla "B" kısmına bağlanmaktadır. Şarkı, nakarattan sonra saksofonun çaldığı doğaçlama soloyla keskin bir biçimde bitmektedir. Yeni Türkü'nün pek çok çalışmasında olduğu gibi "Deliler" de gerek müzikal yapısı gerek düzenlemesiyle makamsal özellikler gösteren bir parçadır.

1995 yılında piyasaya çıkan, müziklerini yaptıkları dönemin sevilen televizyon dizilerinden *Süper Baba*'nın şarkılarından oluşan *Süper Baba-Film Müzikleri* ile büyük beğeni kazanan grup, bu yıllarda yerini iyice sağlamlaştırmıştır. 1996'da sevilen şarkılarının yer aldığı karma bir albüm olan *Her Dem Yeni Yirmi Seçilmiş Şarkı* ve "Telli Telli" parçasının dört versiyonunun yer aldığı *Telli Telli Remixes* yayımlanmıştır. Grup,
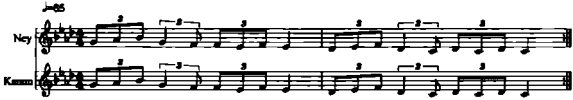
dönemi 1999 yılında çıkardıkları, "Nakka" ve "Göç Yolları" gibi sevilen parçaların çıktığı *Yeni* albümüyle kapatmıştır.

Her gün yeni bir ismin ortaya çıktığı 1990'lı yıllarda, akılda kalıcı söz ve ezgilerin revaçta olduğu pop müzik anlayışının öncülerinden sayılabilecek Barış Manço eski popülaritesinden kısmen uzak olmakla beraber bu dönemde de adından söz ettirmiştir. 1992'de çıkardığı *Mega Manço*'yla döneme giriş yapan şarkıcı, özellikle çocukların büyük beğenisini kazanan "Ayı" (bkz. Örnek 166), "Süleyman" gibi şarkılarla tarzını devam ettirmiştir. 1995'te *Müsadenizle Çocuklar*'ı yapan Manço, bu albümden de "Müsadenizle Çocuklar", "Bal Böceği", "Benden Öte Benden Ziyade" (bkz. Örnek 167), "Gül Bebeğim" gibi sevilen parçalar çıkarmıştır. 1996'da Japonya'da verdiği konser albümü *Barış Manço Live In Japan* yayımlanmış, ardından üç yıllık bir durgunluk içerisine giren şarkıcı 1999'da çıkan *Mançoloji* isimli toplama albümle kendi adına dönemin son çalışmasına imza atmıştır.

Ayı



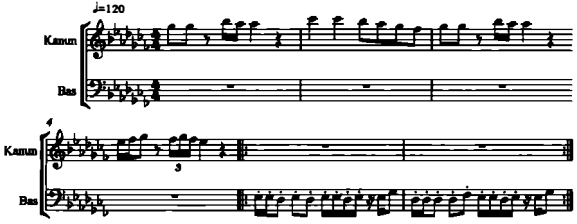
Örnek 166: Davulla birlikte çeşitli *synth*'lerin kullanıldığı on dört ölçülük bir girişle başlayan şarkı, iki motifin tekrarlarından oluşan flüt solosuyla devam edip basta gelen bir ölçülük inici pasajla zemine bağlanmaktadır. Bir babanın ağzından anlatılan hikâyenin resitatif (*recitative*) bir söyleyişle okunduğu parçaya, zaman zaman çocukların da koro halinde katıldığı görülür. Yukarıdaki dört ölçülük pasajın aralarda ve sonda tekrar geldiği şarkı sönümlenerek bitmektedir.



Örnek 167: Kürdi makamındaki parça, gitarda çalınan akompanyelere bas gitarın zemin bölümünden figürlerle, *synth* yaylıların uzun seslerle eşlik ettiği kısa bir girişle başlamaktadır. Ardından yukarıda yer alan, kanun ve neyin unison çaldıkları aranağmeyle devam etmektedir. Aranağme, gitarın eşlik ettiği zemindeki sözlerin arasında da gelmekte, bir ara kemanın da duyulduğu zemin bölümü sonlara doğru tizleşerek II. derece üzerinde la sesiyle yarım kalış yapmaktadır. Nitekim bir adım sonra söylenecek sözün öncesinde merak uyandırılarak gelecek olan ifadenin güçlendirildiği bu havada kalış etkisinin ardından, karar sesine gidilerek bir anlamda her şeyin "netliğe kavuştuğu" nakarat kısmı gelmektedir. Sözlerin değiştiği "B" kısmının nakaratında kanun ve neyin yanı sıra klasik kemençe de unison olarak vokale eşlik etmekte ve parça sönümlenerek bitmektedir. Gerek biçim ve düzenleme gerek vokalin yorumu bakımından yalın bir dokuya sahip olan şarkı, özellikle 1990'lı yılların pop sound'undan oldukça uzaktır. Bununla birlikte inanç kavramını ele alması ve sözler ile müzik arasındaki bütünlüğün sağlanışı bakımından, şüphesiz döneminin ender örnekleri arasındadır.
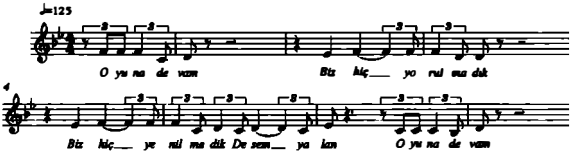
Bir dönemin sevilen isimlerinden Oya Küçümen ve Bora Ebeoğlu birlikteliğinden doğan Oya & Bora, 1990'lı yıllara Grup Denk ismiyle çıkardıkları *Tiryaki* albümüyle girmişlerdir. Ağırlıklı olarak Bora Ebeoğlu'nun söz ve müziklerinin yer aldığı çalışmada, albümün aranjörlüğünü de yapan Turhan Yükseler'in ise üç bestesi bulunmaktadır. Ebeoğlu'nun yazdığı "Tiryakin Oldum" bestesi Yükseler'e ait, Batılı tarzdaki "Karşı Koyma" ve eğlenceli klibiyle dikkat çeken "Tasvir-i Şikâyet" gibi sevilen şarkıların yer aldığı albümden sonra Oya&Bora ismini kullanmaya başlayan ikili, 1992 yılında "Seni Bana Yazmışlar"la dinleyicilerin karşısına çıkmıştır. Düzenlemelerini Bora Ebeoğlu'nun yanı sıra Aykut Gürel ve Gürol Ağırbaş'ın yaptıkları albüm, ikilinin hit'lerinden "Seni Bana Yazmışlar"la açılmaktadır. Ebeoğlu'nun yazdığı "Ara Beni" (bkz. Örnek 168), makamsal yapıdaki Cengiz Onural bestesi "Gurbet" ve müziği Goran Bregovic'e ait olan "Kustino Oro"ya Bora Ebeoğlu'nun yazdığı Türkçe sözlerle seslendirilen "Sevme Zamanı" albümün beğenilen şarkıları olmuştur. 1994'te düzenlemelerini Gürol Ağırbaş ve Bora Ebeoğlu'nun birlikte yaptıkları *Saraylı* albümünü çıkaran Oya&Bora, 1997'de yayımlanan *Aşk, İhanet, Vs...* ile dönemi kapatmıştır. Basit ez-

gilerin akılda kalıcı sözlerle buluştuğu daha birçok parçaya imza atan Oya&Bora, farklı etkilere açık olan müzikleriyle 1990'lı yılların önemli isimleri arasında yer almıştır.



Örnek 168: Davul yürüyüşüyle açılan makamsal yapıdaki parça, kanun solosunun ardından iki ölçülük sürekli bas motifiyle devam etmektedir. Aynı bas yürüyüşü bir müddet zemin bölümünde de sürmektedir. Şarkının "B" kısmında bir ara kadın vokalin nakaratın ezgisini sözleri olmadan, yalnızca sesleriyle okuduğu görülmekte, sonrasında ikilinin nakarat bölümünü birkaç kez daha seslendirmesiyle parça sona ermektedir.
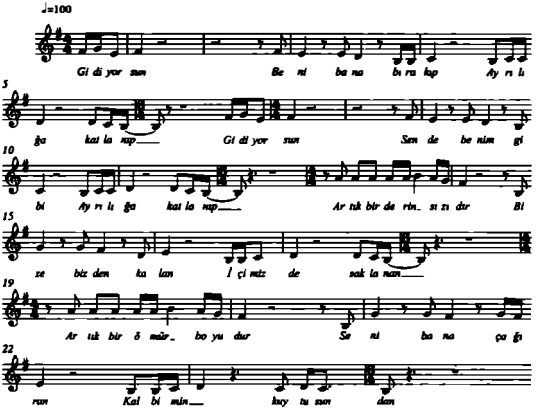
Pop müzikte kendi tarzını oluşturabilmiş isimlerden biri de 1990'lı yılları verimli geçirenler arasındaki Bülent Ortaçgil'dir. Aranjörlüğünü Onno Tunç'un yaptığı, tümüyle kendi söz ve bestelerinden oluşan *2. Perde*'yle yeni döneme giren şarkıcı, "Bozburun", "Küçük Şeyler", "Beni Kategorize Etme" gibi sevilen parçalarının yer aldığı bu albümün ardından, 1991'de *Oyuna Devam*'ı yapmıştır. Cem Aksel, Erkan Oğur, Gürol Ağırbaş, Selim Atakan ve Tarık Sezer gibi önemli müzisyenlerle çalışan şarkıcıya vokalde ise Leman Sam eşlik etmiştir. "Bu Su Hiç Durmaz" ve "Oyuna Devam" (bkz. Örnek 169) çalışmanın öne çıkan parçalarındandır. 1994'te *Bu Şarkılar Adam Olmaz*, 1998'de Birsen Tezer'in vokal yaparak kendisine eşlik ettiği *Light* albümlerini yayımlanmıştır. 1999'da çıkardığı *Eski Defterler*'le dönemi kapayan Bülent Ortaçgil, pop müziğin alternatif isimlerinden biri olmaya devam etmiş ve 2000'li yıllara bu çizgisini koruyarak girmiştir.



Örnek 169: Gitarın çaldığı akompanyelerle başlayan tonal yapıdaki parça, yukarıda ilk dört ölçüsü yer alan vokalin girdiği bölümle doğrudan devam etmektedir. Şarkıcının daha önceki çalışmalarında olduğu gibi bu parçada da belirgin ezgi hattı yoktur. Onun yerine sözcüklere karşılık gelen ve çoğunlukla birbirlerinden kopuk olan motifler yer almaktadır. Üçlemelerin yoğun olduğu, resitatife yakın söyleyiş tarzına bu şarkıda da rastlanmaktadır. Klasik şarkı formuna oturmayan parça, davul, gitar ve piyano eşliğinde baştan sona durağanlığını koruyarak ilerleyip ani bir şekilde bitmektedir.
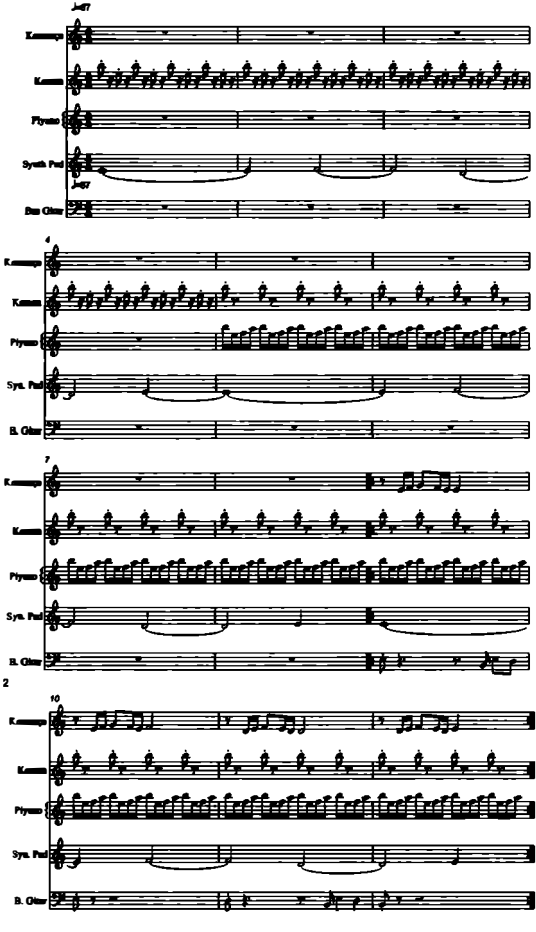
1980'li yıllarda Bülent Ortaçgil'le birlikte yaptıkları çalışmalarla da adından söz ettiren Fikret Kızılok'un bu dönemde yaptığı ilk albüm, 1991'de yayımlanan *Olmuyo Olmuyor*'dur. Kendi şarkılarından oluşan albümün düzenlemelerinde ise şarkıcıya Mutlu Ödemiş yardımcı olmuştur. 1993'te Özkan Samimoğlu'nun da bestelerinin bulunduğu, Erkan Oğur, Fuat Güner ve Fahir Atakoğlu gibi önemli müzisyenlerin eşlik ettiği *Yan Yana*, yine aynı yıl Nazım Hikmet şiirlerini bestelediği *Not Defterimden* ve 1995'te en büyük hit'lerinden "Gidiyorsun"un (bkz. Örnek 170) da yer aldığı *Yadigâr* albümleri yayımlanmıştır.

Gidiyorsun
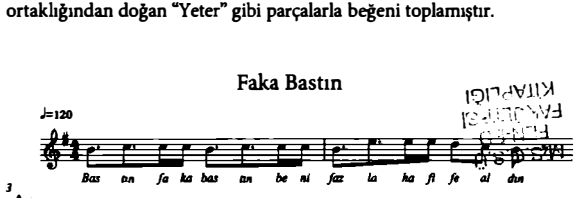


Örnek 170: Doğrudan sözlerle başlayan parçada vokale gitarın yanı sıra viyolonsel eşlik etmektedir. Belirgin bir ezgi hattı yerine çoğunlukla motiflerin yer aldığı şarkı 4/4'lük olmakla birlikte, üçüncü mısraların sonunda 6/4'lüğe geçmektedir. Klasik şarkı biçimine oturmayan parçada herhangi bir vurmalı çalgının kullanılmadığı, bunun yerine bazı yerlerde viyolonselin ritmi verdiği görülmektedir. Bununla birlikte şarkı baştan sona durağan karakterini korumaktadır. Vokalin si'de, gitarın çıkıcı hareketle sol'de kalış yapmasıyla sonda altlı bir aralığın duyulduğu parça yavaşlayarak bitmektedir.

1980'lerin bir başka önemli ismi İlhan İrem, popüler kültürden giderek uzaklaştığı ve daha ziyade kendini yazmaya verdiği bu dönemde, sevilen şarkılarından "Sürgün Gibi Masallarda"nın (bkz. Örnek 171)yer aldığı *İlhan-ı Aşk* (1992), *Koridor* (1994) ve *Romans* (1994) albümleriyle 1990'lı yılların ilk yarısında etkili olmuştur. Daha sonra bir tür arşiv niteliğindeki çalışmalarla dinleyicilerin karşısına çıkan şarkıcının, 1995'te *Sevgililer Günü / The Best Of İlhan İrem 1*, 1997'de *Aşk İksiri & Cadı Ağacı / The Best Of İlhan İrem 2* ve 1998'de *Hayat Öpücüğü / The Best Of İlhan İrem 3* adlı albümleri yayımlanmıştır. Sonrasında da eski şarkılarından oluşan albümler hazırlamayı sürdüren İrem, 2000'li yıllara *Seni Seviyorum*'la girmiş, 2003'te yayımlanan *Bir Meleğe Âşık Oldum / The Best Of İlhan İrem 4*'le arşiv serisini devam ettirmiştir.


♩=67
K.mango
K.mono
Piyano
Synth Pad
♩=67
Bas Gitar
4
K.mango
K.mono
Piyano
Syn. Pad
B. Gitar
7
K.mango
K.mono
Piyano
Syn. Pad
B. Gitar
2
10
K.mango
K.mono
Piyano
Syn. Pad
B. Gitar

Örnek 171: Armonilerin çalındığı *synth pad*'de gelen I-II-VII-I bağlantıları üzerinde kemanın dört ölçü boyunca aynı figürü çalmasıyla başlayan şarkı, 5. ölçüde giren piyanonun motif tekrarlarıyla devam etmektedir. Keman ve piyanoda Si sesinin vurgulandığı dört ölçülük pasajın ardından bas gitarın girdiği, klasik kemençeyle çalınan bir cümle gelmektedir. Tekrarında davulun da icraya katıldığı, aynı motifin tekrarlarından oluşan bu dört ölçülük cümle müde karara gittikten sonra, piyanoda bir tür sürekli bas olarak devam eden motifle zemine geçilmektedir. Piyanoyla birlikte bas gitarın kontrpuantik bir hat çalarak vokale eşlik ettiği zemin bölümünde, *synth* yaylılar ve flütün de girmesiyle daha geniş bir sound ortaya çıkmaktadır. Nakaratta davul yürüyüşü değişerek biraz daha hareket kazanmaktadır. *Synth pad* üzerindeki kanun solosunun ardından sözlerin değiştiği "B" kısmına geçilmekte; bu defa zeminde vokale cevapları çalan keman eşlik ederken, piyanonun çaldığı sürekli bas motifini gitar devralmaktadır. Nakaratın ardından girişteki kemençe solosu tekrar gelmekte ve parça sönümlenerek sona ermektedir.
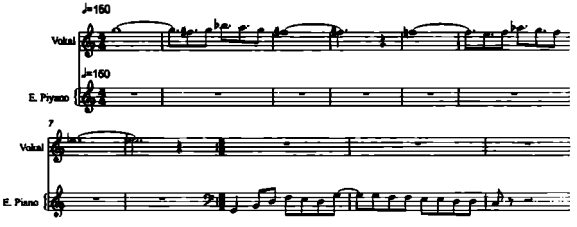
1980'li yıllarda Emel-Erdal ikilisi olarak isimlerini duyuran Emel Müftüoğlu ve Erdal Çelik de 1990'lı yılların sevilen isimleri arasında yer almıştır. 1992 yılında *Faka Bastın* isimli ilk solo albümünü yapan Müftüoğlu (bkz. Örnek 172), Aykut Gürel'in düzenlemelerini yaptığı çalışmada Bora Ebeoğlu, Harun Kolçak, Mustafa Sandal ve Şehrazat gibi önemli isimlerle çalışmıştır. Sözleri Aşkın Tuna'ya, müziği Aykut Gürel'a ait olan "Gösterdi" Mustafa Sandal imzalı "Affet Arkadaş" gibi dönemini yansıtan hareketli parçalar seslendiren şarkıcı, 1994'te *Emel'ce* adlı ikinci albümünü çıkarmıştır. Bu defa Ercan Saatçi, Zeynep Talû ve Murat Yeter'in de desteğini alan Müftüoğlu, sözünü ve müziğini Harun Kolçak'ın yazdığı "Deli Et Beni" Ümit Sayın imzalı "Çal Beni" ve Ercan Saatçi-Aykut Gürel ortaklığından doğan "Yeter" gibi parçalarla beğeni toplamıştır.



Örnek 172: Yukarıda, baştan sona davulun önde olduğu, *synth*'ler dışında canlı çalgının kullanılmadığı parçanın motif tekrarlarından oluşan hecesel yapıdaki nakaratı yer almaktadır. Kürdi dizisinin kullanıldığı ve zeminden nakarata geçişlerde yalnızca *synth*'le ritmi vurgulayan bir motifin çalındığı şarkı, nakaratın tizden okunmasıyla keskin bir şekilde bitmektedir.

1995'te yayımlanan *Ruhun Duymaz*'la yoluna devam eden şarkıcı, Murat Yeter'in düzenlemelerini yaptığı çalışmada söz yazarı olarak Sezen Aksu, Nazan Öncel, Altan Çetin ve Meral Okay'la çalışmıştır. Çalışmanın besteci kadrosunda ise Fahir Atakoğlu, Levent Yüksel, Murat Yeter ve albüme adını veren "Ruhun Duymaz"ın (bkz. Örnek 173) düzenlemesini de yapan Onno Tunç vardır. 1999 yılında çıkardığı dördüncü albümü *Bana Özel*'de bu kez aranjör koltuğunda Murat Yeter'in yanı sıra Aykut Gürel ve Ercüment Vural'ın da olduğu görülür. Bendeniz, Cihan Okan, Demet Sağıroğlu, Deniz Seki, Ercan Saatçi, Ferda Anıl Yarkın, Kenan Doğulu ve Özkan Uğur gibi geniş bir vokal ekibinin şarkıcıya eşlik ettiği albümde, "Gönülden Gönüle" Nazan Öncel'in yazdığı "Çiçeklendim" ve giriş kısmı Rus besteci Rachmaninoff'un bir müziğinden alınan "Bana Özel" öne çıkan şarkılar olmuştur. Yeni döneme *Mucize*'yle giren Emel Müftüoğlu, yaptığı albümlerle özellikle 2000'li yılların ortalarına kadar adından söz ettirmeye devam etmiştir.

Ruhun Duymaz
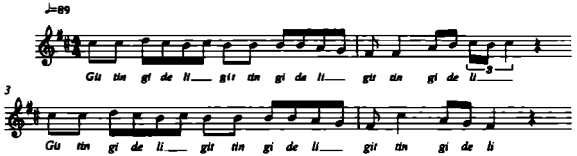


Örnek 173: Bas gitar yürüyüşüyle açılan tonal yapıdaki şarkı, yukarıda bir kısmı yer alan girişle başlamaktadır. Geri vokalin seslendirdiği, altere seslerden oluşan sekiz ölçülük pasajın ardından, elektronik piyanoda rock'n roll tarzı bir yürüyüşle kalış yapılmaktadır. *Synth* yaylıların ve bas gitarın eşlik ettiği zemin bölümü sonlara doğru biraz daha tizleşmekte ve piyanonun girişte çaldığı yürüyüşün tekrar duyulmasıyla nakarata geçilmektedir. Nakaratın ardından gitarın eşlik ettiği, girişte de yer alan figüratif bir keman solosu gelmekte ve giriş bölümüne bağlanılmaktadır. "B" kısmında da aynı şekilde ilerleyen parça, nakaratın bitiminde duyulan gitar akompanyesinin aniden kesilmesiyle sona ermektedir.
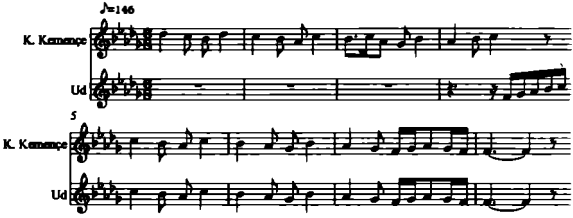
Emel Müftüoğlu ile ayrıldıktan sonra yola tek başına devam eden Erdal Çelik, 1992'de çıkardığı *Cana Cansın*'da aranjör olarak Melih Kibar,

Ozan Doğulu ve İskender Paydaş'la çalışmıştır. Sözleri Kenan Doğulu'ya müziği Ozan Doğulu'ya ait olan "Tek Kürekçim Sensin" ve kendi imzasını taşıyan "Gittin Gideli" (bkz. Örnek 174) ile beğeni kazanan şarkıcı, ertesi yıl yayımlanan *Ya Hep Ya Hiç*'de Ozan Doğulu'nun yanı sıra Ozan Çolakoğlu, Metin Özülkü ve Yıldıray Gürgen gibi müzisyenlerle çalışmıştır. Sözleri ve müziği Ümit Sayın'a ait olan "Gülendam" (bkz. Örnek 175), Levent İldem imzalı "Biletini Kestim Senin" ve çalışmaya adını veren "Ya Hep Ya Hiç" albümden çıkan parçalar olmuştur. 1995'te aranjörlüğünü Mete Çelik, Turhan Yükseler, Uğur Başar, Murat Yeter ve Ozan Doğulu'nun yaptıkları kendi adını taşıyan *Erdal*'ı çıkaran şarkıcı, özellikle "Canımın İstanbul Köşesi"yle adından söz ettirmiştir. Yıldız Tilbe, Zeynep Dizdar, Ümit Sayın ve Yusuf Bütünley'in de aralarında bulunduğu geniş bir vokal grubunun kendisine eşlik ettiği bu albümün ardından, Erdal giderek popülaritesini yitirmiştir.

Gittin Gideli
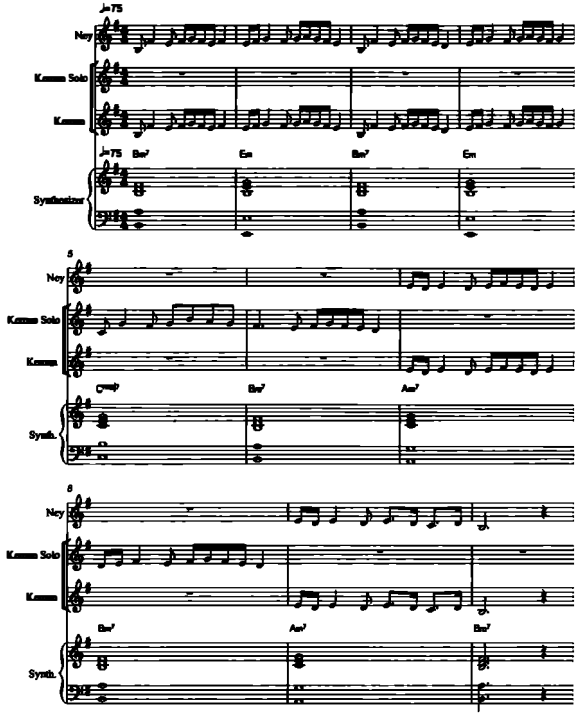


Örnek 174: *Synth* solodan sonra *synth* yaylıların aynı ezgiyi seslendirdiği kısa bir girişle başlayan kürdi makamındaki şarkı zemin bölümüyle devam etmektedir. Davul ve bas gitarın yanı sıra geri vokalin eşlik ettiği zemin doğrudan nakarata bağlanmaktadır. Yukarıda görüldüğü üzere bir altılı içerisindeki motif tekrarlarından oluşan nakaratta geri vokalin yanı sıra *synth pad* de uzayan seslerle vokale eşlik etmektedir. Girişin tekrar gelmesiyle "B" kısmına geçilen parça, nakaratın sönümlenmesiyle son bulmaktadır.
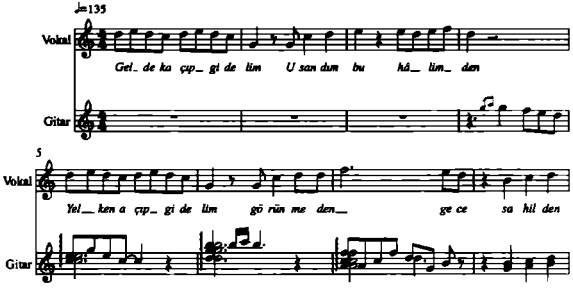


Örnek 175: *Synth pad* üzerindeki neyin serbest solosuyla açılan yürük semai usûlündeki kürdi parça, ilk üç ölçüsünü klasik kemençenin tek başına, gerisini udla unison çaldığı sekiz ölçülük aranağmeyle devam etmektedir. Tekrarında kemençenin yerini neyin aldığı aranağmenin fâda karara gitmesiyle zemine geçilmektedir. Bendir eşliğinin devam ettiği, *synth pad*'in armonileri verdiği zemin bölümü doğrudan nakarata bağlanmaktadır. Neyin çaldığı aranağmeyle "B" kısmına geçen ve nakaratın bitiminde udla neyin aranağmeyi tekrar çalmasıyla bitişe doğru ilerleyen şarkı, ud aranağmeyi çalarken neyin tiz seslerde doğaçlama bir solo seslendirmesiyle sönümlenerek sona erer.

Ercan Saatçi'nin yapımcılığını üstlenip destek verdiği, 1995 yılında yayımlanan *Adak*'la ilk solo albümüne imza atan İzel, bu çalışmayla aynı yıl Altın Kelebek'in de dahil olduğu çeşitli ödüller almıştır. Albümün çıkış parçası "Hasretim" olurken, sözleri Şehrazat'a, müziği ve düzenlemesi Aykut Gürel'e ait olan "Yakışıklım" ve sözlerini Ercan Saatçi'nin, müziğini İzel'in yazdığı "Biz Hep Böyleyiz" adlı hareketli şarkılar ile "Ah Yandım" (bkz. Örnek 176), "Adak" gibi ağır hit'ler dinleyicilerin beğenisini kazanan diğer parçalar olmuştur. 1997'de *Emanet* isimli ikinci albümünü çıkaran şarkıcı, aranjör ve besteci olarak Murat Yeter, Mustafa Sandal, Bülent Tezcan ve Ufuk Yıldırım'la çalışmıştır. Çelik imzalı "Kızımız Olacaktı" albümün en fazla öne çıkan parçası olmuştur. İki yıllık aradan sonra 1999'da *Bir Küçük Aşk*'la dinleyicilerin karşısına çıkan İzel, sözü ve müziği Altan Çetin'e ait olan, düzenlemesini Kıvanç K.'nın yaptığı "Yok Yere" ile etkili bir çıkış yapmıştır. "Yelken" (bkz. Örnek 177), "Galibi Sen", "Dayanamam" gibi birçok sevilen parçanın çıktığı albümün ardından yeni döneme kendi adını taşıyan İzel'le giren şarkıcı, 2000'li yıllarda da peş peşe çıkardığı albümlerle pop müziğin önemli isimlerinden biri olmaya devam etmiştir.
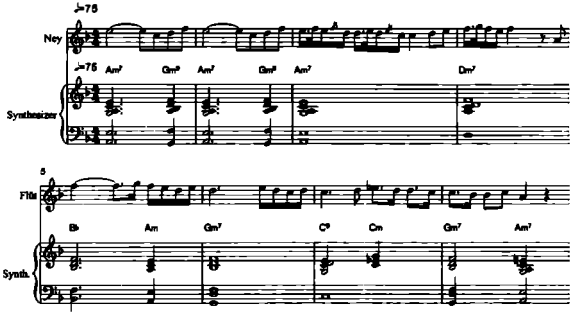


Örnek 176: Vokalin çalgı eşliği olmadan nakaratı seslendirmesiyle açılan kürdi makamındaki parça, yukarıdaki on ölçülük aranağmeyle devam etmektedir. Ney ve kemanların unison olarak zemin bölümünün ezgisini seslendirdikleri, bazı kısımlarını kemanın solo çaldığı aranağmenin si'de karar vermesiyle zemine geçilmektedir. Bas gitar ve neyin eşlik ettiği bu bölüm dört ölçülük uzamayla nakarata bağlanmaktadır. Aranağmeyle "B" kısmına geçen parça, nakaratın arkasından aranağmenin bir kez daha çalınmasıyla son bulmaktadır. Düzenlemesinde şarkının makamsal yapısına uygun çalgıların kullanılmış olması ve İzel'in bu bütünlüğü tamamlayan üslûbuyla "Ah Yandım" döneminin ağır hit'lerinden biridir.



Örnek 177: Tonal yapıdaki parça, gitarın eşlik ettiği yukarıda yer alan sekiz ölçülük girişle başlamaktadır. Zemin bölümünde parça boyunca önde olan davulun yanı sıra piyano da vokale eşlik etmekte, davulun yaptığı atakla birlikte nakarata geçilmektedir. Kemanların cevapları çaldığı nakaratın arkasından önce piyanonun sonra kemanların çaldığı geçiş pasajıyla, zemindeki sözlerin değiştiği "B" kısmı başlamaktadır. nakarat bölümünde bir ara davul yürüyüşü değişerek yavaşlanmakta, daha sonra önceki temposuna geri dönen parça sönümlenerek sona ermektedir.

Pop müziğin bir başka genç ismi Burak Kut da 1994 yılında yayımlanan ilk albümü *Benimle Oynama – Çılgınım*'da yer alan dönemin ağır hit'lerinden "Bebeğim"le (bkz. Örnek 178) piyasaya etkili bir giriş yapmıştır. Ercan Saatçi, Feyyaz Kuruş, Mustafa Sandal ve Ufuk Yıldırım'ın düzenlemelerini yaptığı albümde, Aşkın Tuna, Ümit Sayın, Metin Özülkü ve Mirkelam gibi isimlerle çalışan şarkıcı, ertesi yıl çıkardığı *Nereden Geldim, Nerelere Gideceğim*'le aynı etkiyi yaratamasa da yoluna devam etmiş ve *Yaşandı Bitti*'yle adından söz ettirmiştir. 1997'de yaptığı *Küçük Prens*'le istediği başarıyı elde edemeyen şarkıcı, üç yıllık bir aranın ardından Osman İşmen, İskender Paydaş ve Eser Taşkıran gibi önemli müzisyenlerin desteğini aldığı kendi adını taşıyan *Burak Kut*'la bir kez daha şansını denemiş fakat sonuç değişmemiştir.
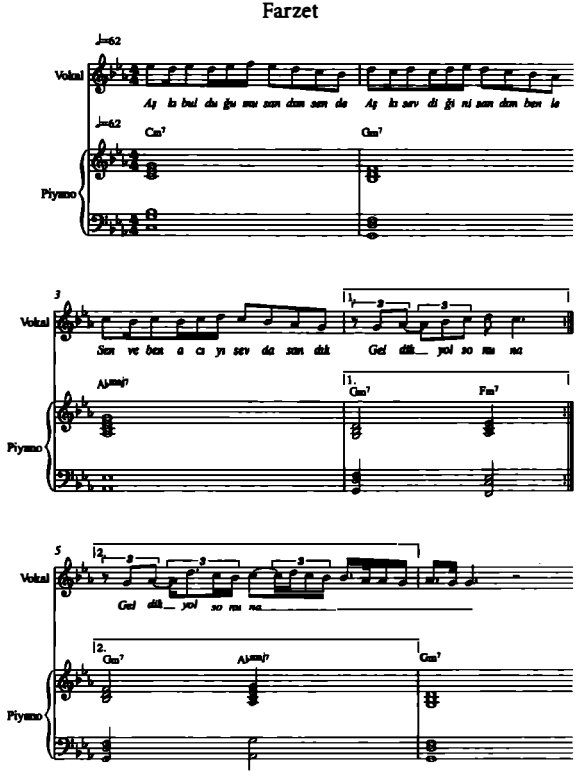
Bebeğim



Örnek 178: Kürdi makamındaki şarkı, kemanın nağme denilen makam müziğine özgü süslemeler yaptığı kısa solosuyla açılıp yedili ve dokuzlu akorların yer aldığı armoniler üzerine oturan ney solosuyla devam etmektedir. Nakaratın ezgisinin çalındığı bu aranağme neyden sonra bir kez de kemanla seslendirildikten sonra zemin bölümüne geçilmektedir. Zeminde davul ve *synth pad* vokale eşlik ederken, bir taraftan da *synth*'le cevaplar çalınmaktadır. Doğrudan nakarata bağlanan şarkı ney ve kemanın birlikte çaldıkları aranağmenin gelişiyle "B" kısmına geçmekte ve en son sönümlenerek bitmektedir.

Of Aman isimli ilk albümü nedeniyle bir dönem "Of Aman Nalân" ismiyle anılan Nalân, 1994 yılında yayımlanan ilk albümüyle adından söz ettirmeye başlamıştır. Garo Mafyan'ın aranjörlüğünü yaptığı çalışmada Aysel Gürel, Zeynep Talû ve Ülkü Aker gibi önemli söz yazarlarının parçalarını seslendiren şarkıcı, "Tutmayın Beni", "Bunun Adı Sevda" ve "Of Aman" gibi parçalarla pop müzikte kendine bir yer açmıştır. 1995'te yine Garo Mafyan'ın aranjörlüğünü yaptığı ikinci albümü *Cansuyum*'u çıkaran şarkıcı, makamsal öğelerin ağırlıkta olduğu bu albümden de "Hadi Yarim", "Artık Dönmem", "Cansuyum" gibi sevilen şarkılar çıkarmıştır. 1997'de üçüncü stüdyo albümü *Usûl Usûl*'u yapan Nalân, sözü ve müziği Tarkan'a ait olan "Canımsın"la çıkış yapmıştır. "Yaralandım" ve sözlerini Seda Akay'ın, müziğini Niran Ünsal'ın yazdığı "Farzet" (bkz. Örnek 179) gibi ağır hit'lerin bulunduğu bu albümün ardından, 1999'da kendi adını verdiği *Nalân*'ı çıkaran şarkıcı, "Sök Kalbini", "Aramızı Bozamazlar" gibi parçaların yer aldığı bu albümle kendi adına dönemin son çalışmasına imza atmıştır. 2000'li yıllarda da albüm çalışmalarına

devam eden Nalân, gerek vokal üslûbu gerek şarkılarının yapısıyla pop müzikteki makam eksenli hattın temsilcilerinden biri olmuştur.
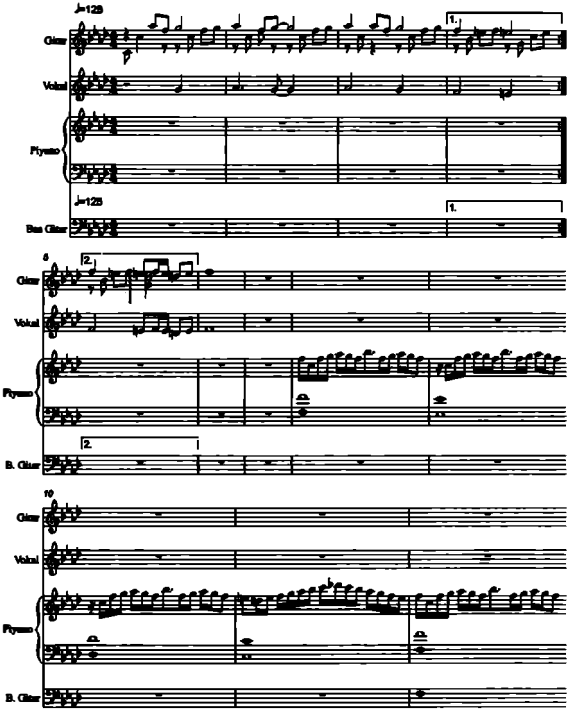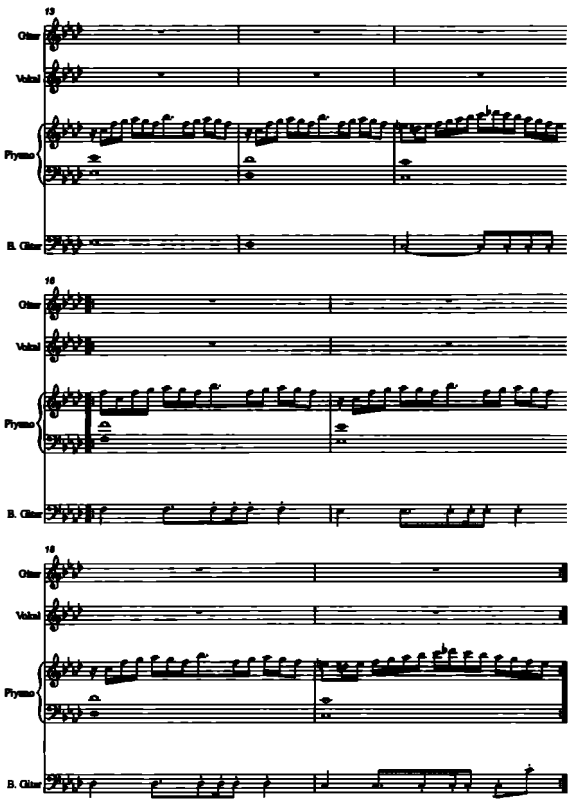


Örnek 179: Vokalin piyano eşliğinde nakaratı seslendirmesiyle açılan kürdi makamındaki parça, gitarda gelen akompanyelerin ardından zemin bölümüyle devam etmektedir. Basın da girdiği zeminde gitar sürekli değişen akorlarla armonileri verirken, davul yürüyüşünün değişmesiyle birlikte doğrudan naka-

rata bağlanılmaktadır. Yukarıda yer alan nakarat bölümünde yine önde duyulan basın yanı sıra gitar ve piyano da akorları çalmaktadır. Nakaratın arkasından vokalin doğaçlama olarak seslendirdiği birkaç ölçülük pasajla "B" kısmına geçilen şarkı, aynı şekilde ilerleyip nakaratın yavaşlamasıyla sona ermektedir. Az sayıda çalgının kullanıldığı düzenleme genel olarak parçanın karakterine uygun görünmektedir. Türk müziği eğitimi alan ve makamsal parçaları seslendirmeye elverişli bir gırtlağı olan Nalân, birçok şarkısında olduğu gibi bunda da pop sınırları içerisinde kalmakla birlikte yer yer bu özelliğini gösteren bir icra sergilemiştir.

1994 yılında yayımlanan *Kınalı Bebek* albümüyle pop müziğe hızlı giriş yapanlardan biri de Demet Sağıroğlu'dur. Aranjörlüğünü Uzay Heparı'nın yaptığı albümde, sözleri Şehrazat'a, müziği Heparı'ya ait olan "Kınalı Bebek" (bkz. Örnek 180) ile sözlerini Sağıroğlu'nun, müziğini Gürol Ağırbaş'ın yazdığı "Arnavut Kaldırımı" albümün en sevilen parçaları olmuş, bu iki şarkının klibi de dinleyicilerin büyük beğenisini kazanarak dönemin pop müziğinin sembolleri arasına girmiştir. 1996 yılında ikinci albümü *Şikâyetim Var*'ı, 1998'de *Sımsıcak*'ı çıkaran şarkıcı, ilk albümle sağladığı etkiyi bir daha yakalayamamış ve 2000'li yıllarda albüm çalışmalarına devam etmişse de giderek eski popülaritesinden uzaklaşmıştır.

Kınalı Bebek





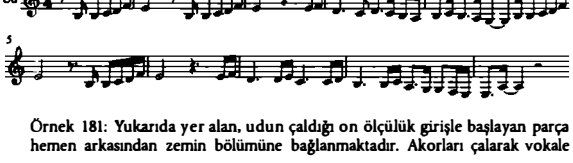
Örnek 180: Gitarda nakaratın ezgisinin çalındığı dört ölçülük bir pasajla başlayan parça, 8. ölçüde giren piyano solosuyla devam etmektedir. Aynı motiflerin tekrarlarından oluşan ve 12. ölçünün başındaki fa sesiyle sona eren cümle iki kez daha gelmekte, bu tekrarlarda bas ve davul da icraya katılmaktadır.[42] Giri-

42. Şarkının çıktığı dönemde piyasadaki müzisyenler arasında oldukça popüler olan girişteki piyano solosunun Uzay Heparı'ya ait olduğu bilgisi yaygın olmakla birlikte

şin ardından zemine geçilen şarkıda piyano cevapları çalarken, ara ara tizlerde bir tür yankı gibi *synth*'le çalınmış sesler duyulmaktadır. Davulun önde olmaya devam ettiği nakaratta geri vokal de parçaya eşlik etmekte, nakaratın ardından girişte çalınan piyano solosunun tekrar gelmesiyle aynı sözlerin okunduğu "B" kısmına geçilmektedir. Şarkı, piyano solosunun son kez gelmesiyle sönümlenerek bitmektedir.

1994 yılında ilk albümünü yapan Gökhan Kırdar da dönemin etkili isimleri arasındadır. 1990'lı yılların en önemli ağır hit'lerinden biri olan "Yerine Sevemem"le (bkz. Örnek 181) büyük bir çıkış yakalayan şarkıcı, "Serseri Mayın", "Gözbebeğim", "Fayton" gibi parçalarla daha ilk albümden itibaren popüler müziğin gelecek vadeden isimlerinden biri olarak görülmeye başlanmıştır. Ertesi yıl yayımlanan ikinci albümü *Tutanamadım*'la çıkışını devam ettiren Kırdar, sözü ve müziği kendisine ait "Üstüme Basıp Geçme" (bkz. Örnek 182), "Ah Ayartan Yar" ve "Gece, Melek ve Bizim Çocuklar"[43] gibi şarkılarla dinleyicilerinin beğenisini kazanmayı sürdürmüştür. 1997 yılında kendi şarkılarından oluşan *Trip* isimli albümünü çıkaran şarkıcı, 2000'li yılların ilk yarısındaki çalışmalarıyla ve televizyon dizileri için yaptığı müziklerle adından söz ettirmeye devam etmiştir.

Yerine Sevemem
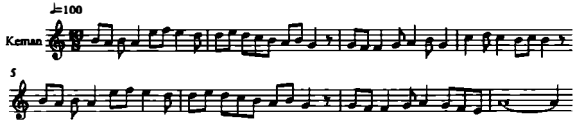


Örnek 181: Yukarıda yer alan, udun çaldığı on ölçülük girişle başlayan parça hemen arkasından zemin bölümüne bağlanmaktadır. Akorları çalarak vokale

bu doğru değildir. Zira bahsi geçen piyano solosunun neredeyse tamamı, 1970'li yıllarda etkin olan Alman progresif rock grubu Triumvirat'ın 1974'te yayımlanan *Illusions on a Double Dimple* albümünde yer alan "Mister Ten Percent" isimli parçadaki piyano solosuyla aynıdır. Dört ölçüden oluşan cümlenin ilk üç ölçüsü bu şarkıdaki piyano solosunun aynısı olup son ölçü "Kınalı Bebek"e göre düzenlenmiş görünmektedir.

43. Bu şarkı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1993 yapımı *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* isimli sinema filminde de kullanılmıştır. Filmin başrol oyuncularından biri genç yaşta yaşamını yitiren Türkiye'nin önemli müzisyenlerinden Uzay Hepari'dir.

eşlik eden gitarın yanı sıra piyanonun cevapları çaldığı şarkıda doğrudan nakarata geçilmektedir. Nakaratın bitiminde udda gelen bir ölçülük geçiş pasajıyla "B" kısmına geçilmekte, sözlerin aynen okunduğu zemin bölümünde davul ve bas da icraya katılmaktadır. Son nakaratın yavaşlayarak bitmesinin ardından tekrar ud duyulmakta ve vokalin la'da, udun mi'de kalış yapmasıyla parça sona ermektedir.

Üstüme Basıp Geçme



Örnek 182: *Synth pad* üzerinde udun çaldığı doğaçlama soloyla başlayan şarkı, gitarın çaldığı ezgiye kemanın da eşlik ettiği pasajla devam edip, gitarın I. derece akoruyla yaptığı akompanyeyle zemine bağlanmaktadır. Gitar ve geri vokalin eşlik ettiği zemin bölümünden sonra nakarata geçilmekte, burada arka planda kalan davulla birlikte girişte de yer alan darbukanın tekrar girdiği duyulmaktadır. Ardından kemanlar nakaratın ezgisini çalmakta ve "B" kısmına geçilmektedir. Aynı sözler ve akışla devam eden parça, nakaratın yavaşlayarak okunmasıyla bitmektedir.

Adeta her gün yeni isimlerin ortaya çıktığı 1990'lı yıllar, pop müzik tarihinin şüphesiz en hareketli dönemine tanıklık etmiştir. Yukarıda detaylı olarak değinilenler dışında, eski veya yeni daha pek çok şarkıcının etkin olduğu pop müzik piyasasında, ilk akla gelen isimlerden bazıları ve çalışmaları şunlardır: Ali Güven, *Yolcu* (1998), *Boynumun Borcu* (1999); Asya, *Asya* (1994), *Asya* (1996), *Masum* (1999); Atilla Atasoy, *Atilla Atasoy '94* (1994), *Dünden Bugüne* (1998); Ayna, *Gittiğin Yağmurla Gel* (1997), *Dön Bak Aynaya* (1998), *Şarkılar Türküler* (1999); Candan Erçetin, *Hazırım* (1995), *Çapkın* (1997); Deniz Seki, *Hiç Kimse Değilim* (1998), *Anlattım* (1999); Doğuş, *Doğuş* (1997), *Doğuş ve Şarkıları* (1998); Eda Özülkü, *Parolayı Söyle* (1993), *Dalgacı* (1994), *Uçurdum da Uçurdum* (1995), *Al Beni* (1997); Ege, *Senden Uzak* (1995), *Delice Bir Sevda* (1996), *Sevildiğini Bil* (1997), *Sevdanın Denizinde* (1999); Ferda Anıl Yarkın, *Sonuna Kadar* (1995), *Unuttum Sanma* (1999); Feridun Düzağaç, *Beni Rahatta Dinleyin* (1997), *Köprüden Öteye Son Çıkış* (1998); Gökhan Tepe, *Çöz Beni* (1996), *Canı Özüm* (1999); Grup Gündoğarken, *Ankara'dan Abim Geldi* (1992), *Mest of Gündoğarken* (1998),

Gündoğarken '99 (1999); Gülşen, *Be Adam* (1996), *Erkeksen* (1998); Hazal, *Sevdalım* (1995), *Aşka Dair* (1997); Hümeyra, *Tutkulardan İntihar* (1990), *Sessiz Gemi* (1994), *Beyhude* (1997); Kıraç, *Deli Düş* (1998), *Bir Garip Aşk Bestesi* (1999); Mansur Ark, *Mansur Ark* (1997), *Öğrendim* (1999); Melis Sökmen, *Hâlis Melis* (1992), *Öze Dönelim* (1995); Metin Arolat, *Ayrılık Olmaz* (1995), *Yine Bir Başıma* (1998); MFÖ, *Geldiler* (1990), *M.V.A.B.* (1995); Mirkelam, *Mirkelam* (1995), *Mirkelam* (1998); Özdemir Erdoğan, *Yorumcu* (1990), *Düşünceli Şarkılar* (1991), *Nostaljik Şarkılar* (1998); Reyhan Karaca, *Başlangıç* (1993), *Sevdik Sevdalandık* (1997); Rober Hatemo, *Esmer* (1997), *Sen Farklısın* (1998); Seden Gürel, *Bir Yudum Sevgi* (1992), *Aklımı Çelme* (1994), *Muhtemelen* (1996); Seyyal Taner, *Alladı Pulladı* (1991), *Kalbimi Çaldım, Sevgilim Oldun* (1992), *Geliyorum* (1993); Sibel Alaş, *Adam* (1995), *Fem* (1997), *Çocuk* (1998); Sibel Tüzün, *Ah Biz Kızlar* (1992), *Nefes Kesen Aşklar* (1995), *Hayat Buysa Ben Yokum Bu Yolda* (1998); Suat Suna, *Ansızın Çektin Gittin* (1993), *Sözüne Kanmam* (1994); Tayfun Duygulu, *Hadi Yine İyisin* (1993), *Tayfun '94* (1994); Ufuk Yıldırım, *Çabuk Gel Annem* (1994), *96* (1996); Ümit Sayın, *Ümit Sayın* (1996), *Ben Tabii Ki* (1999); Yaşar, *Divane* (1996), *Divane-Remix* (1998), *Esirinim* (1998); Yeşim Salkım, *Hiç Keyfim Yok* (1994), *Ferman* (1995), *Yoktan Geliyorum* (1997).

1990'lı yılları son anda yakalayarak ilk albümlerini bu dönemde çıkaran, pop müzikte etkili olmuş isimlerin sayısı da epey fazladır. Bunlar arasından Ercüment Vural, *Rüyalar* (1996); Göksel, *Yollar* (1997); Zeynep Dizdar, *Yolun Açık Ola* (1997); Burcu Güneş, *Aşk Yarası* (1998); Emre Altuğ, *İbret-i Âlem* (1999) akla ilk gelen isimlerdendir.

Pop müziğin piyasada ağırlıklı olarak elektronik altyapıların tercih edilmesiyle Batılı pop sound'una daha fazla yaklaşacağı, buna koşut olarak temposu yükselen parçalarda "oryantal" adı verilen makamsal figürlerin görülmeye devam edeceği 2000'li yıllardan önceki bu son dönem, müzikal derinliğin azaldığı bununla birlikte tam da "pop" kelimesinin anlamına uygun şekilde pop müziğin patladığı yıllar olmuştur. 1990'ların renkli dünyasının ardından 2000'li yılların hemen başında yaşanacak ekonomik krizle zorlu bir döneme girecek olan müzik piyasası, buradan itibaren internetin yaygınlaşmasına bağlı olarak düşen satışlarla ve bitmeyen telif tartışmalarıyla boğuşacağı bir kaos ortamına yelken açacaktır.

Üçüncü Bölüm
Müzik Örnekleri (Notalar)

3.1. Müzik Örneklerine Dair

Bu bölümde, Türkiye'deki pop müziğin geride bıraktığımız elli yıl içinde müzikal açıdan nasıl bir gelişim süreci izlediğini gösteren ve yapısal özelliklerini yansıttığı düşünülen bazı şarkıların notaları bulunmaktadır. Müzik örnekleri seçilirken dikkate alınan başlıca unsurlardan biri, ağırlık noktası bakımından makam müziği ekseninde gelişmiş, dokusal özellikleri açısından Türk müziğinden çeşitli öğeler taşıyan şarkılara yer verilmeye gayret edilmiş olmasıdır. Bunun yanında, söz konusu müziğin daha ziyade makamsal bir kimliğe bürünmeden önceki döneminin ürünleri olan Batı müziği eksenli parçalar da incelemeye dahil edilmiş, özellikle orkestrasyon ve armonizasyon açısından popüler Batı müziğinden beslenmiş olan örnekler üzerinde durulmuştur. Böylece söz konusu müziğin gelişimi somut örnekler üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Yine de burada verilen sınırlı sayı-

daki örneğin, son derece geniş olan pop müzik repertuarı göz önünde bulundurulduğunda oldukça kısıtlı olduğunu kabul etmek gerekir. Bununla birlikte seçilen örneklerin, söz konusu müziğin teknik özelliklerine dair verilen bilgilerin daha iyi kavranabilmesi açısından yerinde ve doyurucu olduğu kanaatindeyiz.

Pop müziğin gelişimini çeşitli akımların ve eğilimlerin şekillendirdiği dönemler üzerinden inceleyerek tarihsel bir perspektif içerisinde ele alan bu çalışmayla, yazılı olmayan bir müzik geleneğinin gölgesinde yeşermiş olan pop müzik ürünleri, analitik bir yaklaşımla bu kapsamda -bilebildiğimiz kadarıyla- ilk kez yayımlanmaktadır. Her icrada yeniden inşa edilebilen ve muhkem bir biçimde notaya alınarak sabitlenmesi mümkün olmayan popüler müzikleri incelerken bazı zorluklarla karşılaşıldığını itiraf etmek gerekir. Bunların başında dönem, mekân, ortam vb koşulların icra üzerindeki belirleyici etkileri gelmektedir. Buna bir de icracının o anki ruh durumundan ve müzik algısından hareketle kendinden bir şeyler katarak yorumladığı -bir yandan değiştirdiği, geliştirdiği- parçaların notaya alınmaları sırasındaki güçlükler eklendiğinde, araştırmacının işi iyice zorlaşmaktadır. Makam müziğine özgü çalgısal ve vokal süslemelere ne oranda yer verileceği veya birden çok kişi tarafından seslendirilmiş şarkılarda hangi icranın baz alınacağıysa notalama aşamasındaki en önemli soru(n)lardan biridir.

Çalışma içerisinde gerek çeşitli şarkılardan alınan kesitlerde gerek parçaların bütününün yer aldığı notalarda, bestecinin veya eseri ilk seslendiren kişinin yorumu temel alınmıştır.[1] Sözün olduğu bölümlerde şan partisi takip edilmiş, süslemeler de tümüyle vokale göre yazılmıştır.[2] Cevapların -veya piyasadaki diğer bir tabirle saz paylarının- olduğu çalgısal kısımlarda ise çarpmalar başta olmak üzere müziğin ezgisel yapısı üzerinde belirleyici olan bazı karakteristik süslemelere yer verilmiş, icracıların kişisel yorumlarından doğan abartılı süslemeler mümkün mertebe -biraz da zorunlu olarak- notanın dışında bırakılmıştır.

1. Şarkıları notaya alırken, Sezen Aksu başta olmak üzere kendi bestelerini seslendiren isimlerin icralarına öncelik tanınmıştır. Bestecileri tarafından seslendirilmeyen şarkılarda ise ilk okuyan kişinin yorumu esas alınmış, ilerleyen yıllarda aynı parça başkaları tarafından da okunmuşsa, bu yorumların tümü göz önüne alınarak asgari müşterekler belirlenmeye çalışılmıştır.

2. Bazı araştırmacılar ve piyasada çalışan müzisyenlerin çoğu, bu tip parçaları notaya alırken sözün olduğu kısımlarda da çalgıyı esas almakta ve notayı tümüyle baz aldıkları çalgının sınırları içinde yazmaktadırlar. Biz, bu türden bir yaklaşımın bazı önemli ayrıntıların gözden kaçmasına neden olacağı için doğru olmadığı kanaatindeyiz.
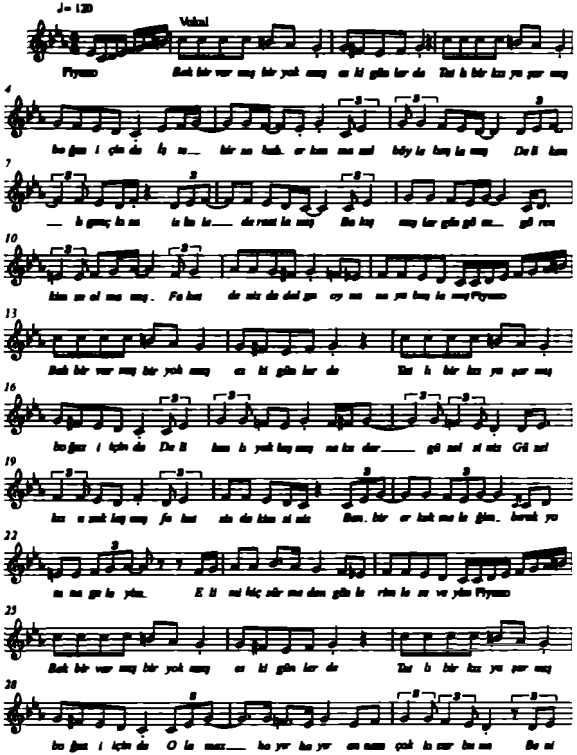
Kesitler halinde verilen notalardaki ölçü numaraları şarkının bütününe göre değil, incelenen kesite göre koyulmuş olup notaların altında yer alan analizlerde de yine bu şekilde kullanılmıştır. Armonik açıdan incelenen örneklerde akorlar Amerikan sisteminde şifrelenerek verilmekle birlikte, doğrudan sol ve fa anahtarlarında serimlenerek de gösterilmiştir. Amerikan sisteminin piyasadaki yaygınlığına karşılık, özellikle Türkiye'deki konservatuvar eğitiminde ve müzikoloji alanında yapılan araştırmalarda söz konusu sistemin kullanım alanı oldukça kısıtlıdır. Dolayısıyla hem bu nedenle hem de nota bilen amatör müzisyenlerin konuyu mümkün olabildiğince daha rahat takip edebilmeleri amacıyla böyle bir kullanım tercih edilmiştir. Kesitlerde bazen sadece öne çıkan çalgıların partileri, bazen de tüm çalgıların notaları yazılmıştır. Bununla birlikte ağırlıklı olarak şarkıların giriş veya aranağmeleri alınmış, bazılarında ise zemin ve nakarat bölümlerine yer verilmiştir. Bunun en önemli nedeni, giriş bölümlerinin çoğunlukla besteciler tarafından değil aranjörler tarafından yazılmış olmaları ve parçanın müzikal yapısından düzenlemesine varıncaya dek adeta şarkının vitrini olarak birçok fikir vermeleridir.

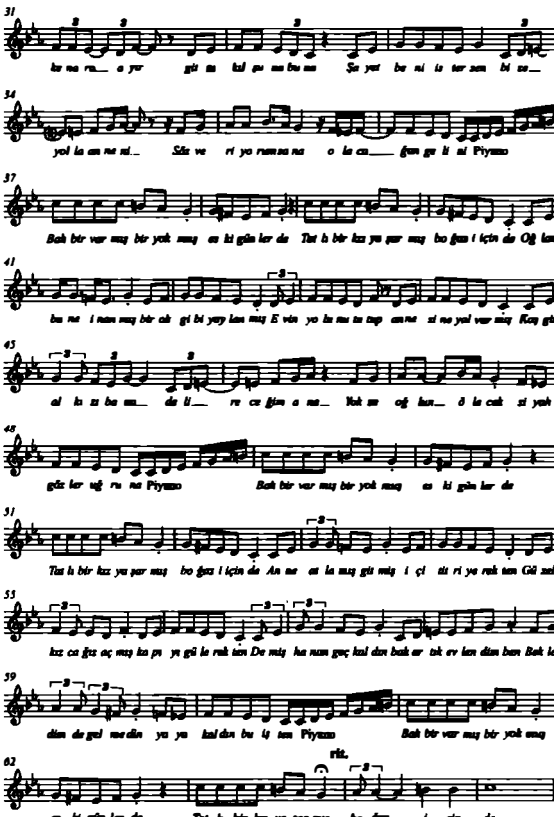
Diğer popüler müzik türlerinde olduğu gibi, pop müziğin de kendine özgü bir notalama sistemi bulunmamaktadır. Bu durum, şarkıların yazımında karma bir notalama tekniğinin kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Makamsal öğelerin hâkim olduğu şarkılarda ağırlıkla Türk müziğinin notalama teknikleri kullanılmış, özellikle koma sesler ile figür ve motiflerin ayrıntılı olarak yazılmasına imkân verdiği için bu türden bir yazım tercih edilmiştir. Batı müziğinden çeşitli öğelerin kullanıldığı örneklerde ise Batı müziğinin nota sistemi esas alınmıştır. Son olarak yazılan notaların mutlak ve mükemmel olmadıklarını bir kez daha hatırlatıp amacımızın, söz konusu müziğin bilimsel zeminde incelenebilmesi için adeta onu resmetmek suretiyle yazılı hale gelmesine küçük de olsa bir katkı sağlamak ve notalamanın asli gayesi olan olabildiğince muhafaza etme işlevini yerine getirmek olduğunu belirtmek isteriz.

Bak Bir Varmış Bir Yokmuş

C'est écrit dans le ciel

Söz: Fecri Ebcioğlu
Müzik: Alex Alstone




31
ha na ra_ a yır gü za kal ge na bu na Şe yat ba ni is ter sem bi se_
34
yol la an ne si_ Söz ve ri yo rum na na o la ca_ ğım ge li ni Piyano
37
Bak bir var maş bir yok maş es ki gün ler de Tat lı bir kız ya gar maş ba ğım i çin de Oğ lan
41
ba ne i nan maş bir ak gi bi yay lan maş E vin yo la na ta kıp an ne si ne yal var maş Kaç gü
45
al la zı ba na_ da li_ re ca ğım a na_ Yok na oğ lun_ ö la cak zi yak
48
gün ler uğ ru na Piyano Bak bir var maş bir yok maş es ki gün ler de
51
Tat lı bir kız ya gar maş ba ğım i çin de An ne an la maş gü müş i çi tir ri ya rak tan Gü zel
55
kız ca ğız aç maş ka pı ya gü le rak ten De müş ha nım geç kal dın bak ar tık ev len dim ben Bak le
59
dim de gel mez din ya ya kal dın bu iş ten Piyano Bak bir var maş bir yok maş
62
rit.
es ki gün ler de Tat lı bir kız ya gar maş ba ğım_ i çin de

Bak bir varmış bir yokmuş eski günlerde
Tatlı bir kız yaşarmış Boğaziçi'nde

İşte bir sabah erken masal böyle başlamış
Delikanlı genç kıza iskelede rastlamış
Bakışmışlar göz göze gören kimse olmamış
Fakat denizde dalga oynamaya başlamış

Bak bir varmış bir yokmuş eski günlerde
Tatlı bir kız yaşarmış Boğaziçi'nde

Delikanlı yaklaşmış "ne kadar güzelsiniz"
Güzel kız uzaklaşmış "fakat siz de kimsiniz"
Ben bir erkek meleğim, bırak yanına geleyim
Elimi hiç sürmeden gözlerimle seveyim

Bak bir varmış bir yokmuş eski günlerde
Tatlı bir kız yaşarmış Boğaziçi'nde

Olamaz hayır hayır annem çok kızar buna
Beni kenara ayır git takıl şuna buna
Şayet beni istersen bize yolla anneni
Söz veriyorum sana olacağım gelini

Bak bir varmış bir yokmuş eski günlerde
Tatlı bir kız yaşarmış Boğaziçi'nde

Oğlan buna inanmış bir ok gibi yaylanmış
Evin yolunu tutup annesine yalvarmış
Koş git al kızı bana delireceğim ana
Yoksa oğlun ölecek siyah gözler uğruna
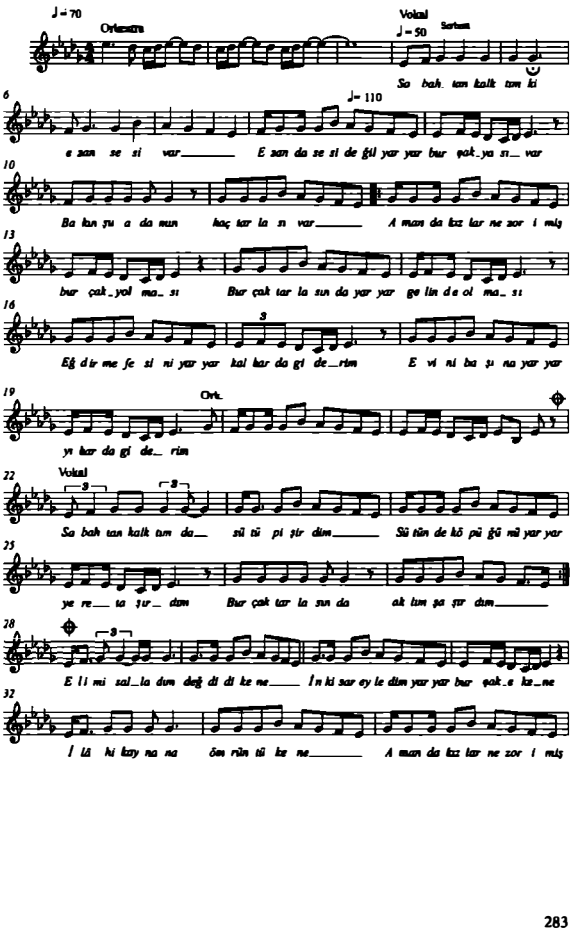
Bak bir varmış bir yokmuş eski günlerde
Tatlı bir kız yaşarmış Boğaziçi'nde
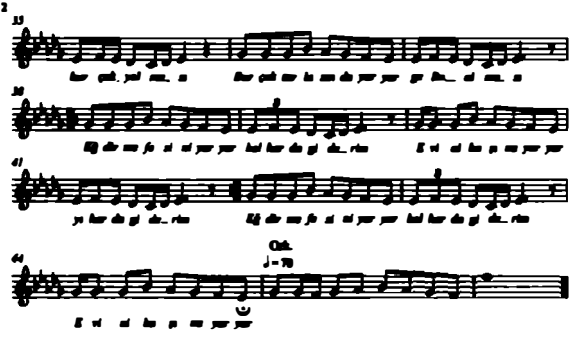
Anne atlamış gitmiş içi titreyerekten
Güzel kızcağız açmış kapıyı gülerekten
Demiş hanım geç kaldın bak artık evlendim ben
Bekledim de gelmedin yaya kaldın bu işten

Bak bir varmış bir yokmuş eski günlerde
Tatlı bir kız yaşarmış Boğaziçi'nde

Burçak Tarlası

Söz-Müzik: Anonim





Sabahtan kalktım ki ezan sesi var
Ezan da sesi değil yar yar burçak yası var
Bakın şu adamın kaç tarlası var

Amanın da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında da yar yar gelin de olması
Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim
Evini başına yar yar yıkar da giderim

Sabahtan kalktım da sütü pişirdim
Sütün de köpüğünü yar yar yere taşırdım
Burçak tarlasında aklım şaşırdım
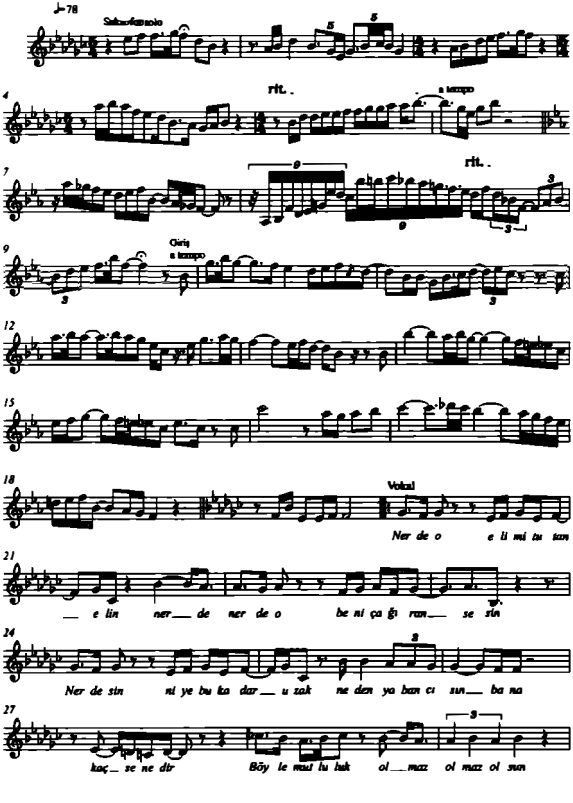
Amanın da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında da yar yar gelin de olması
Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim
Evini başına yar yar yıkar da giderim
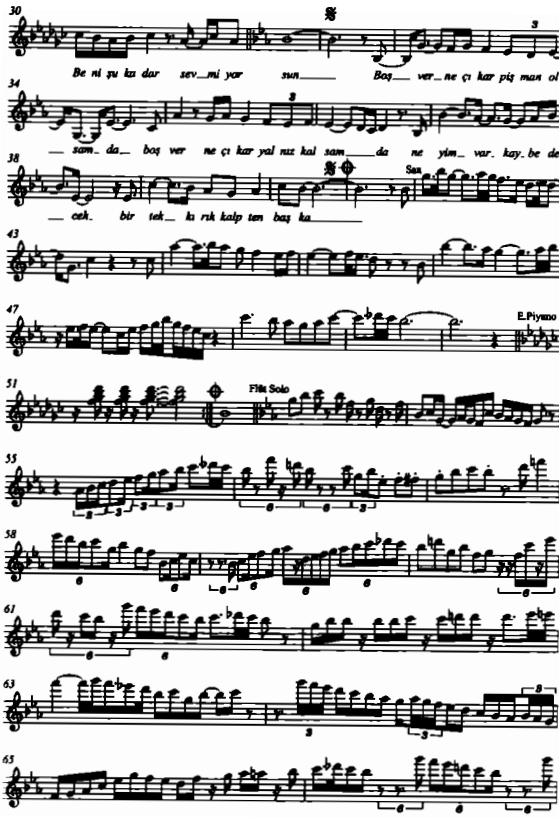
Elimi salladım değdi dikene
İnkisar eyledim yar yar burçak ekene
İlâhi kaynana ömrün tükene
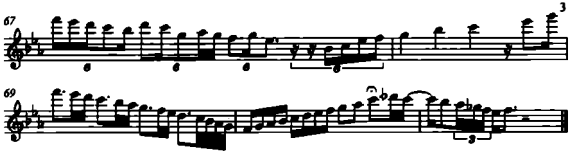
Amanın da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında da yar yar gelin de olması
Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim
Evini başına yar yar yıkar da giderim

Boşver

Söz: Oktay Yurdatapan
Müzik: Nino Varon




30
Be ni yu ka dar sev_mi yor sun_____ Boş___ ver_ ne çı kar piş man ol
34
___ sam_ da_ boş ver ne çı kar yal nız kal sam___da ne yim_ var. kay_ be de
38
Sax
___ ceh. bir tek_ ka rık kalp ten baş ka_____
43
47
E.Piyano
51
Flüt Solo
55
58
61
63
65



* Sonyö ve Coda, Köprüden sonra!
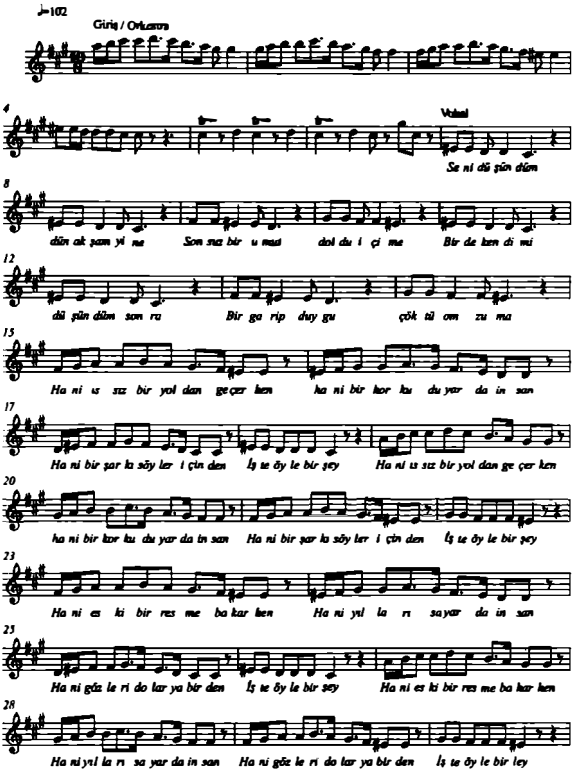
Nerde o elimi tutan elin nerde
Nerde o beni çağıran sesin
Nerdesin niye bu kadar uzak
Neden yabancısın bana kaç senedir
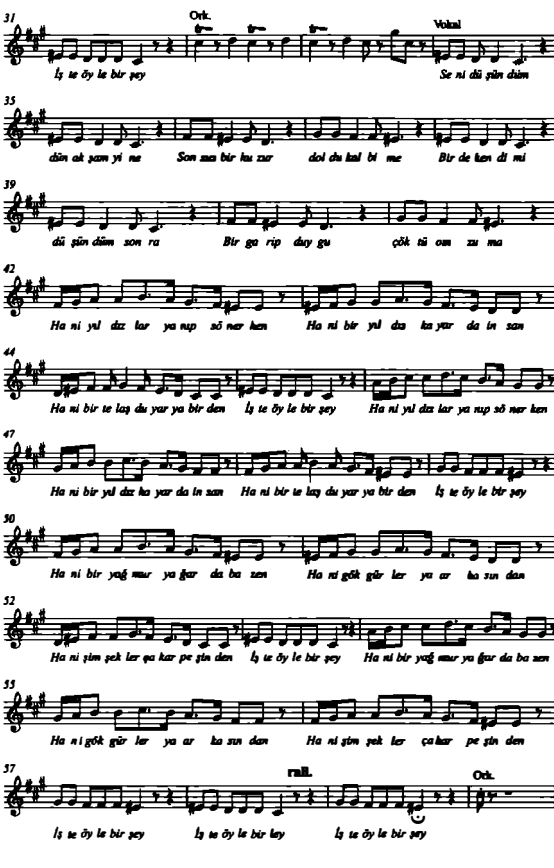
Böyle mutluluk olmaz olmaz olsun
Beni şu kadar sevmiyorsun

Boşver ne çıkar pişman olsam da
Boşver ne çıkar yalnız kalsam da
Neyim var kaybedecek
Bir tek kırık kalpten başka

İşte Öyle Bir Şey

Söz: Çiğdem Talû
Müzik: Melih Kibar




31
Ork.
Vokal
İş te öy le bir şey
Se ni dü şün düm
35
dün ak şam yi ne
Son ma bir ku zur
dol du kal bi me
Bir de ken di mi
39
dü şün düm son ra
Bir gü rüp düy gu
çök tü om zu ma
42
Ha ni yıl dız lar ya nıp sö ner ken
Ha ni bir yıl dız ka yar da in san
44
Ha ni bir te laş du yar ya bir den
İş te öy le bir şey
Ha ni yıl dız lar ya nıp sö ner ken
47
Ha ni bir yıl dız ka yar da in san
Ha ni bir te laş du yar ya bir den
İş te öy le bir şey
50
Ha ni bir yağ mur ya ğar da ba ren
Ha ni gök gür ler ya ar ka sın dan
52
Ha ni yüz yek ler ça kar pe şin den
İş te öy le bir şey
Ha ni bir yağ mur ya ğar da ba ren
55
Ha ni gök gür ler ya ar ka sın dan
Ha ni yüz yek ler ça kar pe şin den
57
rall.
Ork.
İş te öy le bir şey
İş te öy le bir şey
İş te öy le bir şey

Seni düşündüm dün akşam yine
Sonsuz bir umut doldu içime
Bir de kendimi düşündüm sonra
Bir garip duygu çöktü omzuma

Hani ıssız bir yoldan geçerken
Hani bir korku duyar da insan
Hani bir şarkı söyler içinden
İşte öyle bir şey

Hani eski bir resme bakarken
Hani yılları sayar da insan
Hani gözleri dolar ya birden
İşte öyle bir şey
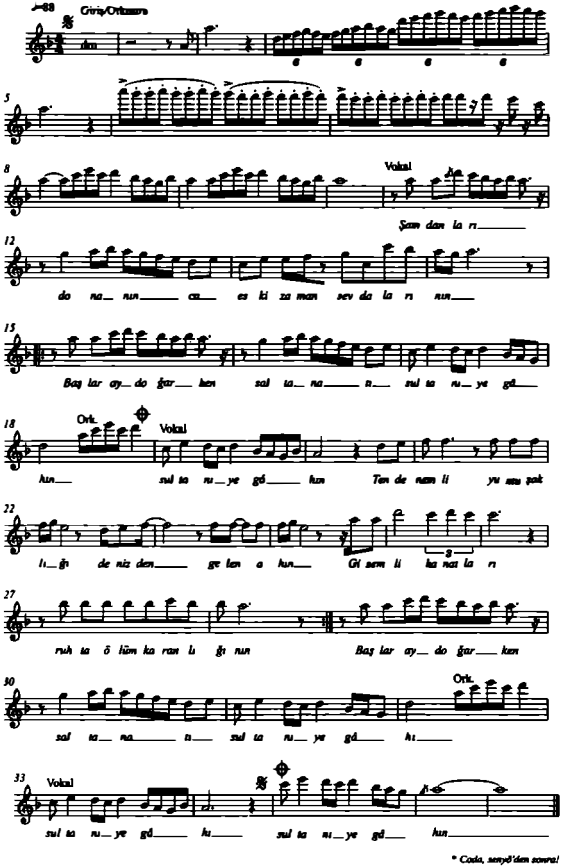
Seni düşündüm dün akşam yine
Sonsuz bir umut doldu içime
Bir de kendimi düşündüm sonra
Bir garip duygu çöktü omzuma

Hani yıldızlar yanıp sönerken
Hani bir yıldız düşer de insan
Hani bir telaş duyar da birden
İşte öyle bir şey

Hani yağmurlar yağar ya bazen
Hani gök gürler ya arkasından
Hani şimşekler çakar peşinden
İşte öyle bir şey

Sultan-ı Yegâh
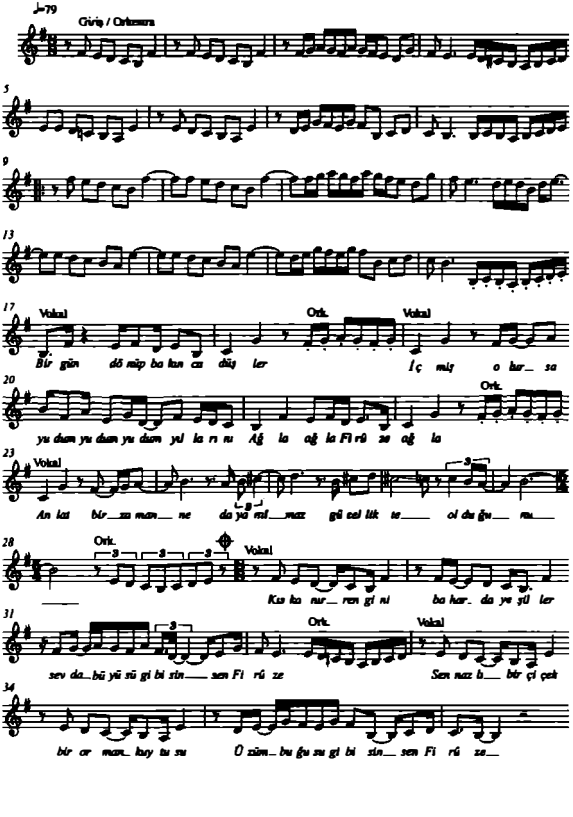
Söz: Attilâ İlhan
Müzik: Ergüder Yoldaş
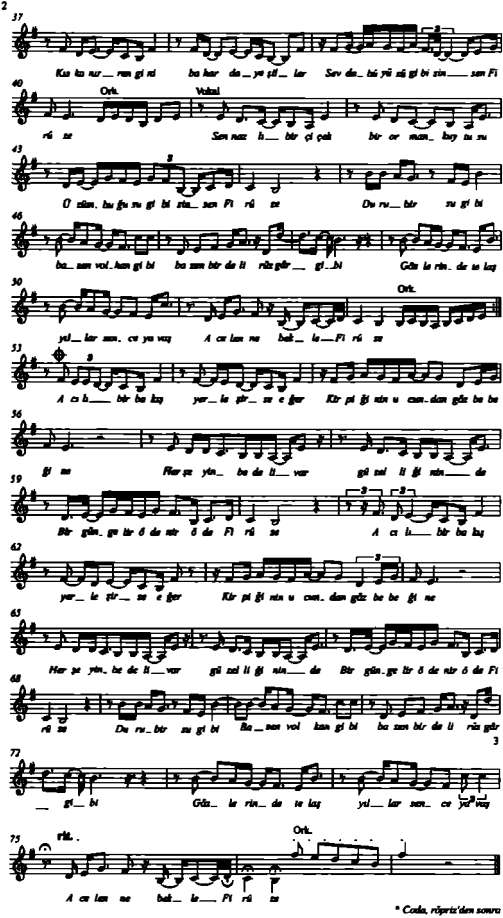


Şamdanları donanınca eski zaman sevdalarının
Başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın
Tende nemli yumuşaklığı denizden gelen ahın
Gizemli kanatları ruhta ölüm karanlığının
Başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhım

Firûze

Söz: Aysel Gürel
Müzik: Attilâ Özdemiroğlu




2
37
Ka ka sur__ ran gi ri ba kar da__ ya şil__ lar Sev da_ kâ yü zü gi bi zin____ sen Fi
40
Ork.
Vokal
rû za Sen naz lı__ bir çi çek bir or man_ kay tu su
43
8
Ü zün, ba ğu nu gi bi zin_ sen Fi rû za Du ru__ bir zu gi bi
46
ba_ sen vol_kan gi bi ba sen bir de li rüz gâr__ gi_bi Gön le rin_ de se kiz
50
Ork.
yıl__ lar sen_ ce ya vaş A ca lan ne bak__ le__Fi rû za
53
8
A ca b____ bir ba kış yer__ le şir__ ze e ğer Kir pi ği nin u can_dan göz ba ba
56
ğı na Her şe yin_ be de li__ var gü zel li ği nin____ de
59
Bir gün_ ge lir ö de ntr ö de Fi rû za A ca la____ bir ba kış
62
8
yer__ le şir__ ze e ğer Kir pi ği nin u can_dan göz ba ba ğı na
65
Her şe yin_ be de li__ var gü zel li ği nin____ de Bir gün_ ge lir ö de ntr ö de Fi
68
rû za Du ru_bir zu gi bi Ba__sen vol kan gi bi ba sen bir de li rüz gâr
3
72
__ gi__ bi Gön__ le rin__ de te kiz yıl__ lar sen_ ce ya vaş
75
rit.
Ork.
A ca lan ne bak__ le____ Fi rû za
* Coda, röpriz'den sonra

Bir gün dönüp bakınca düşler
İçmiş olursa yudum yudum yudum yıllarını
Ağla, ağla Firûze ağla
Anlat bir zaman ne dayanılmaz güzellikte olduğunu

Kıskanır rengini baharda yeşiller
Sevda büyüsü gibisin sen Firûze
Sen nazlı bir çiçek, bir orman kuytusu
Hüzün buğusu gibisin sen Firûze

Duru bir su gibi, bazen volkan gibi
Bazen bir deli rüzgâr gibi
Gözlerinde telâş, yıllar sence yavaş
Acelen ne, bekle Firûze
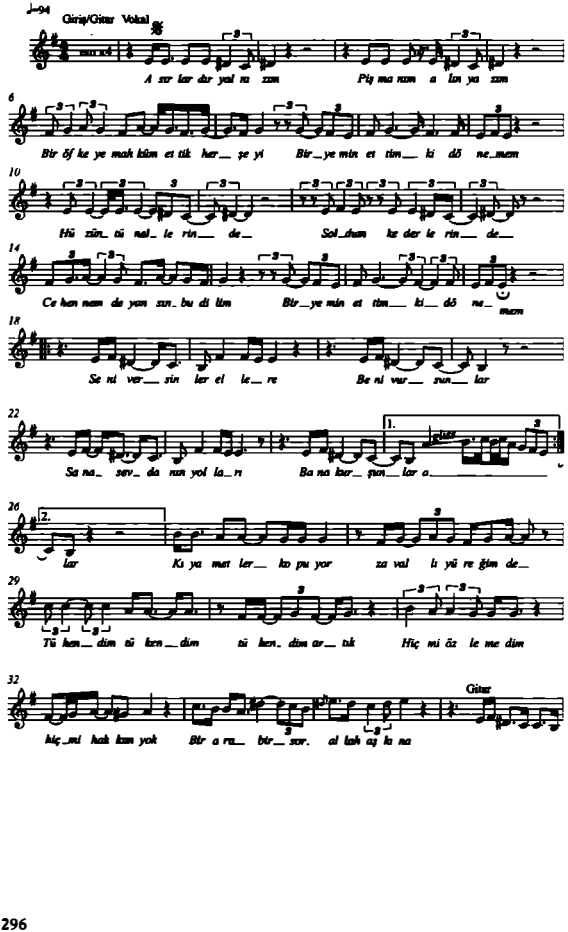
Bir gün dönüp bakınca düşler
İçmiş olursa yudum yudum yudum yıllarını
Ağla, ağla Firûze ağla
Anlat bir zaman ne dayanılmaz güzellikte olduğunu
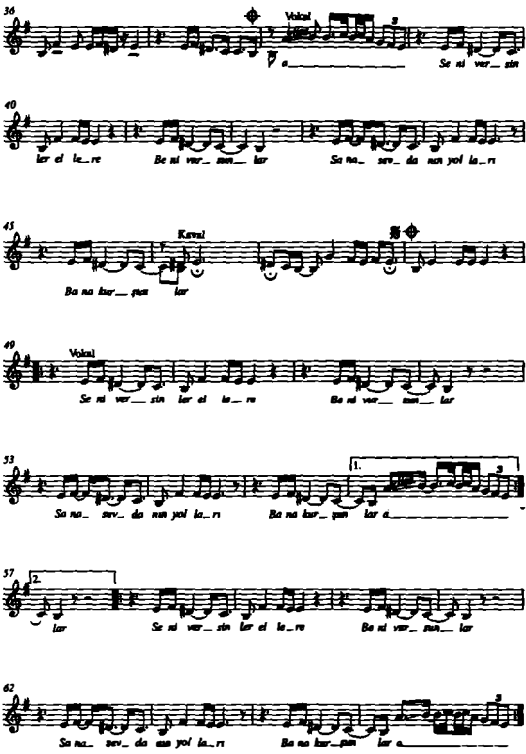
Acılı bir bakış yerleşirse eğer
Kirpiğinin ucundan gözbebeğine
Her şeyin bedeli var, güzelliğinin de
Bir gün gelir ödenir, öde Firûze

Duru bir su gibi, bazen volkan gibi
Bazen bir deli rüzgâr gibi
Gözlerinde telâş, yıllar sence yavaş
Acelen ne, bekle Firûze

Yemin Ettim

Söz-Müzik: Kayahan




36
Vokal
a
Se ni ver_ sin
40
ler el le_re
Be ni ver_ sun_ lar
Sa na_ serv_ da nun yol la_rı
45
Kaval
Ba na lar_ gun lar
49
Vokal
Se ni ver_ sin ler el le_ re
Be ni ver_ sun_ lar
53
1.
3
Sa na_ serv_ da nun yol la_rı
Ba na lar_ gun lar a
57
2.
lar
Se ni ver_ sin ler el le_re
Be ni ver_ sun_ lar
62
3
Sa na_ serv_ da nun yol la_rı
Ba na lar_gun lar a
fade out.....
*Coda, röpriz'den sonra

Asırlardır yalnızım
Pişmanım alın yazım
Bir öfkeye mahkûm ettik her şeyi
Bir yemin ettim ki dönemem

Hüzün tünellerinde
Soldum kederlerinde
Cehennemde yansın bu dilim
Bir yemin ettim ki dönemem

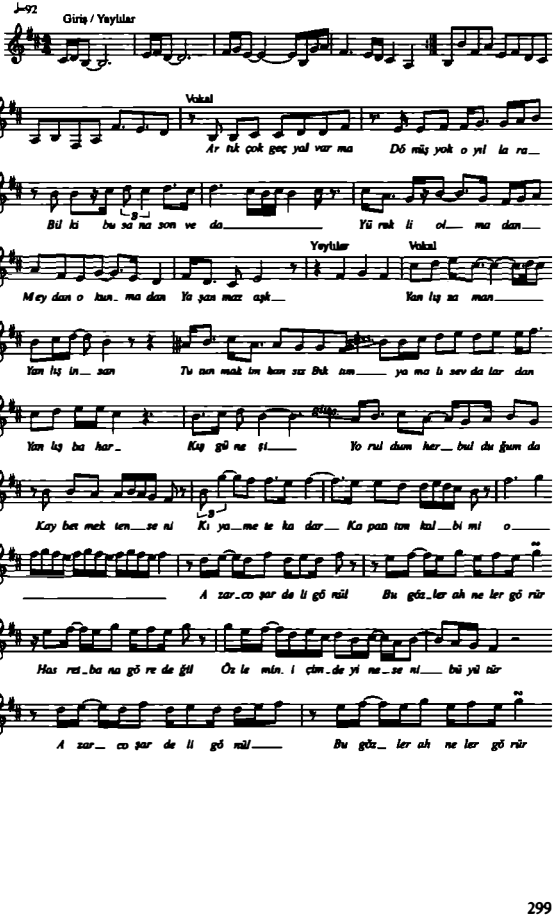
Seni versinler ellere
Beni vursunlar
Sana sevdanın yolları
Bana kurşunlar
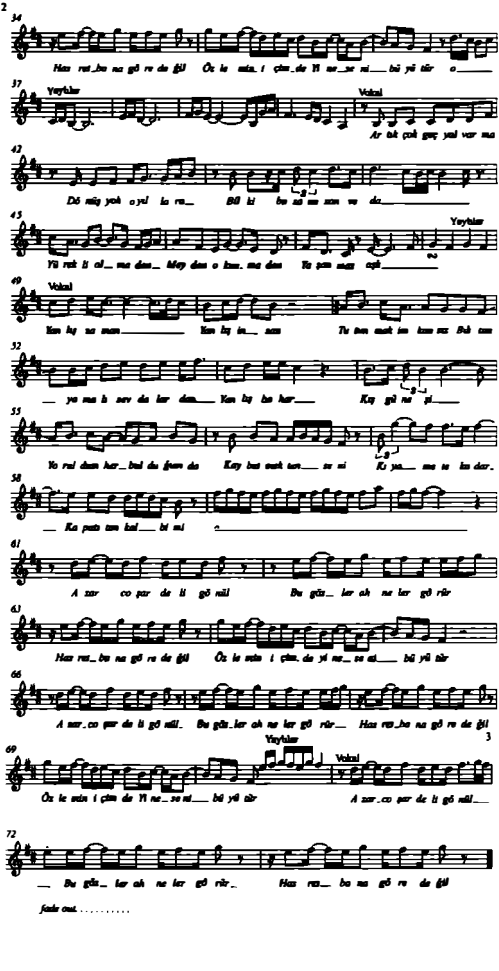
Kıyametler kopuyor zavallı yüreğimde
Tükendim, tükendim, tükendim artık
Hiç mi özlemedin, hiç mi hakkım yok
Bir ara, bir sor Allah aşkına

Seni versinler ellere
Beni vursunlar
Sana sevdanın yolları
Bana kurşunlar

Kış Güneşi

Söz: Yıldız Tilbe
Müzik: Nurhat Şensesli




2
34
Hoo ror_ho no gö ro da gil Öz le sein_ i çim_de Yi ne_se ni_ bü yü tür o_
37
Yeyluv
Vokal
Ar tık çok geç yal var ma
42
Dö nüş yok o yol la ra_ Bil ki ho sa ne sen ve da_
45
Yeyluv
Yü rek li ol_ ma dan_ Mey dan o kun ma dan Ya şam anla şıl_
49
Vokal
Yan lış sa nan_ Yan lış la_ san Tu ran anak lan kun ca Bek ten
52
_ ya ma la nev da lar dan_ Yan lış ha tar_ Kış gö ne yi_
55
Yo rul dum kar_ bul du ğum da Kay bet mek ten_ ze ri Ki ya_ ma ta kın dar_
58
_ Ka pat tım kal_ bi mi
61
A zor co şar da li gö nül Bu gün_ ler ah ne ler gö rür
63
Hoo ror_ho no gö ro da gil Öz le sein_ i çim_de yi ne_ se ni_ bü yü tür
66
A zor_co şar da li gö nül_ Bu gün_ler ah ne ler gö rür_ Hoo ror_ho no gö ro da gil
3
69
Yeyluv
Vokal
Öz le sein i çim de Yi ne_ se ni_ bü yü tür A zor_co şar da li gö nül_
72
_ Bu gün_ ler ah ne ler gö rür_ Hoo ror_ ho no gö ro da gil
fade out

Artık çok geç yalvarma
Dönüş yok o yıllara
Bil ki sana bu son veda

Yürekli olmadan
Meydan okumadan
Yaşanmaz aşk

Yanlış zaman
Yanlış insan
Tutunmak imkânsız
Bıktım yamalı sevdalardan

Yanlış bahar
Kış güneşi
Yoruldum her bulduğumda
Kaybetmekten seni
Kıyamete kadar
Kapattım kalbimi

Azar coşar deli gönül
Bu gözler ah neler görür
Hasret bana göre değil
Özlemin içimde yine seni büyütür

Dördüncü Bölüm
Türkiye'de Popüler Müziğe Yön Veren Müzisyenlerle Söyleşiler

4.1. Söyleşilere Dair

Yaklaşık yedi aylık bir zaman dilimine yayılan söyleşilerin yapılması her ne kadar kitabın yazım aşamasına denk düşse de fikrin ortaya çıkması bundan çok daha öncesine dayanıyor. Bugüne dek popüler müzikler üzerine yapılan çalışmalarda özellikle aranjör veya yapımcı konumundaki müzisyenlerin görüşlerine yeterince yer verilmemiş olması, bu fikrin başlıca çıkış noktası oldu. Biliyorduk ki pop müziğin tarihini yazmak, aynı zamanda bestecileri, söz yazarlarını ve aranjörleri de yazmak demekti. Önce söyleşi yapılacak isimlerin fikir ve tecrübelerinden azami oranda faydalanabilecek şekilde sorular belirlendi. Bir sonraki aşama olan isimlerin belirlenmesiyse belki de işin en zor kısmıydı. Öyle ki söyleşileri yedi kişiyle sınırlı tutmayı planlarken ortaya çıkan listede bunun üç katı kadar isim vardı. Ne yazık ki istemeyerek de olsa bir eleme yapmak durumunda kaldık. Birkaç kişi ise iletişime geçtikten sonra

anlam veremediğimiz bir tavır takınarak kendilerini rahatsız etmiş olabileceğimiz düşüncesine kapılmamıza neden oldu. Biz de bunun üzerine daha fazla rahatsızlık vermemek için, hep bir sonrakine devreden ve bir türlü sonuca var(a)mayan telefon görüşmelerimize son verdik.

İsimleri belirlerken göz önünde bulundurulan en önemli hususlardan biri, elbette ortaya koyulan ürünlerin ve yapılan işlerin niteliğiydi. Bu noktada genel olarak popüler müziğin gelişiminde önemli rol oynadıkları düşünülen, Türkiye'deki pop müzik sound'unun şekillenmesine aranjör, besteci veya yapımcı olarak doğrudan etki etmiş kişiler seçildi. Bunun yanında kitabın tarihsel sınırları gereği her birinin farklı nesillerden olmaları için özen gösterildi. Böylece 1950'li yıllar ve sonrasını bizzat yaşamış olanlar geriye dönüp kendi dönemlerini, yaptıkları işleri bugünkü bakış açılarıyla değerlendirebilecek, tecrübelerini ve pop müziğin günümüzdeki durumuna ilişkin fikirlerini aktarabileceklerdi. Yaklaşık olarak son yirmi yıldır etkin olan kuşak ise hem geçmiş dönemlere hem de şekillenmesinde rol oynadıkları bugünün sound'una dair görüşlerini bizimle paylaşabilecekti. İsimler netleştikten sonra her biriyle iletişime geçildi ve bu kapsamlı söyleşiler 21 Ocak 2014 itibarıyla yapılmaya başlandı.

Kitapta söyleşilerden oluşan bir bölüme yer verilmesindeki en önemli amaç, derlenen bilgilerden hareketle ileri sürülen görüşlerin ve bunların dayandırıldığı argümanların yanında, somut olarak birçok işe imza atmış ve söz konusu müziğin gelişiminde doğrudan rol oynamış kişilerin görüşlerini de tek bir çalışma içerisinde sunabilmekti. Bu sayede okura, konuya dışardan biri olarak yaklaşan yazarın bakış açısıyla, bizzat süreçlere etki eden ve olaya içerden bakan müzisyenlerin yaklaşımlarını birlikte değerlendirip tartabilme imkânı sağlanmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken okuru herhangi bir biçimde etkilememek için söyleşilere dair en ufak bir yorum yapmamaya özen gösterilmiştir. Nitekim ne söyleşiler sırasında müdahale etmek suretiyle kişiler yönlendirilmeye çalışılmış ne de sonrasında söyleşilere ilişkin bir değerlendirme yapılmıştır. Bunun yanında, tatmin edici bilgilere ve nesnel bir sonuca ulaşabilmek için kuşak farkı gözetilmeksizin herkese aynı sorular sorulmuştur.

İlk önce yalnızca ses kaydı almayı düşündük. Böylesi, ileride yapmayı planladığımız bazı çalışmalarda ihtiyacımız olacak görsel malzemeye katkı sağlaması açısından da faydalı oldu. Her biri farklı uzunluklarda olan söyleşilerde herhangi bir kısaltma ya da kısıtlama yapılmamıştır. Yanı sıra devrik cümleleri, ifadeleri veya telaffuzları yazı diline aktarırken düzeltme amacıyla herhangi bir müdahalede de bulunulmamıştır.

Yalnızca okurken anlamayı güçleştirdiği aleni biçimde belli olan bazı yerlerde, kelimelere dokunmaksızın çeşitli noktalama işaretleri kullanarak okura yardımcı olmaya çalışılmıştır.

4.2. Attilâ Özdemiroğlu e Söyleşi (21 Şubat 2014 / İstanbul)

Attilâ Özdemiroğlu: Besteci, aranjör, söz yazarı ve yapımcı (d. 1943). Çocuk yaştayken çeşitli müzik aletlerini çalmayı öğrenmiştir. Ankara Atatürk Lisesi'nde başladığı amatör çalışmalarına, 1966 yılında Durul Gence Orkestrası'nda devam etmiştir. Aynı yıllarda Tanju Okan, Yurdaer Doğulu ve Berkant'la birlikte Jüpiterler adlı bir grup kurmuş, çeşitli orkestralarda çalmıştır. 1969 yılında kurulan İstanbul Gelişim Orkestrası'nın kurucuları arasında yer almıştır. 1972'de Şanar Yurdatapan'la birlikte Türkiye'nin ilk müzik yapım şirketi olan ŞAT Yapım'ı kurmuştur. *Yedi Kocalı Hürmüz* (1980), Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun oynadığı *Beyoğlu Beyoğlu* (1984), Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Fosforlu Cevriye* (2008) gibi oyunların müziklerini hazırlamıştır. Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin (MESAM) sekiz yıl başkanlığını yapmıştır. Aranjör ve besteci olarak birçok isimle çalışmış, pop müziğin gelişimini doğrudan etkileyerek bu müziğe yön veren en önemli müzisyenlerden biri olmuştur. *Arkadaş* (1974), *Şalvar Davası* (1983), *Fahriye Abla* (1984), *Teyzem* (1986), *Afife Jale* (1987), *Muhsin Bey* (1987), *Kaçamak* (1988), *Arabesk* (1989), *Manisa Tarzanı* (1994), *Ağır Roman* (1997), *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003), *Eğreti Gelin* (2004) ve *Kilit*'in (2007) de aralarında bulunduğu birçok filmin müziklerini yazmıştır. *Delisin* (Cici Kızlar, 1975), *Minik Kuş* (Füsun Önal, 1975), *Çiçekler* (Zerrin Yaşar, 1975), İnsanız Biz (Grup Sekstet, 1978), *Pet'r Oil* (Ajda Pekkan, 1980), *Atlantis* (Beş Yıl Önce On Yıl Sonra, 1983) ve *Bir Gün Bize Yetmez* (Arzu Ece ve Cihan Okan, 1987) Eurovision için düzenlediği bestelerdir. 2005 yılında 12. Adana Altın Koza Film Şenliği'nde *Eğreti Gelin* filmiyle En İyi Özgün Müzik, 2010'da 3. Yeşilçam Ödülleri ve 42. Siyad Türk Sineması Ödülleri'nde *Vavien* ile En İyi Müzik ödüllerini almıştır.

Kent kültürüyle yetişmiş lise öğrencilerinin, çeşitli gruplar kurup dönemin yabancı parçalarını orijinalleriyle aynı şekilde çalıp söylemeye gayret ettiği bir dönemde ortaya çıkan aranjman akımı için ne dü-

şünüyorsunuz? Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasının Türkiye'deki pop müziğin gelişimine bir katkısı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Peki, sorum şudur: İlk sorunun da cevabı iki parçalı bir soru. Birinci soruda yine eski dönemi mi kapsıyor? Çünkü dönemine göre yargılamam gereken bir soru.

E tabii, burada kastettiğimiz o ilk ortaya çıktığı dönem, yani 1950'ler ve 1960'lardan bahsediyoruz.

Tamam o zaman, ona göre cevaplayacağım. Çünkü bir değişim anını yaşıyorduk o sırada. O değişimi anlatmam lazım, o değişimi anlatmadan da bu soruya cevap veremeyeceğim. Değişim aslında temelde politik bir değişimdi. Politik değişimin de ister istemez kendi sosyal ve kültürel değişimini arkasından getirdiğini düşünüyorum. 1943 doğumluyum. Tabii üç yaşında bunun bilincine varamazdım ama daha sonraları vardım. İlk bilincine vardığım an değişimin ne olduğunun, yedi yaşındayken Ankara'da burnumu cama dayayıp da önümden geçen, Kore'ye giden askerleri izlediğim zamandır. Bunu tabii yedi yaşında da anlayamadım ama daha sonra ne anlama geldiğini, hele bu günlerde çok iyi anlıyorum. Olay şudur: Kurtuluş Savaşı ve cumhuriyetin kurulması gerçekten emperyalizme karşı ciddi ve örnek bir mücadeledir, arkasından da bir sürü ülkenin takipçisi olduğu. Dolayısıyla bu anlamda cumhuriyetin emperyalizmin bir numaralı düşmanı sayılması da çok doğal çünkü bu girişimin sonucu İngiltere bir sürü şeysini kaybetti, bir sürü sömürgesi kayboldu. Ve emperyalizm tabii bu girişimden de vazgeçmedi. İlk büyük değişim daha sonra, tarih bilgim tabii 1946'larda oluştu. Çok partili devreyle birlikte tekrardan, bir de II. Dünya Savaşı'nın bitmesi, iki kutuplu bir dünyaya gidiş... Dolayısıyla zaten cumhuriyet kurulmadan evvelki bir başka baskı grubu, Celal Bayar'ın başını çektiği mandacı grup ve onların sonucu Amerika'nın kuyruğuna girmek –aslında Amerika'nın kuyruğuna girmek değil de emperyalizmin kuyruğuna girmekti– ülkede büyük bir değişimi ve bir faciayı başlattı. Atatürk devrimlerine karşı bir devrim başladı. Aslında oluşan, 1946'dan itibaren oluşan bir karşı devrimdir bence alttan alta giden. Nitekim ilk bunun, NATO'ya girişimiz, Kore Harbi'nin arkasından ilk tezahürleri bunun bir toplumsal değişim. Doğru, dünyaya açılıyorduk, o ana kadar daha kapalı bir ülke idik, açılması da gerekiyordu ülkenin ama bu şekilde değildi bence açılma yöntemi. Ve birdenbire bir komünizm korkusu salınması, Amerika'nın belli başlı korkusuydu o, daha doğrusu öyle korkutuyordu halklarını o sırada. Ama Türk halkının böyle bir korkusu, şeysi yoktu.

Zaten kuruluşunda bile, anayasasında bile sosyalist bir devlet olarak anonse edilmiş bir devletti ve kendi çabasıyla belli bir noktaya da gelmiş bir devletti. Tabii onun içinde de hâlâ çözülmemiş kültür sorunları vardı çok ciddi bağlamda. Kültür bence bir üst yapı konumu, bu açıdan da olumsuz etkiliyordu genç Türkiye Cumhuriyeti'ni. O sıralarda Ankara Radyosu'ndan ilk büyük etkim şu "Poison Ivy" diye bir Amerikan ilk pop şarkılarından bir tanesi. Amerika'da da pop müzik pek yok. Ondan önce Amerikan folk müzikleri vardır ve severim –çoğu da İrlanda kökenli olan, özellikle Orta Amerika kısmı– ne de olsa halk müzikleri sıcak ve sevecendir. Bizden de izler vardır çok uzun bir tarih anlatımı içinde bunun. Yani Orta Asya göçleri sonucunda Kızılderili olayı gerçek bence; o izlerde, o kültür izleri de vardır. Zaman zaman görüyorum, müziğin içinde çok şeye rastlıyorum. Tarihçilerin ve arkeologların rastlayamayacağı kadar çok fazla şeye rastlayabiliyorum müziğin içinde izlediğim zaman. Dolayısıyla geri dönecek olursam, Türkiye'deki bu büyük değişim sosyal değişimi de başlattı, siyasi değişim. Türkiye başka bir yola girdi. Savaşçı emperyalizmin kuyruğuna girdi ve emperyalizm günbegün ülkeyi işgal etti. Buna ilk direnen 555K'da Ankara'daki şanslılardan bir tanesiydim diyeyim. Çünkü doğru, evet "Kahrol Amerika, defol Yankee go home"larla başladığımız, o demokrat partinin artık iyice, bugüne benzer bir şekilde halkı politize ettiği, vatan millet cephelerini tek monopol radyoda akşama kadar onların yayınlandığı radyoda dediğim gibi "Poison Ivy" dinleme şansım vardı. Türk müziği konusunda yanlışlar o zaman da yapılmıştı. Yurttan Sesler diye bir grup vardı fakat bir bağlama takımıyla yapılıyordu. Bağlama aslında –saz daha doğru kelimeyle– bizim geleneksel enstrümanımız. Orta Asya kökenli olduğunu kesin biliyorum, kanıtlarım var. Nepal tepelerinden kanıtlarım var hem de. Sadece enstrüman şekli olarak değil, icra biçimi olarak da. Dolayısıyla bağlama koroları aşağı yukarı Batı'daki senfoni orkestrasının yaylı korolarına benzer bir şekilde yapılanmayla, daha sonra Şerif Yüzbaşıoğlu diye değerli bir müzisyen ağabeyimin kötü aranjmancılar diye nitelendirdiği bir şekilde halk müziği de bozulmaya başladı. O zamanki Beşlerimiz de yine müziğe başka bir şekilde yaklaştı. Şöyle ki; çoksesli halk müziği koroları oluştu ama bunlar tamamen bir kilise sesinden çıkıyorlardı. Yani "Süpürgesi yoncadan Eminem" filan diye... Ben o sırada –transistörlü radyolar vardı traktörlerin üzerinde tarlada kullanılırdı bunlar– eminim ki o işçi köylü tarlayı sürerken o makineyi bırakıp kaçıyordu türküsünü böyle duyduğu zaman diye düşünüyorum. O zamanki liseli gençler için bir şey demeyelim, onlardan bir tanesi de

benim. Sorduğunuz sorunun direk muhatabı olan ve canlı şahidi olan. Biz ne yaptık? Şunu yaptık; ben klasik keman çalarak, altı yaşında mandolin, Ankara Radyosu'nda mandolin grubunun içinde yer aldım hemen üç ay sonra falan. Yetenekliymişim demek ki. Erdoğan Çaplı vardı orada ve Ayşe Abla'nın çocuk saatinde çalardık. Daha sonra öğretmenler dediler ki "Keman çalsın bu çocuk." Mandolin eli gitti biraz kemana, aşağı yukarı aynı tellerde. Hemen yedi yaşında kemana geçtim. Klasik, iyi öğretmenlerim oldu. Ankara'da o sırada Hasan Ali Yücel'in çok değerli bir kültür hamlesi vardı, onun sonucu bütün Ankara Senfoni Orkestrası elemanları çevre köylere, civar okullara müzik dersi verirdi. Her okulda vardı bu, kenar mahallede de. Benim çamurlu gittiğim okulda da vardı. Çizmelerle ancak gidebildiğim, çamurların içindeki okulda da vardı. Dolayısıyla oradaki alınan o klasik temelli eğitim... Daha sonra okullarımız gelişti. Aynı şekilde Ankara Radyosu'ndaki müzik "hafif müzik dinlediniz" diye Mantovani Orkestrası, işte Paul Mauriat Orkestrası gibi daha çok işte klasik eserler –çok donuktur sesleri onların, nedense çok güzellerdir– Rimsky Korsakov'dan, Borodin'den, Rachmaninoff'dan eserler. Onlar olmasaydı, Amerika'nın Hollywood'u ne müzik koyacaktı merak ediyorum çünkü yıllarca o müzikleri dinledik, o romantik müzikleri orda. Neyse, bunlarla beslendik. Okul arkadaşlarımdan bir tanesi Yurdaer Doğulu, daha doğrusu sıra arkadaşım rahmetli, beş sene beraber oturduk Ankara Lisesi'nde yan yana. Dolayısıyla müzik birlikteliğimiz de var onunla, o gitar çalardı ben keman. Şöyle bir ilk grup kurduk. Benim babam yüksek teknik öğretmen okulunda öğretmen, elektronik, aynı zamanda mekanikten de; evde laboratuvarı var. Dolayısıyla biz ilk kendi... O zamanlar Amerika'da çok arkadaşımız var, hatta sevgililerimiz de Amerikalı, kız arkadaşlarımız. Albayın kızı. Dolayısıyla İngilizcelerimiz de iyi ve şey yapmaya koyulduk biz; özeniyoruz, ara sıra Amerikan rütbesiz askerleri şey getiriyorlar, gitarlar getiriyorlar, evlerine gidip böyle heyecanla dinliyoruz falan. Bizim almamıza bile imkân yok. Oturduk, Yurdaer'in mandolinine ben şey yaptım, teller sarıp bir magnet bir pikap yaptım, evde onu yaparaktan bir de hoparlörden bir kutu yaptım. Ondan sonra işte ben keman çalıyorum, o sırada okuldan iki tane vokalist çocuk bulduk böyle Everly Brothers ilk parçaları "Take A Message To Mary" filan diye İngilizce; onları bizim okul saatlerinde okulun çok şey grubuyuz, gözde grubuyuz. Tabii o sırada bir Türk pop müziği, halk müziği diye adlandıracağımız bir müzik henüz yok o yıllarda. Benim söylediğim yıllar 1953-1959 arası olduğuna göre... Fakat 1958-1959 yıllarında artık iyice İtalyan orkestraları, İspanyol or-

kestraları çoğaldı. Dolayısıyla onlardan daha çok etkilenmeye başladık. Yani sadece Amerikan müziği değil Fransız, İspanyol, İtalyan müzikleri de gündemimize girdi. Dolayısıyla onlardan da çok çalıyorduk. Hatta ben bir İspanyol, bir İtalyan bir de Kübalı orkestrada çalıştım. Happy Boys'da, başka kim vardı? Roberto Loreno Orkestrası'nda, o gibi orkestralarda o zamanlar, yurtdışından gelmiş orkestralarda çalıştım. Hatta onlardan bir tanesinde vibrafon denilen –çok caza meraklandım– o aleti aldım. İlk Türk pop müziği dediğimiz hareket İstanbul'da aslında başladı. Bizim ilk gruplar Ankara Koleji'nde Sextet SSS diye, Durul Gence yine beraber çalıştığımız bir arkadaşla... Vokal sırf, a capella daha çok çalışan bir grup vardı. Murat Sungar, büyükelçimiz oldu sonra yıllarca. Caner Tunaman, öyle o arkadaşlar. O grupla zaman zaman biz müzik yarışmaları yapardık. Bu İstanbul'da da olurdu, ismi de Pop Melodi Hop'tu galiba. Öyle bir müzik yarışmaları, bu 59'lu yıllar. Ankara'da gece kulüpleri vardı daha çok Amerikalıların geldiği; biz orada Amerikan müziği çalardık. İlk şeyi gayet tabii hatırlıyorum. Hukukta okurken –demek ki 60'ıyılı, 61 yılı filan– işte Erol Büyükburç'un şeysini, ilk İngilizce Türk pop müziği olan parçası vardı, ismini hatırlayacağım, "Little Lucy" evet. "Little Lucy" ilk, öyle değişik, bizde yapıldı ama Amerikan yine hâlâ her şeyiyle. Yani kültür emperyalizminin her şeyini görüyorsun orada, o yapının içinde. Dolayısıyla o gençlik içinde daha henüz Türkçe diye bir şey yok. O Türkçe dediğimiz şey, daha çok 65'li yıllarda gelebildi. O yılları anlatmamı ister misin, o gençliği?

Bu dönemin pop müziğin gelişimine bir katkısı oldu mu peki, söyleyebilir miyiz bunu?

Söylerim. Olmuştur kesin. Şöyle olmuştur: Bir anlamda müzik öğrenmemizi sağladı, polifonik müziğe doğru bir akım başladı. Yani teksesli monofonik müziğin dışında müzikler olduğunun farkına varıldı. Başka kültürleri tanımak kötü bir şey değil bence. Başka kültürleri tanımış olduk. O kültürlerden kendi kültürünüze katacağınız şeyler olabilir, yakın şeyler olabilir ve hatta o kültürlere verebileceğiniz şeyler olabilir. Bu açıdan müzik çalıştık çok, müzik bilimi çalıştık, bu açıdan da pozitifti bence. Zaten o anlamda iki tane kök ve tek bir monopol radyo yegâne tüketebileceğiniz nokta. Bugün düşleyemezsiniz ama düşünün ki Ankara'daki radyodan başka dinleyebileceğimiz bir şey yok, bir kaynak yok ve bir de çok nadir evde olan pikaplar var. Pikapların çoğu –bizim eski evde çok vardı plak– taş plak dediğimiz, onların çoğunda çok farklı, onlarla da 1900'lerin başlarından aşağı yukarı kendi dönemime kadar

olan dönemi izleyebiliyordum. Türk müzikleri olsun, tangolar, kantolar olsun, yabancı müzikten devşirme işte Donizetti Paşa'nın müzikleri olsun, marşlar olsun, gazeller olsun, o tip şeyleri oradan izleyebiliyordum ancak. Benim ilk aldığım şey 78'lik plakta "I Found My Love In Portofino" diye ilk mandolinle çaldığım parçaydı.

1960'larda pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine ve bu müziği şekillendiren kültüre yöneldiğini görüyoruz. Türkülerin Batı müziği çalgılarıyla farklı bir müzik anlayışına göre yeniden düzenlenip yorumlandığı Anadolu-pop akımı için ne düşünüyorsunuz?

Şöyle, o zaman düşündüğümden şimdi düşündüğüm çok farklı. İki farklı anlatayım: Anadolu-pop, rock dediğimiz müzik 60'ların geç zamanlarında çıktı, başlarında yok. Başlarında hâlâ dediğim gibi daha Türkçe sözlü müzik pek yok. Ancak Celâl İnce tangoları bulursunuz, "Sevdim Bir Genç Kadını" gibi ve de fantezi Türk müzikleri var Zeki Müren'in yaptığı, çıkardığı. Gazinolar başlamış durumda, parlak durumda 60'ların başlarında. Bizim Ankara'da Yurdaer ve Durul Gence'yle olan birlikteliğimiz devam ediyor. '66 yılında, ben o dönem çok caz yaptım, Erol Pekcan, Amerikan Subay Kulübü'nde hem de altı yıl. Ve o sırada çok da müzik çalıştığım dönemdir bu. Evlenip de çocuğum olduğu ve de askerliğimi yaptığım, aynı anda hepsinin yapıldığı bir dönem. O sırada nasıl bir akım geliştiğini düşünüyorum. Hâlâ çok İtalyan, İspanyol, Amerikan daha çok müzikler çalıyorduk. Pop müzik artık şey yapıyordu, gitgide kendini kanıtlıyordu. Türkçe pop dediğimiz müzikler henüz yok. Ankara Radyosu'nda devamlı emisyon yapıyoruz ama oradaki devri hatırlıyorum, şarkıları hatırlıyorum; yine işte hep Neil Sedaka, "You Not Have To Say Love Me" filan, hâlâ onlar var, İngiliz, Amerikan müzikleri. The Beatles daha yeni çıkmış durumda, henüz rüştünü ispat ediyor durumda. İlk '66'da İstanbul'a ben göç ettim. Bir orkestra kurduk Durul Gence'yle birlikte. Ve ilk işim de Ajda Pekkan'ın ilk Türkçe sözlü hafif Batı müziği dediğimiz şarkılarının aranjmanı oldu Ajdacığımla. Orada işte epey bir 10-15 tane, belki daha fazla çalışma yaptım, işte 45'likler. Hatta bazı şarkıları ben seçerdim. Bir tanesi, işte neydi? "Saklambaç Oynarken Beraberdik Seninle." Yabancı parçalar, rahmetli Şerif Yüzbaşıoğlu, Sezen Cumhur Önal daha sonra sözler yazardı ve bunlar stüdyoda bir anda yapılırlardı. Bir gece evvelden plağı gönderirlerdi bana, ben o gece notaları yazardım. Zaten ufak bir *ensemble*, beş kişilik bir grup; ilk önce stüdyoya girerdik hep beraber bir kayıt yapardık. Ben vibrafon çalardım, sonra üzerine keman, trombon, bir şeyler ne gerekiyorsa üzerine çalardım. Bu banttan bu banda, bu

banttan bu banda tek *track* kayıtlar. Sonra Ajdacığım gelirdi, söylerdi onları. Ve de onlar beğenildiler çok fazla gerçekten, Ajda'nın kariyerindeki çok önemli kilometre taşları oldular. Ajda gerçekten şarkıcı olarak, Türkiye'deki Batı'yı tam anlamıyla temsil eden iyi bir icracı bence çok. Yıllar içinde bence daha da iyi oldu. Bir de garip bir şekilde hiç beklemediğiniz bir şekilde çok Batıcı gibi gözüken bir kız, bazen Türk müziği parçalarını, makamsal şeyleri de gayet sağlıklı, doğru konumlandırdı, icra etti daha ileriki yıllarda. O yüzden gerçekten çok yetenekli ve bir de işinde çok disiplinli bulurum Ajda'yı. Bu arada böylece ayrıca bir parantez açmış olduk. Daha sonra Sezen parantezi kaçınılmaz açacağız zaten herhalde. Çünkü onların hepsi uzun çalışmalarım olan kişiler ve önemli kilometre taşları Türkiye'deki müziğin gelişiminde. O zamanlar ilk kurulan, beraber sahneye çıktığımız gruplar vardı. Moğollar bunlardan bir tanesi. Cahit Berkaylar bizim takım. Ben onlara böyle şey diye bakardım o dönem, yani basit müzik yapıyorlar, gelişmemiş müzik yapıyorlar, işte hâlâ Amerikan bir tarafından, rock ama iki akorlu falan, derinliği yok müziklerin diye bakardım. Yıllar sonra tabii, yıllar sonra değil beş-altı yıl sonra daha farklı bakmaya başladım olaya. Dolayısıyla büyük destekçisi ve şeyi değildim, o tip bir üretimim bile pek yok sanıyorum o yıllarda, oraya yönelik bir üretimim. Yani o rock şeyi için ben bir jenerasyon eskide kalmışım, tam kavrayamamış olduğumu düşünüyorum. Ama ne bileyim, *Hair* müzikali yapılırken ona gidip destek verdim, şey yaptım ki o rock'tır aslında *Hair* müzikali kökünde. Ama daha bir kaliteli geldi bana, daha bir müzikal olarak. Yani o zaman henüz sosyoloji üzerinden, daha doğrusu kültür akımları üzerinden bakmıyor insan. Daha sonra müzik bilimi açısından baktığın zaman hâlâ da aynı şeyi söyleyebilirim. Onun için yani evet güzeldi, hoşlardı ama yani öyle benim ilgimi çekip de içine girebileceğim bir alan değildi müzikal açıdan. Politik açıdan sadece destek oluyordum ve o anlamda çok birlikte oluyorduk o dönemde. Biliyorsunuz 60'lı yıllar bizim çok heyecanlı yıllarımızdı. Özellikle de '67-'68, daha doğrusu bütün onluk yılların yedileri, sekizleri hep öyle heyecanlıydı hepimiz için. Hep Türkiye'nin değişim habercisi oldu, darbeler takip etti onu iki-üç yıl sonralarında. Yine öyle yıllardı '67, '68, bol bol "Bir şeyleri değiştirelim"... Devrimci hareketin içine müzik de gayet tabii girdi. Hiç unutmam şöyle bir konferans; sık sık konferanslar topluyoruz, devrimci müziğin sorunları bir tanesi de. Böyle ismi bile ters gelmişti bana. Devrimciyim tamam, bütün şeyleri okumuş, kitapları özümsemiş, öyle davranıyor fakat müzik konusu olduğu zaman o zaman ters gelmişti bana devrimci müzik. Yani müziğin böyle bir katego-

riye sokulması bana ters gelmişti. Nitekim öyle bir tartışmayı tetikledi. Timur Selçuk vardı, Sarper Özsan vardı, ben vardım, başka kim vardı? Birisi ya vardı ya yoktu.

Bu arada Sarper Özsan benim hocamdır.

Öyle mi! Sarper, severim onu, biz sevişiriz çok bakma ama orada itiştik Sarper'le. Ben ilk "Haydi, devrimci müzik ne demektir? Bunu bir açalım" diye başladım. Yani başta müziğin sorunlarını çözdük de mi müzikle devrim nasıl yapacağız? "Sadece sözler bağlamında siz bunu müziğe yakıştırıyorsanız, ben de bunu kabul etmiyorum" diye bir itirazım oldu. Tabii orda çok yuhalandım. Çünkü gelenler, o kitle o amaçla gelmiyordu oraya, başka bir amaçla geliyordu. Olsun. Hâlâ da doğru yaptığımı düşünüyorum orada, o anlamda. Neyse, dolayısıyla böyle bir dönemin içerisindeydik, böyle bir resmin altındaydık. Çok farklı şeyler üretiliyordu ama bir temel değişiklik oldu '70'de. Durul Gence'yle biz '69'da bitirdik, İstanbul'da eşimle biz bir orkestra kurduk. Büyükçe bir orkestraydı fakat aynı orkestrada Emin Fındıkoğlu çok beraber çalıştığım arkadaş, yıllarca beraber çalıştığımız bir arkadaş. Şanar da öyleydi, Ankara'dan bir süre beraber de çalıştığımız; Şanar'la beraber şu kararı verdik ki bir şeyler yanlış müzikte, doğruyu oturtmak lazım. Nedir yanlış olan? Tamam müzik bilimi bir tarafadır, tamam Attilâ haklı olabilirsin ama başka bir şey var. Ülkenin kültür kökleri var. Acaba bizim devrim hareketindeki doğrumuzun ne olması gerektiği sorusunun cevabı için oturup tartışmaya başladık. Arif Mardin bu arada, bunu söylemeden geçemeyeceğim; o sırada ben cazda çok hızlıyım, "Arif Ağabey ben geleyim artık Amerika'ya" diyorum, "Tamam tamam" diyor. Yani şöyle böyle süper müzisyen diyor; iyi hoş ama bir türlü bu iş olmuyor. En sonunda Arif Ağabey "Gel bak Attilâ, otur kendi kültürünle uğraş" dedi. Bu lafı ben çok uzun zaman düşündüm. Elektriğimiz kesildi, evet. Ama şöyle bir şansım vardı; Ankara'da bütün bu klasik eğitimim sırasında babam beni ısrarla dört sene boyunca Musiki Severler Cemiyeti diye bir cemiyete gönderdi. Bütün saraydan kalmış hocalar, üçüncü senemde oraya Muazzez Abacı da geldi daha sekiz yaşında bir kız olarak. Biz beraber iki tane bebek, çocuk, sahnelerde. Cumhurbaşkanları falan hediyeler veriyorlar. Muazzez yatılı meccani okudu bu sayede. Demokrat Parti'nin ikinci büyük seçim kazandığı '54 yılında, Ankara Cihan Lokantası'nda bir konser verdik. İşte Celâl Bayar orada, konserden sonra ikimizi davet ettiler masaya, böyle bir takım olaylar yaşandı. Detaylarını bazı yerlerde anlattım onların. Dolayısıyla böyle bir kültür kökümde var, yani Türk müziğiyle bir dört sene meşk edilmiş bir durum var.

Her iki tarafın hocalarının da birbirleriyle kavga ettiği dönemdir o dönem; "Çocuğun parmaklarını bozuyorsunuz" öteki taraf da "Evet çocuğun parmaklarını bozuyorsunuz" diye. Neyse, Arif Ağabey'in bu lafının sonucunda Şanar'la da düşünüp "Tamam, bizim öyle bir şey yapmamız lazım ki polifonik olsun müziğimiz, daha gelişmiş" dedik. Rönesans'ını yapmadı müziğimiz, ne enstrümanlarını geliştirdi ne polifonisini. Ama öyle bir yola çıkalım ki, bu klasik bağlamada da olmasın, halkların da daha kolay algılayabileceği... Onun için de hafif müzik alanı daha kolay bir alandır diye o alanda başladık.

Moğollar'ın Anadolu-pop akımının yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını, bu tarzda besteler de yapılabileceğini savunarak ortaya koydukları çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Evet, o zaman söylediğim gibi, yani uzakta duran bir şeydim o tip müziğe. Yani mesela şey hep daha yakın geliyordu bana, Barış'ın müzikleri filan bile biraz daha şey geliyordu. Fakat Moğollar, gayet tabii daha sonra kavrayabildim ne yapmakta olduklarını, niyetini ve doğru niyette olduklarını kavradım. Ama hep şunu da bir düşündüm, hâlâ da düşünüyorum. Hep yıllarca şunu yaptık biz; bir kültür özünün üzerine hep yabancı elbiseleri giydirdik. Hiçbir zaman o kültürün özünü, kendi içinden çıkan polifonisini, orkestrasyonunu veyahut da biçimini, kendi özünün biçimini yaratmasına izin vermeyip bir kolaja kaçtığımızı düşünüyorum. O kolajlık da şudur ki, kültür kökümüzün üzerine işte makamsaldır bu, işte şeydir, ses sistemidir. Bir tarafından onun üzerine alıp hep habire -bugünlerde de aynı şey yapılıyor; o sırada moda ne artık? Amerikan pop da demiyoruz buna artık evrensel oldu dünyanın her tarafında; Filipinler de onu dinliyor şey de onu dinliyor, kültür emperyalizminin sonuçları bu- o remix'i varlığınıza, özünüze giydiriyor. Hâlâ da bu yapılıyor. Benim son zamanlarda en çok şikâyet ettiğim, bundan müzikal olarak nasıl kurtuluruz diye düşündüğüm sorunlardan bir tanesi bu. Dediğim gibi, özün kendi biçiminde yaratma sorununa daha çözüm bulunmuş değil. Bunu engelleyen bir sürü etken var: Birincisi, iyi müzik çalışmamak, doğru müzik çalışmamak, yeteri kadar çalışmamak. Güncel pop müziğin böyle şöhret diye bir hastalığı var; onu hemen oradan alıp... Tabii şöhreti hemen para da takip ediyor, ekonomik de bir tarafı var. O taraflara yönelik müziğin zedelenmesi, bu anlamda tabii kültür emperyalizmi bunun bir numaralı olumsuz etkeni. Dolayısıyla yani kafa yorup ders çalışmamak veyahut da az ders çalışmak bu konular üzerine... Bu anlamda bir sürü değerimizin yok olup çöldeki nehirler gibi kaybolduğunu düşünüyorum.

Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-pop akımından sonraki kırılma noktası neresi neresi sizce?

Aslında Anadolu-pop yeni bir şeye sebebiyet verdi bence. Yine o bizim ŞAT Yapım dönemiyle aynı alana girdik. Yani 70'li yıllardan sonraki kırılma noktası olsa olsa yine bugünkü Türk hafif müziği dediğimiz müziğin çıkışıdır. Bunu nasıl tarif edebilirim? Türk pop müziği dediğimiz müzik, bir Anadolu-rock'la zaten bir makamsal bizim dizelere, skalalara ve üsluplara dönüş oldu. Ama o sadece bir rock türü içinde oluştu ki önemli bir değişimdir, bizdeki en temel değişimdir diyebilirim. Yani kendi kültür kökü üzerine her ne kadar bir yabancı elbise giydirilmiş olsa da kendi kültür köküne yönelme bağlamında bir dönüş oldu. Dolayısıyla da toplumun içinde daha büyük bir yer bulabildi. Çünkü o zamanki resmi şöyle çok iyi hatırlıyorum, Türk müziği kendi içinde gelişmiyor. Neden gelişmiyor? Çünkü kendisini korumaya almış durumda. Korumaya almakta da mecburdu çünkü bir saldırı vardı o güne kadar olmayan. Dışarıdan bir yabancı kültür emperyalizmi saldırısı sonucu olan bir saldırı vardı ve bir monopol radyomuz var ve onun başında da müzik denetleme kurullarımız var. Müzik denetleme kurullarındaki üyelerden bir tanesi –ki tanıyorum ben, işte bir hanım– sadece eğer şey gönderirseniz böyle Latin, Küba, o eğlenceli Meksikalı parçalarda çok iyisiniz fakat ne zaman Türk müziği kökünden bir şey yapmaya geldiğiniz zaman *dızzzz* oluyor. Mesela benim "Firûze", '82 yılında gönderdiğim müzik yıllarca yayınlanmadı. Gerekçe de şudur: Türk hafif müziği üslûbunda değil gerekçesi. Ben dedim ki "Zaten bu niyetle yapmadım ben. Eğer Türk müziği senfonik olsa, polifonik olsa ne olur diye yaptığım bir eser" diye tekrardan itiraz ettim. Yine hayır, Türk müziği. "Peki, belki haklı olabilirsiniz" dedim. Ben de Türk müziği şeysine gönderdim, onun da denetleme kurulu var. Onlardan da cevap şöyle geldi: "Türk müziği üslûbunda değil." Halbuki yapısallığı olarak bayağı Türk müziği kökünden yararlanıyor her ne kadar tampere içinde hareket ediyorsa da. Orada bir de özellikle davranılmış şeyler var. Türk müziği o tarafın malı olmasın diye hesaplar var. "Peki" dedim. Bunun gibi bir sürü örnek var, sadece bu eser değil, bir sürü eser örneğim var. Bu büyük bir mücadeleydi Türkiye'deki. Farklı bakışların mücadelesiydi. Şeyler, sempozyumlar yapıyordu on yılda bir, ben de hepsine davetliydim. Sempozyum da değil ismi onun, neydi? Türkiye müzik, konvansiyon filan gibi böyle bir büyük resimleri vardı. On yılda bir bunu TRT, Devlet Planlama Teşkilâtı, Kültür Bakanlığı organizasyonluğunda yapılıyordu bunlar. Ve amaç, Türkiye'nin önündeki on yılının planını, müzik şeyi planını çıkar-

mak. Korkunç kavgalı ve şeydi yine, saçmalık. Her taraftan böle klaş böyle çatıştığı yerlerdi, alanlardı bunlar. Orada bir tanesinde çok ilginç bir hikâyem var, anlatmadan geçemeyeceğim, belki bu soruya da birazcık şey olur: Folklorcular da var. Folklorcular tabii şunu diyorlar: "Folklor bestelenmez, folklor halk içinde gelişir." Bu bana hep ters gelir. Bunun bir bestecisi mutlaka var. Tamam, sonradan halk içinde değişebilir, yenilenebilir, gelişebilir, kötüye de gidebilir ama bir bestecisi vardır diye. Fakat sonra biliyorum ki kökünde bunun telif haklarıyla ilgili başka bir şey var çünkü o derleme işi diye bir kategoriden paralar alınıyor, ödemeler yapılıyor. Esas sahibi almıyor hiçbir şey. Ama bunun bir sahibi var, biliyorum. Bu bölüm biraz uzun sürecek. Soruya geri döneceğim. Sahibi para almıyor, dolayısıyla onlarla savaşamıyordum. Batıcılar da vardı orada. En yakın Batıcı bana, Yalçın Tura arkadaşım, yani o olayları kavrayabilecek arkadaşım. Ama Türkiye'nin bütün ağır müzik adamları orada hepsi. Bunu iddia edenler de işte Türk müziği Can Etili, yine aynı şeyden, yani Türk müzik konservatuarlarının halk müziği kısımlarının egemenleri diyelim. Can Etili şunun için aklıma geldi; çok sinirlendim o sırada. Bilgisayarlar yeni çıkmış, ben de yeni yeni müzik yapıyorum, onların üzerine müzik yapıyorum. Fakat şöyle bir imkân var; gece geldim eve, oturdum, öyle tam komalarından hesaplı şeyler de yapabiliyorum, ezgiler yapabiliyorum, doğru uşşak komaları. Ekrem Karadeniz'in kitabındaki frekanslardan tam alıp bir uzun havamsı bir ezgi yaptım. Onu işte böyle otantik bir pan flüt gibi bir sesle seslendirdim. Uzun hava gibi de değil, ritmik bir yapısı var. Altına da çoksesli polifonik bir şey yaptım; sırf yaylılar falan, biraz klasik format düşünün. Bir pan flüt ve altına bir senfoni orkestrası düşünün, hatta sadece yaylı ağırlıklı en fazla obuası şeysi olan, tahta nefeslileri olan bir şey yazdım. Hoşuma da gitti, güzel de. Ertesi gün şöyle koca teypler vardı, iki hoparlörlü böyle şeyler, teypçalarlar, onlardan bir tanesi teybe kaydettim, aldım götürdüm. Yine bu tartışma açıldığı zaman "Bir saniye sizin iki dakikanızı alabilir miyim?" dedim. "Buyurun" dedi başkan. Götürdüm teybi ortaya koydum, bastım düğmesine, kısa tutmuştum parçayı çok uzun değil, bir buçuk dakika çaldı. "Sorum şu" dedim. "Makamı ne, hangi yöreden, biliyorsanız kimin derlemesi?" Hepsi birbirine baktı; makam uşşak. "Evet biliyorum, uşşak." Hüseyni, ikisinin arasında tartışmalı bir yer vardı, bir-iki kişi hüseyni dedi. Ben de "Daha çok uşşak tarafında duranlara katılırım" dedim. *Dum baram dum baray bam* diye başlayan bir ezgi. Ondan sonra "Peki, ikinci şey, yöre?" dedim. Orada büyük çıngar çıktı. Türkiye'nin her ili aşağı yukarı sayıldı. Şey hariç,

Trakya hariç. Yozgat olabilir, Güneydoğu hmmmm evet olabilir, Ege olabilir, şu taraf bu taraf neyse Karadeniz denmedi, güzel. Kars'a kadar gittik, güzel. "Peki hiç duydunuz mu?" dedim. "Duymadık, nerden derlediniz Attilâ Bey?" "Bu soruya cevap vermeyeceğim, sizin bilmeniz lazım, uzmanlar sizsiniz." "Attilâ Bey söyleyin nereden derlediniz bunu? Çok güzelmiş çünkü." "Dün gece sizler için besteledim efendim ben bu notu, orkestraladım. Sizlerin bu sorunuza kesin cevabı vermek için yaptım bu işi." Buz gibi kıpkırmızı olmuş tribündeki o şeyler, folklor takımı. Can Etili atladı: "E Attilâ Bey siz yaparsanız olur gayet tabii." "Hah bu cevabı bekliyordum işte, ben bunu yapabiliyorsam herkes yapabilecek demek ki. Ben de herkese bunu öğreteceğim nasıl yapıldığını" dedim. Böyle bir maceram vardı. Şimdi buradaki kaosu anlatmak açısından anlatıyorum sorundaki. Bayağı kaos bir dönem geçirdik. Onun için bizim ŞAT Yapım aşağı yukarı böyle bir yöntemle yola girdi. Dedik ki kendi kültür kökümüzden, folklor olsun, divan köklü olsun... Ben öyle ikiye ayırıyorum Türkiye'deki kökleri; yani aristokrat, yani divan edebiyatı veyahut Türk müziğinin daha çok Ermenilerde, levantenlerin de katkısından geçmiş olan müzikle, gerçekten Orta Asya kökenli olan, Anadolu'da yerleşmiş olan iki kültürdü ama bunlar çok uzak değil. Bir sürü yerde buluşuyorlar. Ritimlerinde buluşuyorlar, makamlarında buluşuyorlar. Ses sistemlerinde de oldukça buluşuyorlar, tam değil ama. Tamburla bağlamanın arasındaki ciddi farklar gibi. Dolayısıyla biz ŞAT Yapım döneminde sanırım büyük etkili gruplardan bir tanesi olduk, ki Türk müziği kökenli yeni beste üretimi ama sırtını işte folklora dayasın, şeye dayasın... Ama araştırmacıydık. Mesela Zülfü Livaneli'nin ilk çıkış projeleri aslında benim projemdi. Şöyle ki, oda müziğiyle komalı çaldırıp şeylere, seslerini bozmadan bir iki parçada becerebildim bunu; bozmadan polifonik, folklor müziği yapacağım diye bir sürü kişi getirdiler. Bir tanesi benim için önemli bir gruptu; Zülfü araştırmacılığından hikâyeciliğinden, yaklaşımından konuya. Tek o işte "Nazım Türküsü" arkadan "Atlının Türküsü" daha sonra İstanbul konserlerindeki şeyler, albümler o amaçlıydı. Yani bir şeyleri geliştirme amaçlıydı. Çünkü şuna inanırım ki kültür dinamiktir, değişikliğe uğramak durumundadır. Çünkü öbür türlü yaşamıyor. Kültür yaşayan, bulaşan ve değişen şeyin adıdır. Eğer kültürü siz alıp da dondurursanız, üzerine bir şey örterseniz öldürürsünüz o yaşayan canlı şeyleri. Tamam, o manzara da çok önemlidir, ona da ben müzelik derim. Müzeci lazımdır ve müze bize lazımdır. Geçmişte ne oldu ne bitti, ne gelişti onu inceleyeceğim, bakacağım oradan. Onun için ben de onlara dürüstçe ve maalesef orada birazcık haka-

retamız oldu ama "müze bekçileri" diye söylemek durumunda kaldım. "Yaptığımız iş budur temelde" demek durumunda kaldım. Bizim yaptığımız işler bir yere gitti mi? Eh, gider gibi oldu zaman zaman. Ama şu gün mutlu musun dersen, o gelişimin sonucu gelinen noktadan, katiyen değilim. Kimse ders çalışmadı, yine kültür emperyalizminin diğer öğeleri geldi. Hep yine özlerin üzerine başka elbiseler giydirilmeye çalışıldı. Bugün budur, yarın iki gün sonra başka moda çıkacak o elbise giydirilirken. Bu arada bir bakıyorum Pemos son zamanlarda makamlara, hicazlara şeylere çevrilmeye başladı. Yani bizim yapmamız gerekeni neredeyse bize emperyalist şeysini yapanlar bizden alıp tekrardan yapıyor. Öyle belki kurtulacağız sonuçta. Türk müziğini alıp geliştirip bize satacaklar herhalde, o noktaya geldik en sonunda diye düşünüyorum.

Pop müzik ile 1970'lerde yükselişte olan arabesk arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa bu nasıl bir ilişki?

Uuuf, bu çok zor bir soru. Süper zor soru... Süper zor soru, şöyle ikisine de bir kaba hatlarından bakalım. Pop müzikle ilgili, zaten sabit bir şey değil, arabesk de aslında bu bağlamda bakarsak; doğru makamsal olarak, ses sistemi olarak, kültür kökleri buraya daha şeydi. İlk çıkaran Orhan Gencebay, besteci arkadaşım daha iki gün evvel birlikte, dün beraberdik bütün gün. Onun da iddiası benim yaptığım arabesk değil, Türk müziğidir. Ona hak verdiğim yönler var, Orhan Gencebay'ın o tarafına. Doğru söylüyor çünkü sabit kalmış, değişmeyen müzik dediğim gibi bir başka müzik tarafından üzerinden gelinip şey yapılır, işgal edilir birazcık da o. Orhan'ın arabesk diye niye isimlendirildiğini baktığım zaman aslında bir kültüre verilmiş yanlış bir isim yani arabesk. Şey bağlamında, sanat tarifleri bağlamında bir yeri olan, bir şeysi olan sağlam tarifli bir kültür akımıdır. Ta Endülüs'ten şeye gelen, mimaride yerini almış, bir sürü şeyde yerini almış bir kültür akımıdır. O açıdan baktığın zaman benzeyen tarafı arabeske ne tarafı var? İşte barok müziğin işleme tarafı birazcık benziyor bizdeki arabeske diye düşünüyorum. Arabesk, klasik anlamdaki arabesk kültürün aslında işleme yanı da çok vardır barok kadar olmasa da. O kadar cafcaflı olmasa da vardır. Bizim arabesk müziğimizde de vardır ama arabeskin esas, illa tarifini, çıplak bakışla müzikal tarifini yapmak istersem; bizim ritimlerden mi? Evet. Orta Asya kökenli mi? Hayır. İzi var mı? Evet, Orta Asya'dan izi var. Peki daha çok nereden izi var? Galiba isminin Arap kısmından bir etkinliği var. Oraya daha mı yakın? Galiba. Peki içerik açısından, söylemleri açısından protest mi? Evet, şeyler açısından sözler açısından irdeliyorum ki ben müziği sözden ayrıştıraraktan yargıladım bugüne kadar. Öyle

de müzik yapmaya çalıştım ama başıma, karşıma şarkı formu olunca geliyor bu ve cevaplamam da gerekiyor ve sevmiyorum bunları cevaplamayı çünkü. Evet ama naif de bir teslimiyetçilik ve zaman zaman da şeycilik var, içinde tevekkül diyebileceğim, Anadolu'nun biraz böyle derviş kökeninden gelmiş olan bir yapısallık da var oluyor sözlerinde. Bu açıdan baktığım zaman modern bir yaşamı ne kadar, ne kadar şey yapıyor, kabul eder misin? Eh bazı yerlerini doğru. Biraz, kısmen doğru. Hiç severek dinlediklerin oldu mu? Çok oldu. Severekten aranje ettiklerim oldu. Orhan mesela; "Batsın Bu Dünya" bana çok müzikal geldi hep, Orhan Gencebay'ın parçası. O arabesk burada. Şimdi bizim hafif pop ya da Türk pop müziği mi diyeceğiz? İsimlerin terminolojisini çok karıştırıyorum ama peki Türk pop müziği diyelim. Popu patlama anlamında kullanıyoruz, dünya müziğinde kullanılan anlamda, aniden ortaya çıkan, patlayan anlamda kullanılıyor pop yani, popüler anlamında değil. Zaten Batı terminolojisindeki ilk popun da yeri öyle: Pop; mısır patlağı gibi patlamış, ortaya çıkmış şeyler, müzikler olarak kullanıyor Batı pop müziğini. O bağlamda baktığım zaman yaklaştıkları yerler oluyor. Benim bestelerimde de mutlaka var. Kasıtlı bestelerim var canım; *Arabesk* filmini bestelerken olduğu gibi böyle besteledim. Hatta *Ağır Roman*'da başka bir kanaldan yine o izleri görüyoruz. Roman müziğinin içine de çünkü girmiştir o bağlamda. Roman müziği bence önemli bir müzik; bütün dünya skalasına baktığım zaman ve dünya müziğine çok önemli şeyler vermektedir diye düşünüyorum. Yani bu karmaşık bağlamda baktığım zaman illa böyle kesin bir kategorizasyon yapamıyorum veyahut bunları ayrıştırmak bağlamında baktığım zaman. Şöyle söyleyeyim, arabesk müzik yine iyi kötü kendi sound'unu, kendi yapısallığını bütünledi. Öyle fazla harmonik şey, dertleri olmadı. Polifoni dertleri çok fazla olmadı içinde. Ama birdenbire, özellikle köyden kente göç eden yeni -yoz kelimesini kullanmayacağım, yeni bir kültür kelimesini kullanacağım, yani her şey ilk başta yozdur, sonradan oturur ve yoz kelimesi üzerinden kaldırılır- sosyal sınıfa daha çok, sosyal sınıfın içinde daha çok yerini buldu. Pop müzik ise sosyolojik olarak baktığım zaman daha çok şehirli bir orta sınıfın içinde yerini buldu. Yani çok üst sınıfta daha farklı yapısal şeyler oluyor ama daha geniş kitle olan bir yerin içinde daha çok yerini buldu ve bu iki kesim de çatıştılar çok fazla. İki taraf da birbirini şey yaptı. Çünkü bir taraf daha çok Batı kökenli etkilerin altındaydı, öbür taraf da bence Doğu kökenli etkinin altındaydı. Yani illa buraya ait miydi, ne kadar, bilmiyorum. O açıdan mesela şimdi onların arasına bir şeyi koysam, bir Zülfü Livaneli'ye yaptığım çalışmaları koysam, nerede

duruyor onlar o çalışmaların içinde? Çünkü onlar daha çok Orta Asya kökenli baktığınız zaman. Bizim o kökümüzün şeysi ama Anadolu'daki kültür hareketine baktığım zaman; yüz on yedi kültürün, haydi bırakın bunları ama en azından bir on beş-yirmi tanesi çok temel etkisi olmuş olan kültür kaynaklarına baktığım zaman, bunların içinden gerçekten bir yolunuzu bulup da bu şudur diyebilmeniz bence zor.

Peki bu bağlamda, bu tanımlamalar içerisinde "Firûze" nerede?

Söylerim. Daha çok Türk müziği tarafında duran, içinde caz öğeleri olan, ritmik olan, bazı bölümlerinde özellikle kendisini hissettiren ama o aksaklıklar aslında bizim kökümüzde de karşılığını bazı müziklerde bulan, polifonik bir çabası olan bir müzik diye düşünüyorum yani. Şöyle ki Türk müziğinde bu Sezen'in lafı oldu: "O mihenk taşıdır, ondan itibaren her şey değişti" dedi. Türk pop müziği bağlamında söylüyor. Ben de kendime diyorum ki ben pop müzikçi değilim. Niye değilim diyorum? Çünkü öyle beslenmedim, yani klasik Türk müziğinden ve klasik Batı müziğinden öğrendim, çalıştım. Klasik, ikisi de kendi içinde disiplindir, ekoldür yani. İkisinin de çalışılması gereken geniş alanları vardır. İkisinin de birbirinden üstün olduğu yanlar, birbirinden zayıf yanları vardır. Bir tanesinin polifonik yanı çok zenginken, öbür tarafın skala ve melodik yanları çok zengindir. Zaten dünyadaki temel müzikleri biz ikiye bölüyoruz: modaller ve tonaller. Modal müziklerin aşağı yukarı doruğu bu ülkelerde, bu topraklarda, bu civarlarda gelişmiştir diye düşünüyorum. Bizim ülkemizde gelişmiştir diye düşünüyorum. Bu bir müzik adamı olarak veyahut bir sanat adamı olarak en büyük zorluğumuzdur ve en büyük kazancımızdır diye düşünüyorum.

Normalde biz sorularda, aslında ben pek yorum yapmıyorum ama tabii bu özel bir soru olmuş olsun, araya girmiş olsun bu anlamda. Benim kendi kişisel fikrim, özellikle sözlü müzikler söz konusu olduğunda ve makamsal sözlü müzikler söz konusu olduğunda, ben bu müzikler hakkında yaptığım analizlerde özellikle temayı büyük oranda baz alıyorum. Tabii daha sonra ritim de geliyor ama benim için bir mukayese yapılacaksa yüzdenin büyük bir kısmını melodi oluşturuyor, ezgi hattı oluşturuyor. Dolayısıyla aslında biraz da soruyu sorarken bu anlamda sordum. Ezgi hattıyla, oradaki ezgi yapısıyla kıyaslandığında acaba, biraz da soruyu açık sormak gerekirse klasik Türk müziğinin ezgi hattıyla ve ezgi yapısıyla mı daha yakın yoksa bana göre makam müziğinde yeni bir ezgisel yapı ortaya koyan arabeskle mi daha yakın? Ezgi hattı ve yapısı bakımından soruyorum.

Arabeskle daha yakın o zaman... Yani bu bağlamda söyleyecekseniz eğer ve "Firûze" için soruyorsanız, arabeske daha yakın derim ama arabesk olduğunu da söyleyemem o müziğin. Arabesk değil müzik ama yakınlık açısından sorarsanız, komşuluk açısından sorarsanız arabeske daha yakın.

Pop müziğin Amerika ve Avrupa'daki gelişim sürecine göre değerlendirecek olursak; 1950'lerden 1980'e kadarki yaklaşık 30 yıllık dönemde Türkiye'deki pop müzik için neler söyleyebiliriz?

Evet, şöyle söyleyebiliriz; doğru, bu güzel de soru.

Yani mukayeseli.

Evet, mukayeseli yapacak olursam şöyle söyleyeyim; her ne kadar 50'li yıllarda Amerikan müziği girmeye başladıysa, 50'li yılların ortalarından itibaren girmeye başladıysa, bizi daha çok domine eden yabancı müzik Avrupa veyahut da Avrupa müziğiydi. Avrupa müziğinin de hangi kanallarıydı söyleyeyim: İlk başlarda daha çok İspanyol, Küba, Latin olan tarafla, İtalya tarafıydı. Fransa bile o kadar değildi. Daha sonra Fransız ağırlığı girdi bir dönem, özellikle 70'li, 60'lı yılların sonlarına doğru bir Fransız ağırlığı oluştu. Dario Moreno'lar vs gibi şeylerle ve bizim pop müziği de etkiliyordu bunlar. Yani bir sürü parçamız hatta oradan alındı. Biliyorsunuz Fransız bir sürü şey. Bizim şey yazdı üzerine, biraz önce ismini zikrettim de şu anda adını unuttuğum arkadaşlar var bir sürü yani.

Fecri Ebcioğlu, Sezen Cumhur Önal...

Sezen Cumhur Önal'ın var epey işte, "Her Yerde Kar Var" filan gibi şeyler. Onlar gayet tabii makamsal şeyde döndürmüyor fakat baktığınız zaman hâlâ ister istemez Avrupa müziğinin içinde, İtalyan müziğinde, İspanyol müziğinde; hâlâ Akdeniz'den, kültür bütünlüğünden kaynaklanan bir makamsallık, bir modalite, güzel ezgi, işte Portofino'da da olduğu gibi insanların hoşuna giden ve çabuk algıladıkları ve beğendikleri şeyler vardı. Dolayısıyla o müzik epey yardımcı oldu Batı çoksesli müziğinin bir anlamda girmesine Türkiye'ye. Gayet tabii caz merakı aynı derecede vardı. Cazla da Türkiye'nin buluşması, ufak grup diyoruz ama pek ufak grup değildi. Ben konserler verirdim, büyük konserler olurdu onlar. Orada da farklı olan bir şey; cazda çok ritimler. Bizim ritmik en büyük kaybımız onda oldu diye düşünüyorum. Türkiye'de muhteşem zengin olan ritimler var. 7/8'lerimiz, 9/8, 16/9, 16/8'lerimiz, 11, 14, 13 zamanlı ritimlerimiz, parantez dışı, konumuz dışı ama en üzüldüğüm

şey bunların git gide yok olmakta olduklarıdır. Dolayısıyla verilen en büyük zarar, Batı elbisesinin zararı bu oldu, yani özellikle disko müziğinden sonra, tak tak tak diye yüz yirmi metronom hiç değişmeyen tek bir şeye indirgenmesi müziğin. Korkunç bir şey, değer kaybıdır yani, çok ciddi bağlamda bir değer kaybıdır müziğimizden. İnşallah köylerimizde hâlâ –ben gidemiyorum o kadar sık ama– yaşıyordur o değerler diye düşünüyorum. Artık şehirlerde yaşamıyor o değerler. Tekrar geri dönelim esas sorumuza, yani Avrupa veyahut da Amerikan müziğinin buradaki pop müziğine ne derece, hangi dönemler, ne derece etkili olduklarına dönecek olursak; demek ki 60'lı yılların sonuna doğru İngiliz müziği ağırlık kazanmaya başladı bizim pop müziğinin içinde. Türkçe yapsak dahi hâlâ orkestrasyonlar, yaklaşımlar aşağı yukarı o bağlamdaydı. Büyük gruplar. İşte aynı yılda yine Amerika'nın müziği, işte 68'ler, Woodstock'lar, şeylerin çıkmasıyla birlikte işte *Hair* müzikalleri derken Anadolu-rock hâkim olmaya başladı. Rock müziği orada çok hâkim olmaya başladı. Rock müziğin temeli olarak baktığımız zaman Amerikan diyebiliriz daha çok esas çıkış noktasına. Amerikan müziği hâkim olmaya başladı bu bağlamda ama bizim tabii Anadolu-rock gruplarımız daha alıp kendi kültür temelimize oturtmaya başladılar, çalıştılar o müziği. O zaman o çocukların –şimdi tabii hepsi çok değerli müzisyenler oldular benim gözümde– birazcık eksiği şöyleydi; çok doğru bir yerden girdiler, yaklaşıyorlardı, Anadolu türkü temelinden girerken –ki en temel müziğidir Anadolu'nun türkü– onun... Ne bileyim, mesela benim Zülfü Livaneli de türküdür ama daha derinlemesine bir polifonik veya şey araştırmaya çalışmam vardır benim, uğraş vardır. Öyle bir şeye bakmayıp tamamen rock elbisesinin giydirilmesi kadar yeterli geliyordu ama o da insanları cezp etti, birdenbire farklılık getirdi, en azından kendi türküsünü yeni bir formda gördü. Kaçlara geldik? 70'li yılları geçiyoruz şu anda seyahatimizde. Aynı şekilde yine '78'de benim Zülfü'ye yaptığım çalışmalar bir başka, benim sonradan katiyen itiraz ettiğim bir isimle, özgün müzik –ne demek, özgün müzik?– diye çıktı. Ben de tabii itiraz ettim. Özgün müzik değildi benim yaptığım müzik. Bütün yaptığım müzikler özgündür, çok özen gösteririm özgün olmasına müziklerimin, onun dışındaki özgün olmayan müzik nasıl bir müziktir bilmiyorum diye. Onlar başka bir çabaydı. Folklor kökünün, daha doğrusu türkü kökünün alınıp aşağı yukarı bir oda orkestrası tadında bir polifonikle, mümkün olduğu kadar makamları polifoniye feda ettirmeden, makamsal ezgilerin duygularını... En büyük sorun burada yaşanıyor zaten polifonide; en büyük çalışmamazlık burada yaşanıyor. En büyük çaba da

burada oldu. Makamın bir akışı, bir duygusu, söylendiği zaman nota duraklarında, dolaşmasında, şeysinde; sadece bir ses dizesi, ses sistemi değildir makam. Çok daha geniştir, derindir anlamı yani modalite açısından. Onu polifonik yapalım ama duygusunu hiçbir anlamda bozmamamız gerekiyor. Bu bakımdan baktığım zaman, bu bağlamdan baktığım zaman Anadolu-rock da tahrip ediyordu onları. Alıp tamamen cart diye şey akorları, rock akorları üzerine koyuyorlardı. Artık bazen türkünün o koması orayla çatışıyordu. O şey duygu olmaktan çıkıyordu, hatalar oluyordu. Benim müzikal kulağıma kötü geliyordu. Zaten ilk başta revize etmemin sebebi de bu oldu benim. Daha sonra şunu fark ettim ki ancak gerçekten çok çok yüksek armoninin dibine kadar gidersen belki çözümleri var ve çözümler Batı'nın dediği gibi bir-üç-beş sistemde de katiyen değil. Bizde bir ikinci dereceler, dördüncü dereceler daha ağırlıklı ve bunların üzerine oturtmaya başladım çalışmamı. Dolayısıyla armonik sistemle yapılacaksa zaten bir-üç-beşle olmayacak. Ama Batı müziğinin çok yüksek harmonisini çalışırsan, oradan dönülerekten belki bulabileceğin yollar var. Onun yardımcı olabileceği şeyler var; Türkiye'nin, ilerideki modalitenin polifonisi üzerine yardımcı olabilecek.

Sizce pop müzik başına herhangi bir ulus ismi getirilebilecek bir müzik türü mü? Başına Türk sözcüğü getirilebilecek, kendine has özelliklere sahip bir Türk pop müziğinden bahsedebilir miyiz?

İkinci yarısına hemen cevap vereyim, hayır. Kesin hayır. Kestirmeden hayır. Öyle bir şeyden bahsedilemez. Deminden beri şikâyet ettiğim şeyi söylüyorum zaten, o gün modanın nesi var üzerine kendi ezginin... O bile artık o kadar basit şey oldu ki. Şöyle bir kazayı anlatayım; demin bahsediyorduk; "Firûze"den bahsettiğiniz bir soru sordunuz ya, aslında kök kürdi kökenli makamsal olarak "Firûze" her şeye rağmen neresinden bakarsan bak. Kürdi makamının dolaşma usûllerini yerine getirmiyor ama devrimci bir tarafı var o anlamda. Kürdiye kafa tutan bir tarafı var.

Ama belki antrparantez bir şeyden de bahsedelim, çok sıkıntılı bir konu diye bu ondan da bahsetmiş olalım. Evet, kesinlikle katılıyorum size bu konuda. Kürdinin o kendi yapısını bire bir yansıtan bir örnek değil ama zannedildiği gibi Frigyen'in de yapısını yansıtan bir şey değil.

Değil, değil.

Genelde hep piyasada, bu önemli isimler bile ısrarla Frigyen'e takılı kaldı.

Yok değil, değil.

Çok güzel. O bir alan. Frigyenleri açalım, onu açalım ama şunu söyleyecektim kestirmeden; aslında makamsallık bağlamında Batı'nın tespit ettiği Frigyen, Aeoliyen, Lokriyen, o topladıkları yedi makam aslında çok basit şekilde modaliteye bakış. Yani modalite gayet tabii o değil. Batı'nın bir ucuz, kolay çözümünden öteye hiçbir şey değildir o bakış. Çünkü ses sistemi bir kere farklıdır, ikincisi makamsal sadece bir skala demek değildir. Çok daha derinlikleri vardır makamın. Dolayısıyla Batı'nın kendisini ucuz şekilde kurtarmasıdır. Nitekim bir aşamada ben yine tampere içinde *Yedi Kocalı Hürmüz* diye 1979'da bestelediğim, içinde yirmi üç tane büyük eseri olan, bayağı eseri olan bir müzikal vardı. Bu canlı, kırk kişilik bir orkestrayla, açık havada bütün bir yaz icra edildi. Onun bir bale sahnesi vardı yedi dakika süren. Bir de bizim "Aman Doktor" diye bir parçası vardı. Ona ben bir orkestrasyon yaptım ve orkestrasyonda da dikkat, özen gösterdiğim şey... Bunlar yayınlanmadı ama yayınlayacaklar bugünlerde onları, yayını vardı kesilmiş. Arif Ağabey onun notalarını istedi benden rahmetli. "Ne için?" dedim. Dedi ki "Modal çözümlemeleri çok eksik okutuyoruz. Ben bunları şeye götüreceğim, New York'taki bizim Juilliard'a, [The Juilliard School] izin verir misin?" dedi. İki tane eserimi aldı. Bilmiyorum hâlâ okutuyorlar mı okutmuyorlar mı diye. Orada modal polifonik çözümleri vardı. Bir tanesi Saba makamının üzerine. Bizim bildiğimiz "Aman Doktor"a bir orkestrasyon yapmıştım. Dolayısıyla "Fırûze"den bakışta, o tarihten sonra Türk pop müziği işte birdenbire kürdiler doldu. Başka makam gitmiyor. Hayır sonra *Kalp Ege'de* yaptım. O da tam nikriz değildir. Biraz bir tarafa çekeyim istiyorum artık. Başka bir sürü makamımız var çocuklar, niye oraya hapis kaldınız diye. Bir Frigyen nedense hoşlarına gitti. İlk şey yaptılar, ikinci derecesi biliyorsun onun... Batı'da hiç ikinci derecesi minör ikili diye bir şey yoktur. Öyle skala yok ama o oturttu nedense, belki "Fırûze" onu zorladı bilmiyorum. Hangi tarihe şey, sebebini bilemem bunun. Ama keşke, bir şey var, pop müziğinin ritim olarak o kadar zenginliğini kullanmıyor. Makam, o kadar zengin makamlarımızı kullanmıyor. Makamlar da geliştirilir, onlar da sabit şeyler değildir. Evet bugün böyle dolaşıyordur, kuralları budur ama o dolaşmanın hâlâ kurallarının üzerine yeni kurallar koyabilirsiniz. Nitekim işte "Kalbim Ege'de Kaldı"nın sonunda ben öyle bir şey yaptım. Gelip olmadık bir yere, pat diye makamı özüne en sonda bağlıyorum. Hesaplıdır onlar, planlıdır hepsi bunların. Sırf değişik diye ve insanlarda güzel etki bırakıyor yani bunlar. Niye her şey goy goy gibi? Onun için ben müzikleri de böyle ikiye ayırdım. Beylik müzikler; yani devamı aynı şeyi tekrar

eden müzikler. Devrimci müzikler. İşte burada bahsederim ben devrimci müziklerden. Devamı aynı şeyi tekrar etmeyen, yenilik getiren müziğin içine; birdenbire "He, ben bunu hiç duymamıştım ne hoşmuş" dedirtebilen şey işte devrimcidir, müzik. Nihayet yıllar sonra devrimci müziğin cevabını verebildim sana. Tartışmayı anlatmıştım ya biraz evvel, dolayısıyla sorunun ikinci yarısı bu; Türk müziği bağlamında Türk pop müziğini kabul etmiyorum.

Peki genel olarak pop müzik başına herhangi bir ulus sözcüğü getirebilecek bir müzik mi?

Katiyen getirilmemeli çünkü zaten pop, patlıyor. Bugün var yarın yok. Öbür gün öbürküsünün etkisi altında kalır, başka gün başkasını etkisinin altında. Ama bir tek şunu söyleyebilirim; dünya pop müziğine etki eden öncelikle folklorlerdir, folklor müzikleridir. İkinci, daha sonra gelişmiş olan müziklerden, klasik müziktir, caz müziğidir, ritimleriyle birlikte... Bunlar bugünün pop müzik dediğimiz, her gün bir başka elbise giydirilen, biraz önce söylediğim gibi Beyoncé'nin son müziklerinin içinde bir sürü caz duyuyorum ben. Bak bir de komalarıyla söylemeye çalışıyor. Dolayısıyla o da buradan oraya gitmiş bir şey. Bir ara Madonna çok fazla söyledi, bizim şeylerden, ezgilerden kaçamıyorlar. Sadece bizim diye demiyorum, bu bölgenin; yani Arabistan'dan, Yunanistan'dan ne bileyim Endülüs'ten şeye kadar olan, İran'a kadar, Azeri'ye kadar olan bölgenin bir bütünlüğü var bence. Akdeniz çevresinin diyeyim, bir bütünlüğü var. Bu bütünlük de öyle önemli bir bütünlük ki biraz önce bahsettiğimiz işte Lokriyen, Aeoliyen, Miksolidyen –kızının adı Lidya bu arada, bu amaçla bir tanesi, ikizlerden bir tanesi– gibi yedi modalitenin tarifinin bölgelerine bakacak olursanız, hepsinin Anadolu'dan veyahut hemen yakınından, İyonya gibi yakından çıktığını görürsünüz. Bu bir tesadüf değil. Frigler ilk enstrümanları da burada geliştirirken, modalitenin ilk çıktığı topraklar olarak burayı nitelememiz gerekiyor. Dolayısıyla böyle bir şeyin de üzerine otururken korkunç da bir tarihi sorumluluğumuz var ve bunları iyi öğrenmek, modalitenin ne olduğunu ve modaliteyi nasıl geliştireceğimizi öğrenmemiz lazım. Biz hâlâ alıp yabancı elbiseleri kendi kısırlaştırdığımız modların üzerine, iyice kısırlaştırdığımız modların üzerine giydirmekle meşgulüz herhalde ve güneşin altında yeni bir şey yapamıyoruz. Yeni, beni etkileyen bir şey duymuyorum.

Türkiye'de pop müziği dönemlere ayırmaya kalksak, karşımıza nasıl bir tablo çıkar? Örneğin pop müziğin altın çağı diyebileceğimiz bir dönem var mı?

Galiba pop müzik tüm müzikleri ezdi geçti bir kere. Yani hep altın çağda oldu gibi bir durum var. Çünkü hâkim olan işte bir arabesk dışında, büyük akım dışında bir başka egemen şey olmadı. Bunları nereden biliyorsun? Plak satışlarından biliyorum. Baktığım zaman görüyorum bunu. Türkiye'de klasik müziğin satış alanı belli, Türk müziğinin satış alanı belli, rakamları belli, folkloru tam olarak söyleyemiyoruz çünkü bazen yöresel üretilip yöresel tüketiliyor ve bunu bilemiyoruz, rakamlarımızın içinde geçmiyor. Dolayısıyla o konuda dikkatli olmak lazım, folklor konusunda. Folkloru bitirmememiz gerekiyor. Desteklememiz de gerekiyor ayriyeten. Kültür bakanlığımızın esas işlerini şu anda konuşuyoruz, bunların olması gerekiyor. Örner Çelik Bey size söyledim bunu. Neyse, yani dünyada popun şey olduğu bir dönem söyleyemeyiz hiçbir zaman, şu ülkenin etkisi altında kalmıştır, olmuştur diye. Bizim dönem Türkiye'deki büyük akım, bir numaralı akım arabesk şu an için o kadar etkin mi? Değil. Dönemi geçti mi? Hayır. Etki bıraktı mı? Kesin, evet. Müziğimiz için hangi yönleriyle etki bıraktı? Ritimleriyle bıraktı, hâlâ makamsal yapısıyla bıraktı. Tarzı, tavrı artık o kadar geçerli değil, zaten icracıları da yok oldu gibi. Hâlâ beğeniliyor mu? Evet. Bazı şarkılar, hâlâ güzel eserler veriliyor orada. Beğenilen şeyler de var. Niye beğeniliyor? Çünkü her şeye rağmen kendi kültür kökümüzden gelmiş olan yapısallığı var. Sözlerinden şikâyetiniz olabilir, naivete'sinden şikâyetiniz olabilir, o açıdan devrimci bulmayabilirsiniz. Biraz hu erenler Orhan'la aynıdır bazı yanlarıyla. Ama Orhan'ınkinden mesela daha sonraki devam ettirenlerin şeyi aynı olmadı. Orhan daha bir rafine, ne diyeyim, daha bir elegan kaldı onlara nazaran. Dolayısıyla ondan sonra gelenler daha bir gerçekten Arap etkisi güçlü olan tarafa düştüler diye düşünüyorum sözler açısından. Ama bu iki müzik hâlâ temelde etkin. Şu anda en etkin olanı da iyi kötü makamsallığını zayıflatmış, muhteşem ritimlerini artık yitirmiş, tamamen Batı'nın o yitirmiş... Polifonisine artık eskisi gibi, ilk bizim yaptığımız dönemlerdeki kadar önem verilmeyen, zayıflamış, armonik yapısı veyahut polifonik yapısı zayıflamış, söz içeriği açısından da yani protest veyahut ne bileyim, bu bağlamda devrimci diyebileceğim şeysini yitirmiş; daha çok eğlenceye yönelik, dansa yönelik bir müziğe doğru maalesef gittik. Ama yeni başka oluşumlar var, bunu ben de konuşmak istemiyorum. Yeni öyle şeylere rastlıyorum, gruplara rastlıyorum ki, bunlar işte Anadolu-rock'ın biraz devamı ama farklı formlarda bazıları çıkıyor. Bazıları çok Batıcı gibi çıkıyor ama üniversite gençleri çok yer buluyor ve benim hoşuma da gidiyor. İlla baktığın zaman Türk müziğiyle veyahut bizden bir şey de

taşımıyor o kadar ama bir kimliği var kendi içinde diye düşünüyorum. Sizin biraz evvel söylediğiniz gibi son on yılın, on-on iki yılın şeysini ben de yapamıyorum, değişimini. Yeni bir şeyler çıkabilir bu dönemde diye bakıyorum. Ama şunu da sorduğum zaman kendime "Peki böyle ciddi bir altyapı çalışması var mı buna yönelik?" I ıh yok!

Teknolojik gelişmelerin müziğe ve sektöre etkisi/etkileri nedir?

Olumlu, olumsuz; ikisi de var. Aşağı yukarı ben o şanslı çocuklardan bir tanesiyim. Evinde bir ufak laboratuvarı ve çok böyle o zaman bulunamayacak bir aleti olan. Yaz tatillerinde dayısının dükkânında Mamak Askeriye'nin telsizlerini tamir edip; televizyon daha yok o zaman ama pikap tamiri, radyo tamiri, amplifikatör tamiri yapan, radyoların amplifikatörlerini babamın evine getirip onların bakımlarını yapan, Ankara Radyosu'nun amplifikatörlerinin bakımını yapan bir çocuktum. Çocukluğum öyle elektronik içinde geçti. Evde bütün her türlü teller, lambalar, her cins lamba, ince şeyler, sargılar, transformatör sarılacak aygıtlar falan, her şey vardı laboratuvarda. Böyle bir ortamda bulunduğum için de teknolojiden kopmadan, müzikle beraber paralel yürüdü diyelim. Müziğe teknolojinin çok ciddi olarak girdiği amplifikatör veya ses dinleme sistemleri dışında, bilgisayar gayet tabii. Bilgisayarla ilgim benim 68'li yıllarda *Popular Electronics* diye bir dergi vardı çok ünlü, biz gençler oradan daha Türkiye'de telsiz yok ama kaçak telsiz yapıp oradan haberleşmeye çalışırdık. Yoksulluk neler getiriyor, yoksunluk daha doğrusu, yoksunluk ve yoksulluk, ikisi de vardı. İnsana neler kazandırıyor diye düşünüyorum bir yandan. Onları yaparken birdenbire *schmitt trigger* diye bir şeye rastladık; birdenbire o bilgisayarların alt yapısını oluşturacak olan bir elektronik keşifti. İşte orada başka çocuklar da vardı. Steve Jobs falan yazıştığımız, haberleştiğimiz, öyle uğraşan *Popular Electronics* dergisine mektup gönderen, yazılarımızın çıktığı. Onlardan bir tanesi işte Steve Jobs'du. O da çok yine şeydi, okuduysanız eğer Steve Jobs'la aynı yollardan geçmişiz o sırada. Daha sonra o işte ilk Apple'yi yaptı. Sonra Apple II'yi ben satın alamadım, gördüm, kullandım yani bir süre. Yıl kaçtı Apple II'nin çıktığı? Apple I'in çıktığı yıl 1980, '79-'80 olsa gerek, neyse ama '83'e geldiğimizde, '84'te Macintosh dediğimiz ilk böyle küçük bilgisayarım oldu ve yıllarda bir sürü film müziğim oradan çıkmıştır. O zaman pek müzik programları da yok ve http, bugün sizin şeyde kullandığınız, Mac'de kullanılan *Hyper Text Markup Language* dediğimiz şu anki o dilin üzerine oturmuştur. Onunla yazardık programlarımızın çoğunu müzik yapabilmek için. Yine 70'li yılların ortasında ŞAT Yapım döneminde Moog büyük bir keşif yaptı; elektronik sesler şu kadar bir

aletin içinde. İlk versiyonlarını ilk sipariş veren oldum ve bütün paralarımı oraya harcıyordum ben zaten, teknolojiye harcıyordum. Moog Sonic Six geldi, şöyle bir kitapla geldi, çalışma kitabı zaten bir eğitim aracıydı. Açıyordunuz kapak, bir sürü düğme, önünde böyle bir klavyesi var burada. Oturdum ben üç ay falan onu çalıştım. O yılların plaklarını falan dinlerseniz, bol bol *synthesizer* sesleri duyarsanız, onlar benim programlardır oradaki. 70'li yıllardaki aşağı yukarı bütün Moog'lar ordan, hatta *Moog Gırgır* diye bir 45'lik bile yapmışım, geçen gün baktım. Okay Temiz'in *Denizaltı Rüzgârları*, ona bir ezgi yazmışım yine Moog'la çalmışım, onlara rastlıyorum. Geçenlerde bir yabancı yayında yine, İngilizce bir yayında şey buldum, Türkiye'de elektronik müziğin gelişme hikâyesi var. Nedense İngilizce, bilmiyorum. İşte orada adımın geçtiğini söylediler, adres gönderdiler. Baktım doğru, geçiyor; ilk işte şu şu parçalarda Attilâ Özdemiroğlu çalışmıştır falan diye. Öyle bir tarafım da varmış, onu oradan öğrendim. Dolayısıyla bunlar etkili oldu. Gayet tabii bunlar müzik yapmak için enstrümanlar, ben böyle diyorum. Moog da bir enstrüman. Elektronik seslerin etkili olduğu yerler var. Çok da kullandım. Hatta o kadar azıttım ki sinemanın parası olmadığı için iki tane elektronik aletten bütün bir *Arabesk* filminin müziğini bile tamamladığım oldu. Pitch bend'lerle komaları ayarlayarak, hatta onları bazen elle yapamayıp şeye yazıp, programın içine yazarak, kodlayarak, yaparak... Ama yani şu an yapar mısın dersen, inan yapamam. O zaman nasıl bir heves, nasıl bir şey, tamam o macera bitmiş orada. Neyse, o zaman bir sürü film müziğinin içinde de yer verdim. *Arabesk*'in tümü bir tek, tek bir enstrümandan çıkmıştır; Yamaha'nın TX816 diye, eskiden DX7'ler vardı, sekiz tane DX7'nin bir araya geldiği, kombine çalıştığı bir aletten çıkmıştır hepsi. Bütün bir *Arabesk* film müziği. Ben hayret ediyorum nasıl yaptım bunları diye tek bir aletle. Dolayısıyla bilgisayar çok yardıncı oldu bana. Hatta çevremdeki Onno gibi, Melih Kibar gibi arkadaşları da zorladım "Haydi bir an evvel alın, bakın gelecek burada" diye. Onlar on sene falan pek, sonradan fark ettiler ki o tarafa doğru gidiyor. Gidişat iyiydi aslında, benim on beş yıl çok işimi de gördü. Reklam müziklerinde olsun, şeyde olsun, hızlıca şey yaptı bana. Stüdyoya gidip koca koca orkestralar tutmak her an gerekmiyor, her müzik için de gerekmiyor. Dolayısıyla öyle durumlarda yardımcı oluyordu. İşte Sezen Aksu'nun bir sürü albümü çıktı, şeyin bir sürü albümü çıktı o vaziyette. Ne zamana kadar bu? Gidip de *sample* ve loop'lar dediğimiz bir olay gelmeye başladı şeye, bu daha geç 90'lı yılların başında gelince iş bozulmaya başladı. Nasıl bozuldu? Aslında müzisyen olmayanlar bir takım resim gibi şeyleri, bir bas resmi alıp, bir yere atıp orada *dun daka dun daka dun daka* diye bir bas

çalmaya başladı. Sonra bir ritim atıyor *dum ças dum taka dum ças dum taka* bir ritim çalmaya başladı. Derken bası hallettik, tamam üzerine o da *dı rı rı dı ra ram* bir ezgi çaldı, buyrun size müzik oldu ve üç dakika bunu üretmesi. Tabii bunu müzisyen olmayanlar da yapmaya başladılar. Sadece müzisyenler yapsa bir sorun yok. Müzisyen olmayanlar yapmaya başlayınca böyle garip, amorf, pek müzik diyemeyeceğim şeyler de çıkmaya başladı. Bir de şarkı formunda oldukları için üzerindeki sözler falan şey, altta da eğlendirip oynatıyorsa eğer, oh ne güzel. Hayda, böyle bir alana girdik. Bu korkutucu bir alandı. Hâlâ da geçmiş değil bana sorarsanız, hâlâ devam ediyor. Yani aradan epey bir yıl geçmiş değil mi? Doğru, çok yıl geçmiş; yirmi yıl. Evet yirmi yıl aşağı yukarı geçmiş. Yirmi yıldır bir olumsuz tarafa da gidiş var, olumlu yardımcı olduğu durumlar da var bu arkadaşların. Son zamanlarda hep buna karşı hareketler başladı işte akustik diye veyahut da *unplugged*, yani fişe takılmamış müzik bağlamında müzikler de çıktı tepki olarak. Hatta ben bile en son böyle bir grup kurdum dört kişilik; mikrofon, perküsyonlar, piyano ve bas. Bir de solist arkadaşımızla öyle bir-iki konser de verdik. Lezzetli oluyor gayet tabii, en azından bulaşmamış oluyor. Çünkü elektronikler çok dikkatli kullanmazsanız bir kaos yaratıyor, bütün iş de bir çamur haline geliyor. Bakıyorum ritmi anlaşılmıyor, harmoninin yarısı karışık zaten yanlış genelde baktığınız zaman; yani olmaması gereken yerlerde, ezgisel yapısına baktığınız zaman, işte son dönemin Türk pop müziği diye adlandırdığımız ezgileri ne kadar varsa... Yine ister istemez gelip galiba bizim eski ezgilere sarılıyorlar son dönemlerde, onu görüyorum. Geçen sene Tarkan'dan şey patladı, "Firûze"... Ezgi yok çünkü. Film müziklerine bakıyorum, muhteşem sound var, hakikaten çok güzel; baslar şeyler geniş böyle, *surround* harika geliyor ama içinde fikir yok, bir ezgi yok. Yani bol makyaj var ortada. İçinde, altında ne var bilmiyoruz, pek bir şey gözükmüyor makyajın arkasında, müzik yok.

Popüler müziklerde aranjörün rolü nedir? Türkiye'de müzik teknolojileriyle biraz arası iyi olan hemen herkesin aranjörlüğe soyunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir de bununla alakalı olarak, aranjörlerin eğitimli olup olmamaları hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce eğitimin artıları ve eksileri neler?

Aranjörlük müessesesi tabii müzikte daha sonra ortaya çıkmış, daha doğrusu popüler müzikle belki ortaya çıkmış bir müessese. Ben hep bu soruyla karşılaştığım zaman karşı soru soruyorum, onu da şöyle söylüyorum: "Mozart veya Beethoven'ın aranjörü kimdi acaba?" sorusunu sorduğum zaman aslında durumu açıklıyor. Bir beste, bir bütündür. Eğer

polifonikse de bütün polifonisiyle beraber, ritmiyle beraber, bütün öğeleriyle birlikte ortaya müzisyen tarafından koyulan bir bütün olması lazım gerekir. Fakat kapitalizmin iş bölümünü parçalaması belki bunu bu tarafa yönlendirdi. Belirli bir şeylerden sonra, 1900'lerin başlarından itibaren bu daha çok oldu. Yani eski yüzyıllarda yok böyle bir şey, aranjörlük diye bir müessese yok. Plak sanayisiyle beraber hatta ortaya çıktığını söyleyebilirim bunun. Ondan önce de yok yani, şöyle düşünüyorum da yok. Plak sanayisiyle ortaya çıkan, yani 1920'lerin sonlarına doğru ortaya çıkan bir öğe. Şöyle oldu ki belirli, mesela folklorik ezgilerin alıp yeniden polifonik, yeni orkestra gruplarına, yeni o günün moda müziğine uygun şekilde dinlenir hale getirilmesi söz konusuydu. Film sanayisi de yine aynı şeyi yapıyordu. Şöyle yapıyordu o da; klasik ezgileri çok kullandılar, etkili olan ezgileri, işte Borodin'in operasından *Take My Hand I'm Stranger In Paradise* ezgisi mesela. Amerikan filmlerinin birçoğunda enstrümantal olarak, şarkı olarak çalınan bir tanesidir. Korsakov'un, Rachmaninoff'un *2. Piyano Konçertosu*, çoğu aşk filmin şeysidir, *playback* sahnesinin müziğidir gibi. Onlar da tabii yeni, klasik orkestrasyonlarıyla değil de o filme uygun yeni orkestrasyonlarla, yeni aranjmanlarla yapılmak durumundaydı. Böylesine bir müessese 20'li yıllardan itibaren oluştu. Daha önceden müzisyenlerin böyle aranjörleri filan yok. Dolayısıyla daha sonra bu şeyi doğurdu; ezgi yazarları müzik bilmiyor, sözleri var, bağlama da çalmıyor bir anlamda, gitar da çalmıyor, ukulele çalmıyor, ne diyeyim işte! Ama ıslıklarla bir şey söyleyebiliyor veyahut sözlerinden işte iki tane ezgi söyleyebiliyor fakat o ayakları üzerinde durabilecek bir müzik değil. Dolayısıyla müzisyenlere ihtiyaç var onu şey yapan. Müzisyenler böyle bir yardımda bulunmaya başladı. Besteci olmayanları besteci haline getirmeye başladık biz, yani ağabeylerim yapıyorlardı onları gayet tabii. Alıp onları, müziğin gerektirdiği şeyleri biraz da günün modasına uygun olaraktan orkestralayıp, işte çoksesli yapıp orkestralarla stüdyolarda icra etmeye başladılar. Ama bu öyle bir noktaya geldi ki, plak sanayisi bunun çok kârlı olduğunu iyice fark ettiği zaman artık şeylere bile bakmadı. Fakat aranjörler yetişmesi zor. Ezgi yazmak çok kolay yalnız başına, biraz duygusu olana, biraz da müzik şey yapmış olana. Zaten ezgi dediğiniz nedir? Yani dediğim gibi dünyanın, güneşin altında yeni bir şey yok. Çoğu ezgi birbirinin tekrarı gibi baktığınız zaman, hele ki popüler müzikte. Özgün diyebileceğim bir şey çok nadir. Yani ne kadar nadir, söyleyeyim mi? Yüzde bir bile yok, o kadar nadir. Hepsi bir başka ezginin bir şeysi. Ben bile yaptım, biliyorum. Bazı eserlerime bakıyorum sonradan, bak bunda Chopin'in şu *nocturne*'ünün etkisi var burada, şu bölümünde diyebiliyorum. Dolayı-

sıyla böyle bir tekrar durumu var. Bu aranjörler de bu ezgileri dediğim gibi belirli kalıplara, belirli orkestra gruplarına, rock olabilir, ne bileyim işte popun çeşitli halleri olabilir, Latin olabilir, Küba olabilir, bossanova olabilir, olur da olur şekillere koyan şeyler. Fakat bu insanlar müzik adamı olmak zorunda oldukları için iyi kötü armoniye, müziğin öğelerine, temel öğelerine hâkim olınaları lazım. Eh, eğer pop müzik yapıyorlarsa güncele de hâkim olınaları hâzım iyi kötü. Hangi aletler ne yapıyor; bunlar bilgisayarlı müzikse veyahut elektronik müzikse bunlara da hâkim olınaları lazım. Böyle bir sektör oluştu aranjör denilen. Aslında bunlar genelde bana sorarsanız besteciler çünkü eğer bir ezgiyi alıp da belirli bir kalıba dökeceğiniz zaman, o ezgiye en azından bir *countermelody* yazmanız lazım. E bu bir beste işidir aslında *countermelody* yazmak; artık buna aranjörün parçası diyorum. E onun bir *intro*su yok, bir *intro* yazacaksın. E arasında bir şeysi yok, bir geçiş bölümü, bir bölümler yazacaksınız. Yani epey bir bestecilik katkısı da yapıyor aranjörler fakat sorun bunların çok az oluşu. Miktar olarak az oluşu. Az olunca sanayisi yetişemedi. Allah'tan bilgisayarlar çıktı ve aranjör olmayanlar da dediğim gibi, biraz önce anlattığım gibi resimleri oraya bas resmi, davul resmini atıp iyi kötü aranjman yapmaya başlayınca müzik de baş aşağı gitmeye başladı. Ne açıdan? Ezgisel açısından değil ama orkestral anlamda veyahut orkestral derinlik açısından. Ben hep şunu düşünürüm; müzik aslında bütün boyutlarına en fazla etki uyandıran insanın, yani şuur altında etkiyi uyandıran bir öğe ve yaşamı çok değiştirdiğine inanıyorum o açıdan. İnsanı da çok değiştirdiğine inanıyorum. Sözlü müzikten bahsetmiyorum, sadece seslerin etkisinden bahsediyorum. Dolayısıyla bu tip bir etkide de zayıflama olması dünyanın gidişatını da bence değiştirir diye düşünüyorum. Yani daha ilkele doğru gidiyoruz. İzlediğim dünyada maalesef bunu görüyorum. Olaylar, şeyler, bunu sadece kapitalizmin son aşamasıyla açıklayamıyorum. Bir kaos dönemi yaşadığımızı düşünüyorum. Bu müziğe de beraberinde yansıyor diye düşünüyorum. Belki de müziğin bunun çıkış noktası olduğunu düşünüyorum.

Peki aranjörlerin eğitimli olup olmamaları meselesinde ne söyleyebiliriz?

Aranjörlerin kesinlikle eğitimli olması lazım. Eğitimli olmayanlar bilgisayarlarla birlikte çıkmaya başladılar. Çoğu da dj'di onların. Dj'ler bir sound yarattılar. Sound üzerine oturmuş bir şeyler. Bakıyorum armoni yok, varsa da yanlış. Bir *countermelody* dediğimiz, ana melodiye eşlik edecek olan bir ikinci halka veyahut onu besleyecek olan diğer öğeler yok. Yani bunlar müziğin temel öğeleri. Dolayısıyla kısır bir şey

var. Bir ezgi var, bir ritim var temelde gördüğüm, arası, içi boş, gerisi yok. Bu müzik bilmemekten kaynaklanan bir şey. Bunu çok yakın arkadaşlarının, yıllarca emek vermiş şarkıcıların müziklerinde de son zamanlarda görüyorum. Öyle şeyler yapıyorlar ki bir ritim var, bir de ezgi var yukarıda; altı, içi bomboş duruyor. Dolayısıyla müzik çalışmış deneyimli aranjörlerin olmadığı bu ortamda, üretim bir de artık dediğim gibi sadece albüm, cd vs değil; artık tek parçalık, iki parçalık ve maalesef sadece kliple tüketilen müzikler. Bir de böyle bir tarafı var. Dolayısıyla bunlar müziğin olumsuza gitmesinin en büyük etkenleri oldu. Aranjörler de bu anlamda, bu bağlamda böyle benim gibi bakıp kaldı. Bu ne oluyor diye bakıp kaldı. Yani şu an öyle bir mesleğim de yok artık benim. Aslında aranjör dediğim bestecilikten kopmayan bir şeydir. Yine ilk baştaki soruma geliyorum, Beethoven'in, Ravel'in aranjörü kimdi?

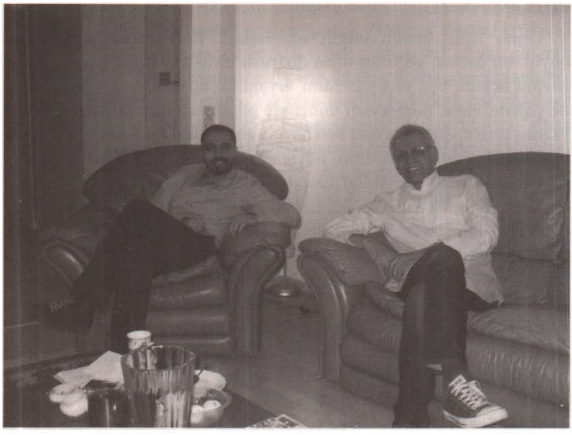
Müziğin Türkiye'deki sektörel gelişimi üzerine bir soru. Özellikle 2000'lerden itibaren Türkiye'deki müzik piyasasında müzikal ve sektörel anlamda nelerin değiştiğine biraz değinelim. Son yıllarda genel olarak müzik piyasasının büyük bir durgunluk, hatta çöküş içerisine girdiği söyleniyor. Aynı fikirdeyseniz, sizce bunun sebebi/sebepleri nedir? Mevcut durumun iyileştirilebilmesi için ne tür önlemler alınması gerekiyor?

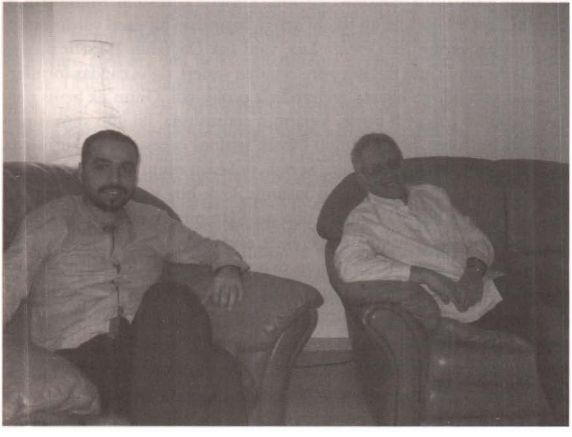
Üç tane temel neden sayabilirim size: Daha dinlerken böyle hızlı cevap verdim ama bir tanesi teknolojik değişim, ikincisi yasal düzenlemelerle ilgili bir şey; kısırlık, yasal düzenlemelerin yarattığı bir kısırlık. Bu söyleyeceğim eser üretimiyle ilgilidir. Onu da telif haklarına bağlayacağım, ikinci bölümü. Üçüncüsü, genel işte teknolojinin dışındaki, bunu dünya bazında mı cevaplayayım Türkiye bazında mı bilmiyorum... Türkiye bazında cevaplayacak olursam; bir sanayi olamaması sektörün, hiçbir zaman sanayi olamaması sektörün. Kısa kısa bunları cevaplayayım, üç bölümü. Teknolojik değişim direkt biraz önce anlattığım bilgisayarların ortaya çıkmasıyla müzisyen olmayanların müzik yapmaya başlamasının yarattığı tahribattır. Derinliği olmayan müzikler. Dolayısıyla halkın ilgisini de zaman zaman kaybetmesidir ve hatta artık müziğin eskisi kadar tutkulu bir şekilde dinlenmemesi diye sonuçlanan bir evredir. İkincisi benim çok mücadele ettiğim bir alandır. Fikri haklar, eser üretimini ancak o meslekten para kazanabilirseniz, yani hayatınızı devam ettirebilirseniz, idame ettirebilirsiniz... Aşağı yukarı temel şeylerden bir tanesidir hayatını idame ettirmek insanın. E bunu yapamıyorsanız, bir gelir elde edemiyorsanız bir meslekten, onu sürdüremezsiniz. Nitekim bir sürü arkadaşım yurtdışına gitti, iyi değerli müzisyenlerimiz. Bir kıs-

mı alanı terk etti, yani başka işler yapmaya başladılar. Dolayısıyla karşılığını alamadığınız bir meslek grubu yarattık. Nedir o? Besteci grubu ki en önemlisi kaynak grubu yok ettik. Kaynak grubun yok olması giderek satışların da, iyi eser olmaması satışların da düşmesine sonuçta sebebiyet verdi. Bu önemli bir etken. Var olan meslek birlikleri, çok güzel bir yasamız olmasına rağmen –1951'de neşredilmiş 5846 no'lu yasa– daha sonra baskı gruplarının –ve maalesef bunun bir tanesi de yapımcılardır– kendilerine yontması çevresinde, iyice besteciler aleyhine, eser sahipleri aleyhine iğdiş edildi. Bu kelimeyi kullanıyorum. Çarpıtıldı ve de şu anda uluslararası Türkiye'nin de imzaladığı normlara uygun bir vaziyette değil. Ne uygulama ne de yasadan kaynaklanan yönetmelik veyahut şeyler. Hep bunu söylüyorum; Türkiye'de biz bir yasa yapıyoruz, daha sonra bir uluslararası konvansiyon imzalıyoruz, sonra onun diğer meclisten ona uygun nispeten birazcık sağı solu zorlanmış, aslında ruhunu birazcık bozmuş bir yasa geçiriyoruz ama esas rezalet ondan sonra yönetmelik ve işte şeylerde oluşuyor, bakanlıktan geçtiği zaman onlar, o yasaya dayalı yönetmelikler yayınlandığı zaman orada rezalet başlıyor. Bir bakıyorsunuz tam tersi bir sonuçla sonuçlanmış. Çıkış noktasının amacı yok olmuş. Telif hakkının amacı nedir? Eser yaratımını sürekli teşvik etmektir. Bir bakıyorsunuz bu eser yaratımını değil, ticaretini teşvik eden, tam aksine eser yaratımını öldürecek hale geldiğini görüyoruz. Şu anki resmi, Türkiye'deki durum, Bay Ömer Çelik budur. İlginiz yok biliyorum ama ara sıra belki ilgilenmeniz gerekiyor bir Kültür Bakanı olarak. Üçüncü bir husus daha var demiştim. Sanayi hiçbir zaman sanayi olamadı Türkiye'de. 70'li yıllarda arabeskin çok sattığı, böyle üç-dört milyon sattığı dönemlerde burası bir şey alanıydı, garip, çamur alanıydı. Para aklayanı da oradaydı, tırcısı da oradaydı, kaçakçısı da oradaydı bilmem ne! Herkes oraya daldı, Unkapanı dediğimiz bir şeye. Oradan sonra kaset, korsan bilmem ne... Şimdi internet başlayınca işi satıp tırcılık, maddecilik, şilecilik yapmaya başladılar ordan aldıkları paralarla. Sektörde kalmadı o para, yani o zamanın o gelişimi... Sonra da internetle zaten şey de çıkınca artık *mp3*, şey gibi artık müzik, serbest halde neredeyse. Satılır bir tema, şey, meta olmaktan çıkınca öyle bir noktaya geldik ki artık bir internet satışı yapılmıyor ancak şarkıcılar üzerinden biz besteciler belki bir şey yapabiliyoruz. Şarkıcıya da ahlaksız teklif şudur; senin sahne gelirinden yüzde yetmiş alırsam, ben sana plak yaparım. O zaman da böyle bir kaosun içinde yaşıyoruz. Bu müziği almamak kötü, olumsuz etkili yani bir şey artık. Direksiyonun ne şarkıcının veyahut ne icracının ne yaratıcı olan aranjörün, bestecinin veyahut stüdyoların, müzisyen arkadaşların elinde artık. Böyle bir kaosun içindeyiz.

Evet, Onno Tunç...

Onno Tunç, benim sevgili arkadaşım... Birlikte çok zaman, çok büyük bir zaman geçirdik daha doğrusu birlikte. Hiçbir şey olmasa o telefon açardı, ben ona giderdim veyahut o atlardı bana gelirdi, "Bak ne yaptım" diye. Bilgisayarlı dönemde bilgisayarı açıp onların notasını yazmış getirmiştir veya onu ben hayata geçirirdim, bazı senfonik şeyler, uygulamalar yapabiliyordum. Böyle devamlı çalıştığımız bir arkadaştı. İlk başlarda onun beslendiği alan daha çok Batı'ydı. Cazla o kadar ilgisi olmadı onun. Bendeyse, ikimizi bir anlamda tamamlıyorduk. Benim daha çok ilgim, biraz folklor ilgim vardı, biraz Türk müziği ilgim de vardı. Başlarda uzak durdu ama sonra baktı ki birlikte olan çalışmamızın içinde, o da o kanala girdi. Bu da çok mutlu etti beni ve çok da güzel eserler çıktı onla da. O dönemde biliyorsunuz Sezen'le beraber yaptığı gerçekten... Fakat onlara baktığınız zaman gerçek müzikal devrimler görüyorsunuz onun müziğinde. Müziğin derinliğini gerçekten görürsünüz. Çünkü Onno ders çalışan bir arkadaştı. Otururduk biz birlikte, ne bileyim Shostakovich analiz ederdik, işte Haçaturyan analiz ederdik. Kendi kültür kökü de tabii, Ermeni kültür kökü de çok zengin Onno'nun, koroyu çalıştırırdı aynı zamanda, çok da güzeldi. Ancak cenazesine gidip dinleyebildim ben onun kilisede korosunu. Muhteşemdi, güzeldi. *Ex Oriente Lux*'un başını açtığı, başındaki bir eseri vardır onun, bir girizgah vardır. *Ex Oriente Lux*, yani *Işık Doğudan Yükselir* projesi aslında Anadolu'nun değişik yörelerinden sesleri, daha çağdaş formlarda nasıl yapabiliriz, hayata geçirebiliriz projesiydi. Onun ilk açılış parçası bir koral parçaydı böyle. Vefatının sonrasında, iki gün sonrasında AKM'de bir tören yaptık. Onun büyük senfoni orkestrası ve korosuyla birlikte onun şeysini yönettim. Sertab ve Sezen onun koral kısımlarını söylediler. Sertab söyledi koral kısmını. Çok hoş uğurladık Onnocuğumu orada ve bence bugünün pop müziğinin müzisyenlerinin dönüp dönüp tekrar tekrar bakmaları gereken, eser üreten arkadaşımızdır, müzik öğreten arkadaşımızdır. Onun dışında kişiliği de çok sevecen, çok can ve de keyifli zamanlar geçirdiğimiz bir arkadaşımdı. Eksikliğini çok hissediyorum. Çok şey değişirdi eğer Onno erken ayrılmasaydı aramızdan. Güzel şeyler yapıyorduk birlikte diye düşünüyorum ben. Onlar da devam ederdi. Daha doğru yollara ancak henüz girmeye başlamıştık ki Onno'yu kaybettik...





4.3. Cihan Sezer ile Söyleşi (21 Ocak 2014 / İstanbul)

Cihan Sezer: Aranjör, besteci ve yapımcı (d. 1967). Batı müziğinin yanı sıra aileden gelen ilgiyle Türk müziği çalgılarına da yönelmiş ve henüz gençlik yıllarında birçok çalgıyı çalabilir hale gelmiştir. Buradan hareketle orkestrasyon konusunda çalışmaya başlamış, akademik bir eğitim almış olmakla birlikte daha ziyade kendi kendini yetiştirmiştir. Klasik Türk müziği ve Batı müziğinin yanında kariyerinin ilk yıllarında rock, new wave ve funk gibi farklı tarzlarda da çalışmalar yapmış fakat uzun yıllar çalışmalarını bu iki farklı müziği sentezlemek ve yeni bir postmodern müzik tarzı yaratmak üzerinde yoğunlaştırmıştır. Anadolu ezgilerini araştırdığı 1980'li ve 1990'lı yıllarda Belçika'da ve Türkiye'de birçok değerli besteci, şair ve icracıyla çalışmıştır. Yine bu dönemde Türk müziğinin önemli icracılarıyla tanışma ve çalışma fırsatı bulmuştur. Akustik müziğe duyduğu yoğun ilgiye rağmen, gençlik yıllarında üzerinde çalışmalar yaptığı modern ve elektronik sound'lu müziklerden kopmamıştır. Zamanla çalışmalarını elektronik müzik üzerinde yoğunlaştırmış ve bu tarzda da birçok farklı müziğe imza atmıştır. Kendi çalışmalarının yanında aranjör ve besteci olarak pek çok yerli ve yabancı isimle çalışmıştır. Cihan Sezer bu çalışmalarına devam etmektedir.

Kent kültürüyle yetişmiş lise öğrencilerinin, çeşitli gruplar kurup dönemin yabancı parçalarını orijinalleriyle aynı şekilde çalıp söylemeye gayret ettiği bir dönemde ortaya çıkan aranjman akımı için ne düşünüyorsunuz? Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasının Türkiye'deki pop müziğin gelişimine bir katkısı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Türkiye'deki pop müziğe bir katkısı... Bu zaten kendi başına bir paragraf diyelim. Bizim aslında meslek aranjörlük diye geçer ya... Wikipedia'da birkaç isim araştırdığınızda; zamanında Türk pop müziğiyle alakalı ben de yine bir dersle ilgili bir şey hazırlıyordum. "Türkiye'nin gelmiş geçmiş en iyi aranjörlerinden" diye bir yazı, bir eski yabancı şarkılara Türkçe söz yazan bir kadın için kullanılan bir tabirdi. Yani diyeceğim o ki, –aranjman döneminden herhalde bahsediyoruz– aranjman dediğimiz o zamanki yabancı şarkılara Türkçe söz yazanlara, yazılmış şarkılara

aranjman deniyormuş. Tabirin ilk yanlış kullanılmaya başlandığı dönem ve bugüne kadar da böyle gitti. Yani aranje ve aranjman başka bir şeymiş gibi düşünülüyor. Diyeceğim o ki –yani o dönem bu tip çalışmaların yapılması nasıl bir etki, yani olumlu mu diye soruyorsunuz herhaldebence bugüne faydası olmaktan daha çok zararı olmuş bir şeydir. Çünkü kendi müziğimize tamamen yabancılaşma dönemidir. Ayrıca ben yine o yılları çok iyi bilen bir ağabeyimle, bir üstadla çalışıyorum; Alpay'la. Birkaç albümdür çalışıyoruz ve Alpay ağabeyden bire bir, yani o dönemi yaşamış biri olarak sorduğumda enteresan şeylerle karşılaşıyorum tabii. Yani "Türkçe şarkı söylenmezdi" diye bir cümle kurar mesela. "O zamanlar biz, ilk dönemler yabancı şarkılar söylüyorduk" diyor. "Neden?" diye sordum. "İşte söylenmezdi" deniyor. Yani bir şeyi yok aslında. Yani sanki gizli bir yasak ya da bir ayıp varmış gibi bir durum. Bence bugün Türk müziğinin gelişmesi veya Türkiye'deki bu modern müziğin diyelim, pop müziğin veya her ne isim altında kullanacak olursak olalım; gelişmesine faydalı olacak olsa, o zaman kendi müziğimizi de biraz ele alsaydık, bugün çok daha iyi bir sentez oluşturmuş olabilirdik. Belki de "Türk pop müziği" ya da "modern Türk müziği" gibi bir takım tabirler kullanabilirdik. Biz yıllar sonra, hâlâ o seneler yapılmış belki bir takım hataların, ne kadar bazı şarkılar nostaljik anlamda –kelime de ticari anlamda çok eskitildi ama yani o anlamda da– sevilse de bazı çalışmalar, şarkılar yani; o dönem olarak bugünkü müziğe çok büyük katkısı olduğuna inanmıyorum. Hatta daha çok zararı olduğuna inanıyorum. Ki sonra zaten bir adım sonrası halk müziği işte; türküleri biraz o forma sokma gibi bir heves başladı. Onun da neden başladığı, o da bilinmiyor tabii. Yani öyle bir ihtiyaç doğdu ya da tepki. Yani genel kitlenin tepkisi biraz umdukları gibi olmayınca herhalde, biraz Türkçe sözlüyle başlayıp sonra türküleri o kılığa sokma gibi bir çalışmalara başlandı. Onun bugünkü pop müziğe belki etkisi olmuş olabilir evet. Hatta beni de bir yerde ben yapan ve aranjörlüğe iten şeylerden de biridir, çalışmalardan da biridir. Yani ilk Anadolu ezgilerinin işte küçük gruplar veya daha büyük orkestrasyonlarla yapılması diyebilirim.

1960'larda pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine ve bu müziği şekillendiren kültüre yöneldiğini görüyoruz. Türkülerin Batı müziği çalgılarıyla farklı bir müzik anlayışına göre yeniden düzenlenip yorumlandığı Anadolu-pop akımı için ne düşünüyorsunuz?

Anadolu-pop... Bu tabir de oturmadı bir türlü. Yani Anadolu-rock bayağı Cem Yılmaz şovlarına kadar taşınabildiği bir tarz, böyle bir tarz varmış gibi bir izlenim de oldu. Ama aslında Anadolu-pop daha doğru

bir tabir. Yani o döneme göre yapılan pop müzik oydu ve o dünyadaki pop müzik akımının içinde türküleri de o forma soktuklarında aslında Anadolu-pop müziği oluştu evet ama biraz rock öğeleri daha yoğundu. Ayrıca hep tartışırız, yani pop müziğin, pop müzik, rock müzik diye bir ayrım yoktur aslında; rock da pop müziğin içinde olan bir tarzdır diye düşünüyorum; diye düşünenlerdenim daha doğrusu. O yüzden yani Anadolu-pop çok doğru bir tabir. Aslında benim de akabinde, devamında diyelim 80'lerde yoğrularak o 70'lerde, aslında 60'lara kadar da dayanan tarzı, tarza duyduğum ya da ne diyelim, o tarzın bende yarattığı heyecandan dolayı aslında bu mesleğe biraz itildim de. Ve o merakla stüdyo çalışmaları, derken bir yerde Türkiye'de onun bir sonraki adımını da atanlardan biriyim belki; işte o dönem 90'ların ortalarında Kubat çalışmalarıyla başlayan. Yani ne düşünebilirim, çok doğru bir şey. Mesela deminki sorduğunuz şeye verdiğim cevaptan yola çıkarak, aslında bu daha doğru bir hamle oldu. Ha çok iyi bir yere getirdi mi bizi? Yani folk ve pop derken yine bu tabir kargaşaları içinde aslında yine kendini bulamadı. Yani bir Türk müziği veya Türk pop müziği veya işte gibi bir yere doğru itmedi. Yani Anadolu-pop ne demek? O da enteresan bir şey. Yani bağlama kullanıldığı zaman mı yoksa bağlama kullanılmadan da türkü düzenlense de yine bu isim, bu kategori altına alınabilir mi veya alınmalı mı veya bu bir gerekçe midir? Yani illa bunu kategorize etmek mi gerekir, şey yapamıyorum. Yani soru aslında çok zor. Hakkında ne düşünüyorsun veya konuyla ilgili ne düşünüyorsun derken, bence yabancı şarkıları *cover*lamakla yola çıkmaktan Anadolu-pop akımı başlatmış olmak aslında bugüne daha iyi bir yol açtı. Daha doğrusu çok daha iyi yerlere gelebilirdik ayrı konu ama bugünün biraz ilk taşlarından mı diyelim artık, ilk zeminini hazırlayan bir şeydir, akımdır aslında. Yani çok dinledim. Çok beğendiğim ama hiç beğenmediğim ve sevmediğim şeyler de oldu. Tabii ki Barış Manço aslında en önemli isimlerden biri burada. Daha doğrusu Barış Manço'ya belki yalnız mal etmemek gerekir. Neydi?.. Kurtalan Ekspres.. Bu arada "Kurtulan" sanıyordum ben yıllarca da Kurtalan'mış. Kurtalan Ekspres'in de mesela. Onun dışında Ersen ve Dadaşlar vs aslında biraz daha pop gibi düşünmek lazım onları o döneme göre, Anadolu-pop, evet.

Moğollar'ın Anadolu-pop akımının yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını, bu tarzda besteler de yapılabileceğini savunarak ortaya koydukları çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Böyle bir savunma mı varmış?

Evet, o dönem için böyle bir savunma var.

Mesela Moğollar aslında kırılma noktasıdır. Yani Anadolu-popu aslında biraz daha Anadolu-rock'a çeviren bir gruptur, topluluk veya işte grup. Tabii Cem Karaca'yla birlikte daha da başka bir boyut kazanmıştı; yani biraz daha siyasi duruş, belirli bir kesimi çok etkileyebilen bir müzik tarzı oluşmuştur. Ama bence daha çok, Anadolu-poptan daha çok Anadolu-rock demek gerekiyor Moğollar'a. Demin söylediğim gibi Kurtalan'dan biraz renk farkları orada, ki 80'lere gelirken bile, 80'lere taşındığında Kurtalan'ın ve o akımdan gelenlerin aslında biraz daha pop müziğe, o 80'lerin sound'una daha çok adapte olduğu ama bu arada Moğollar'ın hâlâ rock, yani 60'lar, 70'ler tınlasa bile bir rock sound'u içinde aslında daha çok duyduğum bir grup idi. Sorunun devamı neydi?

Yeni beste yapmaları bu alanda, sadece düzenlemelerden ibaret olmaması.

Bu alanda yeni beste... Tabii ki yeni beste yapılır, türkü formu beste veya işte o dönemki sevilen bir takım şeyler, yabancı şarkıların da etkisinde kalarak Türkçe sözlü besteler tabii ki yapılması doğru ve ne kadar katkısı olmuştur veya hangi şarkıların etkisi olmuştur?.. Bir de Türkçe çok zor bir dildir. Yani ben de Türkçe beste yaptım, Türk şiirleri besteledim çok önemli şairlerin; [Cahit] Külebi olsun işte... Çok zor bir şey şiir bestelemek. Türkçe aslında yani zor bir dil. O yüzden doğru yapıldığı sürece –bu arada Türkçem sonradan geliştiği için ben de çok önem veririm bir takım detaylara. Yani prozodi olsun, işte düşük cümle olmaması vs gibi– büyük bir başarı, Türkçe sözlü ne denir?

Orijinal beste.

Orijinal besteler. Ama bunları yaparken aslında bir beste oluyor. Yani o formda mı? Anadolu-pop besteler denilebilir mi? Veya bir şeyin Anadolu-pop olmasını saptayan nedir? Bağlama kullanımı mı yoksa türkü formu mu bestenin içindeki? Bunlar aslında çok açılabilecek bir takım sorular. Yani çok detaya da girilebilir ama sanırım özetlemek gerekirse; tabii ki önemli bir şey, tabii ki güzel bir şey doğru yapıldığı sürece.

Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-pop akımından sonraki kırılma noktası neresi sizce?

Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-poptan sonraki kırılma noktası neresi?.. Mübalâğasız arabesk dönemidir. Yani arabeskin devreye girdiği dönemdir. Yani kırılma derken çok olumlu anlamda bir kırılma değil tabii ki bu da. Biraz Anadolu-pop veya Anadolu-rock ne olursa olsun,

neticede Anadolu ismini kullanmamız veya türkü formu içinde olması, insanımızı çok rahatlattığını düşünmüyorum o dönem. Yani dinleyici kitlesi olarak düşünürsek, genel kitleyi düşünürsek. Ve genel kitleye bir anda böyle biraz daha işte beş vakit ezandan dolayı kulaktaki Arap ezgileri mi artık o neyse artık o etki; bir anda çok daha insanları kucaklamıştır arabesk dönemi, arabesk müziği daha doğrusu o dönem. Ve şeyler oluşmaya başladı, kitleler ve belki de o dönem insanlar daha olaya ne denir, antropolojik mi bakmaya başladı; "Ya biz aslında Rumeliyiz" falan ya da işte "Bizim köken Suriye'den" işte ya da "Biz fellahız" ya da "Biz Karadenizliyiz." Biraz sanki daha mı çok müzik içinde şeyler kategorize edilmeye başladı bilmiyorum ama aslında kırılma noktası arabesktir. Çünkü oradan haz alamayan belki, yani siyasi şeyleri düşünmezsek; tabii ki bir de siyasi bir duruş var orada. Yani Anadolu-pop yapıp da sağ olan çok şey yoktu; o zaman daha çok sol bir kesime hitap eden bir müzikti. Anadolu-rock da yine aynı şekilde. O yüzden arabesk böyle biraz sanki ortamı rahatlattı. Belki insanları, daha genel kitleyi rahatlattı ve daha çok, daha çabuk sahiplenebildiler. Daha iyi hazmedebildiler. Biraz olumsuz anlamda da bence kırılma noktası oldu çünkü o güne kadar aslında genel kitleye müzik olarak hitap edebilecek bir müzik yok gibiydi. Çünkü TRT sanat müziğini düşünürsek veya TRT'deki halk müziğini düşünürsek, çok inanılmaz ortodoks bir disiplin altında, kalıpların dışına çıkamamak üzere icra edilen bir müzik. Yani gelişmeye açık değil. Ayrıca yani "Aman dokunmayın, ellemeyin" şeyi biz sonrasında da yaşadık tabii ki, 2000'lerde de yaşadık, 90'larda da yaşadık. Bunun yanı sıra insanların kendilerini rahat hissedebileceği bir arabesk dönemi başladı. Ve bence kırılma noktası da budur. Yani genel kitlenin bir anda hiç hesapta olmayan bir müzik tarzı veya hiç beklenmeyen bir köşeden, Anadolu derken biraz daha uzağa gidip biraz daha Arap ezgilerini, belki biraz Hint de bilmiyorum o zamanki müzisyenleri. Orhan Gencebay'ın etkilendiğini düşünüyorum yani Arap müziği dışında bir takım müziklerden de. Böyle bir akımın başlaması tabii kırılma noktası oldu Anadolu-popta ve zaten o dönemde de yıllarca sustu da yani. Bir-iki isim, Barış Manço haricinde, Moğollar mesela, o dönem çok çalışma yaptığına inanmıyorum 80'lerde ve yapıldıysa da bugünkü kadar popülarite olduğuna inanmıyorum. Zaten Cahit [Berkay] ağabeyin paso film müziği yaptığı dönemlerdir. Onun dışında arabeskin inanılmaz bir pazar oluşturduğu kendine bir dönemdir. Kırılma noktası arabesktir yani Anadolu-popun diyelim.

Pop müzik ile 1970'lerde yükselişte olan arabesk arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa bu nasıl bir ilişki?

70'lerde yükselişte olan arabesk... Bence pop müziği o dönemlerde... Bugün pop müzik diye bir tarz var. Yani bu da Amerika'nın ve işte genel yurtdışındaki İngiliz ve Amerika'nın ve bunu kıran bir de Fransız çıktı tabii elektronik müzikle. Ama aslında orda belirlenen renkler pop müzik olan, pop müzik kategorisine girecek şarkıları belirlemeye başladı ve onu taklit ettiğimiz sürece ya da o tarz müzik yaptığımız sürece pop müzik yapıyor oluyoruz. Ama aslında kelimenin gerçekten, yani kelimenin kendi anlamına, ne denir... kelimeyi bulamadım. Yani popüler müzik olarak düşünürsek, aslında o dönemin pop müziği hâlâ arabeskti. Bu daha doğru bir yaklaşım olur. Yani arabesk 70'lerde büyümeye başladığında aslında Türkiye'de en büyük pazarı yakalamış ve en popüler olan müzik olarak düşünürsek, Türkiye'deki pop müzik 70'lerden itibaren arabeskti. Ha arabesk, pop müzik, yurtdışındaki yapılan pop müzik, yani orada işte kavram kargaşası yaşanıyor. Pop müzik nedir, aslında oraya inmek lazım veya Türkiye'de neye pop müzik deniyor? Yani Batı tınlayan bir şeye, arabesk de Batı tınlayabilir, yani ezgi arabesk olabilir ki yaptık bu tip çalışmalar; Ayaz Kaplı olsun, yeni dönem Haktan olsun veya benim dışımda da bir takım insanlar yaptı bu tip çalışmalar. Yani arabesk Arap ve makamsal diyeyim, bir takım ezgilerin altına modern bir takım... Şimdi altı baz alarak mı pop müzik diyeceğiz biz buna yoksa üstü baz alarak arabesk mi diyeceğiz veya üstteki melodiyi, ezgiyi hangi mecrada, kimler, hangi bilirkişiler oturup da arabesk veya Türk sanat müziği veya falanca tarz diye belirleyecek? Yani aslında çok zor bir şey. Küreselleşmeyle birlikte pazar gittikçe daralmaya başladı. Aslında büyümüyor, yani küreselleşme daha dışa doğru gibi düşünülse de aslında daralmaya neden oluyor. Daha çok kategorize etmek gerekiyor her şeyi. Nedir arkadaş! İşte elma, işte armut, yani ne bileyim. Müzik tarzlarını bölmek gerekti. İşte bu ne? Rock müziği falan. Bu ne? Pop müziği; bu ne? Folk müziği. Bu ne? Klasik müzik... Şimdi elektronik bir *label* da çıktı. E şimdi ben halk müziği ezgisini, altyapıyı elektronik kullanıp aslında pop kategorisinde değerlendirilebilecek bir sounda taşıyorum. Ne olacak peki, nereye konacak bu? Yani pop müzik mi bu, folk mu yoksa elektronik müzik mi? Anlatabildim mi? Şimdi o daralmayla, o kargaşayla birlikte aslında her şey kategorize edilmeye başlandı, daralmaya başladı alan. Ve o yüzden çok belirleyici... Mesela arabesk diye bir şey de oluştu. Mesela arabesk dediğimiz şeyin içinde birçok Türk müziği formunda bestelenmiş şeyler var. Türkü denebilecek şeyler var. Türkiye'de pop müziği diye adlandırılan tarzda değerlendirilecek şeyler var. O yüzden aslında insanlar biraz ticari olarak da 70'lerden itibaren... Yani ara-

besk solist dendiği zaman o çok tutan bir müzik olduğu için herkes merak ediyordu. Evet "burada da o acıyı hissedecek miyiz veya işte aynı duyguları yaşayacak mıyız?" diye. Ben Türk sanat müziği ama arabesk de söylerim gibi bir şey yoktu yani. Kategorize edilmeye başlandı bir takım şeyler o yüzden. Yine soruya dönersek, o dönem arabesk pop müzikti. Pop arabeskti daha doğrusu. Daha sonra gelişirken Türkiye'de kavramlar da biraz oturmaya başladı. Şimdi biraz daha yabancı müzikten etkilenmeler, biraz teknoloji ilerlemeye başladıkça işte dışarıdan enstrümanlar gelmeye, stüdyolar biraz daha gelişmeye başladı. Çok iyi aranjörler oldu bu ülkede. Yani prodüktörler diyeyim aslında yanlış kullanılıyor hep. Aranjör oturup bir takım şeyler; kâğıt, kalem. Yazan biri de olabilir ama burada sound belirleyen, yani o soundun ortaya çıkmasına neden olan müzik prodüktörleridir. Müzik prodüktörleri diyeyim. Onno Tunçlar gibi. Bir şeyleri bir yere taşıdılar. Aslında arabeskten de alacağını aldılar ama aynı zamanda da bir şey yaptılar, bir sınıflandırma da. İşte pop müzik yapıyoruz biz falan dendi ve insanlar buna inandı. Çünkü insan, dinleyici çok samimidir ve samimiyete inanır. Yani dinleyiciye bir şey sattığın zaman, bugün de hani birisi televizyonda "Diğğmi?" falan diye birisi bir şey dediği zaman halka döndüğünde halk alkışlıyor falan. Aslında orada cehalet değil, orada genel kitle çok alıcıdır aslında. Güzel şeyler verilse güzel şeyler alacaktır. Yani dinlemeye açtır dinleyici. O yüzden çok da böyle etkilenmiştir. Mesela kim? Sezen Aksu. Sezen Aksu olabilecek en ağlak şarkıları da söyledi ve en ağlak parçalarıdır tutan, etkileyen insanları. Ne diyebiliriz? Arabesk, ı ıh, yani arabesk başka bir kategori. Sezen bir de Türk müziği altyapısı olduğu için o formu da çok iyi kullanan, aslında çok iyi sentezlemiş bir yorumcudur bunları. Ve o zamanlar mesela insanların genel kitleyi yine yakalayabildiği, herkesin arabesk dediği dönemde pop adı altında arabesk satılabildi. Anlatabildim mi yani? Bana göre ki çok şarkı arabesktir. Onno'nun büyük katkısı var tabii burada. Bunun çok geniş tınlamasını, daha modern, işte daha Avrupai veya Türkiye'nin üstünde ya da daha dışında tınlayan bir sounda taşıması şey oluşturdu tabii, kategoriler oluşturdu. İşte nedir? Arabesk müzik. Nedir işte? Pop müzik. Nedir işte? Rock müzik. Rock müzik o kadar şey değildi tabii yine. Dediğim gibi Anadolu-rock, Anadolu-pop falan bunun biraz daha söndüğü bir dönemden bahsediyoruz. İnsanlar çünkü arayışa girdi, sıkıldılar artık. Siyasi çatışmalardan vs. İşte "haydii, atın kendinizi dışarı" falan filan durumları. Cem Karaca yani bence gelmiş geçmiş en etkili şarkıcılardandır, yorumcudandır. Sesin dışında bir de sahnede dururken "Haydi, sokağa!"

dediğinde yüz bin kişiyi sokağa dökebilecek bir adamdı. Yani böyle bir enerjisi vardı. Bir de o enerjide müzik yapıldığı için, hep yüksek tansiyonda; Anadolu biraz dinlenelim yorulduk falan modunda. Derken işte arabeskin biraz daha modern tınlaması vs derken... Ama hep bu arabesk var, yani neticede orada başlayan ve bugün hâlâ bir kategori altında daralıp daralıp ufacık bir yere geldi ve bugün yine bir gündemde. O da ayrı bir mevzu. Bu da benim izlenimim tabii. Bugün yine bir gündemde ama en büyük sıkıntı tabii Türk müziğinin kendi yerini bulamaması. Yani Türk müziği nedir? İşte burası hepimizin akademik boyutta da piyasada da müzik yapan kişiler olarak tıkandığımız yer. Herkes getirisine bakıyor artık yaptığı işin. Yani nedir arkadaş; "Hah şu an pop kategorisindeki albümler çok satıyor haydi pop yapalım o zaman" falan. Adı pop oluyor. İşte ne olacak, *cup tıkı cup tıkı* koydun mu alta, üste de geldim, gittim falandı filandı derken o kategori de pop oluyor. Derken o araya bir sürü kişi sığıyor. Arabeski de sıkışıyor. İşte türkü formu bir şeyler mesela; televizyonda geçenlerde pop kategorisi altında bayağı yani türkücü şarkı söylüyordu. Ve türkü formuydu, pop diye mesela satılıyor. Diyeceğim o ki, pop müzik kavramı zaten Türkiye'de bir kargaşa. Dünya'da da öyle aslında da, dünyada biraz daha rahatlar tabii ki. Çünkü onların çok bağlı olduğu yüzlerce sene pişmiş, gelişmiş, artık ermiş bir müziği yok. Öyle bir temeli yok. Yani bugün Türk sanat müziği birkaç yüz sene içindeki o makamların gelişmesi bir çoğuna göre fuzulidir, bir çoğuna göre gereksiz bir çok şey vardır, olabilir. Ama o olgunluk, o ezgilerdeki olgunluk ve neticede besteyi yapan da ezgidir. Yani o *lead line* diyelim. Solistin söylediği *line* olduğu için Türk müziği bu konuda da gelişmiştir. Teksesli müzik olduğu için bir de çoksesli olmadığı için sırf ezgiye dayalı bir şeydir. Ve yani Türk müziği bilen besteciler diyeyim, çok daha iyi besteler yakalamıştır Türkiye'de. Çünkü o formu biliyor. Kulağın alışkın olduğu şeyi biliyorlar. Ve onu biraz daha basite indirgeyip "Aa nakarat çok güzelmiş" ya da işte "Melodisi çok güzelmiş" diye insanlar kilitleniyor. Belki bunu düşünmeden de kilitleniyorlar şarkılara. Burada da yine bir şey var tabii; Türk müziği aslında hep gizli gizli, Türk müziği formu daha doğrusu gizli gizli bütün ezgilerde vardır. Yani türkülerde de vardır, şarkılarda da vardır, popta da işte rock'ta da. Ama neticede her şeyin kırılma noktası aslında arabeskle başladı bence, demin söylediğimiz gibi Anadolu-poptan sonra.

Akabinde bugüne gelirken Türk müziğini de biraz içine alarak geldi. Ve bugün hâlâ bir Türk müziği formu yoktur. Yani modern, çağdaş bir Türk müziği formu yoktur. Aslında vardır ama bilinmiyor. Yani yapılan

çalışmalar var ama oturup kategorize edilmiş değil. Toplasak, mesela senle ben otursak toplasak, o çalışmayı yapsak belki de -güzel bir fikir, bilmiyorum, sesli düşünüyorum- bir şey çıkarabiliriz ortaya çağdaş "Türk müziği" veya "modern Türk müziği" diye. Bugün bu tarz bestelerin yapıldığına inanıyorum ama farkında değil insanlar. O yüzden belki akademik boyutta da daha çok bu işe kafa yorulması gerekirken aslında tam aksine her şey tersine gidiyor. TRT'nin bugünkü durumu falan, yani TRT şeyden çıkmış durumda; o ortodoks disiplin falan dediğimiz şey kırıldı ve şu anda ne olduğu belli değil. Her şey yapılıyor falan ve çok kaliteli şeyler yapılmasına rağmen bir taraftan da inanılmaz derecede, yani televizyona ekrana falan çıkarılmaması gereken şeyler çıkarılıyor yani. Neden yapıldığı belli değil, kim için yapıldığı belli değil. Derken, Türk müziğine sahip çıkan bir mecra kalmadı. Kalmadığı için de okullara, böyle akademik şeylere biraz güveniyoruz ama o da gelişmiyor gerektiği gibi. Bakalım nereye doğru gidecek. Ben neticede kendi payıma -zaten Türkiye'de olmamın en büyük nedeni budur. Ben yurtdışı doğumluyum ama Türkiye aşkıyla yaşadım, o aşkla yetiştirdim kendimi- buraya geldiğimden beri de bir şeyler yapmaya çalışıyorum, çabalıyorum. Aslında gizli gizli mesleğimi icra etmenin dışında bir de bırakmaya çalıştığım bir şeyler var, iyileştirmeye çalıştığım ve nesnel kalabildiğim sürece gözlemlediğim şeyleri alıp, oturup, konuşup, tartışıp, bakın dikkat edin veya işte bunlar falan diye çok uğraş veriyorum. Yani hâlâ veriyorum, ömrüm yettiği kadar da vereceğim. Ama neticede ele alınması ve artık bir şeyler yapılması gereken bir nokta. Bu kavram kargaşası içinde bizim kendi müziğimiz nerede? Tabii ki ülkenin en güzel şeyi mozaiktir. O mozaik olması, birçok kültürün iç içe olması. Bugün biraz daha, bir anda masaya yatırıldı her şey. İnsanlar şok etkisi altında falan; şok terapi yaşıyor Türkiye aslında. Bir anda Kürtçe bir dönem yasak olup... Ben inanılmaz etkilenirdim mesela bazı Kürtçe ezgilerden. Türkü veya halk müziği denilen şeyde Ermeni veya Türk veya Kürt ezgisi olduğunu hissedebilecek kadar bir şeyler ayırt edebiliyordum. Yani uzmanlık alanım olmamasına rağmen müzikal kulağıma dayanarak. Bu kadar şey varken, zenginlik varken bir anda bunların hepsi Anadolu, işte halk müziği diye kategorize edilmeye çalışılırken, bir anda bir yasak bir serbest derken şu an her şey patladı, ortada. Bugün Anadolu, halk müziği dediğimiz şeyin, Türkiye'ye ait halk müziği dediğimiz şeyin aslında ne kadar kültürden oluştuğu, ne kadar zengin bir müzik olduğu ortaya çıktı. Bence onu hiç kategorize etmemek lazım. En fazla edileceği şey, Anadolu müziği olabilir. Ama Türk halk müziği denmek istenmezse, ki bence Türk halk

müziği çerçevesi içinde toplandığı ve emek verildiği için de aslında o ismi de hak ediyor ama diyeceğim o ki, konuya dönelim, aslında ben biraz uzaklaşmaya başlıyorum da...

Arabeskle onun etkileşimiydi aslında, popun.

Pop ezelden beri, aslında yani Türkiye'deki pop arabeskti ve bugün geldiğimiz noktada yine hâlâ şeyini koruyor. Bir dönem dediğim gibi raflarda yeri daralmaya başlasa da, birkaç kişi arabeski icra ediyor gibi görünse de, Orhan Gencebay'ın da beste formları artık biraz daha düştü. Yani eski etkisi yok hissiyatı yaşadık hepimiz. Müslüm Gürses'in son dönemlerde pop veya popüler bir takım şarkılar veya yabancı şarkılar daha da ilginç gibi şeyleri Türkçe sözlü söylemesi falanlarla birlikte böyle bir "Yalnız mı bırakıldık biz" falan diyen bir arabesk kitle, dağılmaya çalışan, pop müziğin içinde arabesk tınlayan şeyi bulmacalar vesairelerle aslında böyle dağılırken, bugün yine gündemde. Ve bugün yine güçlenmekte arabesk ama bugün çok daha tehlikeli bir güçlenme söz konusu. O da dediğim gibi Türk müziğinin bu kadar başı boş kalması veya çok baskıcı bir sistem içinde yok olmaya doğru gitmesi veya önemsenmemek veya sıkmak artık diyeyim, insanları sıktığı bir derecede olmasından dolayı aslında arabesk dediğimiz şey popu da içine alıp... Çünkü rahat bir müzik, *large* bir müzik. Yani sınırları yok. Arabeskte şu yasak, bu olur bu olmaz diyemiyorsun, diyemiyor kimse yani. Neticede arabesk müzik diyorsun; biraz *Arabic* tınladığı zaman, biraz Doğu tınladığı zaman alt ne olursa olsun her şey *okey*. Biraz da perküsyon tabii olursa, basite indirgersek tabii şeyi. Diyeceğim o ki, Türk müziği formunu da içine alarak aslında bu toprakların, şu alanın şu andaki en yine popüler müziğiymiş ve pop müziğiymiş gibi bir şeye doğru gidiyor. Güçlenmeye doğru gidiyor. Bunun bence önüne geçilmeli. Bence yine arabeski ayrı bir kategori tutmalı ve Türk müziğinin bunun içinde yok olmasını engellemeli diye düşünüyorum. Çünkü Türk müziği kendi içinde çok güzel formu olan bir müzik. Türk müziğinden kastım tabii Türk sanat müziği denilen şey. Hep tartışırız ya bunu da yani: Halk müziği sanat değil mi, işte o da sanata dahil gibi. Yani Türk sanat müziği diye değil, Türk müziği diye tabir kullanmayı seviyorum. Diyeceğim o ki Türk müziğini de ele almak gerekir. Ama pop, 70'lerden beri, Türkiye'deki pop müziği dediğimiz şey ve bugün hâlâ Türkiye'de aslında arabesk ezgi veya arabesk öğeleri bulunduran ve güçlü olan bir müziktir. Yani onu içinde barındırabilen bir müziktir. Onun dışındaki her şey ama her şey *fake* tınlıyor kulağıma. Yani Türkçe söz yazılmış yabancı rock sound'undaki veya işte yabancı pop sound'undaki ne olursa olsun her şey *fake* tın-

lıyor. Türkçe oturmuyor oraya. Alıp bir şeyi bir şeyin üstüne koymak yeterli değil. Resim yaparken de kalkıp alakasız bir formu alıp "Ha bunu da buraya koyayım güzelmiş" falan diye yapamıyorsun. Yani orada bir bütünlük gerekiyor ya. Bir başıboşluk var, bir arayış, özenti, özellikle özenti. Mesela yurtdışındaki bir *rockstar*'ın veya bir rock grubunun davranmayacağı gibi davranan burada kişiler görüyorsun ve diyorsun ki ne alakası var? O adamlar o müziği yaparken olabilecek en mütevazı insanlar. Burada da sokakta geçerken bir kibir içinde yürüyen insanlar falan ya da elini uzattığın zaman böyle zorla elini uzatan insanlarla karşılaşıyorsun. Bunun tamamen özentiden kaynaklı olduğunu düşünüyorum. Yani bilmemezlikten veya "Ya oluyor işte yaptığımız"ın getirdiği bir takım komplekslerden. Ama neticede kimsenin kimseyi kandırmasına gerek yok. Ortada bir arabesk gerçeği var ve bu 70'lerden beri pop müzik. Türkiye'deki en popüler müzik olarak yerini almış durumda ve biraz yok olmaya doğru gidiyor gibi görünse de aslında yok olmadı biraz daha her şeyi içine alıp şu anda tekrar büyümeye başlıyor. O yüzden çünkü pop mesela, Türkiye'deki pop müziği kategorisi altındaki biraz modernleşen, biraz daha dünya sound'una taşınan müzik tarzı daralmaya başladı. Çünkü bilinçsiz yapıldı bir takım şeyler ve bilinçli yapanlar ufak ufak yok oluyor. Ölmeseler de neticede piyasada yok oluyorlar ya da işini devam ettiremiyorlar. X nedenlerden dolayı, pazarın sürekli değişmesinden dolayı. Çok uzun bir cevap oldu tabii bu ama neticede çok önemli de bir nokta, arabesk ve pop müzik. Arabesk pop müziktir aslında Türkiye'de. Yani öyle düşünmek gerekiyor ama nedense işte onu düşünmek de istemiyoruz. Çünkü aslında bizden değil de, işte böyle sonradan oluşmuş bir müziği nasıl ama yani... O bir açlıktan doğmuş bir müzik. Bu yörenin topraklarının insanları kulağının alışkın olduğu ve istediği arzu ettiği şeyleri duyduğu zaman rahatlamış. Ve Türk müziği çok bir köşeye sıkıştırılıp "Bu Türk müziğidir bundan başka bir şey Türk müziği olamaz" gibi bir takım şeyler tabii insanları buraya doğru itti ve dinleyici rahatlamak isteyen... Çünkü neticede biz müzik yapıyoruz teknik olarak, meslek olarak; yani bizim için başka bir şey ama alıp müzik dinlemek başka bir şey. Yani bir cd'yi veya bir plak veya her neyse *mp3*'ü alıp koyduğunda o kişi başka bir modda oluyor müzik dinlediği zaman ve o insanları rahatlatmak gerekiyor. "Bakın!" falan diye şarkı dinletilmez yani insanlara.

Pop müziğin Amerika ve Avrupa'daki gelişim sürecine göre değerlendirecek olursak; 1950'lerden 1980'e kadarki yaklaşık 30 yıllık dönemde Türkiye'deki pop müzik için neler söyleyebiliriz?

Yurtdışındaki gelişmelere bağlı olarak... Demin de söylediğim gibi, biz çok hızlı bir şekilde, sözüm ona modernleşen bir ülke olduğumuz için, daha doğrusu modernleşmeye çalışıp cumhuriyet kurulduğundan beri dünya standartlarını yakalamaya çalışıp aynı zamanda üçüncü dünya ülkesi etiketini üzerimizden kaldırmaya çalışırken, tabii ki hızlı ilerleyenler var, çok yavaş ilerleyenler oldu. Eğitim süreci tabii Türkiye'deki hâlâ oturmuş olmayan bana göre... Belki yavaş yavaş o standarda, dünya standartlarına gelecek ama yani eğitim *level* olarak değil de sistem olarak... O dönemlerde tabii ki şartlarımız çok farklıydı hem teknolojik olarak hem gelişme dönemi. '50 ve '80 arası teknolojik olarak zaten... Şöyle söyleyeyim 50'lerde, 60'larda belki o döneme göre dünya standartlarındaydık Türkiye'de kayıt mayıt konusunda. Yani neyse gereken teknoloji, burada da vardı belki ama 50'leri geçeceğim çünkü çok uzmanlık alanım değil. Yani oturup 50'lerde ne yapıldığını... ki dediğim gibi birinci dereceden Apaşlar'ın kurucusu olan Mehmet Soyarslan'la muhabbet ettik, yine o dönemleri bilen bir müzisyen. Çok güzel şeyler yapmışlar, mesela enstrümantal şeyler yapmışlar Shadows olduğu dönemlerde. Mesela güzel örnekleri de var ülkemizde yani. Güzel şeyler de yapıldı tabii ki; Alpay var en güzel örneklerden, o dönemi iyi bilen, anlatan. Ama benim uzmanlık alanım değil 50'ler. Yani 60'dan itibaren, daha çok 70'ler 80'lerden itibaren konuşacak olursak, teknolojik olarak işte biraz gerileme... Dünya çok hızlı ilerlerken ve *jazz fusion*'a dönerken, caz müzisyenleri, biraz klasik müzik kendini ayırıp, caz müziği kendini ayırıp ve caz müziği kendi içine aslında bir takım etnik şeyler de sokmaya başlarken; işte flamenkonun parladığı dönemler; Hint müziği mesela, felsefeyle birlikte Hint müziğinin de dünyada çok aktif olduğu bir dönem; işte Beatles'in etkisi; hippi kültürü, işte cazcılar derken biz o anlamda Türkiye'de gelişmiyorduk. Dünyadaki önemli olan, yani major müzik tarzları diyelim artık; klasik, caz gibi şeyler ki çok gelişti. Rock mesela; çok hızlı geliştiği bir dönemde Türkiye'de hiçbir şey gelişmiyordu, duruyordu. Ve yapıldığını sanıyorlardı birçok yerde. Mesela beni en çok şaşırtan şey –80'lerdeydi o iş ama– o dönem bizim Türkiye'de pop müzikte en önemli çalışmalardan biri diye adlandırılan bir Sezen Aksu çalışması. Yine rahmetli Onno'nun yaptığı ve benim de oturup dinlerken... Ya ritmik olarak böyle yani ritimler çok *groove* gelmiyordu, yürümüyordu. Armoniler süper, şarkılar çok Türkiye'ye hitap eden ama modern de aynı zamanda. Derken bir Alman dergisindeki –nasıl denk geldi böyle– eleştiriyi okudum. Yani yurtdışında da aslında ilk açılmaya çalışılan albümler; Türkçe sözlü yapılan pop müzik, modern müziği Al-

manya pazarında nasıl değerlendirilir diye oradaki bir müzik eleştirmenini. Oturup eleştirdiğinde nasıl bir dökmece. O ritim kurgularının yanlış olması ve hiç yürümüyor olmasını nasıl yerden yere vurmuş adam eleştirirken. Ve bir anda ürktüm ben. Ben ritimler derken, kendi kendime düşünürken, bir anda böyle bir eleştiri görünce... Bende aslında ilk soruları uyandırmaya başlayan andır. Mesela bu 80'lerin ortası, belki sonu ama neticede dışarıyla yapılan müzik ve Türkiye'deki yapılan pop müzik veya ne olarak adlandırılırsa adlandırılsın, rock densin; paralel yürümedi hiçbir zaman. Yani 50'ler, 60'lar, belki evet, anlatılanları dinlediğim zaman o dönemi yaşamış insanlar tarafından ve o dönem yurtdışında yapılan müzikleri dinlediğimde bakıyorum ki bir orantı var. Büyükburçlar, Apaşlar. Mesela o kalitede müzik yapılmış, aynı oranda gitmiş ama ondan sonra '60-'70 sonrası inanılmaz bir gelişme var Batı'da. Türkiye bunu yakalayamamış. Aslında daha çok insan müzikle uğraşmaya başladı muhtemelen. Yani 50'lerde, 60'larda müzikle uğraşmak belirli insanların yapabileceği bir şeydi, bir lükstü. Onun dışında köyünden gelen bağlamasını çalar veya Türk sanat müziğiyle ilgilenen, aileden müzisyen olan –romanların Türk müziğine katkısı ayrı bir konu– sazende olanlar Türk müziğiyle uğraşanlar vesaireleri saymazsak, Batı müziğiyle, pop müziği dediğimiz müzikle uğraşabilecek çok az bir kitle varken aslında, zamanla daha geniş bir kitle oluştu. Düğün orkestralarında yabancı şarkıları Türkçe nasıl telaffuz ediliyorsa öyle yazıp da okumaya çalışmaları. Bir gün ben sahnede süper bir İngilizce parça dinleyip Söke'de, sözlere baktığımda çok garip bir şekilde İngilizce yazılmadığını gördüm. "Bu ne?" dedim. "İngilizce bilmem ben, okunduğu gibi yazdım, ezberledim" dedi mesela. Ama sahnede çok güzel müzik yapılıyordu. Neticede Batı'daki gibi gelişmedi Türkiye'de müzik. Yani biz hâlâ taklitteydik. Taklit ederken orası gelişince, açınca bütün açıları, biz taklit edemedik. Edemezdik bilmeden. Bilenler tabii ki vardı ama o bilenler de o dönem burada eğitimden rahatsız ve geleceğinden de koktuğu için yurtdışına kaçtı birçoğu mesela. Şimdi Aydın Esen, 80'lerin başında Amerika'da inanılmaz etkiler yaratmış biri olduğuna göre 70'lerde kendisini zaten dışarıya gitmek üzere hazırladı demek ki. Yani bizde müzisyen yetişmedi mi? Bizde bu müziği yapabilecek adamlar yetişmedi mi? Teknolojik imkânlar yok muydu? Vardı ama hepsi bir arada olamıyordu çünkü öyle bir pazar yoktu. Dışarıda sen pop müzik camiası içinde iş yapan bir müzisyensen, iyi bir müzisyensen, mutlaka bir yerde yerini bulup... İyi bir gitarcı iyi yerlerde gitar çalar. İyi bir şarkıcı zamanı geldiğinde, fark edildiğinde iyi bir prodüksiyon şirketi alır onu. Menajer de-

ğil buradaki gibi, kalkıp yanında organizatör gibi gezen değil de bayağı emprezaryodan bahsediyorum. Alır, beş sene içerisinde bu adamı bir yere getirir, yatırımını yapar, onu lüks içinde yaşatır ve zamanı geldiğinde parasını da kazandırır. Ama neticede bizde öyle bir anlayış olmadığı için, varsa da X birilerine böyle bir yatırım yapıldığı için, ayrıca yurtdışı plak şirketleri, Universal'lar, Sony'ler vesaireler, buradaki temsili falan da zaten akabinde ne kadar kötü geçtiğini ve kapatıldığını ve hiçbir kâr güdülmediğini, yani neticede ciddi bir kullanma, kötü anlamda fırsatı kullandıkları için, adamlar "Bir saniye, biz Türkiye'de iş yapamayız çünkü Türkiye'de iş başka türlü dönüyor. Burada müzik yapılmıyor bizim paralarımız çöpe gidiyor, gereksiz masraflar yapılıyor" gibi şeylerden dolayı ülkede gelişme dışarıyla paralel yürümedi. Ne müzikal anlamda ne sektör anlamında; gerilemeye başladık. Aynı zamanda arabeskin yine güçlenmesi de, yani modern müzikten uzaklaşmaya çalışması, daha doğrusu halkın başka yere, dinleyicinin başka yere çekmesi müziği şeye çevirdi işi... Ülke paralel değil zıt istikametlerde yürümeye başladı dünya pazarıyla. O yüzden kıyaslayacak olursak, uzun lafın kısası, biz biraz uzaklaştık. Ondan sonra şans eseri teknolojiyle tekrar geri geldik ama bugün mesela mesleğimizi icra eden birçok genç, teknolojik olarak işi çözmüş durumda. Bir de tabii ki *plugin* dediğim şeyler var, internetten bul, indir, kullan. Yani bunda yüz tane mühendis çalışıyor, ciddi bir sektör aslında ekonomi dönen ve önemli bir şeye aslında darbe indiriyoruz kırık program kullanarak. Ama ne oluyor? Bütün o imkânları kullanan gençler enteresan şeyler yapıyor çünkü yine taklit. Yani duyduğu şey radyolarda yabancı müzikler. Daha çok çalıyor internet ortamında, *Youtube* avantajı var. Koyuyor videolarını. Ya da Amerika'ya giden birinin getirdiği şeyler, bugün internete girip bedava izliyorsun birileri yüklediği için. Bir de böyle suni bir şekilde gelişen, mesleğimizi icra etmeye çalışan bir takım gençler de oluşunca tabii, taklit daha çok şey olmaya başladı. Ve o seneler uzaklaşan, bugün geri gelmeye çalışan dünya pazarını yakalamaya çalışan aslında bütün müzikler yine kendi içinde *fake*. Türkiye'de aslında ne kadar dinleyici dinlerse, yabancı bir parça ve bir Türk parça yan yana koyduğunda "Bizim müziğimiz de fena değil aslında" gururu da var tabii ki dinleyicimizde. Ama o çalışmayı yurtdışına yolladığın zaman hiçbir kabul görmüyor. Çünkü orijinalite yok. Oradaki aslında asıl ruh yok. Yani nosyon anlaşılmamış durumu yaşanıyor. Neden Türkiye'den dışarıda patlamış bir sanatçı yok? Tarkan'a çok başka bir şeyden "Bosphorus'un Prensi" diye bir isim takıldı. "Bosphorus'un Prensi" bir kereye bir şey yaptı, kayboldu sonra, neden? Çünkü

Türkiye'de inandırmak ve inandırılmış kitleden para kazanmak çok daha kolay ve inanılmaz bir ekonomi dönüyor. Yurtdışında bu sıfıra inmek, tekrar başlamak etmek falan, ciddi çabalar. "Olsun biz burada mutluyuz" durumu yaratıyor ki bunun da birkaç örneği vardır, bir, iki, üç, beş değildir yani bu fırsatı yakalamış isimler. Ama onun dışında neden bizim –bu kadar internet çağındayız, işte elektronik çağdayız, *iTunes* Türkiye'ye geldi– bugün müziklerimiz dünya üzerinde dinlenip satılmıyor veya neden bizden birileri patlamıyor? Veya diyemiyoruz ki "İşte bakın bu da Türkiye'den çıktı" falan. Bunun temelinde yatan mevzu bu. Biz aslında mevzuyu anlamamışız. Biz taklitçi bir millet olmayı tercih etmişiz farkında olmadan, yaptığımızı sanarak. Genel konuşuyorum, kendimi de dahil ediyorum ama aslında soyutlamam gerekir. Çünkü dışardan geldiğim için olaya biraz nesnel bakmam gerekir belki ama diyelim ki öznel bakayım ben de olaya, biz diye konuşayım. Neticede daha çok taklite dayalı bir müzik var bugün Türkiye'de. O yüzden belki 50'lerde, 60'larda daha gerçekçi, daha paralel yürüyen bir müzik anlayışımız vardı. Ama dünyadaki müzik gelişirken bizdeki tam tersine kendi insanına bir şeyler yutturmaya çalışırken –yutmayıp halk kendiliğinden bir müzik kusunca diyeyim artık tabir-i caizse– tabii ki modern müzik gelişemedi ya da o müziğe modern bir şeyler karıştırmak çok zor oldu. İşte bizim ilk çalışmalarımız, mesela benim Türkiye'deki ilk çalışmalarım o yöndeydi. Tamam ben pop yapmıyorum arkadaş ama modern bir kalıp içerisinde yapıyorum yaptığım müziği. Arabesk olsun, halk müziği olsun; bir yol seçtim o zamanlar. Ama diyeceğim o ki orijinalite olmadığı yerde yabancı bir kulak kabul etmez. Ve bizim de dünyadaki imajımız üçüncü dünya ülkesi olarak kabul edilirken, Türkiye'nin gelişmek yerine aslında daha çok Arap bir ülkeymiş gibi muamele görmesi. Bizden hep *orient* birtakım şeyler beklendi. Yani Türkiye'den çıkan, aslında müzik anlamında dışarıda etki yapan tek şey vardır o da *bellydance*, yani dansöz anlayışıdır. Maalesef müziğimiz değil de budur. Akademik boyutta da dünyada Türk müziği nedir diye kabul edilemiyor. Çünkü bu bizim "Yok hayır elleme, yok bu benim" falan bir açıklaması olmayan bir müzik. 600 senede pişmiş bir müziği bu topraklarda, biz kalkıp dünyada "Bakın bizim müziğimiz budur" diyemedik, bir forma taşıyamadık, daha doğrusu tercüme edemedik. Edemediğimiz için de adamlar bizle ilgili düşündüğünü, haberlerden öğrendiğini veya kitaplardan okuduğunu, birilerinden duyduğunu veya işçi sınıfı olarak o camiada, daha doğrusu Avrupa'da işçi sınıfını gördüğü gibi "Ha Türkler bunlar demek ki" izlenimini, Türkiye'yle ilgili kafalarından bir şey yarattılar ve bizden

bekledikleri tek şey *orient*. Neyse, burada yine bir meslek sırrı vermiş oluyorum. Neticede bizim dışarıya çıkmamız için kapıları açacak olan şeyin içinde mutlak biraz doğu olmak zorunda. Eğer bu varsa o zaman belki bir şans olabilir. Ama onun dışında tamamen bir İngiliz gibi kendini yetiştirmiş, tamamen bir İngiliz gibi davranan, İngilizce şarkı söyleyen ama adı Yaşar olup da X bir isimle ortaya çıkan birine Türkiye'den çıkmış bir sanatçı denmez. Yani buradan hiçbir şey götürmeyip oralı gibi yaşamış. Tabii ki o da bir başarıdır ama o buradan çıkma bir iş değil. Bizden bir iş çıkacaksa dünyada, biz pop piyasasında bir şey yapmak istiyorsak, buradan bir sanatçı bir şey yapmak istiyorsa, mutlaka bizim öğelerimizi kullanması lazım. Bunu yapmak için de bu müziği arkadaş bilmek lazım. Benim mesleğimde Türk müziğini bilen veya Türkiye'deki yadırganmış veya Batı kabul edilmemiş, tepeden bakılmış o müziklerle uğraşan kaç kişi var acaba? Şöyle söyleyeyim: Ben geldiğimde tektim. Bu acı bir şey. Ben bunu bir övgü olarak anlatmıyorum. Ben geldiğimde bayağı tektim. Biz ilk çalışmalarımızda ortama indiğimizde, bizim bölgemize diyeyim, işte pop diye bir şey dönüyordu orada falan. 90'larda Çelikler, Kenanlar, Tarkanlar falan; işte enteresan, Türk pop müziği diye bir şey oluşturulmaya çalışılıyordu. Bizim indiğimiz alan da bomboştu, yayla gibi kimse yoktu. Dedim "Ya biz nereye indik böyle? Tepeden indik, kimse yok. Ne yapacağız burada?" Birileri dinlemeye, kitleler oluşmaya başlayınca yabancı gelmedi. Çünkü yaptığımız şey insanın kendi müziği. Yani teyzem de yaptığımız müziği dinlerken "Ya burada davullar çok vuruyor" demiyordu, balansımız güzeldi. Ve o dönem gerçekten bu topraklara ait bir takım şeyleri müziğin içine şey yapalım, böyle modern bir çizgi yakalayalım, ne bileyim daha *world* müziği aslında... Dünya müziği diye bir şey hâlâ listelerdedir, hâlâ raflardadır ama oluşturulamadı o kavram, oturmadı. Ama aslında ilk dünya müziğini ortaya atabilecek ülkelerden biri bizdik. Çünkü o kadar zengin ki topraklardaki şeyler, formlar, müzik tarzları veya folklorik bir takım öğeler diyeyim; bunlardan beslenen biri aslında dünyada çok güzel şeyler yakalayabilir. Yalnız maalesef bizim pazar böyle bir şeye fırsat vermedi veya böyle bir şeyi fark etmedi. Anlatsan bile "Yok ya!" falan diye tepki gördü. Bizim en fazla yaptığımız şeyler Yedi Karanfiller'di. Yedi Karanfiller, Türkiye'de ne kadar etki yaptığı ve bugün hâlâ satan albümler olması. Yani bir soru işareti uyandırmalıydı insanlarda. Biz Türkiye'den dünyada anlaşılacak bir müzik ve bizden de olan bir müzik yapacaksak, bu çizgiyi korumamız lazım diyen çok az insan oldu Türkiye'de popüler olduktan sonra bile. Uzun lafın kısası, bizim dünyada başarabilmemiz için, daha doğru-

su kıyaslarsak nasıl bir sonuç ortaya çıkıyor dediğimizde, arkadaş... kıyaslanacak bir durum yok. Ne paralel yürüyebildik... Taklide döndük, orijinal bir şey yaratamadık. Adamlara dinlettiğimizde "Aa süper" falan dediğinde, "Ben bunu alayım, Avrupa'da satış rekorları kırarız" diyecek çalışmalar çıkaramadık. Bunun da sebepleri ortada; kendi müziğimizi bilmememiz ve adamlara bizden olan bir şey sunmamamız, adamları taklit etmeye çalışmamız. Bu da mümkün değil. Yani bugün Türkiye'de çok iyi bir Gucci taklit edilebiliyor belki; hani adama göstersen adam "Ya nasıl yani, siz bu fiyata bunu nasıl yapıyorsunuz? Aynısını yaptınız" diye şaşırabilir ama olumlu bir şey değil tabii. Bugün müziğimiz de o durumda. Türkiye'de elektro pop diye yaptığımız müziği, bugün aslında kendini çok iyi geliştirebilecek insanlar var. Ama pazarın sarhoşluğu ve o andaki ekonomik özgürlüğün gelmesiyle birlikte o sarhoşluğun getirdiği şeyler aslında nosyonu kaybedip bir anda bir yerde çakılıp kalma durumlarında müzik yapan ama aslında çok yetisi olan insanlar da var. İsim vermek istemiyorum ama bu çalışmaları al yurtdışına götür, bu bilmem kimin tarzı, şu bilmem kimin tarzı. Yani kendine özgü bir tarzı olan adam yok Türkiye'de. Olmadı mı? Tabii ki oldu ama o yönde de ilerlemedik. Dünyaya hitap edecek çalışmalar bilirim, enstrümantal çalışma Türkiye'de. En iddialı çalışmalardan biriydi; Amerika'ya gönderdiklerinde "Sizi ararız" diye hiçbir şekilde geri dönülmemesi büyük hayal kırıklığı yaşatmıştı. Bana çalışmayı dinlettiklerinde, "Bana dinletseydiniz, ben size zaten bunu söylerdim, yurtdışında ne yapacaksın bunu?" dedim. Yurtdışında manav, pazarcı... Benim alışveriş yaptığım zamanında adamın müzik akademisinde oğlu ve kızı vardı. Biri operada biri baledeydi. Adama sor o beğendiğin, beğenmediğin daha doğrusu manava sor sana bütün konçertoları anlatsın, bestecileri anlatsın. Kimisi barok hastasıdır. Anlatabildim mi? Kimisi 60'larda rock and roll'un içinde yetişmiştir ya da hippi dönemini yaşamıştır. Yani Avrupalı'ya bir şey satmak kolay değil. Sen manava bile ben klasik müzikçiyim de, "Öyle mi, bilmem neyi geçtin mi?" der, "Hı!" falan diye kalırsın. Bizim olmayan bir şey çünkü. Yani çok çok uzmanlaşmak gerekir o camiada. Fazıl Say mesela, bu yüzden çok başarılı biridir, çok başarılı bir müzisyendir. Yurtdışında bunu başarabilmek çok zor bir şey. O pazara girmek çok zor bir şey, kabullenilmek çok zor bir şey. O yüzden takdir ettiğim –müzikal mevzularını veya eserlerini tartışmak ayrı bir konu ama– bir Türk olarak, dışarıda başarmış biri olarak aslında çok başarılı bir insandır. Bu anlamda pop müziğinden böyle biri çıkmadı, çıkamayacak da bu gidişle. Tam aksine, mesela yurtdışında başarılı diye

gelen Hadise, Türkiye'de şu an kitlendi ve yurtdışında hiçbir şey hedeflemiyor ve kapandı o mevzu. Türkiye'de *show business*'a girdi ve bitti olay. Yani Türkiye'ye gelen de Türkiye'de kalıyor, dışarıda bir şey başaran da. Anlatabildim mi? Yani bırak buradan çıkmasını. O yüzden yürümeyen bir şeyler var, ters giden bir şeyler var. Bu da tamamen taklit ve taklitçiliğin içinde biraz da özenti durumu. Yani o kültürü de anlamış olmaktan dolayı değil. Tamamen özentiyle beraberinde Madonna olmaya çalışmak, işte X biri olmaya çalışmak. Kimse Quincy Jones olmaya çalışmadı, anlatabildim mi? Michael Jackson dediler ama kimse Quincy Jones demedi. Ben Quincy Jones olmaya çalışan bir aranjör görmedim Türkiye'de. Soul nedir? Yani siyahi müzik nedir, *black music*, o nasıl bir ruh halidir? Gospel dendi mesela, gospelin kelime anlamını bilmeyenler var mesela. Gospel ayetteki bölümlere verilen isimdir. Gospel, kilise müziğidir; zencilerin kilise müziğidir ama bugün sanki bir davul tarzıymış gibi Türkiye'de tartışılıyor hâlâ. Bizde çok ciddi eksikler var. Biz Batı'yı anlamıyoruz. Batı'yı anlasak, belki de Batılı olmaya çalışmayacağız. "Biz iyiymişiz aslında, daha zenginmişiz" diyeceğiz belki. Ama Batı'yı anlamaya çalışırken, aslında Batılılaşmaya çalışırken Batı'yı taklit etmek... Komik bir duruma düşmüş bir halimiz var. Müzikten bahsediyorum ama bu daha geniş bir platforma da taşınabilir. O yüzden bunu söylerken de tabii ki bir aşağılama veya hor görme değil. Neticede bu ülkenin otoriterleri, otoritesi daha doğrusu ne kadar olanak sağladıysa insanına o insandan da o kadar alabilir. Bir de böyle bir durum var; bu bizim halkımızın sorunu değil. Bir şey görüp heyecan duyması, özenmesi çok doğru. Sen bunu önüne koyarsan özenir ama bunu getirirken bununla beraber ihtiyaç olan, bunu yapabilmek, bunu anlayabilmek için gerekli ihtiyacı eğitimde veya ekonomik olanaklar sağlayarak veya sanatsal açıdan da bilir kişilerle yola çıkarak... Bir Beşli'den bahsedilir ama bence yüz bin tane beşli olmalıydı, anlatabildim mi? O bir ilk olmalıydı ama devamı da gelmeliydi. O ilk Beşli'ye kilitlenip kalmamalıydı bu ülke. Birileri yine gidip, araştırıp gelmeliydi. Bir şeyler yapmalıydı ve buradaki eğitim de ona göre para eder. Cansever Pop Müzik Okulu diye bir şey koyduk, bir isim. Üç beş tane öğrencim olmadı yani yanlış anlaşılmasın. Herkes beni çok büyük bir okul açtı falan sandı mesela ilk dönem. Hatta bu o kadar büyütüldü ki, "Ha evet sizin okulunuz vardı değil mi?"... Bırakın okulu, ben başka şeyler yapan bir adamım. Yani bilinen başka çalışmalarım var benim. Ama o pop müzik okulu o kadar etki yaptı ki usta. Bunun sebebi nedir? Böyle bir açlık var. Pop müzik nedir? Dünyadaki pop müzik nasıl yapılır? Bunu bilmek isteyen aç bir gençlik,

müzikle uğraşan... Ne oldu? En son *Youtube* diye bir şey geldi ve insanlar asıl manzarayı gördüler. Tabii *Youtube*'un Türkiye'ye gelmesi ayrı bir olay, dünyada yaygınlaşması ayrı bir olay. Yani dünyada standartları da değiştirdi. Onu değiştirdiği için şu anda tam kaotik bir durum yaşanıyor. Biz bugün atıyorum 15 sene önceki adamların nasıl müzik yaptığını merak ederken bugün dur kalk, dur kalk falan ya da adamın eğittiği, anlattığı bir videoyu izlerken aslında aynı anda orada yine başka şeyler yapılıyor. Ve bu sefer biz onları taklit etmeye çalışırken tamamen dünyayla bağlantımızı kaybettik. Bugün hâlâ dünya standartlarında müzik yapılmıyor. Batı'da müzik şu anda kötüye gidiyor. Batı, yani dışarıdaki pop müziği çok kötüye gidiyor. Yani müzik, içinde barındıran şeyden daha çok dayatma, çabuk tüketilen bir şey getirildi, bir sistem getirildi. Zaten bu küreselleşmenin beraberinde getirdiği bir olay. Aslında dünyada iyi taklit edilebilecek bir müzik yok ki ya. Bugün kalkıp da X biri olmaya çalışan Türkiye'de ve onun gibi müzik yapmaya çalışanlar büyük bir iş yaptığını sanıyor ama onun kendi içindeki müzikal değerini hiç ölçmüyor musunuz siz? Bunun neresi iyi? Dünyadaki pop müzik de iyi bir yere gitmedi ki. Mesela bunu da fark etmeyip şu anda bir de kötü şeyler taklit edilmeye başlanıyor Türkiye'de. Onlar yapılmaya çalışıyor falan, zaten hiç becerilemiyor. Orijinalite zaten yok bizde. O yüzden kıyaslayacak olursak, aslında ezelden beri, dediğim gibi 50'lerde, 60'larda çok iyi bir gidişat varken, bu olayı geliştirmediğimiz için ve kültür olarak da aslında yaşam tarzı olarak da barındırmadığımız için, bir yerde bu topraklardaki kültüre de biraz ters bir şey olduğu için... Yani insanlarda şok etkisi yaratıyor, bir şey dayatamazsın. Dayattığın anda insanlar anlamaz. Anlayabileceği bir dilde anlatılmadığı için de hep bir kutuplaşma oldu. Bu kutuplaşırken de çok modern müzik yaptığını sanan ve kutuplaşan kitlelerin aslında birçok kez geri döndüğünü de gördüm ben. Biraz daha, yok anlaşılmıyor arkadaş bu yaptığımız iş. Aslında doğru da yapmıyoruz ve yabancılar dinlediği zaman da iyi tepkiler gelmeyince dediğim noktaya gelindi. Bir oturup önce kendi müziğimizi, bu topraklardaki müziği anlamak lazım. Neden Kürtçe sözlü bir ezgi dünya üzerinde daha çabuk etki yapıyor ve kabul ediliyor? Mesela oturup bunu düşünmek lazım. Adamlara orijinal geliyor, suni bir şey yok. Orijinal geldiği için kalkıp Kürtçe rock deniyor. Geçenlerde bir grup izledim mesela. Evet abi rock geliyor, sert geliyor ve orijinal bir şey geliyor. Anlatabildim mi? Bir şey oluyor. Türkçe rock müzik olmuyor mu? Oluyor tabii ki, iyi gruplar da var ama genel bir şeyden konuştuğumuz için özellikle bu iyi, on kişi kötü olmaz. Genel anlamda yorum yapıyorum. Dünyada-

ki kabul mevzusuna gelirsek, bizden bir şeyler yok, biz dediğimiz bir şey. Taklite giren bir boyutta dünyada hiçbir şekilde bir şey yakalamamız mümkün değil. Şu an daha da kötüye gitmiş durumdayız bence, teknoloji ve imkânlar bu kadar artmasına rağmen.

Sizce pop müzik başına herhangi bir ulus ismi getirilebilecek bir müzik türü mü? Başına Türk sözcüğü getirilebilecek, kendine has özelliklere sahip bir Türk pop müziğinden bahsedebilir miyiz?

Yani çok gereksiz. Ancak Türkiye'deki pazarda etki yapmak için Türk pop müziği diye bir kavram var. Mesela 90'larda yapılan müziğe Türk pop müziği deniyor nedense. Ama kendi içinde o kadar farklılıklar olan, kalite olarak da müzikal kalite olarak da uçlarda olan birçok şey Türk pop müziği olarak adlandırıldı ve o dönem isim olmuş insanlar bugün hâlâ daha iş yapabiliyorlar, kendilerini satabiliyorlar vs. Netice de Rus pop müziği veya Çin pop müziği diye bir şey olmadığına göre Türk pop müziği de çok gereksiz bir kavram. Pop müzik diye bir kavram vardır ve pop müzik kendi içinde aslında rock müziğini de barındırır. Neden ayırdılar, bunu başka bir rafa koydular? Çünkü kendi başına rock tarzındaki müzikler bir pazar oluşturdu ve büyük bir para dönen pazar oluşturduğu için onu ayırdılar; sırf onla ilgilenebilmek için. Yani Amerika'da falan folk müzik dediğimiz şey. Rastladın mı, Amerikan folk Grammy'leri falan vardır? Bildiğimiz Grammy'lerden daha enteresan satış rakamları duyuyorsun ve daha büyük şeyler dönüyor. Herif kovboy falan, *ding dang ding* falan şarkı söylüyor. Diyorsun ki radyoda denk gelmiş olabilirim ama abi adam 14 milyon satmış falan. Anlatabildim mi? Uçakları var adamların falan. Böyle enteresan bir pazar var. O yüzden rock da, –folk zaten ayrı olabilir– ama rock'ı da alıp ayırmışlar bir yere. Ama şimdi aslında pop müzik dediğimiz şeyin içinde birçok şey var ve beslendiği, ezelden beri beslendiği şey de *underground*'du. *Underground* da o zamanlar bir takım ismi olmayan, *label*'i olmayan...

Belli bir forma, şekle sokulamayan.

Belli değildi tabii, oradan besleniyordu. Björk mesela bunun en güzel örneklerinden biridir. Senelerce yapabildi bunu. Gidip hiç ismi olmayan birtakım müzikler dinleyen dj'leri takip eden ve hatta bu dj'lere fırsat verip, hatta açık hava konserinde de kendi programından önce çıkıp hani kostümlü falan çıkacak diye beklerken "Hello, I'm Björk" diye falan çıktı sahneye. "İşte size birini tanıtacağım şimdi. İsmi hatırlamıyorum; Londra'da bir club'ta buldum" dedi. "İnanılmaz bir dj, gelecekte çok duyulacak bir isim ve güzel yerlere gelecek biri. Onu tanıtmak istedim size,

şimdi onunla baş başa bırakıyorum" dedi. Bir de beraberinde bu tip insanları bulup pop piyasasına da, yani popüler ortama da taşımaya çalışan bir kadındır. Yani iyi bir örnektir. O yüzden *underground*'dan senelerce beslenmiş bir şeydir. Elektronik de öyle. Neticede bugün gelen *house* elektronik müzik de; işte 90'lardan sonra yine pop müziğin içine infiltre olmuş elektronik müzik de *underground*'dan, dj'lerden alır beslenirdi. En sonunda artık baktılar ki "Ya biz üretiyoruz, biz yapıyoruz, bir yerde bir nevi yaratıyoruz, yeni bir trend çıkarıyoruz, başkaları kaymağını yiyor. Biz çıkalım ortaya o zaman" diye bu sefer dj'ler ortaya çıkmaya başladı. Bu sefer o da bizim ülkemizde yanlış anlaşıldı. "Dj olmak para getirir, dj olmak daha etkili, daha kolay arkadaş. Gidiyorsun önünde iki tane cihazla falan hem daha ekonomik." On kişilik orkestrayı götürüyorsun anlayışıyla bazı aranjörler de dj'lik yaptı. Çok garip şeyler. Bir ben kaldım. "Popüler değil" dediler geçenlerde benim için. Ben "Dersine iyi çalışmamış" dedim. Yani popüler olmak nedir? Albüm yapmak veya dj olarak mı ortaya çıkmak? Yani aranjör olarak onu mu yapmam gerekiyor? Ki ben ve İskender kaldı herhalde. İskender de enstrümantal bir şeyler yaptı. Daha aktif; yani ön planda diyeyim. Ama neticede bu da Türkiye'de çok yanlış anlaşıldı. Herkes dj oldu. Enteresan *remix*'ler duyuyoruz. Bazen saçımızı başımızı yoluyoruz, olmayan saçlarımızı. Neticede ton tutmaz, başka bir tonda... Elinde öyle bir imkân var, öyle bir program indirmiş internetten... O müziğin altına bilmem bunu koyar falan, yapar. Yani dj'lik de yanlış anlaşıldı daha doğrusu. Diyeceğim o ki bunların hepsi, aslında elektronik müzik de, rock da aslında pop müziğe dahil. Türk pop müziği belki sosyolojik olarak bir anlamı olan bir isimdir, kavramdır. 50'lerden beri popüler bir isim olan Alpay yılların *popstar*'ıydı Türkiye'de mesela. Bir hit'i olan bir adam. Bunun kanıtları var; elli tane numara 1'i var adamın. Yani o dönemlerin en büyük *popstar*'ıydı o zaman. Bugünkü *popstar* kavramına baktığımız zaman, ağzı yüzü boyanmış; saçlar başka türlü işte enteresan; insanların karşısına çıkan bir şeymiş gibi geliyor pop sanatçısı. Ama neticede "Türk pop" diye bir şeye ihtiyaç duyulduğunu sanmıyorum. Pop müzik yapıyoruz demek bence daha güzel hani. "Türkiye'deki yapılan müzik Türk pop müziğidir"; bizi mutlu edecekse kullanılsın. Ama dediğim gibi Venezuela pop müziği ya da Uruguay pop müziği diye bir şey yok galiba benim bildiğim. Yani pop müzik diye kullanıldığı için Türkiye'de de bence hiç gerek yok yani böyle bir şeye.

Teknolojik gelişmelerin müziğe ve sektöre etkisi/etkileri nedir?

Buna olumsuz diyebilirim. Çünkü birçok firmayla çalışmak için bana teklif geldiğinde, konuştuğumuzda işte, stüdyoda çalışırım dedi-

ğimde; "Ya bizim kendi stüdyomuz da var, *protus*'umuz var" gibi şeylerle karşılaştık. Abi yani *protus* değil stüdyo. Oradaki bir mikrofon iki *protus* alabilecek durumda falan gibi durumlar. İyi bir şey yapmak istiyorsak, böyle bir stüdyoya ihtiyaç var. Teknolojinin gelişmesi daha kaliteli şeylerin yapılması değil zaten. Daha çok tüketime dayalı bir pazar olduğu için dünyadaki teknolojik alanda da öyle. Televizyonlar olsun... Her şey hızlı hızlı gelişip, her şeyi çabuk çabuk tüketip yenileme durumu; cep telefonu bunun en güzel örneği. Bizde de öyle; müzik sektöründe de satılan teknolojik anlamdaki cihazlarda da böyle bir gerileme durumu. Analog stüdyoların çoğunu, teypleri bir kenara tozlu halde bırakması, kaligrasyonu pahalı, bant pahalı... Yani olumlu tabii ki etkilemedi. Ama şöyle bir şey var: Benim gibi bu işle uğraşan insanları tabii ki olumlu etkiledi. Ben mesela, *in the box* dediğimiz bir mevzu var: yani bilgisayar içinde iş bitirmek. Kaydını yapıyorsun, kayıtlar bilgisayarın içinde, ondan sonra bilgisayarın içinde *mix* yapmaya başladığında... O kadar geliştirdiler ki artık *plugin*'leri falan, yani "Hadi canım" falan oluyorsun. 80'leri yaşayan biri olarak, 15 yaşında bant keserek stüdyoda başladım çıraklığına bu işin diyeyim kayıt mantığının veya işte mesleğinin neyse stüdyoculuğun. O zamanın sound'larını bildiğim için, bugün bunları kullanırken böyle çok şaşkınlık içinde bazen kullanıyorum. Yeni yetişmiş, 90'lardan, 2000'lerden sonra bir sürü müzisyen çocuk var, aranjörler var. Piyasada iş yapanlar var, piyasada çok hızlı işleyenler var, hızlı kaybolanlar var. Mesela onlar burada karşılaştığı şeyde olabildiğince işi şişirmeye, dinamiği yüksek tutmaya doğru gidip, "Ne kadar hoparlör sallanıyorsa, o kadar iyi müziktir" kavramını da beraberinde getirdi. Teknolojinin geliştiği konular da var ama çok iyi kullanılmıyor ülkemizde. Yani olumlu kullanılmıyor tecrübesizlikten vs. Bunun beraberinde bizim gibi insanlara, benim gibi insanlara da çok yarıyor sektörde, güzel şeyler de aslında. İyi *tonmaister*'ler var bu işi çok iyi anlayan, çok daha ekonomik, büyük bir yatırım. Bir *new mixer* 300-500 bin, 1 milyon dolar; ne biliyim böyle saçma sapan rakamlar var. Yani *mixer*'lerden bahsediyorum. Sırf bunun, yalıtımlı stüdyonun kendini düşün yani; beş milyon euroluk bir yatırımdan bahsediyoruz. Bugün kim kalkar öyle bir para yatırır? Çünkü adamlar "*Protus*'umuz var, stüdyomuz var" diyor. İki oda yalıtımlı falan, şimdi sektör bu halde. Teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin, neticede kaliteli olan şeyi beraberinde de götürüyor, ucuzluyor iş. O anlamda teknolojinin ülkemizde çok faydalı olduğunu düşünmüyorum. Dünya pazarında da aslında çok faydalı olmadı. Çünkü herkes aranjör olabilir artık. Aranjör derken de, sözüm ona yani o mesleği icra edebilir.

Şarkıcıya iki akor basıp bir *loop* alta koymak, "işi bitirebilmek" anlamına geliyor. Neticede bazen biz de iki akor basıyoruz, *loop* kullanıyoruz ama yani bilinçli yapmak bir de bunu bilinçsizce yapmak var. Artık teknoloji bizim pazarımızı çok masa üstüne yaydı.

Popüler müziklerde aranjörün rolü nedir? Türkiye'de müzik teknolojileriyle biraz arası iyi olan hemen herkesin aranjörlüğe soyunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Az evvel girdiğim konular sanırım...

Daha ziyade aranjörün rolü nedir?

Aranjör, evet, aranjör hâlâ bilinmiyor. "Abi sen ne yapıyorsun?" falan diyenler var hâlâ bana. En iyi tabiriyle yaptığım işi, daha doğrusu aranjörlüğü değil de yaptığım işi şey olarak anlatıyorum işte: "Sizin dinlediğiniz cd var ya hani koyup dinliyorsunuz; işte onun son haline gelmesini sağlayan benim. Yani oradaki kontrol bende; işte kimler çalacak kimler girecek çıkacak falan. Hangi şarkılar giriyor ona birlikte karar veriyoruz ama o müziğin o hale gelmesini, o sonuca gelmesini sağlayan benim." Ama bu durumda tabii aranjör değil, bunu yapan –Türkiye'de aranjör diyorlar ama– aslında bunun adı müzik prodüktörü. Yani ben bir prodüktörüm aslında. Bana ürünün nasıl olacağı değil, bana solist teslim edilir. Ben o solistin içinde bulunduğu albümü solo haline getirir, firmaya tekrar teslim ederim. Ama aranjör nedir? Aranjör, benim tabirimle elinde bir kurşun kalem, silgi ve porteli bir kâğıt A4 format veya bir defter ile oturup X bir yerde, bütün belki 200 kişilik bir orkestrayı ayağa kaldırabilecek müzik yazabilen, orkestrasyon yapabilen kişidir aslında. Aranjör budur. Yani orkestrasyon o yüzden ayrılır; büyük orkestraya yapılan bir düzenleme veya işte orkestrasyon dediğimiz şey ve daha caz veya daha pop müzik içinde çalınacak bir takım şeyleri oturup yazan... Ama burada aranjörün ne bilgisayara ihtiyacı vardır ne de elektronik bir takım şeylere. Enstrümana da ihtiyacı yoktur aslında; yani bir gitarcı da bir kemancı da bir piyanist de armoni bildiği sürece veya bu işi bildiği sürece, daha doğrusu o yetileri varsa bu işi yapabilir. Yani bir aranjör kâğıt, kalem... Bir orkestraya notaları dağıttığında, sessizlik içinde ne yazdı acaba falan hissiyatıyla önüne konulduğunda, bir, iki, üç, dört diye girdiğinde orada müzik çıkıyorsa, o adam aranjördür o işi yapabilen. Bir besteyi bir de ayrıca düzenlemek var. Bir şarkı gelir, *melody line*. *Deadline* dediğimiz asıl şarkının kendi. Bu arada bestekârlık, bestecilik ve şarkı yazarlığı da farklı şeyler mesela. Diyelim ki bir şarkı geldi, bu şarkının altını armonize edeceğiz. Bir enstrüman nerede girsin nerede

çıksın falan. Burada biraz prodüktör de, müzik prodüktörü de işe müdahil olabiliyor. Yani bu sırf aranjörün yaptığı bir iş değil ama aranjör bunları da yapabilir. Yani hangi enstrüman nerede girsin çıksını falan da yazabilir. Onlara karar verebilir. Ayrıca ben bir müzik prodüktörüyüm, bir albüm yapıyorum, *tonmaister*'im var ve aranjörlerim var. Nasıl oluyor? Şöyle söyleyeyim, bir aranjör bende yaylıları yazar, yaylı aranjmanı yapan. Birisi nefesliler üzerine uzmandır, o konuda çok gelişmiş biridir ona nefeslileri yazdırırım. Onun dışında armonileri belirlerim, akorları; derim ki parça bu akorlar üzerinde yürüyecek. Veririm, yaylıları yazdırırım o aranjöre; nefeslileri yazdırırım o aranjöre, anlatabildim mi? Alt yapıdaki kurguyu da, işte ritim nasıl yürüsün falan filanı da kendim yapabilirim veya onu da yine *basic* enstrümanların içinden biri yapabilir. Bir bas gitarcı da o alt yapıyı oluşturan; davulun, basın, gitarın aranjmanını belirleyebilir. Ben sırf prodüktör olarak da kalabilirim. Aranjörlük, aslında sırf yaylıları yazan kişiye de aranjör denebilir. Biz ne yapıyoruz? Tipik Türk çalışma şeklidir bu. Amerika'da yeni tanıştığım –2004'te galiba Laço Tayfa'yla gitmiştik– ve bizi karşılayan, o işi organize eden çocuklardan biri orada mimardı. Ben de "Hangi alanda?" dedim. "Hangi alanda?" diye bir soru sordum. "Abi ne güzel bir soru" dedi. "Maalesef biz Türkler buraya mimar olarak geldiğimizde en iyi yerlerde iş buluyoruz çünkü biz her alanda yapıyoruz mimarlığı" dedi. "Bize ne derlerse yapıyoruz. O yüzden çok seviyorlar ve burada iş bulmamız çok kolay; Türkiye'den varsa mimar arkadaş, Amerika'ya kesin gelsin, korkmasın, işsiz kalmaz" dedi. Yani "Ben hayır sırf bu alanda ya da bu tip mimariyle uğraşıyorum" diye bir şey yok. Müzik de öyle; Türkiye'de adımız aranjör ama aslında yaptığımız iş prodüktörlükten vokal koçluğuna kadar gidiyor.

Uzmanlaşma mantığının gelişmemesiyle alakalı.

Doğru, doğru.

Aranjörlerin eğitimli olup olmamaları hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce eğitimin artıları ve eksileri neler?

Eğitimin nerede verildiğine bağlı tabii. Berklee de kalkıp Türkiye'deki herhangi bir konservatuvarla kıyaslanmayacağı için... Ben otodidaktım; tabir-i caizse alaylı oluyorum. Ama yani alaylı olmak eğitimsiz olmak anlamına gelmiyor. Otodidakt kendini eğiten kişi anlamına gelir. Yani okul yoluyla değil ama araştırarak X konularda kendini geliştiren. Akademik bir alt yapım var. Nedir? Müzik akademisine gittim, yedi sekiz yaşlarında başlayıp işte on beş yaşa kadar falan; klasik müzik, solfej,

armoni vs dersleri aldım. Ama bu bizim yapacağımız iş için yeterli değil. Her şekilde, alaylı da olsan kendini eğitmek zorundasın. Bugün en güzel örneği mesela Türk müziği konservatuarında yetişen, eğitim alan mutlaka çok iyi öğrenciler de vardır, mutlaka çok iyi hocalar var –ki var biliyorum da– ama yani sistem olarak orada eğitilmiş, diplomasını almış, dört-beş yıl sonra ya da altı yıl sonra oradan çıkan ve Türk müziği eğitimi aldım diyen bir müzisyen ve X bir roman mahallesinde, babadan, dededen, atadan kalkıp nota yazımı, makamlarını, seyirleri falan öğrenmiş birini yan yana getirdiğin zaman bir müzisyeni, yani onun adı alaylı olmuyor, o da eğitimli oluyor. O otodidakt oluyor. Okul yoluyla değil, kendini eğitmiş oluyor. Bu anlamda eğitim çok önemli. Eğitimsiz olmaz bu iş. Her işte belki de öyledir ama sanatta –resim de mesela X bir hocadan– usta-çırak ilişkisidir bizim işimiz. Gerçekten müzikte gelişmiş insanlara bakın, mutlaka bir üstadı vardır, bir hocası vardır, olmak zorunda da. Maalesef bu gelenek biraz daha şeye döndü; akademik boyuta taşındı ki keşke çok daha iyi yerlere taşınsa. Örneğin ben çok birikimi olan ve belki de çok ciddi ve paylaşılması gereken birikimleri olan biri olarak mesela X bir konservatuarda ders veremem. Hani gidip en fazla yapacağım *workshop*'tur. Yani neticede akademik bir yerden gelmeyen kişi akademik boyutta eğitim vermiyor. Ama neticede eğitimsiz mi? Değil. Şimdi akademik olmanın iyi eğitimli olduğu bir anlayışa geldiği anda, aslında eğitim evet çok büyük katkı olacaktır eğitimle kastımız oysa. Ama şu anda çok iyi bir yerde mi biraz şüpheliyim. Bir okulun kantinine, konservatuarın kantinine girdiğimde duyduğum müzik de zaten... Müzik eğitimi veren bir okulda kantindeki müzik bile seçilmek zorundadır. Yani orada X bir, yani Kral TV açık olamaz. Kral TV'yi yadırgadığım için değil ama Kral TV bir eğitim değildir, bir müzik eğitimi değildir, yani çok başka bir pazardır. O yüzden eğitimin önemli olduğu tartışılmaz. Otodidakt veya akademik ama keşke otodidakt olmayı gerektirmese de her istediğimiz alanda, bir rock grubu eşlik gitarcısı olmak için bile eğitim alabilsek ki çok iyi bir rock vokal olabilmek için de eğitim alabilsek. Çok iyi Türk müziği bilmek için de eğitim alabilsek, halk müziği için de. Ve bunları yaparken de dünyadaki gelişmiş bütün şeyleri eğitim olarak da beraberinde alabilsek, her şeyi öğrenebilsek. Yani bence çok üzerinde durulması gereken şeylerin üzerinde durulmadığı gibi elde olanlar da yok ediliyor. Şu anda okullar çok garip bir durumda, Türkiye'deki konservatuarlar çok garip bir durumda. Yani internet üzerinden Berklee'den eğitim alma ve sertifika alma şansı var artık X parayı ödeyip. Buradaki özel okula ödeyeceğine Berklee'den

online giriyorsun ve eğitim alıyorsun. Öğrencilerle görüşüyorsun falan, yazışıyorsun *online*; biri Çin'den biri Japonya'dan biri Türkiye'den katılıyor. Berklee'den diploma çıkıyor. Yani eğitim almak, artık iyi bir eğitim almak çok zor değil. Ama keşke ülkemizde de gelişse ve iyi bir duruma gelse. Ve eğitim evet çok önemli. Aranjör için mi müzisyen için mi konuşayım ben daha çok? Aranjör için de çok önemli çünkü armoni bilmeyen biri aranjör olamaz. Ben bir dönem biraz birilerini eğitmek istedim, böyle bir beyanda bulundum işte. Üç-beş öğrencim olmuştu. Bunlardan bir tanesine "Peki şunu biliyor musun, bunu dinledin mi?" dedim. "Abi ben yabancı müzik hiç dinlemedim ki, sevmiyorum" dedi. "E sen dedim nasıl aranjör olacaksın?" "Nasıl yani, benim şimdi yabancı müzik mi dinlemem lazım aranjör olmak için?" dedi. Anlatabildim mi yani? O kadar eğitim yerlerde. Yani bizde genel bir kültür oturmuş değil. Müzik anlamında ya da müzikteki birtakım şeyler yok, bilgiler yok. Mesleği icra eden adam "Yabancı müzik dinlemiyorum, dinlemek istemiyorum" diyor. E nasıl nereden örneklerini dinleyeceksin sen ben sana 60'lar, 70'ler, 80'ler dediğimde? Türkiye'den mi dinleteceğim? Aranjörün armoni bilmek zorunluluğu, yabancı müzik -yabancı müzik dediğim Türkiye dışındaki müzikleri- bilmek zorunluluğu var ve Türkiye'de bu işi yapıyorsa Türk müziği bilmek zorunluluğu da var. Anlatabildim mi? "Ben rock dinlerim, rock yaparım, rock müzik çalarım, yaparım, ederim" falan değil. O zaman git dene dışarıda oluyor mu; olmuyorsa da gel dön otur dersine çalış. Bu topraklarda ne varsa bilmek zorundasın bu mesleği yapıyorsan. Ya da "Ben iyi yaylı yazıyorum arkadaş, ben başka şey bilmem; bana armonileri verin, akorları verin ben yaylılarını yazayım" olabilir. Mesela bana böyle tekliflerde bulunanlar oldu. "Abi bunun yaylılarını yazar mısın? Biz işi yaptık" falan. "Dinleyeyim, seversem yaparım" dedim. "Abi ne güzel, ne mutlu, ne mütevazısın.." Mütevazılık değil mesleğim bu, işim bu. Yani ben yaylı yazarım, nefesli iste nefesli yazayım sana. Ama işi genel anlamda da yapabilirim. Ama meslek armoni gerektiriyor. Aranjörlükte olan kişi armoni bilmek zorunda, eğitimli de olmak zorunda evet. Ama isterse kendi kendine, isterse babasından, abisinden, üstadından, isterse de okuldan. Eğitim şart yani.

Son yıllarda genel olarak müzik piyasasının büyük bir durgunluk, hatta çöküş içerisine girdiği söyleniyor. Aynı fikirdeyseniz, sizce bunun sebebi/sebepleri nedir? Mevcut durumun iyileştirilebilmesi için ne tür önlemler alınması gerekiyor?

Müzik sektörü böyle kendi başına çok bir yerde duran, Unkapanı'nda yaşayan bir şeymiş gibi düşünüldü hep. Yani Unkapanı tabii ki önemli

bir yerdi ama aslında müzik piyasası canlı müziği de barındırıyor. Türkiye'deki müzik tarzlarını, o andaki popüler ve o andaki istenilen... Arz talep mevzusu işte; ne kadar ne seviliyor, neler yürüyor durumu da müzik piyasasını etkileyen ve şey yapan mevzulardan biri ki sahne mevzuları. Mesela açık hava konserleri vs dışarıda, yani konser salonlarında yapılan ve etki yapan ve seyirci toplayabilen şeyler bir anda televizyonda da daha çok izlenmeye başlanıyor. "Aa Ajda Pekkan!" Her yerde Ajda Pekkan bir anda; ya başka bir şey yok mu? Yani tamam 50 senedir Ajda Pekkan var zaten. Ajda Pekkan her şekilde olsun ama yani "Ondan başka bir şey olamıyor" modu da yaratılmasın. Bu biraz da pazarın kendi içindeki dinamikleri ve birtakım insanların zaafları diyeyim ve birtakım insanların önemsememelerinden dolayı da pazar evet çöküş yaşadı. Ama ekonomik anlamda değil. Neticede bir arz talep durumu hâlâ var, hep var. Hep oldu, olacak da. Asıl darbe, müzik piyasasının kötü olmasının en büyük nedenlerinden biri korsandı. Şimdi cd dönemiyle başlayan; plakta yoktu. Kasette korsan vardı, çok daha zordu yine maliyetliydi vs. Karışık kasetler yapılırdı isteyenlere falan. Derken cd ile birlikte, zamanındaki üç buçuk-dört milyon satış yakalayan kasetler inanılmaz düştü ve yüz bin satan çok iyi rakamlara ulaşmış oluyordu vs. Pahalılandı sonra kasetler, derken kaset tamamen yok oldu. Cd satışları derken onda da üç bin-beş bin satıp inşallah maliyeti kurtarırız durumları yaşandı. Elli bin satan "Vay, nasıl sattı ya, kim aldı bunu?" falan durumları. Ama bu aslında biraz da dünya ekonomisinin beraberinde getirdiği. Ya bugün ticaret yapan bir insan için veya ekonomik dünyada, yani pazarda aslında portakal satmakla müzik satmak ya da cd satmak aynı şey. Yani borsa kafası gibi düşünürsen, öyle satan bir şey, potansiyel alıcısı olsa aynı şey. Bu pazarı geliştirecek şeyler yapılmadı. Bu pazarı kendi içinde batıran da pazarın içindekilerdi. Şehir efsanesidir; rivayetlere göre bilinen ilk korsanları da büyük şirketlerin kendileri yaptı. Sanatçıya para ödeme ihtiyacı duymamak, vergiden kaçırmak gibi. Atıyorum bir sanatçı bir milyon satacaksa, "Arkadaş yüz bin satalım, dokuz yüzünü korsan yapalım, niye ödeyeceğiz dokuz yüz binin vergisini? Bir de adam havalara girecek. Yüz bin sattım kardeşim diye kapatacak konuyu." Bandrol hileleri ki bugün cd basan birkaç tane resmi fabrika vardır. Onun dışındakiler bandrol alamaz. Ben yapımcı şirket olarak bandrol alamıyorum artık eskisi gibi. Çünkü ben senin albümüne bandrol istiyorum, çok satacağını biliyorum. İki yüz bin bandrol alıyorum; işte Mehmet'in albümüne, satmayacak albümüne yüz elli bin tane bandrol yapıştırıyorum ya da daha doğrusu senin albümlerine onun bandrollerini yapıştırıp satarken

aslında Mehmet satmış oluyor resmi olarak. Mehmet'i popüler ediyorum. Ve seni "Satmıyor işte görüyorsun" diye demoralize ediyorum. Yani pazarda böyle bir takım kendi içinde müzik pazarının hilelerinden dolayı; artı yurtdışından gelen Universal; Sony EMI gibi Türkiye'deki bir takım ortak kuruluşlardaki dönen bir takım şeylerden dolayı da mesela prodüksiyonu durdurdular. Mesela Sony yapıyor mu bilmiyorum şu anda. Ama Universal geldi, dükkânı kapattı gitti. Yani harcamalardan dolayı. Bir albüme on albümlük para harcanmış ama özellikle o kişiye harcanmış o da X birinin sevgilisiymiş gibi mevzulardan dolayı tabii ki pazar çökecek. Yani samimi müzik yapmak için ve gerçekten bu pazar için çalışma gibi bir şey yok. Ahmet Ertegünler yoktu burada anlatabildim mi? Olsaydı iki tane Ahmet Ertegün, Türkiye'de de çok daha başka bir pazar olurdu. Yani bu işin ticareti de yine şark kurnazlığı vesairelerle yürüdüğü için; dediğim gibi zaaflar ve bir takım menfaatler, adamcılık durumları gibi ve parayı basan firma kurma durumu ve istediği adama albüm yapma durumu derken... E dinleyicinin burada bir suçu yok oturup ekranı izlediğinde. Yani enteresan çocuk, Anadolu-rock okuyor. Ne biliyim işte güzel de fena değil. Yani mütevazı ya her şeyi kabulleniyor. Neticede iyi şeyler yapılsa, kaliteli şeyler yapılsa; dediğimiz gibi, demin konuştuğumuz gibi de yani kategorize edilebilse bir takım şeyler, iyi şeylere fırsat verilseydi, bu pazar böyle olmazdı müzikal anlamda. Ekonomik anlamda dediğim gibi o korsanlarla vesaireyle birlikte ve en son artık internet ve *mp3* dağılımıyla korsan daha da yayılınca maalesef pazar çöktü evet bir dönem. Derken dijital platform kendini geliştirmeye başladı. Türkiye'de yine hilelerle, yine dünyaya kendini kapatarak mesela ben X bir albüm çıkardım ve bu albümü *iTunes*'a koyamadım sanatçımın. Neden? Çünkü buradan MÜYAP üzerinden dijital bağlantı kuruluyor vs vs. O da TTNET'e kadar en fazla gidiyordu. Ama şey yoktu; *iTunes* üzerine çıkamıyorduk. Almanya üzerinden dağıtım başladı. Yani dijital dağıtım yapmaya resmi olarak çalışıyoruz. Nedir, 50 cd satmış, fatura yolluyor, ben de işte ona göre kesilen vergisi vs, her şeyi ona göre halloluyor. Resmi olarak yurtdışıyla çalışabiliyoruz çünkü öyle bir olanağımız var. Almanya üzerinden *iTunes*'a koydum bu dağıtım şirketi üzerinden, Türkiye'den de kendim çıkardım bir cd'den işte on parçalıksa on parçalık, o albümü komple indirmek için girdim. Türk kredi kartıyla girdiğim için size satış yapamıyoruz dedi. Yani Türkiye'deki bir dönem müşteri Türk yapıtı olan Türkiye kökenli bir yapıtı, ISRC kodlu bir şeyi satın alamıyordu. "Hayır bizden geçecek" diyor. Yani böyle bir kartel oluştu bir ara kapatıldı falan şeyler. Derken *iTunes* girdi Türkiye'ye ve

onun gireceğini ben biliyordum. Çok konuştuk, ben bunları dedim; yani girecek böyle kalmaz. Nereye kadar böyle bir pazar izole kalabilir? Çünkü potansiyel bir satışı var bu ülkenin ve bunu açmak isteyecekler yani. *iTunes*'ten faydalanmak isteyecek. Dedim ya yurtdışında çalışma isteyen insanlar, sanatçılar veya çalışmalar var. Bunlar, böyle fırsatlar niye bize verilmedi diye kurcalıyorlar tabii ki. Ve gün geldi *iTunes* Türkiye'ye geldi. Ne oldu bugün? *iTunes* üzerinden satış yapabiliyoruz. Dünyanın her yerindeki Türk vatandaşlar veya işte X Türk müziğini seven insanlar oturup *iTunes*'ten Türk yapıtları ve çalışmaları indirebiliyorlar, dinleyebiliyorlar vs. Bu tekrar gelişmesine sebep olabilir. Ama yani yarın yine Kültür Bakanlığı kontrolünde değil de X yine meslek bildikleri veya işte savaştıkları ve bilmem kargaşaları içinde yine pazar kötüye giderse bir daha... Ama yeni bir fırsat doğdu. Açıkçası ben mutluyum şu saatten sonra dijital platformla birlikte *iTunes*'un da Türkiye'ye gelmesiyle birlikte. Çok şu anda *iTunes'da* satış olmuyor; 30-40-50 falan oluyor. Yani çok özel bir şey olmadı diyorlar ama bence henüz çok iyi kullanılmadığı için. Yani o anlamda daha dijital platformda satış yeni gelişiyor. Neticede bu alanda çok ciddi yatırımlar yapan büyük şirketler var. Yani ciddi portföyler satın alıyorlar. Mesela senin portföyünü satın alıyor ya da bana geliyor bir teklifte bulunuyor işte, diyor ki "Senin elindeki on tane sanatçının albümlerini bana sat. İşte yüzde elli dijital hakları senin olsun, yüzde ellisi benim olsun. Albüm yine senin olsun" falan gibi böyle teklifler gelmeye başladı. Demek ki bu dijital platform gelişecek, gelişiyor önümüzdeki yıllarda. O yüzden çöktü, evet, bir dönem ama bu evrimle birlikte diyeyim, dijital müzik indirme, dinleme mevzusuyla birlikte ve *iTunes*'un Türkiye'ye girmesiyle birlikte, şu anda yeni bir ufuk görünüyor. Yani tekrar iyi bir yere doğru gidecek gibi.





4.4. Erhan Bayrak ile Söyleşi (8 Ağustos 2014 / İstanbul)

Erhan Bayrak: Aranjör, besteci ve yapımcı (d. 1976). İlk ve orta öğrenimini Aydın'da tamamlamış, müzikle 1980'li yılların ikinci yarısında tanışmıştır. 1993'te İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü Başkanı Doç. Dr. Nail Yavuzoğlu ile solfej, armoni, klasik Batı müziği ve caz, Fransız piyano hocası Rachelle Eliza Bruni'yle piyano, 1 yıl kadar da Cahit Aksoy'la klasik tür müziği üzerine çalışmıştır. 1993'ten itibaren profesyonel müzik hayatına atılmış, birçok ünlü isme sahnede piyano çalarak eşlik etmiştir. Piyanonun yanı sıra gitar, perküsyon, bas, kanun ve ud da çalabilen Bayrak, yine aynı dönemde aranjörlük çalışmalarına başlamıştır. 1997'de Tarkan'ın eski vokalisti Ebru Aydın için ilk aranjörlük teklifini almıştır. ByRAK RECORDS isimli müzik yapım şirketini kurmuştur. 2007 yılında Sound Bahçesi adını verdiği stüdyosunu açmış, *tonmaister* olarak Özer Yener ve Özgür Yurtoğlu ile çalışmaya başlamıştır. Bugüne kadar; Demet Akalın, Hadise, Yıldız Usmanova, Levent Yüksel, İzel, Ajda Pekkan, Gökhan Tepe, Serdar Ortaç, Mustafa Sandal, Emina Sandal, Işın Karaca, Ferhat Göçer, Bengü, Gülşen, Hande Yener, Burcu Güneş, Lara, Tuba Özerk, Ziynet Sali, Gökhan Özen, Sibel Can, Ebru Gündeş, Petek Dinçöz, Betül Demir, Rober Hatemo, Çelik, Emirkan, Nalân, Faruk K, Aslı Güngör, Alişan, Linet, Hazal, Ebru Yaşar, Asuman Krause, Tarık, Ebru Aydın, Orhan Ölmez, Sinan Özen, Aylin Alaz, Ufuk Yıldırım, Sibel, Mirkelam, Levent Dörter, Roya, Kibariye, Oğuz Berkay, Murat Boz, Candy, Aşkın Nur Yengi ve daha birçok isimle çalışmıştır. Erhan Bayrak, halen aranjör, besteci ve yapımcı olarak çalışmalarına devam etmektedir.

Kent kültürüyle yetişmiş lise öğrencilerinin, çeşitli gruplar kurup dönemin yabancı parçalarını orijinalleriyle aynı şekilde çalıp söylemeye gayret ettiği bir dönemde ortaya çıkan aranjman akımı için ne düşünüyorsunuz? Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasının Türkiye'deki pop müziğin gelişimine bir katkısı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Başta şunu söyleyeyim, ben bunlara aranjman diyemiyorum. *Cover* da diyemiyorum. Çünkü bir şarkıyı tekrardan çalmak sadece yorum farklılığı olabilir; kendinden bir şeyler katarak çalmak başka bir şeydir. Şahsı da geliştirir, orkestrayı da geliştirir. Onun haricinde tabii bu şekilde de güzelce yol alınamaz diye düşünüyorum. Kendinden mutlaka bir şeyler katmak zorundasın. Türkçe söz yazılarak şarkıların *cover*'lanması meselesi de ancak şarkıların karakterleriyle oynanmış olunabilir diye düşünüyorum. Bunların örneklerini gördük, işte Ajda Pekkan şarkılarının bir dönem yabancı şarkılardan *cover*'landığını gördük. İyi de oldu, iyi de yapmışlar. Türk müzik sayfasında yeniliklerin başladığı dönemlerden biridir diyebilirim.

1960'larda pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine ve bu müziği şekillendiren kültüre yöneldiğini görüyoruz. Türkülerin Batı müziği çalgılarıyla farklı bir müzik anlayışına göre yeniden düzenlenip yorumlandığı Anadolu-pop akımı için ne düşünüyorsunuz?

Kesinlikle Türk müzik tarihinde *level* atlama durumudur diye düşünüyorum. Hatta özgüven başlangıcıdır. Bu sadece o zamanlarda ortaya çıkan müziğe değil, onların o yıllardaki imajlarına, saç, kılık kıyafetlerine de yansımıştır. Felsefik bir tarz oluşturmuşlardır. Ersen ve Dadaşlar, Barış Manço, dolayısıyla Kurtalan Ekspres, Erkin Koray, Cem Karaca gibi. Ama ne yazık ki son dönemlerde böyle keskin geçişler çok olamadı. Ne yazık ki aksine, biraz yerinde de sayıldı. Aynı cesareti gösterebildiğimiz zaman sanki her şey çok daha güzel olacak ve daha iyi atılımlar yapılabilir diye düşünüyorum. Yalnız şöyle bir durum var ki, o zamanki tüm grupların yaptığı müziğe sadece Anadolu-pop diyemeyiz; Anadolu-rock da demek lazım. Çünkü bestelerde, aranje mantığında, formatında kullanılan pop sound'undan çok rock formatı işlenmiştir. İşte kullandıkları gitar riff'leri, enstrümanlar, bas yürüyüşleri olsun, davul grubu olsun... Ama şimdi öyle bir şarkı dinliyorum ki rock ama senyo'sunda akompanye yürüyüşleri, riff'leri pop, bütün işte unison'lar olsun. Bu tarzda da dinlediğim yakın dönemde gruplardan bir tanesi Destan'dır ve Destan'ın kurucusu önemli müzik adamı Volkan Şanda'dır. İşte onların bildiğimiz eski halk müziği, türküleri ya da türkü formatında yaptıkları bestelerin düzenlemelerine baktığımızda funk ya da pop sound'u duyabilirsiniz. Bu tarzda işlenmiş İNTRO melodileri olsun, bas ya da unison'lar olsun... Sadece onun örneğini verebilirim. Volkan Şanda'nın da çok büyük emeği vardır bu tarzda. Böyle bir şey söylemek isterim.

Moğollar'ın Anadolu-pop akımının yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını, bu tarzda besteler de yapılabileceğini savunarak ortaya koydukları çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Son derece kıymetli buluyorum ve çok saygı duyuyorum. Çünkü harmanlanmış müzik ve çeşitlilik devamında üretimi de arttırır. Bunu Moğollar çok iyi şekilde başarmış bir gruptur. Akıllarda kaldılar ve kalacaklardır.

Sizce Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-pop akımından sonraki kırılma noktası neresi?

Anadolu-pop rüzgârı sırasında süregelen bir Onno Tunç ve Uzay Heparı besteleri ve düzenlemeleri vardı, Aysel Gürel sözleri. İşte Kayahan, Sezen Aksu, Nilüfer, Ajda Pekkan gibi, Zerrin Özer rüzgârı esiyordu. Sonraki dönemde de Harun Kolçak, Tarkan, Aşkın Nur Yengi, Levent Yüksel, Sertab Erener gibi şarkıcılarımız ve prodüksiyonları vardı. Bu isimler pop müziğin içerisinde bizden de bir şeyler katarak, biraz daha keskin ve anlaşılır dönüşümde bulundular. Ben öyle düşünüyorum. Bence çok keyifli ve kaliteli besteler, prodüksiyonlardı. Hâlâ da severek, zevkle dinliyoruz, aranjmanlar da öyle. Fakat az önceki bahsettiğimiz akım gibi müthiş değişim ve kırılma olmuş mudur dersek, pek diyemeyiz. O başka bir meseleydi çünkü. Prodüksiyonlar daha çok insanların, daha kolay algılayabileceği kaliteli bir şekle dönüşmüştür. Kaliteli bir şekilde müzik severlere müzik ziyafeti çekmişlerdir diye düşünüyorum.

Pop müzik ile 1970'lerde yükselişte olan arabesk arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa size göre bu nasıl bir ilişki?

1970'lerde çok bağlantı olduğunu söyleyemem. Sadece günümüzde olduğu gibi keskin çizgilerle ayrılmış kültürel farklılıklar diyebiliriz. İşte eğlenmek isteyen gençlik genellikle pop dinledi, dertlenmek isteyen tüm yaş grubu da arabesk dinledi o zamanlarda. Ama 80'lere doğru bu biraz daha değişkenlik gösterdi. Düzenlemelerdeki işte melodilerde olsun, o arabesk tınıyı duyduk ama bu çalımlara yansımadı, çalımlar öyle değildi, sözlerde de keza öyle. Sonra 90'larda biraz daha, 2000'lerde biraz daha işin içine girdi, fazla girdi diye düşünüyorum.

Pop müziğin Amerika ve Avrupa'daki gelişim sürecine göre değerlendirecek olursak; 1950'lerden 1980'e kadarki yaklaşık 30 yıllık dönemde Türkiye'deki pop müzik için neler söyleyebiliriz?

Müziği sevip heyecan içinde ayak uydurmaya çalışan, üretmeye ve yeniliklere açık bir grup insanlar var. Kısıtlı imkânlarla da olsa dünya-

daki müzik devrimine ve akımına isteyerek ya da istemeden katkıda bulundular. Dolayısıyla rağbet gördüğünü görüp işe daha sıkı sarıldılar ve yeni şeyler çıktı, daha güzel şeyler çıktı. Ben şunu söyleyebilirim ki, şu anda da kaliteli bir şeyler yaplıyorsa, tamamen o döneme borçluyuz. Her şey için onlara teşekkür ediyoruz.

Sizce pop müzik başına herhangi bir ulus ismi getirilebilecek bir müzik türü mü? Başına Türk sözcüğü getirilebilecek, kendine has özelliklere sahip bir Türk pop müziğinden bahsedebilir miyiz?

Bu tamamen geleneksel müzik adına oluşan bir olgu diye düşünüyorum ben. Yani herhangi bir ülke müziğini önünde ülke adı olmadan da anlayabiliriz. Mesela Hint müziği; hangi tarzda, dünyanın neresinde olursa olsun, dinlediğinizde onun bir Hint melodisi olduğunu, Hint sound'u olduğunu duyabilirsiniz. Amerikan pop müziği ve sound'u için de aynı şey geçerli. Ayrıca Türk halk ve Türk sanat müziği haricinde herhangi bir tarz müziğimizin önüne Türkçe yazmak gerekli mi? Sanki gereksiz gibi. Yani çünkü sadece müziğin adının önüne Türkçe, bir ülke ismiyle anılmasını gerektirmez diye düşünüyorum ve yanlış buluyorum. Sadece alışılmış olduğu için kanıksandı diye düşünüyorum bu mesele.

Türkiye'deki pop müziği dönemlere ayırmaya kalksak, sizce karşımıza nasıl bir tablo çıkar? Örneğin Türkiye'deki pop müziğin altın çağı diyebileceğimiz bir dönem var mı?

Bu soruya tersten cevap verelim: Tabii ki altın çağı var, o da 1980'lerdir. O zamanlarda çocuk olmama rağmen çok iyi hatırlıyorum, dinleyici de başkaydı, talep de başkaydı. Haliyle o zamanki yaratıcılık ve üretim de başkaydı. Bu tabii bütün produksiyonlara yansıyordu. Aslında 80'ler Türkiye için değil, dünya için bir altın çağdı diye düşünüyorum. Onun etkilerini gördük biz de. İşte Abba, dünyayı kasıp kavururdu bütün produksiyon. Benim çok beğendiğim, kaliteli müzik yapan bir produksiyondu. Kasıp kavurmuşlardır. O yüzden 80'lerin esintisi haliyle ülkemize de yansıdı. Az önce söylediğim gibi 80'lerde Kayahan, Sezen Aksu, Sertab Erener, Nilüfer, Ajda, Zerrin Özer rüzgârı vardı biliyorsunuz. Başka bir dönem var ki o da 90'lar. Orda da az önce söylediğim gibi Harun Kolçak, Levent Yüksel, Sertab Erener, Tarkan rüzgârını gördük.

Teknolojik gelişmelerin müziğe ve sektöre etkisi/etkileri nedir?

Yani çok etkisi olmuştur ve olacaktır. Teknoloji artık günümüzde hayatımızın her yerinde var. Büyük kolaylık. Herkesin hikâyesi olduğu gibi, ben de küçük yaşlarda başladım müziğe; dört yaşında ilk tanıştım,

profesyonel olarak 10 yaşında sahnedeydim. Memleketim Aydın'da yaşarken –böyle '85-'90 yıllarında– bir grubun plağına ya da kasetine ulaşmak çok zordu. Çünkü ancak İstanbul'a gelecek de ordan belki İzmir'e gelecek, biz alacağız falan derken on beş günde bir İzmir'e gidiyordum, böyle ordan notalar, yeni gruplar, işte onlara bakıyordum. Ama bence o dönemler çok iyi dönemlerdi. Konuyu böyle biraz açarak anlatıyorum ama sonra geleceğim oraya. Hani böyle optik kablodan, dijitalden, sinyalden uzak, böyle analog teyp ve kaset döneminden bahsediyorum. Sıcacık bir analog teyp sound'u ve müziği. Şimdi bile hâlâ evde bir kaset koyduğumda o alttan nelen *noise effect*'i beni çok mutlu ediyor. Hatta bazı düzenlemelerimde bakıyorum mesela aşağıya direkt bir tane böyle *f x* koyuyorum, cızır cızır gelsin böyle, analog teyp koksun sound, dijitalden uzaklaşsın diye. İşte o zamanlar da neydi? Bir albüm çıkacak, önce Almanya'da çıkar, sonra Türkiye'ye gelir, ulaşır, bize gelmesi çok uzun sürer. Ama şimdi öyle bir *network* ağı var ki dijital ortamda dünyanın neresinde ne olay olursa olsun, her şeyden bir anda haberimiz olabiliyor, hemen satın alabiliyoruz, ulaşabiliyoruz. Hatta o zamanlarda şey konuşulurdu, bir dönem gelecek ki dünyanın her yerinde tanımadığınız müzisyenlerle tanışıp çalışabileceksiniz. Hatta beş ayrı ülkede aynı anda stüdyoda *record*'a, kayda girebileceksiniz. Şaka gibi yani böyle şeyleri duymak ki oldu; bir prodüksiyonda çalışırken, atıyorum Brezilya'da bir tane beğendiğim perküsyoncuyla, Amerika'daki bir bascıyla çalışabiliyorum. Adamı hayatım boyunca görmedim, sadece internetten tanışıyoruz. Adama *Wetransfer*'iyle bütün albümü yolluyoruz, o kendi stüdyosunda çalıyor, yolluyor tekrar bize, biz onu albüme koyuyoruz. Ama şöyle bir durum var; sadece teknolojiyi kullanmak isterken bu imkânın adı kolaya kaçmak ya da soğuk müzik olmamalı. Çünkü işin içine teknoloji girdikçe maksadından aşabilir mesele. Onun dozajını iyi belirlemek lazım. Ülkemizin en önemli gitar virtüözlerinden Erdem Abi, Erdem Sökmen stüdyo kaydında bana bir şey anlatmıştı. Yıllar önce –ki ben o dönemin sonuna geldim ama o şekilde bir kaydım olmadı– hücum kayıt döneminde, solistin de içinde olduğu, herkesin aynı anda, şefin saydığı ve kayda girdiği dönem... Öyle bir durumdalar ki şarkının finalinde en ufak bir keyifsiz ritardando, rall bütün şarkıyı baştan çalmanıza sebep oluyor, en başa dönüyorsunuz. Hani aradan punc girmek falan... Sonrasında iki inc analog teyp sekiz kanallı mikser, sonra sonra işte 12 kanal, mevzu buralara kadar geldi. Bu da ne oldu? O zamanki bütün müzisyenlerin, özellikle stüdyo müzisyenlerinin gelişimini ve enstrümanistliğini çok geliştirdiğini düşünüyorum. Müthiş bir

konsantrasyon sağladığını düşünüyorum onlara. Şimdi de öyleler ama tabii teknolojinin verdiği rahatlığı kullanmak isteyenler olabiliyor. Ondan sonraki dönemde işte "Kopya yok mu? İkinci bölüme kopyalama yapılabilir mi?" ya da teknolojiyi de kullanarak bazı ufak tefek hataları düzeltmeler falan... Hani bunları dünya kullanıyor ama aşırıya kaçmadan teknolojiyi kullanıp meselenin sıcaklığından, samimiyetinden ve asıl meselenin müzik olduğundan uzaklaşmadan teknolojiyi hayatımıza ve stüdyomuza sokmak lazım sanki, böyle düşünüyorum.

Popüler müziklerde aranjörün rolü nedir? Türkiye'de müzik teknolojileriyle biraz arası iyi olan hemen herkesin aranjörlüğe soyunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Güzel soru. Sadece popüler müzikte değil de hepsinde aranjörün rolü çok büyük ve önemlidir. Hatta zaman zaman başroldür. Ama bir şarkıyı vezir de eder rezil de eder, öyle derler. Yani aranjör elini çektiği zaman, mikserdeki bütün kanalları indirdiği zaman dinleyici sadece duyduğu sözlerle, melodiyle ve solistle yalnız kalır. Ama bu demek değil ki bir prodüksiyonda iyi bir kompozitör, aranjör varsa tamamdır diye bir şey yok. Yani iyi bir beste yoksa işiniz zor. Bu sefer aranjör asıl işini bırakıp, asıl yapması gerekeni bırakıp, besteye müdahale edip aranjmanla bunu ne hale getirebilirimlerle uğraşır. Bu da çok adaletli olmaz. Tabii ki solistin performansı ve iyi bir eseri iyi bir prodüksiyon şirketiyle kitlelere ulaştırmak da çok önemlidir. Bu mesele böyle gidiyor yani. Öbür soru için de herkesin bir şeyler yapmak istemesine bir şey diyemezsiniz, herkes bir şeyler yapabilir ama sadece teknolojiyle bu iş kısıtlı olursa bir yere kadar yapabilirler. Yani müzik bilmeden, müzik öğrenmeden bu iş olamaz. Sadece teknolojiyle yapamazsınız. Mesela şöyle söyleyeyim, işte hazır duyduğu bir tane bas riff'ini alıp bir şarkının içine koyduklarında bu şarkının o *grove*'u isteyip istemediğini ya da hatta ve hatta basın tonunu şarkıyla duymadan koyduklarında çok hoş gelmiyor. Böyle örnekleri duyduk, ne acıdır ki duyduk. Böyle olduğu zaman çok alakasız oluyor, alakasız bir müzik çalıyor. Ama baktığınızda teknolojiyi kullanıp da müzikle alakası olmayan birinin yaptığı bir iş oluyor bu.

Bu şekilde iş yapanlardan aranjör dj'ler var mı günümüzde?

Yani şöyle, günümüzde aranjör dj'ler şu anlattığım örnekte yok. Ama ben bunu, bir ikisi hariç çoğu da benim arkadaşım, hep de bunları bir araya geldiğimizde konuşuyoruz. Onlara diyorum ki sonuç olarak ne olursa olsun müzik yapıyoruz. Yani bir film müziği de yapsak, sahnede bir şarkının versiyonunu yapıp, *remix*'lerini yapıp sahnede çalsan da ne yaparsan

yap, sonuç olarak bu bir "do re mi fa sol la si do." Müzik konuşuyoruz. O yüzden o şarkının tonunu ya da o şarkının grubunu müzikle alakalı... Demiyorum ki büyük orkestra şefi olsunlar, hayatlarını buna adasınlar. O başka bir iş bu başka iş ama sonuç olarak ortak bir dil olması lazım. O olmadan müzik olmaz. Dj de olmaz, kompozitör de olmaz, hiçbir şey olmaz. Yurtdışına baktığımızda, bakıyorum bütün ünlü *producer*, dj'lerin geçmişinde hepsinin bir konservatuvar eğitimi ya da ciddi bir eğitimleri var. En azından hepsi virtüöz bile olmasa armoniden anlayıp piyano çalabiliyorlar. Bu önemli yani. Yoksa o iş olmaz, teknolojiyle olur. Şöyle de bir durum var ki, bu iş yetenekle doğru orantılı ve yetenekle sabit. Öyle müthiş işler çıkar ki, şoke olursunuz. Ama bunu da duymak lazım.

Aranjörlerin eğitimli olup olmamaları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Ne mi düşünüyorum? Eğitimsiz aranjör diye bir kavram sanırım sadece bu ülkede var. Öyle düşünüyorum. Çünkü o da ne demekse; eğitimsiz! Bunu düşünemiyorum bile yani, bu korkunç bir şey. Bu konuya şöyle bakalım, bırakın teknolojiyi, elektronik kesildiğinde kâğıdı kalemi alacaksın şarkıyı yazacaksın ve herkes çalacak. Bu meselenin başlangıcı bu yani. İlk eğitim do, bu iş burdan başlıyor teknolojiye kadar, artık nereye gidiyorsa oraya kadar gidiyor. Yani fa anahtarını bilmeyen biri nasıl bas yazabilir ki? İmkânsız bir şey. Ancak ağzıyla tarif edebilir ama o da bir yere kadar kalır. Yani nota müzisyenlerin dünyadaki ortak dilidir. Ne olursa olsun, bunu bilmek zorundalar yani yoksa olmaz. Nota bilmeden aranjman yapılabilir mi yapılamaz mı? Bu ayrı bir konu, tabii ki yapılabilir ama sonuç olarak bir yere kadar geliyorsun. Müzisyenlik, genelini şöyle anlatayım, karışmasın mesele; derdini anlatmak için sen nota bilmelisin ve yazdıklarını ya da hayal ettiklerini yazabilmelisin, insanlara anlatabilmelisin ve müzik bilmelisin. Yoksa zor, olmaz. Ama az önceki soruda da söylediğim gibi, bazı istisnalar kaideyi bozmaz. İsimleri bende saklı, tanıdığım, ülkemizin yetiştirdiği iki tane müzisyen var ki, sıfır nota bilgisi ama müthiş bir müzik kabiliyeti olan bence iki çok değerli insan. Benim için yerleri çok ayrıdır. Ama o kişiler kıstas değil. Onlar örnek de değil, onlar öyle. Örneğin Paco De Lucio da nota bilmiyordu. Sonrasında işte biraz öğrendi ve bir nebze de kendini geliştirdi falan dediler ama bu da çok önemli değil az önce verdiğim örnek gibi. Ben Paco De Lucia ile alakalı bundan 10-12 sene önce televizyon kanalında bir röportajını dinledim. Spiker dedi ki "Sizin için dünyanın en iyi flamenko ustası, gitaristi, işte dünyanın en iyi müzisyenlerinden biri diyorlar. Siz ne diyorsunuz bu konuda?" Evet gerçekten çok iyi ve ekol oldu. Yıllarca, yüzyıllarca bence dinlenecek. Hâlâ da onu çözmeye

çalışacağız, Allah rahmet eylesin. Ama o da iyiyim, evet biliyorum diyemez. Kötüyüm diyemez. Mütevazı olamaz, ukala olamaz. Dedi ki "Ben beş yaşında müzikle tanıştım. 13 yaşına kadar babam bana bir eğitim verdi. 13 yaşından 53 yaşına kadar günde 14 saat gitar çaldım. Sizin tanıdığınız dünya üzerinde günde 15 saat çalışan başka bir gitarist, başka bir müzisyen varsa, o benden daha iyidir." Bunu hiçbir zaman unutmamışımdır, hep söylerim arkadaşlarım arasında. "Biz de o zaman böyle olalım" diye bir şey yok. Bunun cevabı Allah'ta. Ama herkes olacak diye bir şey yok. Sonuç olarak ne demek lazım? Eğitim şart.

Müziğin Türkiye'deki sektörel gelişimini nasıl değerlendiriyorsunuz? Özellikle 2000'lerden itibaren Türkiye'deki müzik piyasasında müzikal ve sektörel anlamda neler değişti?

Valla çok kötü diyemem ama çok iyi de diyemem. Teşekkür ederim böyle bir soru sorduğun için. Yani ben çok da mutsuz değilim. Ama özellikle Onno Abi rahmetli olduktan sonra hem beste hem de aranjman anlamında ciddi bir yara aldığımız söz konusudur. En azından ben böyle düşünüyorum, bunun altına imza atarım, bunu can-ı gönülden söyleyebilirim. Çünkü şöyle, benim dönemim ve benden sonraki hemen hemen tüm müzik *producer*, aranjörlerin hepsi bir Onno Tunç çocuklarıdır diye düşünüyorum, öyle adlandırabilirim. Ayrıca benim armoni konusunda iki hocam vardır, biri Dr. Nail Yavuzoğlu, biri Onno Abi, Onno Tunç'tur. Konuyu dağıtmadan 2000 sonrasına geleyim. 2000'lerden sonra ülkemizde her konuda olduğu gibi müzik endüstrisinde de çok değişimler oldu. Yani anormal derecede bir üretim ve tüketim söz konusu. Açıkçası bu benim pek hoşuma gitmiyor. Çünkü bir albümü hazırlıyorsunuz, albümü şirkete teslim ettikten ve daha birinci klip çekilip insanlar insanlar o şahsı tanıyasıya ya da o tanıdıkları şahsın yeni projesini dinleyene kadar siz aynı kişiyle yeni albüm hazırlıklarında stüdyoda olabiliyorsunuz. Yani tamam, bir şeyin devamında albüm kendini, sürecini tamamlamadan girmemek lazım bu riske ama bu kadar hızlı değil belki de. Burda ciddi bir tüketim söz konusu diye düşünüyorum. Bu insanlara da yansıyor. Zamanla dünya da değişiyor, dünyada da bu hızlı tüketim söz konusu. Baktığınızda Amerika'da da bu şekilde yani. Tabii bunun etkisi bizim ülkemize de yansıyor. Benim en büyük sıkıntım bu. Bu hızlı üretim ve hızlı tüketim bence olmamalı yani. Biraz daha ayaklarımız yere basarak yani... En azından 90'lar, 80'ler zaten muhteşemdi onu konuştuk az önce. Biraz daha seçici olmak lazım sanki, böyle düşünüyorum.

Son yıllarda genel olarak müzik piyasasının büyük bir durgunluk, hatta çöküş içerisine girdiği söyleniyor. Aynı fikirdeyseniz sizce bunun sebebi/sebepleri nedir?

Ben önce meseleyi müzikal olarak değerlendireyim, aslında burası biraz kilit. Ortadoğu ülkeleri arasında baktığınızda ülkemizin müzikal olarak ne kadar ileride olduğunu söylememe hiç gerek yok. Gerçekten çok yetenekli arkadaşlarım var. Bu sorunun biletini dinleyicilere kesmek istemiyorum ama MTV'de atıyorum duyduğu bir sound'u, projeyi çok beğenip, bağrına basıp aynısını bizlerden duymaya tahammül edememe durumundan bahsetmek istiyorum. Bunun karşılığında da riske girmek istemeyen, genellemek istemiyorum ama bir yapım firması, yapımcı ya da solist... Ama bunun yanında kendinden de her zaman yenilikler istenen ve bu tablo karşısında arada kalmış bir aranjör... Yani bunlar çok önemli şeyler. Tabii ki besteciler de çok özgür değil buna baktığınızda. Bu bence sektörün sıkıntısı. Ben bundan etkileniyor muyum? Ben bu tarzda çalışmıyorum. Tabii bu sadece benim problemim değil, sektörün problemi olduğu için o şekilde bakmak ve çözmek lazım. Ben bu tarzdan çok uzak durmaya çalışıyorum mümkün olduğu kadar. O yüzden çok fazla bundan etkilenmiyorum. Zaten böyle bir şey olsa şu an çalışmam söz konusu olamaz, üretemem yani.

Prodüktörler veya çalıştığın kişiler açısından meseleye bakarsak, yüzde yüz özgür olduğunu söyleyebilir miyiz çalışmalarında?

Yüzde yüz özgür olduğum prodüksiyonlar var ama sonuç olarak şöyle; dünyada da kaliteli müzik, kalitesiz müzik, işte ticari müzik, ben bu kavramları da sevmiyorum. Dinlediğiniz bir parça ya güzeldir ya güzel değildir. Yani zaten güzel olmayan hiçbir şeyi bir proje olarak insanlara sunup beğendiremezsiniz. Ancak belki bir kereye mahsus kandırabilirsiniz ama o da nasıl olur bilmiyorum, onun şeyi bende yok. Özgür olup olmamak gibi bakmayalım meseleye. Sonuç olarak dünyada da baktığınızda ticari, kaliteli ama ticari müzik yapıyorsunuz. Çünkü sonuç olarak bir prodüksiyona bir maliyet yatırılıyor, o prodüksiyondan bir gelir elde edilmesi lazım, bu bir ticaret. 80'leri konuştuk mesela ülkede, 80'lere baktığımızda, 90'larda da yapılan ve bugün güzel andığımız isimleri geçen insanlar ticaret yapmadılar mı? Prodüksiyon şirketleri ticaret yapmadı mı? Hem kaliteli müzik yaptılar hem de ticaret yaptılar. Bu şahıslara da yansıdı, prodüksiyona da yansıdı. Dünyada da öyle şu anda baktığınızda. Yani "Güzel müzik yapıyorum ama para kazanmıyorum" böyle bir şey olamaz. Bence bu işin ticareti söz konusuysa, zaten ticari başarı da bir başarı. Ama ürün de iyiyse, artık zaten buna söylene-

cek hiçbir şey yok. Yani bu ikilem beni rahatsız ediyor. Sanki satmayan albüm çok iyi, satan albüm tu kaka; öyle bir şey yok. Kötüyse bunun meselesi başkadır, ben öyle bakıyorum meseleye. Yani her yerde iyi müzik, kaliteli müzik ne olursa olsun tarzı –siz dinlersiniz dinlemezsiniz o başka– her zaman ticari başarısı da olan ama önce müzik olan, içi dolu bir prodüksiyon yapmak lazım. Nerde olursanız olun, ben öyle düşünüyorum. İngiliz prodüktör arkadaşımla sohbet ediyorum, ona burdaki genel stüdyo çalışma sisteminden –bir bakıma bende de çok farklı değil bazı arkadaşlarımla olan çalışmalarım hariç– bahsettim. İşte burda besteci ve söz yazarı öyle bir şeye gelir ki birbirini tanımaz. Aranjörle de giyaben tanışır ama hiçbir zaman stüdyoda bir araya gelmezler finalden önce. İşte söz yazarı sözünü yazar ya da söz müzik birlikte yazar. Zaten bestelerken şarkının *grove*'unu ve riff'ini de bir nebze belirlemiş ve aranjörü de kilitlemiş olur. Böyle isteniyor gibi düşünür. Bu sefer ne oluyor? Sizin özgürlüğünüzü de elinizden almış oluyorlar. Ama siz o şekilde gelen kilit bir şarkının burada aranjmanını yaparken, yine ticari tarafını ve müzikalitesini düşünerek başka bir yöne çevirebiliyor ve bunu kabul ettirebiliyorsanız, o başka bir mesele. O yüzden yurtdışına bakıyorum, Amerika'da, Avrupa'da bu tabii çok komik bir durum. Söz yazarından tutun, aranjörüne, bestecisine kadar solist dahil herkes bir eser yaratılırken herkes baştan sona stüdyoda oluyorlar. Hepsinin ayrı ayrı yalnız kaldığı ve çalıştıkları zamanlar vardır, o başka bir şey. Ama baktığınızda bir prodüksiyon beraber stüdyoda harmanlanıyor, yapılıyor, *mix*'lerine kadar. Yani "Sözünü yazdım, finale kadar benim hiçbir işim yok" gibi bir lüks söz konusu değil. En azından benim gördüğüm o. Bizde, dört dörtlük olmasa da en azından benim stüdyomda, benim çalışmalarımda bu sıcaklığı, bu samimiyeti veriyoruz, yani bu şekilde çalışıyorum arkadaşlarımla. Tabii bir nebze de olsa bu bizi mutlu ediyor. Meseleye hep müzikal olarak baktık, sadece bundan ibaret değil mesele. Buradan başlıyor, işte dediğim gibi ürünün sunulması, promosyonu ve kitlelere ulaşmasına kadar gidiyor. O iş bizi aşıyor, o iş yapım firmasıyla ve promosyonla alakalı bir şey. Tabii bir ülkenin siyasi durumu neyse ve hızlı gündem değişimi de o ülkenin müzik sekötürünü ciddi şekilde etkiliyor diye düşünüyorum.

Mevcut durumun iyileştirilebilmesi için sizce ne tür önlemler alınması gerekiyor? Sektör içinde kimlere hangi görevler düşüyor?

Herkesin bence çok önemli görevleri var. Yapımcılar daha da bilinçli ve seçici olmalılar. Yorumcu arkadaşlarım kendilerini geliştirmek ve şarkıcılığını, solistliğini geliştirmek için daha çalışmalılar, çaba sarf et-

meliler. Bu kötü oldukları anlamına gelmez ama iyi oldukları anlamına da gelmez. Bu bizim için de geçerli. Her zaman yeni daha ne yapabiliriz peşinde olmalılar. Aynı şekilde mutfaktaki arkadaşlarım, buna ben de dahil olmak üzere ileriyi düşünüp acaba daha iyi nasıl müzik yapabiliriz, dünyayı takip edip kimler nerde ne yapıyor, her şeyden haberdar olmalıyız ki, şu anki teknolojiyi kullanarak her yere istediğimiz gibi ulaşabiliyoruz, biliyorsun. Onun haricinde meslek birliklerine de çok iş düşüyor. Hatta en önemli işlerden biri diyebilirim yani. Televizyonlar, özellikle onlar da. Bir de şöyle bir durum var, bunu söylemeden geçmek istemiyorum; "Millet benim tarzımı seviyor" –bu aranjör için de geçerli solist için de, besteci, hatta prodüksiyon şirketi için de–, "Bundan uzaklaşmayalım" fikri, kafaları zamanla kendini tekrar etmeye ve bir kısır döngüye sebep oluyor. Bunun örnekleri var. Böyle olmaması lazım. Yani dinleyiciye farklı, güzel ve ne olursa olsun sıcak, samimi iş verdiğinizde, o insanlara geçiyor ve bağrına basıyorlar. Her şey yalan, şarkı gerçek.


BURAK RECORDS



4.5. Garo Mafyan ile Söyleşi (5 Mayıs 2014 / İstanbul)

Garo Mafyan: Aranjör ve besteci (d. 1951). Küçük yaşlarda piyano çalmaya başlamış, İstanbul Belediye Konservatuvarı'na girerek burada armoni ve kontrpuan eğitimi görmüştür. 1969 yılında kurulan İstanbul Gelişim Orkestrası'nın kurucuları arasında yer almıştır. 1980 yılında Gelişim stüdyosunu kurmuş, ilk profesyonel albümünü aynı dönemde Tanju Okan ve Zerrin Özer'le yapmıştır. Önemli müzik projelerinde, çeşitli müzikallerde ve 1981-1995 yılları arasında Eurovision elemelerinde aranjör ve orkestra şefi olarak yer almıştır. Önemli yorumcularla çalışmış, birçok yerli ve yabancı şarkının düzenlemelerini yaparak pop müziğin gelişiminde aranjör olarak büyük rol oynamıştır. Attilâ Özdemiroğlu, Asım Ekren, Onno Tunç, Selçuk Başar ve Uğur Başar'la beraber sayısız albümün İstanbul Gelişim Stüdyosu'nda hazırlanmasına katkıda bulunmuştur. Genç isimlerin peş peşe ortaya çıktığı 1990'larda yaptığı beste ve düzenlemelerle dönemin pop müziğinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Genç şarkıcıların yanında tecrübeli isimlerle de çalışmayı sürdüren Mafyan, Ajda Pekkan, Barış Manço, İlhan İrem, Nükhet Duru ve Zerrin Özer'le aralıklı olarak çalışmaya devam etmiştir. Garo Mafyan'ın aranjörlüğünü yaptığı diğer şarkıcılar arasında, Ayşegül Aldinç, Ali Kocatepe, MFÖ, Bendeniz, Bora Gencer, Burcu Güneş, Coşkun Demir, Erol Evgin, Kerim Tekin, Jale, Leman Sam, Nalân, Neco, Niran Ünsal, Nur Yoldaş, Ozan Orhon, Reyhan Karaca, Tayfun ve Yonca Evcimik gibi isimler yer almaktadır. Mafyan'ın müziklerini yaptığı yapımlar arasında *Samanyolu* (1989), *Duygu Çemberi* (1990), *Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu* (2006) ve *Hicran Yarası* (2009) gibi televizyon dizileri ve sinema filmleri vardır. Garo Mafyan, 1999 yılında kurulan Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği'nin (MSG) yönetim kurulu başkanlığı görevini devam ettirmektedir.

Kent kültürüyle yetişmiş lise öğrencilerinin, çeşitli gruplar kurup dönemin yabancı parçalarını orijinalleriyle aynı şekilde çalıp söylemeye gayret ettiği bir dönemde ortaya çıkan aranjman akımı için ne düşünüyorsunuz? Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasının Türkiye'deki pop müziğin gelişimine bir katkısı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Şimdi özellikle ortaokul ve lise talebelerinin enstrüman çalmak, müzikle uğraşmak ve bir de bunun karşılığında bir alkış, taltif almak diye güzel bir egosu vardır, gayet doğrudur. Okul partilerinde işte gitar çalan en büyük şanslı müzisyen oluyor veya şanslı kişi oluyor; bu, kız ya da erkek farketmiyor. Ama herkes hayranlıkla onu izliyor. Bir kere o yaştaki bir gencin veya bir çocuğun görebileceği en güzel şey; aranan kişi oluyor. Bir de gitar taşınan bir enstrüman olduğu için, piyano gibi değil, piyanoyu taşıyamıyorsun. Burdan bakarsan veya başka bir enstrüman çalınabilecek, e tabii insanlara bir özgüven getiriyor ve şöyle bir yukardan ortalığa bakmak gibi böyle alkışlarla, eğlence yapmak... Bunlar işin doğasında olan şey, insanın zaten doğasında var bu. Şimdi o yıllarda aynısını bire bir çalmak demiyelim de bir kopyalık durumu var, kopya alıyorsun, işte yazıyorsun, çiziyorsun neler yapmışlarsa; aynısını çalmaya çalışıyorsun. Ne kadar orijinale yakınsa, o kadar başarılı oluyorsun diye bir standart var o tarihlerde. Bunlara Türkçe parça yazılmasının... Şimdi, iyi parçanın kopya edilmesine karşı değilim çünkü iyiyi kopya etmek doğru bir şeydir bana göre, benim fikrim budur. Ha içine kendin bir şey katıyor musun? O bambaşka bir konu. Ama konumuz mademki o yılların parçalarını alıp çalmak ve insanlara dinletiyse, iyisiyse örnek hiçbir itirazım yok buna. Türkçe söz yazılmasına da bir itirazım yok. Çünkü aynı şekilde dünyada herhangi bir parçaya Almanca da söz yazılabilirdi, Fransızca da yazılabilirdi, İngilizce de söz yazılabilirdi, her şey yazılabilirdi; bunlar gayet doğru şeyler. Ne kadar katkısı oldu dersen, şimdi bunu maalesef ikiye ayırmak lazım. Maalesef diyorum çünkü bunu konu hep çok başka türlü geliyor. Kendi sesimiz, tamam. Bu toprağın bir sesi var, bunu ortaya çıkarmak başka bir şeydir, bir parçayı çalmak başka bir şey. İkisi aynı şey değil, bunu hep karıştırırız biz. Deriz ki "Niye kendinden bir şey katmıyorsun?" Tamam, bir parçanın orijinalini alırsın, içindeki herhangi bir yerine kendinden bir şey katarsın ama yine özünde o parça senin parçan olmuyor. O kısım, parça içindeki küçük bir bölüm senin katkın oluyor. Ama parçanın geneli başka bir şey. Ha sıfırını kendi duygularınla, işte bu toprağın sesi, bölgelere göre kültür farkları... Orda bir şey yaptığın zaman da o parça bambaşka bir parça oluyor. Bu konuda diyeceğim benim bu ama ne kadar katkıda bulunuyor? E iyinin devamı olması benim için artı bir katkıdır, hiçbir zaman eksi bir katkı değildir. Ha İngilizce bilmeyen olabilir o tarihlerde, hepimize, okullarımızda, koleje gidenler, devlet okuluna gidenler, her tarafta İngilizce öğrenim vardı. E bire bir söylemek tabii insanların da keyfini alıyor, ahengince söylüyorsun. Sonra Türkçe söylenmeye başladı, gayet

doğru. Değişen bir şey, kavram değil yani bu. Benim bakışım, şöyle diyeyim, ikisini birbirinden mutlaka ayırmak lazım çünkü o zaman hata yapıyoruz. Yabancı parçayı kopya edip çalmak, üstüne söz yazmak başka bir şey; kendin bir parçayı yapman, kendin bir şey yaratman, kendi ne bileyim yaşadığın yerle alakalı bir şey yapmak bambaşka. İkisini birbirine karıştırmamak lazım.

1960'larda pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine ve bu müziği şekillendiren kültüre yöneldiğini görüyoruz. Türkülerin Batı müziği çalgılarıyla farklı bir müzik anlayışına göre düzenlenip yorumlandığı Anadolu-pop akımı için ne düşünüyorsunuz?

Ben bu soruya şöyle bir cevap versem veya şöyle bir soru sorsam ne dersin bana? İrlanda, İrlanda halk müziklerini Batı enstrümanlarıyla çalar çünkü kendi enstrümanlarıdır. Şimdi onda da ikilem var, hepimizin yıllardan beri, gerek müzisyenlerin gerek dinleyicilerin ikilemde kaldığı bir durum var: Halk müziği kendi özgün şeklinde mi yani orijinal şeklinde mi yapılmalı yoksa dünya standartlarına mı uygulanmalı? Bu her zaman tartışılan bir konu. Hangisi doğru hangisi yanlış? İkisi de doğru. Şimdi şöyle bir şey var; bir senfoniyi bir piyanoya indirgeyip piyanoda o senfoniyi çalabiliyorsun. Bir de o senfoniyi seksen-yüz kişilik orkestranın çalması var. Bunların hangisi doğru? Yani çok tanıdığın, çok bildiğin klasik bir eserin bir piyano özetini –redüksiyonu dediğimiz– yaptığın zaman acaba o parça başka bir şeyleri kaybediyor falan, böyle bir şey değil. Ama bir de hep o müziği zaten yılların duygularına, yaşam tarzlarına, siyasi, ekonomik şartlara göre değerlendirirsek daha doğru olur. Daha böyle bir heyecanlar, hafif sertlikler ama kaba bir sertlik değil, mizik içinde sertliktir. E şimdi gitar var, davul var, ne bileyim klavye var, o zaman *keyboard*'lar yoktu, org falan var ya da piyano var... O günün şartlarını düşünürsen, bir parçayı, önde bir bağlama olabiliyor, başka bir enstrüman olabiliyor, onla beraber çalıyorsun. İnsanlara tabii yeni bir ses, yıllarca dinlediği bir türkünün belki daha iyi bir düzenlemesi yapılıyor. E bir de dediğim gibi hep şartlara bakıp düşünmek lazım her şeyi; o yıllarda nasıldı her şey? İşte bir ihtilal olmuştu, sonrası ne oldu? Acaba bazı şeylere karşı bu bir direniş miydi? Öyle değerlendirirsek, her şey zaman içinde dediğim gibidir; su yolunu buluyor ve gidiyor. Ben bu konuyu böyle düşünürüm. Ama orijinal bir parçanın, yani bir türkünün ustasının elinden çalınıp söylenmesinden çok ayrı bir keyif alıyorum. Ama enstrümanlarla birlikte yapılan bir orkestrasyondan, hele güzelse, çok da güzel keyif alıyorsun. Yani benim onu severim bunu sevmem diye bir ayrım yapma haddim yok bir kere çünkü başta da söyledim,

ben müzikte dil, din, ırk, cins ayrımı yapan bir adam değilim. Her şeyi denemek lazım, her şeyi bilmek lazım. Ha kendine göre dersin ki ben seviyorum veya sevmiyorum, bu senin takdirindir. Ama ben bundan hoşlanmadım, bu güzel değil falan demek galiba pek doğru bir hareket değil. Benim düşüncem budur. Hep şartlara göre, o günün neydi şartları, o gün ne ortaya çıktı? İşte yavaş yavaş teknolojiler girdi; bizim çocukluğumuzda *Fender* gitar sahibi çok az vardı. İşte bir *Fender* ya da *Stratocaster* caz filmlerinde gördüğün zaman gözlerin yuvalarından fırlıyordu. Ne oldu işte, *Feder*'ler çıktı, *Fuzz*'lar çıktı, büyük hoparlörler çıktı. Düşün, karşında hiç görmediğin bir şey; şu kadarlarla çalışmışsın, lambalı bir şeylerle çalışmış, sonra birden bir dev tesisatlar geliyor, inanılmaz bir ses çıkıyor, hareketli, dinamik bir şeyler yapılıyor. Bazen de romantik bir şeyler yapılıyor. Böyle düşünmek lazım bence.

Moğollar'ın Anadolu-pop akımının yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını, bu tarzda besteler de yapılabileceğini savunarak ortaya koydukları çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Şimdi, o yıllardaki Anadolu-pop dediğimiz o işi yapanları bir düşünürsen; işte Dadaşlar, Moğollar, Kurtalanlar bilmem neler falan, tabii ki doğru. Bu insanlar sadece bir kopya yapmıyorlardı. Kendi duygularını, kendi müzik birikimlerini, kendi yaşantılarından belki de bir parçalar sergiliyorlardı. Bir de şunu düşünmek lazım galiba, şayet toplumda kabul görmüşse ve topluma bir şeyler verebilmişse, toplumu etkileyebilmişse ki müziğin en büyük şeyi sonuçta sunmak, yaptığın bir şeyi sunuyorsun, bunun karşılığı ya olumlu oluyor ya olumsuz oluyor. Başarı desem, başarının kriterleri mutlaka başkadır, ikisini birbirine pek karıştırmamak lazım, ikisi başka bir anlayış. Ben de o yıllardaki müzisyenlerden bir tanesiyim. İşte Muratlar vardı, Murat Ses vardı kulağı çınlasın, işte Cahitler, yani bütün arkadaşlarımız; ama bir heyecan ve çaldıkları zaman da bir ateş çıkardı bütün bu grupların. Bir de en büyük özellik her şeyin başında canlı, yani bir stüdyoya girip işte olmadı baştan falan deyip... Sahnede performans bence en doğrusu çünkü bir müzisyenin kendini gösterebileceği en güzel yer sahne. Çünkü o süre içinde hata da yapabilirsin; yapmazsın, muhteşem bir şey çalarsın veya istediğini çalamazsın. Bütün bu kurallarla veya olgularla sonuçta bir müzik dinletisi yapıyorsun. Kendini ifade ediyorsun, kendi besten var, o tarzda yapılmış bestelerin var ve insanlardan inanılmaz kabul görüyorsun. Bu bence olması gereken bir şey.

Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-pop akımından sonraki kırılma noktası neresi sizce?

Şimdi, bir şeyler... Galiba kırılma noktası çok daha, başka bir şey söyleyeyim, belki de bunu kimse söylemeyecektir; biz jenerasyon aranjörlerin yaptığı tamam çok güzel aranjmanlardı ama daha kulaklara yerleşememiş, oturamamış bir şeyler yapmamız. Akorlar, işte armoniler çok değişti, bilmem ne oldu, sonra bir anlaşılmaz işler yapmaya kalktık. Ben ona hep yıllarca kendimden örnek verdim. Ben Nazan Şoray'a bir albüm yapmışım ve her zaman da ben bunu televizyonda bin defa söyledim; aşağıda Japonlar yukarıda Çinliler savaş ediyor, arasından bir kızcağız şarkı söylemeye kalkıyor. Ben bunu hep söyledim. Galiba bilgilerimizi, egolarımızı hemen işte bunu aranjman olarak ortaya döktük. Acaba doğru muydu? Veya İngilizlerin söylediği bir şey vardır ya da Amerikalıların; *Simple is beautiful*, basit güzeldir, sade güzeldir. Ondan mı çok fazla verdik veyahut da ben biliyorum, her şeyi ben yaparım deyip parçada işte inanılmaz armoniler koyarım deyip, insanların bir anda kulaklarını kapatıp başka bir tarafa yönelmesi, galiba işte kırılma noktası buralarda başlıyor. Belki bunu sana pek kimse söylememiştir ama işin gerçekleri bunlardır yani, bana göre gerçekleri bunlardır. Ha çok örnekleri çıktı, belki örneklerde hafif bir deformasyona uğramıştır ve yavaş yavaş bir şey kaybolduğu zaman yerini başka bir şey almıştır. Bilmiyorum, biz bunu çok konuştuk, televizyon programlarında çok tartıştık, yazılarda da; galiba bir dönemden sonra bu anlaşılmayan bir şeyler ki üstünde bir melodi var, melodiyi biliyorsun ama altı... Belki çok güzel, hiçbir itirazım yok ama pek algılanma o durumu o kadar fazla yoktu. Sonra ufak ufak bir piyanist şarkıcılar çıktı çünkü bir kişi söylüyor, ne söylediği anlaşılıyor bilmem ne, buraya bir akım oldu. Sonra arabesk başladı, motifler kullanılmaya başladı, böyle bir şecere geldi.

Pop müzik ile 1970'lerde yükselişte olan arabesk arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa size göre bu nasıl bir ilişki?

Her şeyden önce şunu çok iyi, yani doğru ortaya koymak lazım; arabesk nedir diye düşünmek lazım. Arabesk bir tarz mıdır İspanya'daki bildiğimiz gibi? Daha sonra ne bileyim, tarihsel geçmişi nedir? Şimdi arabeski birazcık böyle değerlendirmek yerine... Yine aynı örnekleri vereceğim; bugün Mısır'da muhteşem bir senfoni orkestrası var yıllardan beri; e bu adamlar da arabesk çalıyor. Yani Haydn, Mozart, Chopin, Beethoven bilmem ne çalmıyorlar öyle. Onlar da çalıyor, acaba nasıl icra ediyorlar, nasıl yapıyorlar? Akademik kariyer olarak ne yapmışlar, nasıl bir konservatuvar bitirmişler, ne yapıyorlar? Bir şeyi, hep şu kelimenin arkasına sığındığın zaman çok büyük hata yapıyorsunuz; "Efendim halkın anlayacağı şekilde, halka inelim" dediğin zaman bence bu dünyada-

ki en çirkin kelime, bunu ben üstüne basa basa yıllardan beri söylüyorum, ağzımda tüy bitti. Ben de halktan biriyim, sen de halktan birisin, değil mi? Biz nereye ineceğiz, onu anlamadım ben. Hep hatalar burdan başlıyor işte; basit bir şey yapalım, anlaşılır bir şey yapalım, işte şunu biraz daha yapalım. Bir de tabii duyguları çok değişik olan bir toplumuz biz, sevinirken adam öldürürüz, üzüntümüzde de intihar ederiz, böyle bir garip olgudaki bir ülkeyiz. Yani o dereceyi hiçbir zaman tutturamıyoruz. Bu, iklimin verdiği, toprağın verdiği, kültür fazzının verdiği belki bir şey olabilir ama arabeski biz doğru mu kullandık yoksa her şeyi arabesk düzenle mi kurduk? Bir yapı sistemi mi, bir kültür mü, ordan *orient* mi gelmiş, nasıl yapmış bunu anlamadan işte "Bu tamamdır, böyle bir şey yapalım" ve arabesk bizde maalesef yanlış bir kelime olarak yerleşti bana kalırsa. Sonra, tabii hâlâ da örneklerini görüyoruz, ondan kendimizi maalesef kurtaramadık. Çünkü hep böyle bizi vurması gereken yerden vurmasına müsade ettik. Halbuki hiç öyle bir şey yok. Sabah bu saatte kalkıyorsun, bugün yapacağın program belli. Bunda bir arabesklik görmüyorum ama arabeskin kelime anlamını başka türlü kullandık.

Pop müziğin Amerika ve Avrupa'daki gelişim sürecine göre değerlendirecek olursak, 1950'lerden 1980'e kadarki yaklaşık otuz yıllık dönemde Türkiye'deki pop müzik için neler söyleyebiliriz?

Şimdi, bir şeyin kaynağına bakmak, bence daha doğru olur. Bırak 1950'yi, 20'ler, 30'lar, 40'lar, oralardan alalım, bu tarafa doğru gelelim. Şimdi dünyada bizim dışımızda, anladığım kadarıyla ve yaşadığım kadarıyla, maalesef müzik "Haydi kızım bir şarkı söyle" falanla geçiyor bizde. Ama o yıllarda mesela 1920'lerde, 30'larda, 40'larda falan birçok evde, Türkiye'nin birçok yerinde piyano var, enstrüman çalıyor insanlar. Müziğin bir değeri var, artı bir değeri var. Belki bugün eğlence olarak da veyahut hoş bir ne bileyim aileler toplandığı zaman birisi bir enstrüman çalıyor veya birkaç kişi bir şeyler yapıyor falan. Fakat yurtdışındaysa bunlar maalesef bunlar her zaman eğitime bağlı bir şey. Yani niye bizden *star* çıkmıyor? Hep bu kelime hep konuşulur ya; niye onlardan çok çıkıyor? E tabii çok çıkıyor çünkü iyi eğitim alıyorlar. Yani hiç kimse birdenbire sana "Ayy çok güzel söylüyorsun, çok yakışıklı oğlansın, haydi sen bir şeyler yap" falan filan demiyor. Bunun hep arkası var, onunla çalışan bir ekip var. Eski Amerikan filmlerini seyrettiğin zaman, işte o zaman dehşete kapılıyorsun, niye bu hale geldiğini daha iyi anlıyorsun. Tek bir mikrofonla yapılan kayıtlar, teknoloji diye hiçbir şey yok, tek bir mikrofon koyuyor, arkasındaki anormal bir orkestra, bir şarkıcı var veyahut da bir düet var veyahut da bir vokal grubu var. Ama şunu çok

iyi görüyorsun: Arkası dantel gibi yazılmış, her şeyiyle insanların gayet iyi bildiği, anladığı ve hep kendi kulağında olan şeyler veriliyor. Bizdeyse hep belirli kahramanlar, yani tek başına bir müzik yapmak biraz zor, tek başına sivrilmek yaptığın işle alakalı. Güzel bir beste yapmışsan, güzel söylüyorsan, birdenbire bu tarafa doğru bir grubu çekiyorsun. O grup fazlalaşıyor, işte seni hakikaten keyifle dinleyen insanlar olmaya başlıyor, bir oluşum oluyor karşında. Ama bizde maalesef dediğim gibi eğitim şarttır da maalesef eğitim yoktur. Ama o yıllarda, 50'lerden 80'lere kadar Türkiye'de hakikaten muhteşem besteciler, muhteşem söz yazarları, çok iyi şarkıcılar vardı, yani sizin doğmadığınız yıllarda, bizim de yeni doğduğumuz yıllarda. Hele '50, '60, '70... çok iyi sayabilirim; aklıma gelen birkaçı, Fikret Kızıloklar, onlar, bunlar, şunlar, adı aklıma gelmeyen bir sürü insan var. İnanılmaz güzel besteler yapmışlar ve bu besteler hâlâ aynı keyifle dinleniyor. Bu doğru mu? Onun için, dediğim gibi bizdeki olmayan tek şey eğitim ve müziğe verdiğimiz değer. Çünkü her şey sonuçta şuna geliyor, biz müzik denilen bu sanat dalına nasıl bir bakışla bakıyoruz? Toplum olarak bunun değeri bizim için nedir? Onu ne kadar koruyoruz, ne kadar bir parçasıyız, onun için ne kadar eğitim alıyoruz? Bunları arka arkaya topladığın zaman zaten niye dışarda böyle giderken niye bizde böyle gittiğinin cevabını kendimiz vermiş oluyoruz.

Sizce pop müzik başına herhangi bir ulus ismi getirilebilecek bir müzik türü mü?

Eskiden olsa buna katılırdım ama şimdi katılamayacağım artık. Çünkü zaten evrensel bir anlayış. Ama bazı şeyler vardır ki hiç unutulmaz. İşte 1940'lı yıllarda, kimler varsa 30'lu, 40'lı yıllar sırasında başlayan; "Lili Marleen" Almanların bayrak parçası. E şimdi çalınıyor, bir tek Almanya'da çalınıyor. Ne bileyim, Elvis Presley her tarafta çalınıyordu. Öykünülen savaş diye bir Amerikan müziği her tarafta dinleniyordu. İngilizlerin o tarihte pek fazla bir şeyi yok ama The Beatles dünyanın her tarafında The Beatles. Evrensel boyutlara geldikten sonra işler değişik oluyor tabii. Çünkü dediğim gibi artık müzikte bu dil, din, ırk, cins ayrımı yapılmadığı için olmuyor. Ama yıllar evvele dayanan bir şey var; İtalyan müziği vardı, bir Fransız müziği vardı fakat Anglosakson repertuarı artık bütün dünyaya hâkim olduğu için pek şeyi yok. Sonra etnikler başladı bu sefer, etnolar başladı ki, o zaman işte ayrışmalar başlıyor. Burda bir pop müziği var, burda bir etnik var, caz müziği var. Hâlâ insanlar bir Dale Cooper Quartet'i keyifle dinleyebiliyor. Hâlâ insanlar ne bileyim, Mina'yı çok rahat dinleyebiliyor. Aznavour dinliyor, The Beatles dinliyor, Elvis Presley dinliyor. Ama onların arasına koyabildiğin

insanlar ancak o kategoride yarışabiliyor veya o kategoride olabiliyor. Bizde maalesef dediğim gibi herhalde müziğe verdiğimiz, vermediğimiz değerden dolayı biz araya bir şey koyamadık. Birkaç dünya çapında, işte klasik müzikte Leylâ Gencer'di, İdil Biret'ti, Verda Erman'dı, Ayşegül Sarıca'ydı, işte Suna Kan'dı, bestecilerimizdi, onlar girebildi araya çünkü bunların hepsi eğitimli insanlardı ve o platformda bayağı iyi yer yaptılar kendilerine. Pop müziğinde kalıcı ve güncel, bir kere pop müziğinin ne olduğunu bilmek lazım; güncel, çok çabuk tüketilebilir bir anlayış bu, yani müzik tarzı diyeyim. Ama kalıcısı da ilelebet kalıyor. Mesela bizim konumuz olduğu için bir örnek vereyim; "Feelings" diye bir parça var. Adamın yaptığı hayattaki tek beste, hâlâ bugün dinleniyor ve asırlar boyu dinlenecek. Yani güncel tüketilebilen bir şey ama kalıcı olan da kalıcı oluyor, klasikleşiyor.

Sizce başına Türk sözcüğü getirilebilecek, kendine has özelliklere sahip bir Türk pop müziğinden bahsedebilir miyiz?

Hayır. Şimdi, dört-beş tane çeşit diyeyim ben sana yıllarca hepimizin yaptığı, hâlâ yapılan; şimdi sadece Batı'nın standartlarında yapılan parçalar var, içine alaturka motifler koyulan parçalar var, içine arabesk motifler koyulan parçalar var. Alaturka bas üzerine inşa edilen parçalar, arabesk bas üzerine inşa edilen var. Yine ülkenin mesela tamamıyla türkülerinden veyahut da yöresel parçalarından yapılan işler var. Karadeniz yöresi var, İç Anadolu yöresi var, Akdeniz yöresi var, İzmir yöresi var, İstanbul var. Şimdi çeşitlilik olduğu zaman bu çok hoş bir şey fakat çeşitliliği sen ne kadar ulusal ve uluslararası boyuta taşıman da önemli bunda. Çünkü Türkiye'deki en büyük sorun, müzik bir sektör olamamış, bir sanayii olamamış. Yurtdışında bu sanayii olmuş, genellikle ve özellikle Amerika bir sanayii olmuş ve İngilizler olmuş, Anglosakson diyoruz. Şimdi onlar sanayii olduğu için, adamlarda düşünsene *country* var, *western* var, caz var, rock var, pop var, ne bileyim her şey var, bir sürü çeşitlilik var. Ama orda genel aynı baz üzerine var, yapısal olarak aynı baz. Ama bizde alaturka müzik bambaşka, arabesk müzik bambaşka, etnik müzik dediğimiz, yani kendi türkülerimiz, bilmem nemiz, toprağın sesi dediğimiz başka. Dış tandansa bağlı olarak yapılan müzikler var işte; bunlar hep bir kimlik karmaşası yaratmış. Çünkü bunlar hep hayatımızda yaşadığımız şeylerdir. O zaman tek kanal vardı Türkiye'de, TRT vardı, radyo vardı, televizyon da yoktu daha. Klasik müzik işte bir şey çalar, Beethoven'ın bilmem nesini dinlediniz der, şimdi Yurttan Sesler korosu der, iki müzik arasında dünyalar kadar fark olan bir şey var. Biz hep bu yapıyla büyümüşüz, kulaklarımız

hep bir takım şeylere çoğunu kapatmışız, çoğunu açmışız, hoşumuza gitmiş. Akademik olarak son yıllarda bayağı bir şey yapılmış. Yani bir Türk sanat müziği konservatuvarı açıldı ki, bunda klasik eğitimler de vardı. Ülkede hakikaten söyleyen çok fazla değildi şimdi herkes güzel şarkı söylüyor. Demek ki burda bir şeyler var. Kendi seslerimiz, kendi özelliklerimiz kayboldu mu? Tabii kayboldu çünkü misal bir şey yaparız, yani bir şeyi galiba deforme etmekten keyif alıyoruz veyahut da öyle bir garip huyumuz var. Yani bir şeyin ne bileyim, kutsallığı demiyelim de sihrini, tılsımını hep kaybettirmek üzere yapıyoruz bazı şeyleri. Belki de egolarımızdan yapıyoruz. Onun için hâlâ o dediğim gibi karmaşa herhalde çok uzun zaman devam edecektir.

Türkiye'deki pop müziği dönemlere ayırmaya kalksak sizce karşımıza nasıl bir tablo çıkar? Örneğin Türkiye'deki pop müziğin altın çağı diyebileceğimiz bir dönem var mı?

Türkiye'deki pop müziğin altın çağı diye bir şey olmaz, daha çok tüketildiği bir dönem olabilir. Yani altın çağı, neye göre altın çağı? Bugün gümüş çağı mı oldu falan... 80'li yıllardan 95'lere kadar olan bir dönem vardı ya, şimdi 80'lerde ülke politik durumuna, siyasi durumuna baktığında işte bir ihtilal yaşamış, sonra bir seçim olmuş, bir hükümet gelmiş iş başına. Sonra yasaklar bir anda artık işte telefonundan teknolojisine, kredi kartına açılmaya başlamış. Genç nüfus çok büyük zorluklar çekmiş. Ondan sonra yeni bir enstrümanı, dünyada gördüğü bir enstrümanı Türkiye'de atıyorum işte Karaköy'de, Sirkeci'de, Yüksekkaldırım'da satılmasıyla aynı sesler çıkarılmaya başlanmış. Ve yavaş yavaş da o tip, doğru veya yanlış parçalar yapılmış ve insanlar tarafından bu parçalar kabul edilmiş. O bir gelişim süresi. Sonra ne oluyor? Artık yavaş yavaş doyuma şey yapıyorsun. Yeni bir şeyler yaratılmıyor çünkü dediğim gibi sanayii olamadığın müddetçe ve sanayii olurken de sanayiideki oyuncuların eğitim seviyeleri ve eğitimleri yeterli olamadığı için maalesef, hep bu magazinle yetinmeye çalışmış ve şimdiki maalesef bu acıklı duruma gelmiş. Ama sebeplerini iyi analiz ettiğin zaman bunun sebepleri bellidir. Herkes işini yapsaydı bizim de sanayiimiz belki çok daha fazla gelişmiş olurdu. Ama dediğim gibi bu iş sadece bir kişinin elinde olan bir şey değil. Bir sürü insan, oyuncu var. Yani bir beste yapılıyor, bir söz yazılıyor, bir aranjman yapılıyor, birisi şarkısını söylüyor, birisi plağını çıkarıyor, yapımcı diyoruz, yayımcısı var. Ama bunlardan bir tanesi her şeyi yapmaya kalkarsa, o zaman ortaya bir kaos çıkıyor.

Teknolojik gelişmelerin müziğe ve sektöre etkisi/etkileri nedir?

Acıklı bir etkisi var. Şimdi benim fikrim her zaman, bunu kimse değiştiremez. Ben eğitim aldım diye de bunu söylemiyorum. Her zaman da söylediğim bir kelime vardır; dünyaya bin defa da gelsem, aynı aldığım müzik eğitimini alsam, küçücük bir parça müzik biliyorum diye ortaya çıkamam. Bir kere benim için hayatımın gerçeği budur. Teknolojiyi araç mı amaç mı kullanıyorsun? Benim için en önemli soru budur, nasıl kullandığınla alakalıdır veyahut da. Teknolojiyi amaç olarak kullanıyorsan, işte o zaman hep *Photoshop*, *copy paste* yapa yapa, ordaki *loop*'ları ala ala, hiçbir *creation* ve *creative* olmadan, işte onu ordan kopyala bunu burdan, "Ay çok güzel ses çıkardık, şunu yaptık bunu yaptık" olur. Ama araç diye kullanıyorsan, o zaman hiçbir itirazım yok. Çünkü o senin zamanını inanılmaz kısaltıyor, daha kısa zamanda çok daha fazla işler yapmanı sağlıyor, elinde olan imkânı daha güzel kullanmanı sağlıyor. Ordaki bir sesi alıp kullanmıyorsun, o sesi *edit*'leyip başka bir hale getiriyorsun. Kendini döküyorsun ortaya. Ama amaç olduğu zaman sadece ordakini alıp onu kullanmak durumunda kalıyorsun. Bence teknolojinin hem faydaları hem zararları var. Ama kullanımınla alakalı, sen hayata nasıl bakıyorsan onunla alakalı.

Popüler müziklerde aranjörün rolü nedir? Türkiye'de müzik tekolojileriyle biraz arası iyi olan hemen herkesin aranjörlüğe soyunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Aranjörlerin eğitimli olup olmamaları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Hemen sondan başlayayım. Aranjör bir kere, *producer* dediğimiz, bizde o kelime de yanlış kullanılıyor, eğitimsiz aranjör olmasına imkân yok, aranjör olamazsın. Çünkü her şeyin bir temeli ve sistemi var, bir kuralı var. Ne diyor sana? Müziğin şu kısmına kadar olan her şeyi bilmek zorundasın diyor ki, bu herkesin bildiğinden çok daha fazla olmak zorunda. O zaman hiçbir şey bilmeden aranjör olanlar, yani bırak ülke içini dünya çapındaki aranjörlere ayıp olmuyor mu aranjör demek ikisine de? Ordan başlayalım: Bir aranjör tabii ki parçanın hem vezir hem rezilidir benim görüşüme göre. Hepimizin yaptığı hata vardır; bir parçayı belki olmayacak bir şekle soktuk, belki çok daha güzel bir şey yapabilirdik veyahut da hakikaten güzel bir şekle soktuk, sevildi. Bir kere aranjör mutlaka müziği bilmek zorunda. Aranjör bir parçanın her şeyi çünkü bir melodiyi alıp inanılmaz bir hale getirebiliyor o beceriye sahipse. Ama aranjörcükler türemişse bu yanlış bir şey oluyor. Çünkü ya midijör oluyorsun ya aranjör oluyorsun, bu her zaman gerçektir. Ben bu kadar biliyorum bu bana yeter dediğin zaman müzikle uğraşma derim ben sana. Uğraşmaya hakkın yok çünkü diğer insanlara saygısızlık olu-

yor benim gözümde. Ben benim gibi eğitim alamiyoum. Öğrenmen gereken her şeyi öğrenmek zorundasın çünkü bu bilim dalı. Yani nasıl bir okulu var, okulundan mezun oluyorsun. Mezun olduğun anda daha hiçbir şey değilsin; yıllar geçip tecrübe kazandıktan sonra, kendini ispat ettikten sonra ve yaptıklarınla artı veya eksi oluyorsun. Onun için hem aranjör her şeydir ama aranjör çok şey bilmelidir.

Müziğin Türkiye'deki sektörel gelişimini nasıl değerlendiriyorsunuz? Son yıllarda müzik piyasasının büyük bir durgunluk hatta çöküş içerisine girdiği söyleniyor. Aynı fikirdeyseniz sizce bunun sebebi/sebepleri nedir? Bu durumu iyileştirmek için çözüm yolları nelerdir?

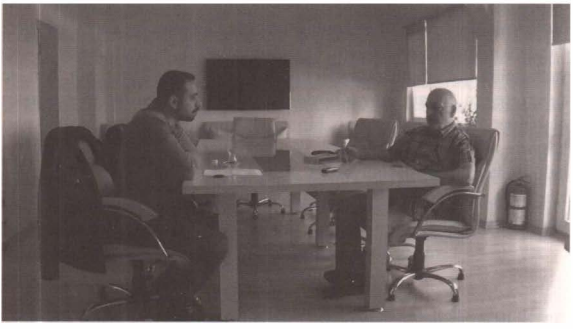
Bunu aşağı yukarı her gün birçok kişiyle konuşuyoruz zaten, hepimizin ortak derdi bu. Sadece telif değil yani bu konu, müzik. Çünkü şu andaki en büyük sorun insanlar sadece telifle geçinmek durumundalar. Halbuki insanlar müzikle geçinmek zorunda, müzikten hayatını kazanmak zorunda, telif de onlara ek gelir olmak zorundadır. Ama dediğim gibi bir tanesi artık tek amaç, teliften para kazanmak. Halbuki telif araçtır, neyse. Şimdi, bunları ortaya getiren sebepleri alt alta koyup yazdığımız zaman, neler yapıldı artı, neler yapıldı eksi, zaten önüne gayet bütün bu soruların cevabı çıkıyor. Bana kalırsa her şey yapımcıdan başlıyor. Şimdi, *producer* dediğimiz, dünyanın kabul ettiği o kelime bizde yapımcı olarak geçiyor, prodüktör olarak geçiyor. Halbuki bizim plak şirketlerimiz finansördür. Hangi şirketin Türkiye'de bir müzik direktörü oldu? Zaman içinde oldu ama yeterli miydi değil miydi? İlerisi için nasıl bir planlama yaptı? Nasıl bir iş modeli, nasıl bir müzik modeli seçtiler? Veyahut da on sene sonra bu firma nereye gelmeli, neler yapmalı, dünyayla nasıl rekabet etmeli veya dünya pazarına nasıl girmeli diye bir şey yapılmadı. Yapılmadığı gibi herhangi birisi, örneğin seni alalım; "Uğur sen bir beste yapmışsın, Uğur çok güzel sen buna bir de söz yazsana, Uğur bu parçayı söylersin sen, biz de bir şeyler uydururuz akordur makordur, aranjman da çıkar, çıkartırız albümü." E böyle olduğu zaman müzik sektörü bu hale gelir. Yani sadece Uğur üzerinden yapılmış bir şey her şeyin sonu demektir. Halbuki Uğur bir beste yapacaktı, o besteye uygun sözü yazacak insan gelecekti, iyi bir aranjör gelip onun aranjmanını yapacaktı, çalınacaktı, sonra yapımcı bunu pazarlayacaktı. Ama sadece Uğur'a bıraktığın zaman ve bir de her şey kopya kâğıdı gibi aynı olmaya başlayınca tabii işler çığırından çıkıp bu hale geliyoruz. Müzikte hiçbir zaman planlamamız yoktu bizim. Biz şunu yıllarca önerdik prodüktörlere, yapım şirketlerine; bir albüm bitirirsin, atıyorum Ahmet'in albümünü yapmışsındır, yeni birini getirirler sana: "Aynen Ahmet gibi yap..." Ca-

nım bu Ahmet bu Ali, hiç alakası yok veyahut da bu Ayşe. Hep bir şeyin arkasından gitmek, hemen kolayına kaçmak, halbuki araştır ben buna ne yapabilirim, nasıl bir parçalar olması gerekiyor, nasıl bir söz olması lazım, ne elbise giyecek, nasıl gözükecek, resimde ne çıkacak, röportajda ne konuşacak bunlar pek yapılmadı. Bir ara hatırlarsan *imagemaker*'lar çıktı, onlar da işte "Şöyle giyinelim" bilmem ne falan filan, o da bitti. Çünkü sektörü hep beraber çökerttik ve gitti... Bunun şekli çok bellidir. Bunu zaman içinde herkesin bir araya gelip ama herkes gerçek olanları söylerse, gerçekleri konuşursa, yani "Ben bu kadar biliyorum bunu yaptım, burda hayat yaptım" diye hepimiz bu hatamızı söylersek herhalde müzik için çok daha iyi şeyler yapacağımıza inanıyorum.

Onno Tunç...

Şimdi Onno Tunç dediğin zaman Türkiye'deki müziğin yarısı derim ben sana hemen. Tabii belli bir hayat paylaşılıyorsa, aynı meslek icra ediliyorsa, aynı hobileri paylaşıyorsan, aynı zevkleri paylaşıyorsan işe başka boyuttan bakman lazım. Ne eksildi? Şimdi, bir beynin yok olması o kadar çok şeye mal olur ki biz bu beyinlerimizi saklarsak, korursak, onun yaşama alanını genişletirsek, çok daha güzel şeyler yapılacağına ve çok daha sahalarda başarılı olacağımıza inanan bir kişiyim. Araştırarak, çalışarak, her gününü yeni bir şey öğrenmeye adayan insanlar tabii maalesef toplumda çok az. Bu bana yeter diyoruz, hayatımızı hep o yeterlerle götürmeye çalışıyoruz halbuki hiçbir şey bize yetmez. Veya şöyle yapalım, ben seni alayım bugün bir yemeğe götüreyim, "Uğurcuğum bak öğle yemeği, artık bundan sonra yemek yemene gerek yok" demeye benziyor bu iş. Üç gün sonra açlıktan ölürsün, ben de ölürüm zaten. Onno neydi? Bir kere Tanrı insana tabii yaratılışta bir takım kabiliyetler veriyor. Hakikaten kabiliyetleri olan biri, muhteşem bir müzik her şeyi, kabiliyetleri olan bir adam ama hiçbir zaman kabiliyetine güvenmeyip her dakika kendini geliştiren, bir şey yapan... Bir yerde kaldığı zaman, ben çok hatırlarım eline gitarını alıp bir şeyler çalardı. Bas gitarla, piyanoda bir şeyler yapardı. İşte o zamanın teknolojiyle bir parça yapardı, onu oraya denerdi ve bir de yetenek olduğu zaman zaten, çalışmayla ama disiplinli çalışmayla bu yeteneği çok yukarı getiriyorsun. Ben derim her zaman, keşke Onno bugün olsaydı eminim ki müzik bu halde olmazdı. Büyük bir ihtimal, büyük bir ihtimal derken yüzde 70-80 ihtimalle. Çünkü ürettiği şeyi, yarattığı şeyi hakikaten doğru yapabilen, güzel yapabilen ender beyinlerden bir tanesiydi. Türkiye'de başka beyinler yok mu? Tabii ki mutlaka var ama demek ki Tanrı ona daha fazla yetenek vermiş, öyle söyleyeyim. Çok büyük bir, inanılmaz

büyük bir kayıp zaten. Bir de karşındaki insana, mesela yıllardır bizim birbirimizle paylaştığımız konular vardır. O zamanlar cep telefonları daha çıkmamıştı; telefondan "Bak bunu yaptım, bak onu yaptım" yan yana gelirsin, bilmem ne yaparsın, "Bunu söyle kullanmışsın, ben de deneyeceğim tamam" deyip böyle bir alışveriş olduğu zaman paylaşım olabiliyor aranda. Bakıyorsan, bir şeye küsmedim ama bir de kurumun başında olduğum için tabii etik ve ahlaki olarak herhangi bir iş yapma hakkını kendimde görmüyorum. Ama her an, bunu gayet rahat söylerim hatta geçenlerde olduğu için, Onno'nun eksikliğini hissediyorsun, bu kadar basit.



4.6. Nino Varon ile Söyleşi (24 Ağustos 2014 / İstanbul)

Nino Varon: Yapımcı, besteci ve söz yazarı (d. 1944). Orta öğrenimini Özel Saint Michel Fransız Lisesi'nde tamamlamıştır. Çeşitli gruplarda gitar çalarak amatör müzik çalışmalarına başlamış, askerden döndükten sonra profesyonel olarak kariyerini devam ettirmiştir. 1967 yılında yapımcı olarak girdiği Odeon plak şirketinde uzun yıllar önemli işlere imza atmış, Ajda Pekkan, Timur Selçuk, Melike Demirağ, Modern Folk Üçlüsü ve Füsun Önal'ın da aralarında bulunduğu onlarca isimle çalışmıştır. 1970'lerin başında beste çalışmalarına başlamış, ilk bestesi "Hasret"i Tanju Okan seslendirmiştir. Aynı yıllarda jürisinde yer aldığı Altın Ses Yarışması'nda tanıştığı Nilüfer'in pop müziğe adım atmasına vesile olmuş ve kariyerinde önemli rol oynamıştır. Resim sanatıyla da ilgilenen Varon, 1990'ların ikinci yarısında Büyükada'ya yerleşmiş ve 2000'li yıllarda bestecilik çalışmalarına ağırlık vermiştir. 2001'de *İtiraf*, 2008'de *Ninovâri* albümleri yayımlanmıştır. Nino Varon müzikle ilgili çalışmalarına ve resim yapmaya devam etmektedir.

Kent kültürüyle yetişmiş lise öğrencilerinin, çeşitli gruplar kurup dönemin yabancı parçalarını orijinalleriyle aynı şekilde çalıp söylemeye gayret ettiği bir dönemde ortaya çıkan aranjman akımı için ne düşünüyorsunuz? Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasının Türkiye'deki pop müziğin gelişimine bir katkısı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Benim mesleğe başladığım '67 yılı –daha evvel müzisyendim zaten– o dönem, dedim biraz daha evvelsinde; Türkçe popun tangolarla başladığını söylemek lazım, Necip Celâl'le ve devamındaki ustalarla. Sonrasında sevgili Fecri Ebcioğlu abimiz rahmetli ve Sezen Cumhur Önal... Keşfettikleri bir şey vardı; yani bilinen, sevilen bir şarkıya Türkçe ama bunun başında Türk popunun da Erol Büyükburç'un "Little Lucy" adlı şarkısıyla başladığını, yabancı lisanlı bir Türk bestesi olduğunu söylemek lazım ki müthiş bir şarkıydı o zamanlar, çok tuttu ben hâlâ çok severim. Fecri, Sezen bu işlere başladıklarında normal olarak ritim ve melodik anlayışları İtalyan, İspanyol karakterli şarkılardı. Bunlara sözler yazıyorlardı. Ve ben Odeon plak şirketine girdiğimde ben yabancı şarkı-

ları seçmek üzere seçilmiştim. Yani oraya o işle başladım. Belirli bir süre sonra ciddi bir fark oldu. Çünkü biz dünyanın %70 müziğini temsil ediyorduk enternasyonal bazda. Rock değil ama çok fazla malzeme gelmeye başladı. Bilinmedik şarkılar da var bunların arasında. İşte o zamanlar patronum beni çağırdı dedi ki "Bak onlar ne kadar çok aranjman deniyor." Bir kere lafın yanlışlığını tartışmaya açmak bile yanlış. "Sen de bir şey dener misin?" dedi. Sonra o dönemler benimle beraber bir de Engin abiyi aldılar, Engin Arman radyonun bilindik ve çok sevilen... Rahmetli bir abim. Ve beraber onun isim ağırlığıyla, benim de varsa bir zekâmla harman yapıp başlamış bir Türk popu var Odeon'da. Ve bu arada benim tesadüfen Nilüfer'i keşfetmem var. Nilüfer'i falan ben keşfetmedim. Oradaki bütün dinleyenler bunda tevessül etmedi, o kadar basit. Nilüfer'i iki sene sonra çıkardığımda ona doğru şarkılar seçtiğimi düşündüm *Ağlıyorum Yine*'yle. Hatta stüdyoya girdiğimizde orkestranın ihtişamını dinleyen *tonmaister* "Kim söylecek bunu?" dediğinde, Nilüfer o İtalyan kıyafetiyle, İtalyan Lisesi kıyafetiyle gelip o küçücük boyuyla o şarkıyı söylediğinde, daha kompresör yoktu Türkiye'de; bir sürü numaralar yapıp kızın sesini zaptettik ve Nilüfer böyle çıktı. Nilüfer'in çıkarken, tabii artistin o zaman promosyonunu da biz düşünüyorduk, her şeyi biz yapıyorduk. Şimdiki gibi promosyonu ayrı yapan, klibi ayrı çeken, tanıtımı ayrı yapan yok. Bir tek ben şey eder, bendeniz yapardı. Liseli kız, harika sesli liseli kız dendi. Sonrasında bunu bir de yorgancının kızı diye Ayşe Mine'ye denedim, bu kadar tutmadı. Türk milletinin kafasında bazı yönlendirmeler lazım aklında artistin kalması için. Ve Nilüfer'le başladık. Nilüfer tutunca bütün artistler Nino Varon isminin biraz da cazip ve çok fonetik olmasından, bir de yabancı olduğunu düşünerekten benimle çalışmaya karar verdiler. Bu arada '70 yılında Nilüfer'den evvel Tanju Okan'a *Hasret* diye bir plak yapıyoruz. *Hasret* de çok tutunca benim kısmetim, belki de şansım açıldı diyelim. Ben hep *brain box*'dım, patron değildim, dikkat et. O dönemin tabii ki kazancı oldu. Yani Türkçe yabancı müziği dinleme imkânına sahip olan kulaklar Türkçe başka şarkılar ve tip müzikler de üretilebileceğini gördüler. Çünkü bizde Türk sanat müziği ve türküler vardı. Esasen çok acıklı bir noktaya parmak basacağım. Ülkemde artık Türk sanat müziğinin esamesi okunmuyor, türkülerin esamesi okunmuyor. İnsan aslını bu kadar inkâr edemez. Buna mukabil R&B şarkıları, tutup acayip acayip lansmanlarıyla Türk toplumuna pek yakın düşmeyen o müzikleri denemeleri müzik adına bir yere kadar güzel ama yani zencinin beyaza küfür etiği şarkının Türkçe'sini yapmak da çok komik geliyor bana. Yani çok açık, çok modern

bir adam olmama rağmen zorlamalara müziğin tahammül etmediğini görüyorum. Ne kadar medyanın bugün çok büyük bir gücü var, zorlama gücü var. Ona da bazı prodüksiyonlar alet oluyorlar ve sonunda ben bazı televizyonları seyretmez oldum. Çünkü bana Bülent Ortaçgil'i dinletmezse, onun yerine kısıtlı imkânlarıyla plak yapıp çok yanlış söyleyen ve sadece taklitten öteye gidemeyen seslerle müzik bir yere gelemez. Zaten müzik burada takıldı durdu. Sonra da işte dünyadaki gibi müziğe kolay ulaşmaları karışınca ne oldu? İnsanlar müziği eski değerinin çok daha altında takip ediyorlar. Halbuki müzik benim için aşkın, istediğim kelimeyi kullanabilir miyim? Aşkın pezevengidir. Her çiftin bir şarkısı vardır. O şarkı da asla unutulmaz. Geçenlerde bir laf vardı, her ilişkinin bir ayrılık şarkısı vardır, aynı şarkı iki ilişkide olmaz. Bu kadar mühimdir yani insanın duygusal boyutunda. Hatırlarsın, ne bileyim. Yaşadığım için biliyorum, sana yaşatmasın Tanrı... Geldiğimiz nokta buydu. Tabii ki katkılar vardı, kötü yazılmış şarkılar da vardı. Orada benim yaptığım, Türk pop müziğinde yaptığım en doğru şey; Fecri ve Sezen abiden başka insanların olması gerektiğine inandım. Mehmet Teoman, Ülkü Aker'i çok destekledim ama ilk şarkı sözünü de Çiğdem Talu'ya yazdıran benim. Bu, kaliteyi daha başka bir yere taşımaktı. Tamam, o dönem Türk bestecisi sıkıntısı çekiyoruz. Selmi Andak abimden başka kimse yok ama "Başlık Parası" diye Samsun'dan gelen bir çocuğun şarkısını da aldım. Çünkü başlık parasının nasıl bir dert olduğunu Anadolu'da askerliğimde öğrenmiştim. Tanju Okan'dan onu dinleyebilirsiniz mesela. İyi mi yaptık kötü mü yaptık, bilemiyorum. O zamanki aranjörlerin de kapasiteleri vardı. O dönemde de bir sürü aranjöre elimizi uzattık. Onno Tunç'un ilk aranjmanını yaptıran da benim Onno Tunç'a. Yani bundan gurur duyarım. Kısaca her tip müziğin Türkçe'si yapılabilir, her Türkçe şarkının da yabancı lisanda yapılma imkânı olduğu kararındayım. O da benim gerçekdışı bir idealimdi. Onu da başka zaman konuşuruz.

1960'larda pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine ve bu müziği şekillendiren kültüre yöneldiğini görüyoruz. Türkülerin Batı müziği çalgılarıyla farklı bir müzik anlayışına göre yeniden düzenlenip yorumlandığı Anadolu-pop akımı için ne düşünüyorsunuz?

Şimdi, eski rahmetli arkadaşım Cem Karaca'yla, hatta Barış'la da çaldım ben; oraya gelmem lazım. Biz '59 yıllarında Cem Karaca ve Apaşlar olarak Karavan Pavyon'da çalıyorduk. Karavan Pavyon'da da söylediğimiz şarkıların hiçbiri Anadolu kokan şarkılar değildi, Amerikan'dı. Sonrasında bu ihtiyacı, daha doğrusu bunu deneyenler oldu. Tamamıyla kronolojik olarak hatırlayamam, yardımcı olmak istersen söylersin.

Yani Kaygısızlar'dan Barış Manço çıktığını biliyoruz. Haramiler vardı, tabii ki Cem vardı. Barış her zaman Galatasaray Liseli olaraktan buna çok meraklıydı. Erkin Koray'ımız vardı. Bu denemelere bir şekilde başladılar. Ben plak *producer* olarak böyle çalışmalar yapmadım. Gerçi ben Bulutsuzluk Özlemi'ni, o çıkarken galiba Grup Bunalım'ı da yaptık, duvarları yıkacağız falan filan, esasında Pink Floyd'dan önce bunlar vardı 1970'lerde. Ama ben prodüktör olarak her tip müziğin olması gerektiğine inanıyordum. Ama prodüktör olarak da Anadolu-rock'un, askerde öğrendiğim kadarıyla Anadolu türküleriyle ne kadar öpüşeceğini kestiremiyordum. Zaten ilk başlar emekleme dönemidir. Ondan sonra bütün karakter oturmaktadır bütün sanatçılarda. Burada da Barış Manço, Cem Karaca ve Erkin Koray'ı ayrı tutmak lazım. Fesuphanallahlar falan, hâlâ Amerika'daki kız kardeşimin en bayıldığı şarkıdır. En son da Destan bunu yapıyordu. Bu neydi? Biz de yaparız, bizim de şarkılarımızdan bu çıkar. Tabii orada prodüktif olarak şarkının anlaşılması, soruları, *introduction*'ları çok çok mühimdi. Çünkü o gruplar aranjör kullanmıyordu. O gruplar bir araya gelip Amerika'daki rock grupları veyahut İngiltere'deki rock grupları gibi "Bunu yaparsak ne çıkar"a geliyordu. Onun için aslında artistin prodüktör olduğu dönem o dönemdir. Şimdi diyorlar ki artist prodüktör; Anadolu-rock'da başladı o. Muhtelif gitaristler, enstrümanistlerin yetenekleri öpüştü. Radyolarımız sonra buna tolerans göstermeye başladı ki, biliyorsun, bizim başımızda TRT'nin yönetim kurulu diye bir hikâyesi vardı. Güzelim bir Anadolu şarkısını veyahut türküsünü rock yaptığında belki denetim alamıyordun. E benim başımda da Tanju Okan'ın şarkılarında bir kelime alkol, bir sigara veyahut bir efkâr varsa toplumu karamsarlığa sevketmekten neredeyse suçlanır duruma gelmiştik ve tek posta olan plak endüstrisini yaşatacak TRT'de bunları geçemiyorduk. Böyle harcanan da çok şarkı oldu, üstüne basa basa söyleyeyim. Benim söyleyeceğim bu konuda bu. Ben yapmadım desem doğrudur çünkü zaten yapmayacaktım ki; çocukların kendileri yapacaktı, orada prodüktörlük yok. Ha bu paralelde başka bir şey söyleyeyim sana; Modern Folk Üçlüsü, onlar da türkülerimizi çok daha başka bir yere, çoksesliliğe taşıyan, Türk tarihinde son derece mühim bir konudur. Mesela ben bunun folklorunda kaldım onlarla çalışarak. Bir gün canım sıkılırsa, nasıl bir şarkı yapılır, onu da denerim. Fakat... Ben İstanbul çocuğuyum ya! Biraz Anadolu'da bütün bunları yaşamak lazım. Benim askerliğimde beslendiğim bir Anadoluluğum var, bir de çevremdeki Anadolu çocuklarından. Daha *snop* mu kalmışım bilmiyorum ama böyle bir proje yaparsam çok kişiye parmak ısırtırım.

Moğollar'ın Anadolu-pop akımının yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını, bu tarzda besteler de yapılabileceğini savunarak ortaya koydukları çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Cesur. Zaten bence çok büyük bir geçiş döneminin ilk hareketlerinden biri. Çünkü Anadolu'daki o türküyü alıp bir çeşit yorumlarken... Türküleri de açmamız lazım. Yani türkü formatlarıyla, eklemeler falan yapılacak, *contrchant*'lar konulacak ki o şarkı bir yere gelsin. Çünkü kendi doğasında o türkü türküdür, aynı folklordur. Ondan herhalde sıkıldılar veyahut farklılık yaratmak istediler veyahut her artist gibi içlerinde biz bunu geçeriz diye bir şey olmuş olabilir. O zaman alkışı bol bir ortam var. Hani yapılan hareket Batılılaşma olarak görüldüğü için daha büyük bir destek görmüş olabilirler. Ama onları inkâr etmek adına söylemiyorum. Müthişti ama benim için bu işin dahisi Barış Manço'ydu. Cem... Tabii şimdi müzikte politik duruşlar da var, apolitik çalışmalar var, politik çalışmalar var. Yer yer kullanıldı. Daha o hangi mertebedeydi ben bilmiyordum. Ben hiçbir zaman politik müzik yapmayı yeğlemedim. Politika kendine münhasır bir şeydir ama dünyada politikayı da müzikte çok kullanılan bir argüman olarak kabul ediyorum. Ama ben belki Türkiye'de kendine has özel tehlikelerine prodüktör olarak imza atmaktan imtina ettiğimi de itiraf edeyim. Hatta bunun en büyük kanıtı rahmetli mahalle arkadaşım Yılmaz Güney'in benden istediği *Arkadaş* filmi müziği... "Bu adam çok zeki, yeter ki bu adam bir gelsin bana" dedi. Onun muhasebecisi benim tanıdığımdı çünkü. Dedi ki "Gardaş bir film yapıyoruz, senin beynine ihtiyacım var, konu bu." Dedim ki "Çok güzel de ben senin kadar solcu değilim." Ben daha liberal olduğum için. "Senin aynı düşüncendeki arkadaşlarla çalışıp bunu herhalde en iyi şekilde yaparım" dedim ve Şanar Yurdatapan'la Attilâ Özdemiroğlu'na siparişi verdim. Ben filmin genel akış müziğini yaptım, onlar da *Arkadaş*'ı yaptı. *Arkadaş*'ın yapılmasında çok büyük bir tesadüf de vardı. Şehrazat benim o zamanki kız arkadaşlarımdan, bir gün benim Eminönü'ndeki binaya geliyor "Nino n'aber" diye. Yanında da Melike Demirağ'ı getiriyor. Melike Demirağ o zaman Türkiye'nin en zengin ailelerinden birinin kızı. Derken Şanar'ın da beni görmesi tutmuş geliyor ve odada bir elektrik cereyan ediyor. Bu elektiriği ben görüyorum ve ne enteresandır ki Türkiye'nin en zengin kızlarından biri Türkiye'nin en sol filminin şarkısını söyledi. Yani şimdi bu tesadüfler, müzikte çok enteresan bir tesadüftür bu. Ama en son filmi seyrederken koskoca bir Nino Varon yazdı Yılmaz. "Yılmaz bu isim çıkacak" dedim, "ben sana yardım ettim." "Yok burada emeğin var, bunun keyfini yaşa" dedi rahmetli. "Ben belasını yaşamaktan korkuyorum" dedim. İsmimi

koymadım, bunu açıkladım birkaç kere. Utanç mıdır değil midir bilmiyorum. Filmi biraz sert görmüştüm ben. Müzikal olarak yapılması gereken her şey yapıldı. İsmimi koymadım sadece. Enteresan... Pişman mıyım? Yani, bilmiyorum ki... Türk tiyatrosunun bütün tiyatrocuları müzikleri benim altı bin plak mağazamdan, *introduction*'lardan, ordan burdan toplayıp Haldun Dormen... Neydi, rahmetli ressam olan aynı zamanda... Ölmedi galiba, çocukları televizyon programı yapıyordu...

Nejat Uygur.

Hah Nejat, Nejat Uygur, Levent Kırca, Cem Özer ve bir sürü daha parası olmayan tiyatrocular bana gelirdi. Ben onların kurtarıcısıydım. Çünkü onlar en zor işi yapıyorlardı, tiyatro en zor iş. Onlara müzik yapacak adam var varsa Selmi Andak bir tek piyanoyla... Bazı sahnelere bazı müzikler istiyorlardı. Aynı şekilde Ayhan Işık'ın bir filmini seslendirdim. Aynı şekilde birkaç film müziğine de yardımda bulundum. Hakedenlere ama tabii başka malzeme kullanarak. Çünkü bugün bir Amerikan filminin müziğini bir-bir buçuk milyon dolara yapıyor John Williams. Yani New York Philharmonic'le, London Symphony'le falan çalışıyorlar. Bizim burada böyle bir şansımız yok abi. Haydi ben temi yapayım hediye edeyim, kim çalacak abi? Bu arada şunu söyleyeyim sana; ben müziği... En sevdiğim şarkıdan benim müzik zevkimi anlayabilirsin; en sevdiğim şarkı değişmedi, "Chariots of Fire" Vangelis. Çünkü kolay şarkıdır. "Ali bana top at, top at bana Ali..." Büyük şarkılar çok komplike olmamalıdır. Tabii filmle öpüştüğünde, film müziklerini burada izliyorum ben yaptıklarını çocukların... Bu tip iki-üç şarkı çalışmam var, onu da bir sürü şarkıya benzetebilirler isterlerse. Bir "1492" diye Yahudilerin Osmanlıya gelişini anlattığım, 1993'te devamı olmadığı Sivas olaylarından sonra şarkıyı da intişar ettirmediğim kızgınlığımdan... Dört bölümlük bir konçerto mu dersin, bir bale müziği mi dersin vardır. "Dokuzu Beş Geçe" diye Atatürk'ün öldüğü an silah sesiyle başlayan, intihara kalkışan yaverinin sesinden başlayan bir melodim vardı. Hiç yaptığım tipte müzikler değil bunlar. Yani biz bunları yaptık ama tutup o film müziğini ben yapmadım. Ben sadece koordine ettim ve diğer sahneleri eskimeyecek şarkılarla... Çünkü bu film biliyorsun, o güncel şarkıyı kullanırsan o seneyi kısıtlarsın. Film o kadar mühim ki... Hani uzun hayatiyeti de olacak melodiler seçmek lazım. Bunu becerdim, bunu kimse öğretmedi bana. Sen müzikologsun, daha iyi anlarsın.

Sizce Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-pop akımından sonraki kırılma noktası neresi?

Biraz doydu. Yine o dönem yapılan sound'un bugünkü, yani sonradan arabeskle benzer çıkmasından... Belki onu çok doğru olarak bestelemeye kalkışan insanların yaptıkları iyi şarkıları büyük artistlerle buluşturamamaları çok mühim bir şey. Çok güzel bir şarkı vardır burada duruyor, Barış söylerse o bir hit; Barış kendi şarkısını kendi yapıyor, onu dinlemiyor mesela. Benim böyle bir lafım var; iki şarkılık bir repertuar yapalım, sen de gel asiste et, müzikolog bilgini kullanayım. Çapraz şarkılar yapayım, Türkiye'yi ayağa kaldırırım. Yani onun söylediğini bunun söylemesi lazım. Dolayısıyla şimdiki fantazi ve arabeskte olan; o dönem herkes aynı şeyi yapmaya başladı. Malum, biliyorsun gitar soloları bellidir. Şarkıların, kulağın beklediği *arrangement* da bellidir. Solistin fanı da bellidir, solistin performansı da bellidir. Tek şarkılık biri söyler kazanır veya üç şarkılık. Ama bir artist, üç şarkı değildir. Yani bir Barış Manço konserinde, konseri bitirdiğinde otuz şarkısı daha vardı. Bunu da Burcu Güneş'in konserinde gördüm, ona da elimi uzatmıştım. Üç cd yapıp en az altı şarkı çıkarmayan bir artistin konser vermesi yanlıştır. Beş cd'si olanın dolayısıyla en az elli veyahut atmış şarkısından yüzde on şarkı çıkar. Ama Barış Manço'da, Kayahan'da böyle bir sıkıntı yoktu. Demet çıktığı an vardı, Burcu Güneş'te de vardı. "Biz Aşkı Meleklerden Çaldık"ı ikinci şarkı olarak çalarsan o konseri mahvedersin, son şarkıya bırakıcaksın onu. Nilüfer'de de çok cebelleştim. Şarkı sırası da çok mühim, hepsi bir bütün, yani nasıl anlatayım o kadar derin ki. Anadolu-popda da ne oldu? Bence en mühimi grupların dağılmasıydı. Dünyada bana öğretilmiş bir şeydir. Avrupa'da "Petrol"ü kaydettiğimde de bana söylenen buydu; gruplarla çalışmak çok zor, gruplarla çalışma diye bir tavsiye almıştım. Ne oluyor? Şarkıyı ben yaptım, ben yoksam o grup yok, bu grup yok falan filan. Dolayısıyla gidip başka bir grup kurduğunda, o solistin o merhaleye gelmesi için yıllar lazım. Tek şarkıyla da bir şey olmuyor pek kolay. Dolayısıyla müzisyenlerin kendi aralarından kaynaklanan, dağılmalardan kaynaklanan bir oluşum olarak bir bölümü... Bir bölümü... Yine artist kaprisleridir hepsi. Yani bana bile kapris yapan artistler var. Bir tarafımla gülüyor ama... Çünkü ben onlara çalışan biriyim; benim seçtiğim her şarkı onların başarısına katkıda bulunacak. Beni sev değil mi? Hayır, biliyorum diyor, her şeyi biliyorum. Bir şey bilmiyor halbuki, hiçbir şey bilmiyor. Kendi şarkısını kendi seçip dibe vuran artistleri saymak istemiyorum, biraz düşünürsen hepsini bulursun. Bu bir handikap. Geniş bir sual bu. Sana söyleyebileceğim, pek de içinde olduğum bir dal değil ama mantıken grupların dağılmaları. Ama artistlerin isimleri kaldı daima; Barış on tane orkestrayla çalıştı, Edip Akbayram ha keza Dostlar, yok Ahmetler,

Mehmetler... Habire gruplar değişiyordu böyle. Her gelen konsepte yeni bir sound, biliyorsun müzisyen heveslidir. "Hah bitti, ne güzel!" Hayır değil, olmuyor abi. Şanslı şarkılar da var, tılsımlı şarkılar da var. Derin bir konu yani. Anadolu-rock'u çok tartışabilecek bir adam değilim. Zaten bundan dolayı da onlarla çalışmadığımı biraz varsayabiliriz. Misal Selçuk Alagöz, beni bulmamış gitti bizim Türk sanat müziği bölümünde "Malabadi Köprüsü"yle "Seni Seviyorum"u dinletmiş. Çocuk geldi bana "Abi böyle bir şarkı geldi, iki lira atmış kuruş istiyor" dedi. Ben pek sevmedim şarkıyı. Hemen gelsin dedim, bir öpücük iki lira on kuruşa... Şimdi burada koku almak da var. Onun "Zeyno"su da var. Kenarda köşede bir artist gibi görünse de Selçuk Alagöz mühimdir. Tam Türk keyfidir. Ve sahnede, hâlâ sahnedeydi, yeni bıraktı sahneyi. Otuz beş sene sahneye çıkmak ayrı bir yetenektir, bunu iyi irdele. En son bir arkadaşım, ismi lazım değil, yine bir adama bir albüm yapıyorduk, çok sevilen bir arkadaşımız; proje, prodüktör ayaklarında, hiç ses çıkaramadı. Ben dedim ki iki tane şarkı söyleyeceğim, bir tanesi "Zor Dostum Zor" Mehmet Pekün'ün şarkısı. Bu arkadaş söylerse sol tandanslı olduğu için çok kullanılacak bir malzeme. "Abi onu düşündüm" dedi hemen, halbuki bilmiyor bile şarkıyı. Şimdi prodüktif kompleksler, artistik kompleksler, kıskançlıklar bizim meslekte çok geçerlidir. Doğru bir iş yaptığında anlayacaksın bunu. Nasıl böyle muz kabukları atacaklar o zaman göreceksin. Bu her zaman müzikte olan bir gerçekti.

Pop müzik ile 1970'lerde yükselişte olan arabesk arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa size göre bu nasıl bir ilişki?

Pop müzik zaten öyle bir kelime ki gündemde olan müzik demek, popüler olan müzik. O ciddi bir olaydır. Çünkü o müziğin başlangıç şarkısı bence "Bir Teselli Ver"dir ki annem bile o plağı istemişti. Şimdi orda duralım... Orhan çok mühim bir adam bu olayda. "Batsın Bu Dünya" gibi falan çok enteresan şarkıları var. En sevdiğim şarkısı "Yarabbim"dir ama. İyi de dostumdur. Anadolu insanına daha yakın bir müziğe doğru gitti, bizim 70'ler daha *snop*, daha büyük kentlerin müziğiydi. Yani benim uğraştığım müzik arabesk değildi. Fantezi bile değildi. Biz tutup Avrupalı'nın aynısını, Avrupalı'nın ayarında şarkı yapanlara sözüm ona prodüksiyonlar yapıyorduk. Bizim şirkette bu yoktu ama Türk sanat müziğinde Ziya Taşkent'ten Nesrin Sipahi'ye, Mediha Demirkıran'dan Safiye Ayla'ya kadar ne büyük artistler vardı. Doğru bir plak şirketinin repertuarları olur. Türk sanat müziği çok ciddi bir şeydi, Türk pop ciddi bir şeydi, Türk popu... Enternasyonaldi bizim şirketimiz. Bizde pek arabesk yoktu. Dolayısıyla ben arabeskle pek haşır neşir olamadım. Ama

böyle bir şarkı yaptım, "Nasıl Saçların Beyazlanmasın Arkadaş" diye. Bu çocuk askerdi, bu şarkıyı yazan çocuk. Yılbaşında herkese tebrik yazdı. Kimse geri dönmedi bunu okuyan bütün sanatçılar. Çocuk askerde iki tane arkadaşına gösterecek, bak abi Muazzez Abacı teşekkür etti, Neşe Karaböcek... Hava yapacak belki bir ortamda. Hiç bunu düşünmeden... "Teşekkür ederim Şerafettin, geldiğinde inşallah güzel şarkılar yapma şansımız olur. Sana başarılar diliyorum, iyi tezkereler" diye ben yazdım. Ben yazdım diye şarkıyı bana getirdi. Burada insanın kimliği de mühim. Hem Ayşe Mine'ye hem ona söylettim aynı şarkıyı. Ayşe Mine'nin ilk arabesk denemesidir, benim de ilk arabesk denememdir. Çünkü bir yoklama çekmek istedim kendime ne yapabilirim diye. Anladım ki yapamıyorum. Çünkü o kültürün adamı değilim abi. Tamam çok güzel aranjman yapılabilir. Ama "Deli Gibi Sevdim"i de alıp Tanju'ya, Onno'ya Barry White gibi aranje ettirip yaptıran prodüktör de benim. "Deli misin sen, bu nasıl.." dedi. "Barry White dinle bir hafta ondan sonra yap şarkıyı" dedim. Dikkat et, Tanju Okan, "Deli Gibi Sevdim"de biraz gariplik vardır. Onu bile denedim yani. Yani arabesk benim pek içine düşebildiğim bir konu... Nilüfer'in yalnız, bir arabesk denemesinde yine stüdyoda ona yardım etmiştim. Arabeski sevmiyorum demek değil. Yeri var, müziğin dinlenme saati var. İşte en mühim şey bu. Doğru zamanda doğru şarkıya denk gelirsen... Mesela Müslüm Gürses'i seyretmeden ben Frank Sinatra derim. Ona ve Ferdi Özbeğen'e, bu ikisini çok ayrı sakınırım. İkisini de seyretmemem lazım, dinlemem lazım. "Son Pişmanlık Neye Yarar..." Ne güzel abi. Yani şarkı bana geçiyor abi. *Snop* değilim o konuda, müzikte yani. Ama biliyorsun arabeskte de böyle bir şey var; yani ne kadar tiz bağırırsan, İbrahim, kim yüksek diye, feryat figan bir ses geliyor abi. Herkes bağırıyor abi. Bağırıyor, masaya yumruğu vuruyor, rakısını içen, biraz kader mader... Ben böyle bir kültür almadım abi. Ben canım sıkılırsa içime gömerim. Veyahut içersin bir kadeh rakıyı, üzüntümü onla paylaşırım. Bunlar ağlıyor abi ya!

Peki o 70'ler döneminde ikisi arasında bir etkileşim olmuş olabilir mi? Popun arabeskten etkilendiği...

E tabii, Nilüfer de böyle bir deneme yaptı. Hatta "Deli Gibi Sevdim"i yaptı. Ondan sonra o müziğin de dinleyicisi olduğu gerçeklik kesbedince herkes bu gibi denemelere girişti. Ha Türk popunu öldürdü mü? Değil, pop müzik budur. Ama aranjmanı fazla arabesk yaparsan... Şarkı belki bunu da istiyor ama... Bu da benim stilim değil. Ama denedim, onu da denedim. Folklor da denedim ama Modern Folk Üçlüsü'yle denedim. Çok şarkılar keşfettim ama beklediğim sükseyi yapmayan, Atillâ

Atasoy'un söylediği pişmanlıklı bir şarkı var, çok güzel bir şarkıdır. Unuttum adını, öldü bestecisi. Yani eski şarkılara bir girsek... Bir de bugün diyelim otuz tane şarkıyı Ahmet yerine Mehmet söylese veyahut şöyle bir fikir vereyim sana; "Tapılacak Kadınsın" yerine şarkıyı tapılacak erkeksin olarak yapalım, bak ne oluyor. Ama kim söyleyecek? On sene evvelki Ebru Gündeş söylerse bak ortalık ne oluyor. Yani şarkıların yazılış cinsiyetleri var. Zaten en büyük şarkı cinsiyeti belli olmayan şarkıdır. Ben bunu söyledim, Denizli gayleri beni yılın adamı seçti. Çok da komik. Büyük şarkı her iki cinsin söylediği şarkıdır. "Bak Yeşil Yeşil..." Bir adres, bir cinsiyeti adres göstermiyorsun, erkek de söyler kadın da söyler. Büyük şarkı ordan başlar, bunu da nasihat olarak kulağının bir tarafına yaz. Dünyada da bu böyle. Ama yani tabii çok erkekçe bir şarkıyı bir kadının söylemesi, o yanlış da Türkiye'de yapıldı; "Yemin Ettim" adlı şarkı. Sana sevdanın yolları bana kurşunlar... Bunu söyleyen kadının... "Kayahan ne yapıyorsun" dedim. Muazzez söyledi, Nilüfer söyledi, feryat figan... Yani müzikte mantığı kaybetmeye başladın mı sarpa sarıyor.

Pop müziğin Amerika ve Avrupa'daki gelişim sürecine göre değerlendirecek olursak; 1950'lerden 1980'e kadarki yaklaşık 30 yıllık dönemde Türkiye'deki pop müzik için neler söyleyebiliriz?

Esasında genelde, doğruyu söylememiz gerekirse yüzde 90 taklit bizdeki. Çünkü dünyayı sinemadaki gibi, müzikteki gibi yöneten, yani gündemi taşıyan ülkeler ve müzikleri var. Halbuki Türkiye'de ilk mühim İngiliz şarkılarıyla başlamadı Türkiye. Türkiye'de ilk mühim İngilizce şarkı "New York New York" da değil, "Delilah"dır, Tom Jones'un. Daha Avrupalı ve Akdeniz karakterli olduğumuz için *melodic line*'ları, bunları tercih ettik. Amerikan biraz daha farklı. Ama öyle bir kültür bombardımanına tutulduk ki bu kaçınılmazdı. Mesela benim gençliğimde Avrupa sineması, Fransız sineması, İtalyan sineması bayağı ciddiydi. Bugün esamesi okunmuyor. Amerikan filmleri... Kültürü sunmak için kullanılan iki argümandan biri sinema; güzel bir film, ondan sonra müzik. Müzik daha kolay maliyetli, daha ucuz maliyetli. İngilizce konuşulan bir dünyada, tek lisana doğru giderken; İngilizce'ye geçilen dönemde İngilizce popüler olmaya başladı, Türkiye de nasibini aldı. Ama daha evvel daha sık heceli İspanyol şarkıları ve İtalyan şarkılarına, hatta Aznavour'a çok büyük bir düşkünlüğü vardı. Ne söylediğini anlamasa bile. Müzikler komplike olmaya başlayınca, Avrupa Amerikalılaşmaya başlayınca, Türkiye'nin de Amerikanlaşması gayet normal. İşte onun için benim R&B söyleyen gençlere çok kızmamam da lazım. Ama lisanımızın yakıştığı şarkılar var abi. Beni itebiliyor bazı sözler. Belki de

müzikte protest felsefesi yatıyor. Anadolu-rock'ta vardı bu ama... Tabii ki egemen güçler, müzikteki egemen güçler yine ilaç sanayii gibi müzik endüstrilerinin en büyükleri Amerika'daysa, Amerikalı gençleri ister istemez içine çeker. Bizim bir tek şansımız vardı; biz biraz daha Ortadoğu yapıda olduğumuz için beslenmemiz çok daha farklı, yani Arap'tan da beslenebiliyoruz, Yunanistan'dan çok besleniyor. Yunanistan'da da Yunan müziğinin güzel melodilerinin yanında inanılmaz güzel sözleri var, Rumca öğrendiğim için... Bir tanesini tercüme et geç. Çok güzel laflar var. Yunan müziği mesela laflardan daha fazla yürüyor çünkü her yerde buzuki var. Türk popu, belki de Türk müziği, pop dediğimiz, arabeskin o fantazi, o acıklı kemanlardan da beslendiği gibi, hiphop da yapıyoruz. Mazhar Fuat Özkan da var, çok iyi bir gruptur bu arada. Her şey var abi. Türkiye'de her şeyi çabuk tüketmek de var. Kalıcı artist yaratmak... Son dönemde bir tek Duman var rock gruplarından. Hepsi yapıyor, Manga da yapıyor, o da yapıyor bu da yapıyor... Onu akıllı prodüktörler ve akıllı artistlerle beraber ele ele verdiklerinde enteresan şeyler çıkabiliyor. Mesela bu "Gezi Parkı" Gezi için yapılan şarkı muhteşemdi. Dinledin mi?

Şimdi bir yumruk atmak var orda. Doğrudur yanlıştır, onu tartışmıyoruz. Artistin güncelliği yakalaması, başka artisti kötülemekle olmamalı. Kendi şarkısını doğru yapan adam medyada istediğini bulamazsa ne yapacak? O kadar harcanan şarkı var ki çocuklar! O kadar çok var ki canın sıkılır. Geliyor çocuk, çok güzel bir şarkı dinletiyor bana, şansı yok, rafa girme şansı yok. Radyolarda da kendi kliklerini oluşturmuşlar, kendi arkadaşlarınının şarkılarını çalıyorlar. Bana öyle bir şey söylediler ki canı cehenneme, ben bu işi bırakırım... Gidip o aranjörden yaptırırsan çalıyor şarkıyı. Haydi ordan, benim kafamdaki şarkıyı aranjör mü tespit edecek? "Ama o çalıyor abi" dedi. Bu nasıl bir mantıktır? Bu mantıkta müzikten soğursun. Seni de bütün bunlarla soğutmak istemiyorum. Yani bir aranjör mü karar verecek, benim şarkıyı o aranjör yaparsa daha iyi mi olacak? Dj de işte oturduğu semtin en iyi arkadaşına bir tane böyle *Yamaha*'yla *fıccık fıccık fıccık* bir şarkı yapar. Gideriyorlar ama... Büyük şarkı büyüktür, her zaman çıkar, zamanı gelince bulur çıkar aradan diye inanıyorum. İnşallah yanılmıyorumdur. Onda da yanılıyorsam, ben resim çizmeye devam abi.

Sizce pop müzik başına herhangi bir ulus ismi getirilebilecek bir müzik türü mü? Başına Türk sözcüğü getirilebilecek, kendine has özelliklere sahip bir Türk pop müziğinden bahsedebilir miyiz?

Türk pop müziği neden kullanıldı ve kondu? Diğerinden ayırmak için kondu herhalde yani. Pop müziği her lisanda pop müziğidir. Bugün

Sting ile o Arap arkadaş ne kadar güzel bir düet yapıyor. Tahmin ediyorum o çok tesadüfi bir şeydir. Herhalde denetim kurulu falan filan, yazışmalarından doğmuş bir kelime gibi geliyor bana. Pop müziğin, müziğin zaten lisanı yok ki abi. Hem pop olsun hem de Türk olsun. Afgan pop müzik... Ayırmak için herhalde; arabesk var, fantezi var, biliyorsun tavernalar vardı, böyle bir dönem yaşadık '75'ten sonra. Dinleyiciye bak bu çıktı, bu tip müzik diye bir işaretse bir yere kadar kabul edebilirim. Ama genellenmesi yanlıştır. Çünkü pop olan her şey her tip müzik de olabilir, her tip müzik de pop olabilir. Yani Orhan Gencebay da popüler müzikti. Popüler gündemde olan demek zaten. Ama Türk gündemdeki, Türk gündem prodüksiyonu da diyebiliriz tabii. Ama yani, böyle bir şey işte ya... Nerden buldun sen bu suali? Enteresan bir sual bu. Yani milliyetçilik mi aradınız cevapta? Yok... Yani Türk arabesk müziği yok, Türk sanat müziği var ama. Herhalde ondan da bir yaklaşım oldu. Türk halk müziği... Bizim Türk'ü kullanma keyfimiz ve hastalığımız vardır bilirsin, soruda var galiba. Olsun be abi be!

Türkiye'deki pop müziği dönemlere ayırmaya kalksak sizce karşımıza nasıl bir tablo çıkar? Örneğin Türkiye'deki pop müziğin altın çağı diyebileceğimiz bir dönem var mı?

Bu tabii, nasıl denir, çok tartışmalı... Ben Türk pop müziğinin, Türk hafif Batı müziğinin tangolarla başladığına inanıyorum. O dönemden sonra Batılılaşmayı orada sıyırdık. Çünkü Arjantin temli tangolar yapılıyor, akordeonlar, o günün moda sazları... Müzisyenler de iyi çıkıyor, kemanlar da var o zaman. Yani tangolardan sonra bazı popüler gece kulüplerinde, bunda İlham Gencer'in çok ciddi bir rolü var. Repertuar seçmesinden dolayı, onları söylerken, işte kendisi de bazı şeyler söyledi. Sonra işte Sezen ona atladı, Fecri onunla tam bütünleşti ve böyle o Bob Azzam'ın meşhur, bir sürü bildiğimiz, hâlâ vazgeçilemeyen şarkıları çıktı. Devamında tabii biraz daha *easy listening*, yani anlık şarkılar yerine bir repertuara doğru yürümeyi tahmin ediyorum... Ben de o dönemin adamıyım. Çünkü Nilüfer'e ilk albümü yaptığımda 33'lük, altı tane mükerrer şarkı kullanmıştım zaten 45'lik olarak çıkan. Çünkü böyle bir konsept yoktu. *Longplay*, haydi Nilüfer'in de *longplay*'i olsun diye yola çıktığımız bir şeydi. Sonrasında bu gelişti. Ama şöyle diyebiliriz; 70'lere kadar gelebilen münferit, Türk popunda Erol Büyükburç, Alpay gibi ben varım demeye başladığımız dönem '70'ten sonra Yeşil Giresunlu, Engin Arman abim, Ali Kocatepe, Attilâ ve Şanar'la yaptığımız Nino Varon'lu prodüksiyonların biraz daha boyut kazandığını görüyoruz. Tabii burda hammadde dediğimiz besteci sıkıntısında ben

daha avantajlıydım yabancı şarkılardan. Enrico Macias ilk bana geliyor... Şanar dedi ki "Bi' bunu yazıcam ama kızacaksın; koy koy koy koy koy daba diba dat..." Yani milli marş gibi şarkı. Repertuar olarak temsil ettiğimiz, daha radyolara vermediğim, sakladığım şarkıları Türkçe yapabilme şansına sahiptim. Onlar da büyük bir miktar beslendi. Dediğim gibi Selmi Andak gelirdi, şarkısını bana çalmaya bakardı umutsuz bir şekilde. Sonradan yavaş yavaş başladı ki, o da tahmin ediyorum Sezen ve Kayahan'ın yarışıyla oluşan bir 80'li, '80 sonrası dönem var. Nedir ki 70'lere kadar biraz Fecri, Sezen, tangolar. '70'ten sonra bizim ekibin yeni şarkı sözü yazarlarıyla kattığımız yeni bir enerji. Demek ki daha cesur hareketler, belki daha iyi orkestrasyonlar yapmak, belki daha yetenekli çocukları seçmek gibi. Ondan sonra 80'ler var ve 90'lar, tabii biliyorsun Tarkanların yeşerdiği, stüdyoların daha iyi geliştiği, daha fazla şarkı yapıldığı... Ve bitiş var, 2010. 2000'de zaten bitmeye başlamıştı. Ben çok iyi biliyorum, tirajlar bunu bize gösteriyor. Tabii tirajla şarkının tutması arasında da ciddi farklar oluyor. Hiçbir şarkıyı satamıyorsun plak olarak ve şarkı dillere destan oluyor, çok seveni oluyor. O şimdi artiste yaramaya başladı, o sevilen. Endüstri ondan sıkışık. Endüstride şimdi dedi ki Raks, "Ben senin arkadana bu kadar finansman yapacağım, menajerin de benim..." Sen gidiyorsun, ben şarkıyı yapıyorum, ben Raks'ım. Şarkını tutturuyorum. Hemen çalışıyorum, sana hiç değilse bir saatlik bir konser yapabilecek durumlarda küçük belediyeler için, paranın %50'sini ben alıyorum abi. O vakit finansman yapmaya başladı. Raks, gerçekten doğrularıyla ve yanlışlarıyla ciddi bir dönüşümü sağlayan, tamamıyla hem fabrikası, hem prodüktörleri, hem promosyon sistemleri hem de raksoteklerle beraber tam oynanmış bir oyundu. Bugün ise bu Doğan Müzik'e kaldı. Onun fabrikası yok çünkü fabrika tutmaya gerek yok, çok kolaylaştı bu işler. İşte D&R'lar var, o da çok büyük bir güç. Artı medya kuruluşu olmasından kaynaklanan bazı tanıtım avantajları var. Tabii burda belki de ters tepki yaratır; o grupta çalışıyorsan öteki grup seni reddedebilir falan filan yani. Bu tabii, yani müzik sadece bizim yaptığımız, senin çaldığın piyano, benim düşündüğüm şarkı veya söz değil. Olay böyle büyüye büyüye gidiyor ve sonunda bazı felaket durumlar çıkıyor. Çok ciddi yatırım, çok büyük ümitlerle bir seksen serilen çok prodüksiyon var. Yani "Depresyondayım"ı yapan o kız; ben Amerika'dan döndüğümde "Sabır"ı dinledim. Dedim "Bu kızı ben istiyorum" Korhan'a. "Biz de zaten kontratını geri vereceğiz" dedi. "Yapma oğlum, bu kızda bir ışık var görmüyor musun?" dedim. "Ben vereceğim kontratı" dedi. Gitti, "Depresyondayım"ı yaptı... Artistin zekâsını da göreceksin. Bir de bunları motive ettiğinde çok daha iyi neticeler alıyor-

sun. Benim yaptığım oydu. Yani anlatmak istemiyorum, bazı şarkılar bitmeden bitti deniyor. Bizim gibi adamlar... "Bu daha bitmedi usta..." Buna iki kelime daha koyarsın dediğim çok mühim bir sanatçımız var, koydu ikisini de o şarkı Türkiye'nin en büyük şarkılarından biri oldu. Ama ben yalnız onunla çalışıyordum, o arkadaşla çalışıyordum. Sadece onu düşünüyordum. Tabii düşünebiliyor musun zavallı bir plak şirketi, bugün Doğan'ın başındaki adam kaç bin kişiye bakacak? Sonunda bırakıyor, artistler gelip yapıyor. Bir komite lazım bir kere bir şarkının hit olması için. Ben bugün bu işi yapsam, on beş yaşında, yirmi yaşında, yirmi beş yaşında, otuz yaşında ve kırk yaşında, sürekli dönen beşer kişilik ekibim olmalı. Benim görmediğimi görebilecek, beni uyarabilecek; ben her şeyi bilemem ki. Çünkü benim bu şartlarda demode bir adam olmam lazım. Ama demodeliği bu projede kullanıyorum, buna belki ihtiyaç var riskine oynuyorum. Bu da bir prodüktörlük.

Teknolojik gelişmelerin müziğe ve sektöre etkisi/etkileri nedir?

Anormal çok. Bir tek şeyde anlatayım sana; bugünkü teknolojiyle kayınvalidemi Maria Callas yapabilirim. Eskiden artist kendi yeteneğini, yeteneksizliğini veya ne bileyim, bir sound düşündüğümüzde duble yapardık yumuşatmak için, Serpil Barlas veya İlhan İrem gibi. Bir sound yaratmak için... Veya yeteneksiz bazı şarkıcıların hatalarını kapatsın diye yaptığımız çalışmalar vardı. İlhan İrem'i burdan dışlarım, benim can arkadaşımdır, mesleğimin artısıdır. Bana geldiğinde "Biraz çalış da gel" diyen o aptal prodüktör de benim. Ama onun kısmetini değiştiren de benim. Şimdi, canlı çalınan bir sazın sıcaklığı, bir enstrümanın sıcaklığı artık yok. Yani bir-iki stüdyoda büyük bir piyano var *Yamaha* veya kendisinin çalabileceği... Gerçi telli sazlar ve birkaç nefesli tabii ki stüdyoya sokabiliyoruz ama gerisi, hepsini programlardan yapabiliyorsun. Ve programlar müthiş, hataları tadil edebilir durumda. Özellikle soliste istediğin her şeyi yapabiliyorsun. Dolayısıyla müzikte mertlik bozuldu. Cevabı bu... O vakit güzel bir çocuğu kötü bir sesle canavar gibi bir artist yapabiliyorsun. Ama iyi sesi olan bir çocuğun ona ihtiyacı yok. Ama o güzel olmadığı için yer değiştiriyorlar. Sence bu dediğim haksızlık değil mi? Bence haksızlık. Ama teknolojiyi kullanmak lazım. Bu teknolojiyle ben, böyle iki bin dolarlık bir *Yamaha*'yla, bin dolarlık elektronikle ben kendi şarkılarımı yapıyorum ve ben piyano çalmasını bilmiyorum. Akorları basıyorum, ondan bir feyzler alıyorum, *introduction*'ları değiştiriyorum, *akompaniment*'leri... Mesela gitarın arpejini viyolaya veriyorum, o bana başka bir hava veriyor, bana başka bir laf söyletiyor, ben de böyle oynuyorum. Yani benim böyle oynama şansım yoktu ki.

Şarkıyı bitirip, aranjöre gidip, parayı bayılıp stüdyoya çikolata almak, ondan sonra bitirirsen bitir artık. Şimdi çok daha fazla mal da çıkıyor. Bu fazla mal çıkması, mal kötü bir laf, prodüksiyon çıkıyor ve şarkı çıkıyor. Onlar da birbirini daha kolay yemeye başlıyor. Yani şarkıların hit'lik ömürleri çok kısalmış vaziyette. Bunun müsebbibi teknoloji.

Popüler müziklerde aranjörün rolü nedir? Türkiye'de müzik teknolojileriyle biraz arası iyi olan hemen herkesin aranjörlüğe soyunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Aranjör... İki çeşitti benim dönemimde. Yabancı şarkının bire birini yapana aranjör denmez, *copist* denir. Yani transpose eden adam oldun sen. Ama biz aranjör yazıyorduk. Bazı katkıları oluyordu leyhte veya aleyhte, mühim olan o değil. Aranjör işin en tehlikeli bölümü. Birbirleriyle yarıştıkları için, o onun aranjmanını aşmak ve onu kıskandırmak için plak şirketlerinin –ben hariç– çoğunu yaktılar. Çünkü öyle bir yarış vardır biliyorsun, müzisyen yarışı vardır ve bizde kıskançlık vardır. Bunu da doğal karşılıyorum. Ama milletin bir dinleme, anlama, müziği anlama seviyesi var. Sen bazı armonilerle şarkıyı da şarkıcıyı da melodiyi de bozarsan, katkıda bulunuyor olmuyorsun. Bunları çok yaşadım. Ben böyleydim diye –şimdi olsa yine böyle olurum– ben *production designer*'ım. Benim istediğimi yapacak. Şimdi onların istediği oluyor. Şarkıyı iyi anlaması lazım. Herkes yapar, herkes ayrı bir tatta yapar. Ama şarkının melodisi belliyse, göreceği aranjman yirmi sekiz çeşit değil. Ben şu *Yamaha*'da şarkıyı kötü ve yanlış çalıyorum ve buradaki bildiğim temel ritimlerde quantize yaparak, bir daha çaldırıp şarkının nasıl olabileceğini gören tek prodüktörüm. Bunu aldığımda bana "Ne çalmasını biliyorsun ki?" diyorlardı. Şarkının ruhunu burdan alıyorum ben. Benim albümde dört tane şarkının tadı burdan çıkmıştır. Çünkü aranjöre bıraksan, başka bir şekilde anlayacak. İlk konuşmamızda nasıl anladığını ben zaten görüyorum, anlayamamış diyorum. Hatta iki tane de daha anlaşılmamış şarkım var şu projede. Şarkı nedir? Bir giysidir. Bir insana giydirdiğin bir şeyse renkleri tutmalı, boyu ona göre olmalı, kısaysa onu uzun gösterecek şekilde falan filan... Tüm bunları çok basit bir şekilde yapmaya kalktığında olmuyor. Bu tabii prodüktörün dirayeti, daha doğrusu parayı verenin gücüyle ilgili. Çünkü prodüktör aynı zamanda parayı basan demek. Ne istediğini söylediğinde öyle olur. Tolerans göstermedik mi? Bir iki tane gösterdiğim toleranstan da memnunumdur, Onno Tunç'a... Biraz uçuktu ama "Bitsin, dinle abi" dedi. Laf dinliyordu, şunu şöyle yapalım, bunu böyle, "Tamam abi" derdi. Bunun tamamını kabul etmeyen aranjörle çalışmayacaksın. Senin bir sorunun yok, sen

müzikologsun. Şimdi beni müzisyen de kabul etmiyor belki kafasına göre. Çünkü ismi lazım değil, "Ben dört yaşında piyano çalıyordum" dedi. Ama ben senden çok daha fazla müzik dinledim kaç yaşından beri dedim. Tartışmasını yaptığımız meşhur bir aranjör vardı. "Bana işimi öğretme" dediğinde yine ben haklı çıktım. İsmi lazım değil...

Aranjörlerin eğitimli olup olmamaları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Aranjman eğitimi olduğunu pek sanmıyorum. Yani akademik olarak, aranjör olarak gelmiş hiçkimseyle çalışmadım. Norayr Demirci dahil. Yap bozdur biliyorsun aranjörlük. Tutan şarkılarda müşteri hemen sana gelir, artist der ki "Ben o aranjörle çalışacağım." Klikleşme de vardır bunda, birbirlerini kollama, harcanan çok güzel fikirli başka çocuklar vardır. Ama prodüktör alışık olduğu adama, lafını geçirdiği adama veyahut çıkabileceğini biraz tahmin ettiğine yönelmesinde de pek suçlu sayılmamalı. Ama bir de centilmenlik var bizim Türklerde, Mehmet'e verdiysek Hüseyin'e de verip... Olmaz. Hatta bu albümde başıma geliyor; yani değiştirmek istiyorsun, arkadaşındır, yahu bir şarkıya on beş tane şarkı olacak bir tanesi o kadar... Belki de onun düşündüğü doğrudur %10 dahi olsa. Eğitim, aranjörün eğitimi tahmin ediyorum ki sinema düzenlemelerinde, klasikte belki daha mühimdir. Popta yaptığımız nedir? Şarkının melodisini alıp ilk evvela birçok aranjör şarkıya bir ritim yazarak başlıyor. Ondan sonra basını atıyor. Ondan sonra bilgisayarda *accompaniment* gitarı koyup şarkının tadını almaya başlıyor. Tabii prodüktör diyor ki böyle yapalım, şöyle yapalım... Yani makineler yapıyor zaten bu işi. Dolayısıyla aranjmanın şeklini daha kolay bulma alternatifleri çoğalıyor. Burnundan kıl aldırmayan aranjör vardır. Popüler artistin aranjörü çok gözdedir. Bu popüler aranjörün muhakkak ki katkısı vardır ama artist o değildir, sözleri yazan o değildir, şarkıyı yapan o değildir. Sound'unu dizayn eden adam diyebiliriz. Çünkü şarkılar şimdi sound üzerine. Yani *classical* büyük bir şarkı düşüneceksek, tahmin ediyorum ki o zaman bir sürü aranjörle çalışmazsın, hiç beklemediğin bir adamla çalışırsın.

Son yıllarda genel olarak müzik piyasasının büyük bir durgunluk, hatta çöküş içerisine girdiği söyleniyor. Aynı fikirdeyseniz sizce bunun sebebi/sebepleri nedir?

Bir Amerikalı müzik psikoloğunun –böyle meslekler de var– söylediği, "Müziğe ulaşmak o kadar kolaylaştı ki müziğe saygı bitti." Şimdi elinin altında *Youtube*, *Dailymotion*lar falan, istediğin şarkıyı istediğin anda dinleyebiliyorsun. İnanılmaz radyolar var, tak bütün gün çalsın abi burda düşük *volume*'le ooh havanı yaşa. Ben *meditative* kanallar

koyup resim çizebiliyorum. Şimi bunu ben eskiden gidip bir plakçıdan ancak kırk beş dakikalık, elli dakikalık bir cd'yle veya otuz, kırk dakikalık bir albümle yapmak mecburiyetindeydim. Şimdi müzik her yerde var abi artık. Yani bir şarkı çıkacak da ben bu şarkıyı alacağım... 70'ler gibi değil, 80'ler gibi değil, hatta 90'lar gibi değil. 2000'lerde tekledi bu biraz. Şimdi şarkıların hit olmasına da bağlı bu. O kadar üst üste ve kısa dönemde hit'ler oluşuyor ki... Burada çok enteresan bir şey daha açacağım, radyoların tutumu. Amerika'da bir tane *country* radyoda ve *soul* çalan bir radyoda adamın önüne mavi bir tane *Philipps* 45'lik gelmiş, 70'ler ama. "Beyler yeni bir tane 45'lik geldi. Şunu bir çalayım mı size? Ne olduğunu bilmiyorum, Pol Moria yazıyor" dedi. Çalıyor, "Love is Blue..." Beğeni geliyor. Öteki radyolar da duyuyor, aynı anda "Love is Blue" Amerika'da bir hit oluyor, dört milyon tane satıyor bir ay içinde. Adamın kafası yorulmuş James Brown'dan, country rock'dan, bilmem neden, Led Zeppelin'den, of be demiş. Aynı şey İsrail'in büyük artisti Ofra Haza'nın başına geldi. Ofra Haza, Yemen Yahudisi. Sonradan Türkiye'de Zerrin Özer'e önerdiğim müzik stilidir. Esasında biraz da suçluyum o müzikten dolayı. Ritimli, egzotik arabesk diyebileceğimiz "Otuz Beşe Bakla" gibi şarkılar... Böyle bir yorumcuyken, Yugoslavya'da bir hanım dj, o günkü modu içinde ona çok iyi geliyor. Diyor ki "Ben bu şarkıyı tutturmazsam namerdim." Aynı şey oluyor. Şimdi, radyoların da beğenileriyle beraber oluşan bir şey var. Radyocunun kültürü ne kadar, müzik bilgisi ne kadar? Hiçbir klasik şarkı bilmeyen, demiyorum yani Rachmaninoff bilsin. Müziğin değerine tam not verebilecek çocukları yerleştirseler bu radyolara. Zaten radyolarda bir şey yaptıkları yok, daha evvelki arşivi sıralayarak çalan bir sistem var. Yani bir şarkının üstünde ısrar edecek, o şarkıyı tanıtacak çok ender şeyler var. Sadece popüler tiplerin yeni şarkısı çıktığında şak aynı anda, kim daha evvel çalacak... Hep onu tüketiyorlar, iki ay sonra o şarkının esamesi okunmuyor. Haydi başka şarkı gelmiştir. Bu arada tabii hep o çaldığı için cd'yi almıyor herif. Nasılsa sevdiğim şarkıyı çalıyor abi diyor. Böyle görüyorum yani, belki cevabı tam bir cevap değil ama... Sektör zor dayanır. Zor dayanır çünkü prodüktörlük kalmadı. Yani prodüktör olayı biraz denetleyen... Güçler dengesi var sonra, kanallar arası dengeler var, radyolar arası dengeler var ve inanılmaz promosyon fiyatları çektiklerini duyuyorum. Yani böyle bir şey olmaz. Bir şarkıyı ben tutturucam, bir tane radyo, beş bin dinleyeni varsa, ben bin kişi o cd'yi neden alsın ki sabah akşam çalacak zaten. Plak şirketiyle artisti de ayırmak lazım. Bütün bu anlattığım plak şirketi aleyhine olan her şey artistin lehine çalışıyor. Bu da finansmanı yapana, eğer finansmanı plak şirketi yapmışsa kötü bir ceza olmaktan

öte bir şey değil. Ancak kontratı varsa, sahneden de para alıyorsa onu plak şirketi yapsın. Yani şarkıcı meşhur oluyor, bir konsere gittiğinde beş plak fazladan alacak. Plak şirketi, parası yattı stüdyoda, cd satmadı, stok da var. İşadamı gibi düşün. Ama şarkı tutmuş gidiyor abi. O vakit ne yapacak, artisten almaya bakacak o parayı. Zaten endüstri buna döndü; plak şirketleri bir tür menajer oldu. O da pek yanlış değil.

Mevcut durumun iyileştirilebilmesi için sizce ne tür önlemler alınması gerekiyor? Sektör içinde kimlere hangi görevler düşüyor?

İlk evvela telif hakları, her zamanki gibi. Telif haklarından bestecinin doyması lazım. Bu tabii herkesin bildiği gibi radyoların verdikleri çok düşük bir rakam. Plak şirketleri amortismana kadar artiste bir şey ödememe durumundalar, haksız da değiller. Kısır döngü bu. Ben böyle bir laf etmiştim; eğer telifler böyle devam ederse, biz şarkılara yasak koyarsak, Ülkü Aker, Ajda'nın şarkılarını yazan...

Fikret Şeneş.

Fikret abla, Şanar, Attilâ... Radyolar çalacak şarkı bulamazlar. Sadece yeni müzikle gider. Bütün onları taşıyan, bizim o dönem yaptıklarımızın harmanından gelen –içlerinde birkaç artist var, burada Ajda Pekkan çok, bayağı önde, onun vazgeçilmez şarkıları oldu– yasaklanırsa çok büyük bir yara alır diye düşünüyorum. Türk popunda tabii yeni çocuklar var çok güzel; Sıla diye bir kız bayağı önde, piyasada konuşulanlar. Kendi kahramanlığını yaratan bir medya var. Bu da bence müzikte bir haksızlık, başkalarına da şans vermeleri lazım. Bu şansı verecek adamın da bir müzik eğitimi almış olması şart ki yapılanı görebilsin, farkı görebilsin. Yani onu akşam bir rakıya yemeğe, bir gece kulübüne götürüp o şarkıyı ona çaldıracak dj istemiyorum ben. Ben kendi kalbini koyup dinleyecek, bu şarkı iyidir diyecek... Ama bu arada tabii plak olmadan da çıkan bir sürü şarkı var. Yapıyor tek şarkılık, şansını arıyor. Şansını ararken plak yapmadığı için üzerine belki bir bin dolar daha koyabilir mama parası. Bunlar kötü şeyler, böyle olan şeyler duydum. O vakit ne oluyor? Senin yaptığın doğru bir şarkı, emeğini verdiğin, bilgini kullandığın bir şarkının yerini o hanımefendi çalacaktır, bu da müziğin sonu olacaktır. Ben neden korkuyorum bu projeden? İşte biliyorum, göreceksin kendin zaten; Kaan'ın enteresan olabilir çünkü ilk sefer akustik bir albüm, ilk sefer Duman'sız, tek başına *unplack* yaptı. Profesyonel olarak Nilüfer tabii benim çıkardığım artist, ilk mesleğimi söylüyorum. Akrep Nalân benim çok güvendiğim bir şarkı tipi, *Karlar Düşer* gibi aynen çıkabilir. Çıkartmazlarsa bir halt olmaz. İşte bunu keşfedecek dj nerede radyoda?

Yani ben gideceğim bu yirmi yaşındaki velete bunu mu anlatacağım? Sağ ol baba diyecek, eyvallah baba diyecek. Bunu anlaması lazım. Biz anladığımız için müziği buraya taşıdık o yabancı şarkılardan seçip o promosyonları ne düşündüysek... Çünkü artık çok kolay abi; şarkıyı sokuyorlar radyo arşivine, denk geldiğinde dinliyorsun. Halbuki ben bunu çok iyi hatırlıyorum, '70 yılıydı *Hasret*'i yaptığımda. Emirgân'daydım kız arkadaşımla, Anadol arabamın içinde. Radyoyu açtım, bire bir yaşadığım bir şey. "Şimdi Türkiye'de yapılmış en güzel aranjman çalıyor, Tanju Okan söylüyor, 'Hasret' " dedi. Bir düştüm... Türkiye'de yapılmış en güzel aranjman söyledi diye bir hafta, on beş gün ceza aldı o dj. O kadar etkilendi ki tarif ederken canlı yayında böyle söyledi. Ayhan Ilıcalı, yani hatırlıyorum ismini bile. Şimdi araştırmacı karakterin var olmadığına inanıyorum. Programları çok dinlenen müthiş bir dj'in çok güzel demesinin artık maliyetli olduğunu hissetmeye başladım. Kapıyoruz gözlerimizi, yapıyoruz şarkılarımızı, bakalım keşfederlerse... Tabii şarkının da kaderi kısmeti var prodüktörün de. Bütün bunlar pozitif se belki birkaç şarkı tutabilir. Ümitli olmak mecburiyetindeyim ben, şu son yaptığım bana iyi bir ders. Kötü bir şey yok bana göre. Bana göre özlenen Türk pop müziği, bundan böyle güzel şarkılar da varmış diyecek... Ama yetmiş yaşındaki için yapmıyorum ben çünkü onlar zaten satın almıyor. Gençlere nasıl indirebiliriz, onun için bu esprili şarkıyı kullanıyorum; Bugün işe gitme... Biri geldi dedi ki "Demet Akalın bu şarkıyı söylerse bu şarkı çok iyi gider." Ben benim şarkıcım Akrep Nalân dedim, ben öyle düşündüm. Bir de abi inandığını yapacaksın müzikte be. Yani bir tane şarkı yaptım, çok güzel bir şarkı, başkası anlamadı diye o şarkı kötü mü oldu yani? Değil. Yani bizim durumumuz budur müzikte. Ruhları çok güzel insanlardır müzisyenler. Zaten böyle bir yetenekle bezendikleri için onlar mutlu olsun. Şarkıları veyahut yaptıkları karşılığını alsın. Başka dileyecek bir şey yok. Şimdi teknoloji çok ciddi bir tehlike abi artık, yani gerçekten. Bak, demin çaldığım şarkıyı karaokelerde buldum şarkıyı, bir tane amatör çalmış, onun üzerine bu şiiri söylemek istedim. Ben böyle şu an elli dolara istemediğin kadar *lounge*, üç dakika albüm satın alabiliyorsun, yani şarkı. Yani ona tane şarkı yapacaksan beş yüz dolara *lounge*, indirgenmiş, stüdyoda yapılmış, bestesiyle sana beş bin cd'ye kadar... Yetmiş dolar verirsen ilelebet sana veriyor şarkıyı. Ben böyle de plak yapabilirim. Burada öyle bir *lounge*'lar seçerim ki, öyle bir Can Yücel'in kızının bana verdiği gibi, "Nino abi sen okusana..." İki tane Can Yücel çakarım ben de gündeme gelebilirim. Ama ben Can Yücel'i taşıyacak güçte bir adam değilim. Ben bu bilinçte olduğum müddetçe Nino Varon oldum.





4.7. Osman İşmen ile Söyleşi (5 Şubat 2014 / İstanbul)

Osman İşmen: Aranjör, besteci ve orkestra şefi (d. 1952). Küçük yaşta piyano eğitimi alarak müzikle ilgilenmeye başlamış, işletme fakültesinden mezun olduktan sonra tümüyle müzik çalışmalarına yoğunlaşmıştır. 1978 yılında kendisine yılın aranjörü ödülünü getiren ilk albümü *Diskomatik Kâtibim*'i yapmıştır. Ertesi yıl *Disco Madımak*, 1980'de Kısa Dalga Vokal Grubu'yla birlikte hazırladığı *Disco Türkü* albümlerini çıkarmıştır. Bu albümlerde yer alan birçok parça dönemin komedi filmlerinde sıkça kullanılmıştır. Albüm çalışmalarına daha sonraki yıllarda da devam eden İşmen'in, 1981'de *Disco Maşallah*, 1986'da *TRT Ara Müzikleri*, 1987'de *Disco Gencebay*, 1998'de *Jazz Eastern*, 2000'de *Rakkas*, 2003'te *Jazz İstanbul*, 2006'da *Jazz Eastern 2* ile *East Inn* ve 2009'da *Sahara* isimli albümleri yayımlanmıştır. Yurt içinde ve yurtdışında orkestrasıyla çeşitli konserler vermiş, *Buddha Bar* serisinin üçüncü albümünde "Kale" adlı parçayla yer almıştır. Aranjör ve besteci olarak birçok albüme imza atan İşmen'in çalıştığı şarkıcılar arasında, Ahmet Kaya, Bülent Ersoy, Emel Sayın, Erol Evgin, Ferdi Özbeğen, Nilüfer, Nükhet Duru, Sezen Aksu, Selâmi Şahin, Seyyal Taner, Tanju Okan, İbrahim Tatlıses, Muazzez Ersoy ve Coşkun Demir gibi pop müzik dışında da farklı tarzlardan pek çok ünlü isim vardır. Osman İşmen müzikle ilgili çalışmalarına halen devam etmektedir.

Kent kültürüyle yetişmiş lise öğrencilerinin, çeşitli gruplar kurup dönemin yabancı parçalarını orijinalleriyle aynı şekilde çalıp söylemeye gayret ettiği bir dönemde ortaya çıkan aranjman akımı için ne düşünüyorsunuz? Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasının Türkiye'deki pop müziğin gelişimine bir katkısı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Evet, çok güzel bir soru. Lise öğrencilerinin kurdukları orkestralar genelde 1960'lı yıllarda Türkiye'de görülmeye başlandı. Bunun en büyük sebebi o zaman *Milliyet* gazetesinin yaptığı Liseler Arası Müzik Yarışması'dır. Bu müzik yarışması bütün gençleri bir orkestra kurmaya doğru yönlendirdi. Tabii o zaman yapılan müzikler sadece neydi? Ya-

bancı parçaları çalmak, işte o günkü dünya müziği neyse, işte The Beatles veya herhangi grupların müziklerini, hep onların formasyonlarında. Genellikle orkestra aletleri üç gitar bir bateri şeklindeydi. Yani o zamanlar belki bir klavye falan bile yoktu orkestralarda. Yani ilkel bir biçimde, dört-beş kişilik orkestralarla Türkiye'de pop müzik gençlere doğru yayılmaya başladı. Bunda işte bu lise orkestrasının çok büyük etkisi oldu. Ama tabii bunların getirdiği çok büyük bir müzikal etki yok. Esas etki, biraz önce sorduğunuz gibi Türkçe sözlü pop müzikte. Hafif müzik dendi o zaman. Bunun birtakım öncüleri vardı, iki tane söz yazarı: Fecri Ebcioğlu rahmetli ve Sezen Cumhur Önal. O zaman onların yazdığı sözlerle yabancı parçalar çok daha fazla değer kazandı. Çünkü bizim insanımız kendi dilinde şarkı duyduğu zaman ona çok daha fazla ilgi gösteriyor, daha iyi anlıyor. Çünkü bizler, Doğu toplumları genellikle söze çok önem veren toplumlarız. Batı'yla ayrıldığımız tek nokta bence buradadır. Çünkü Batı, müziği enstrümantal olarak dinler, benimser. Burada tabii klasik müzikten gelme bir kültür birikimi de var. Bir Viyana Versay'ı dinlediğin zaman enstrümantal, orada işte bir Viyana ormanının, her türlü tabiatının, bestecinin anlatmak istediği her şeyi enstrümantal müzik içerisinde bulabilecek bir kültürel yapıları vardır. Ama bizde, Doğu toplumlarında daha sözle ifade, yani o Türk sanat müziğinin beş yüz senelik geçmişinden gelen sözlerle ifade, bizim müziğe bakış açımızı sözel yöne doğru çeker. İşte Türkçe sözlü pop müzik de doğduğu zamandan beri –1960'lı yılların başından olarak bu tarihi belirtebiliriz– Türkiye'de gerçek bugünkü popa doğru gelen çizginin başlangıcıdır.

1960'larda pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine ve bu müziği şekillendiren kültüre yöneldiğini görüyoruz. Türkülerin Batı müziği çalgılarıyla farklı bir müzik anlayışına göre yeniden düzenlenip yorumlandığı Anadolu-pop akımı için ne düşünüyorsunuz?

Evet, 60'lı yıllarda Anadolu-pop denen akımlar çıktı. Bunun öncüleri kimlerdi? Moğollar grubu vardı, rahmetli Fikret Kızılok, Barış Manço, Cem Karaca şu an aklıma gelen en büyük isimler. Daha sonra Edip Akbayram, onu da unutmamak lazım, Ersen Dadaşlar o zamanın grupları. Şimdi tabii ki Türkiye öyle bir ülke ki yani biz Anadolu toprakları üzerinde yaşayan bir toplumuz ve Anadolu toprakları onlarca medeniyete ev sahipliği yapmış bir kültür birikimine sahip, muazzam bir toprak. Bundan istifade etmek bizim en doğal hakkımız ve bunu fark edenler Batı normunda bir Türk popu yaratmaya çalıştılar. Bence bunlar çok başarılı çalışmalardı. Mesela Cem Karaca'nın o zaman işte "Emrah" diye yaptığı şarkı var. İşte Barış Manço'nun çeşitli kaynaklar-

dan düzenleyip kendi orkestrasıyla, Kurtalan Ekspres'le yaptığı parçalar günümüze kadar gelmiştir. Ben her zaman kendi kültürümüzden faydalanmaktan yana olan bir müzik adamıyım. Çünkü dediğim gibi, bizde çok kaynak var, çok malzeme var; yeter ki bu malzemeler çok doğru kullanılsın. Bunlar zaman zaman doğru kullanılmıştır, zaman zaman deforme edilmiştir, o ayrı bir konu. Ama bakış açısı bence çok doğrudur. Çünkü bu yöne gidilmeseydi; sadece işte o zamanlarda, 60'lı yıllarda dünyaya hâkim olan müzikler İtalyan müzikleriydi. Yani ne bileyim, The Beatles çıkmıştı İngiliz müziği patlamıştı, işte Fransızca şarkılar çok modaydı. O zaman onlarla gidebilecek, yabancı söylenen bir pop müzik Türkiye'de olacaktı. Yani bizim kendi kültürümüzle bağdaşabilecek bir pop müzik hiçbir zaman için gelişmeyecekti. Onun için bence bu çalışmalar Türk popunu bugüne taşıyan çok önemli bir adımdır. Yani ben çok takdir ediyorum bu çalışmaları.

Moğollar'ın Anadolu-pop akımının yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını, bu tarzda besteler de yapılabileceğini savunarak ortaya koydukları çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Tabii ki sadece müzik türü olarak ortaya bir şey koymak değil; yani o konuda beste yapmak çok önemli. Yani bir müzikte zaten *creative* çalışma olmadığı zaman ben o müziği çok başarılı bulmam. Çünkü alacaklar herhangi bir Âşık Veysel türküsünü, işte ne bileyim altına alt yapı koyacaklar, işte o zamanın teknolojik imkânlarıyla süsleyecekler; bu çok önemli bir şey değil. Bunun önemi ne olabilir? Kırsal kültürü daha kente taşımak gibi bir şey olabilir. Ama sadece bununla iş yürümez; yani kendi üretiminiz olmadığı zaman. Eğer bir grup olarak ortaya çıkıyorsanız, bir marka yaratmak peşindeyseniz, mutlaka kendi üretiminizi yapacaksınız. Bu bugün de böyle, dün de böyleydi ve hep böyle olacak. Şuna dikkat çekmek isterim ki, kalıcı olan sanatçılar kendi üretimlerini yapan sanatçılardır. Yani bu da halk deyimiyle, "Taşıma suyla değirmen dönmez." Çünkü zamanımızda böyle birtakım şeyler açığa çıkmıştır; özgün müzik denen, çok yanlış tanımlanan müziklerdir. *Progressive* müzik diyebiliriz buna. Yani orada da kendi üretimini yapan, kendi bestesini yapan sanatçılar çok kalıcı olmuştur. Ama dışarıdan parça alarak o platformda boy göstermek isteyenler çok kısa sürede gitmiştir. Çünkü nedenine gelince, besteci bu kişilere parça vermediği zaman şarkıcı bitiyor, yani böyle bir sorun var. Onun için herkes kendi müziğini kendi ürettiği zaman daha kalıcı ve daha başarılı oluyor. Onun için ben Moğollar'ı ve o zamanki diğer grupları bu tür yaptıkları bestelerden dolayı çok doğru bir çalışma yapmış olarak nitelendiriyorum.

Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-pop akımından sonraki kırılma noktası neresi sizce?

Bence arabesk tek kelimeyle. Çünkü Anadolu-pop denen müzik tarzı belli grupların tekelindeydi ve grup müziği de belli bir kesime ancak hitap edebilen müziklerdir; daha çok genç kesime. Ama artık bir nokta geliyor ki o nokta doyum noktasıdır. Ondan sonra başka bir şeylerin yaratılması, başka bir şeylerin ortaya çıkması lazımdır. O da bence arabesktir çünkü arabesk bir sentez müziktir. Bu da tamamen işte Arap müziği, Türk müziği ve de bunların harmanlandığı Batı formu. Yani Batı formu nedir? İşte Batı'nın alt yapısı, Batı'nın –zamanında tabii çok yanlış kullanılmasına rağmen– gene bir armonizasyonu. Bu zaman içinde gelişti çünkü eskiden arabesk müzik yapanlar arabeski yine teksesli gibi düşünüyorlardı maalesef. Ama işte içine ne bileyim bir Natı enstrümanı koyuyordu, ne bileyim bir yerine bir obua solo koyduğu zaman o işin Batılılaştığını zannediyorlardı. Hiç alakası yok. Bağlamayla obua yan yana geldiği zaman çok büyük bir sentez oluşturmuyor. Çünkü ortada armoni yok, bir aranjman tekniği yok, bir kompozisyon tekniği yok. Ama insanlara bunun hoş gelen tarafı, insanların birazcık sound yelpazesi genişledi. Ne bileyim işte, sadece bir keman sesini duyarken arasında duyduğu bir obua, bir korangle veya işte ne bileyim bir trompet solo, bir gitar solo, bir akustik gitar veya flamenko gitar bu insanlara çok cazip geldi. Bir de tabii o zamana kadar çok fazla Arap müziği Türk müziğine etki etmemiş durumdaydı. Gerek ritimsel olarak, gerek makamsal olarak gerek kompozisyon yapısı olarak; işte Arap müziği, Türk müziği, dediğim gibi Batı müziği; işte Batı enstrümanı, Türk enstrümanı, folklorik enstrüman, –yani zurnası, bağlaması, duduğu, balabanı, ıvır zıvırı aklınıza ne geliyorsa– her şey birbirinin içine girdi, bir sentez müzik oluştu. Bu insanlara tabii çok cazip geldi. Bir de tabii bunlar çok dramatik sözlerle süslendiği vakit tam bizim halkın hoşlanabileceği bir müzik çıktı. Bence işte Anadolu-popun kırılma noktasından sonra başlayan müzik akımı arabesktir. Benim düşüncem yani bu yönde yoğunlaşıyor galiba.

Pop müzik ile 1970'lerde yükselişte olan arabesk arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa bu nasıl bir ilişki?

Pop müzik ile arabesk arasında çok fazla bir ilişki bulmuyorum. Ama 70'li yılların arabeskin yükseldiği yıllar olarak düşünüldüğü bir zaman olması, aynı yıllarda acaba pop müzikteki bir gerileme sonucunda arabeskin doğduğunu mu gösteriyor diye benim de kafama bir soru geliyor. 70'li yıllar Türkiye'de pop müziğinin, aslında gerçek pop müziğin

doğduğu senelerdir ve bu doğduğu senelerde tabii Türk popu tamamen Batı karakterli bir pop müzikti. Yani bugünkü gibi, bugünkü popla hiç mukayese edilecek bir pop değildi. Gerçi bence gerçek popüler müzikti; yani pop müzik lafını biraz daha popüler müzik olarak nitelendirmek lazım. Ve o yıllar çıkan sanatçılar, yani gerçekten ilk çıkmış olanların da parladığı yıllar; Ajda Pekkan, Nilüfer, Zerrin Özer, Nükhet Duru, Sezen Aksu... Bunların hepsi Türk pop müziğine imza atmış şarkıcılar. İşte Tanju Okan, en önemli erkek şarkıcılardan. Ve bunların bütün yaptığı yapıtlar, 70'li yıllarda yaptığı yapıtlar bugüne kadar gelmiştir. Fakat 70'li yılların pop müziği belli bir kesimin müziğiydi. Tabii müzik daha global düşünülmesi gereken bir şey. Türkiye o zaman belki 60 milyonluk bir ülkeydi, bilmiyorum tam rakamları ama bu müzik, bu saydığımız sanatçılar veya işte pop müzik, belki de 10 milyonluk belli bir kesime hitap eden bir müzikti. Geri kalan 50 milyona hitap edecek bir başka müzik türü lazımdı. Bu da arabesk. Ve arabesk o zamanın pop müziğinin gelişmesiyle birlikte ondan beslendi bence. Bu beslenmeyle arabesk de gelişti. İşte o zamanın en ünlü arabeskçileri Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur... Tabii bir sürü besteciler çıkmıştır o zamanlar, çok değerli müzisyenlerdir. Onlar da arabeski popa karşı geliştirip kendi mantıklarına göre bir sentez müzik yaratmışlardır. İşte pop arabeski beslemiştir, arabesk popu beslemiştir. Bu sefer de arabesk öyle öne geçti ki pop müzik arabeskten beslenmeye başladı. Böyle bir şey, bir devr-i daim başladı.

Pop müziğin Amerika ve Avrupa'daki gelişim sürecine göre değerlendirecek olursak; 1950'lerden 1980'e kadarki yaklaşık 30 yıllık dönemde Türkiye'deki pop müzik için neler söyleyebiliriz?

Şimdi pop müzik tabii evrensel bir müzik aslında. Türkiye'de yanlış bir ismi de vardır hafif Batı müziği diye. Müziğin hafifliği, Batısı, Doğusu pek tartışılacak konular değil. Şimdi tabii ki pop müzik, baktığın zaman dünyada her şeyin bir kaynağı vardır, bunun Amerika'dır ve Avrupa'dır. Hatta Avrupa dendiği zaman da Avrupa'nın tümünü kapsamıyor. Avrupa'da belli bölgeler pop müziğe, bugünkü popüler müziğe hâkim olmuş ülkelerdir. Bunlar da zaman içinde önemli olmuşlardır veya önemlerini kaybetmişlerdir. Mesela 60'lı yıllarda İtalyan popu bütün dünyaya hâkimdi. O zaman çıkan şarkıcılar, işte Minalar vardı, Adriano Celentano var. Ondan sonra San Remo Müzik Festivali, bakın yarışmalar çok önemlidir; dünyada müziklerin gelişimi için, yayılması için festivaller çok önemlidir. Ama artık bugün bu festivallerin de çok fazla sayısı kalmadı bildiğim kadarıyla. Ondan sonra, İtalyan müziklerinden sonra, Fransız ekolü çok öndeydi. İngiliz ekolü daha sonradır

aslında. İngiliz ekolü The Beatles'le patlamıştır bana göre. The Beatles'in patladığı zamanlarda da İtalyan müziği veyahut Fransız müziği vardı. Onun dışında bir Avrupa ülkesi yoktur dünya popuna yön verecek, yani bir kuzey Avrupa yoktur. Kuzey Avrupa'nın caz müziğini çok geliştiren ülkeleri var. Mesela kuzey cazı denilen bir tür vardır İsveç'te, Norveç'te veya Danimarka'da. Buralarda çok önemli caz çalışmaları var. Ama dünya popuna yön veren Amerika bence pop müziğe daha 80'li yıllardan sonra önem vermeye başladı. Çünkü onların belli bir *country* müzikleri vardı, onun pek dışına çıkmamışlardı; *country* ve caz... Zaten cazın ana vatanı Amerika 1920'lerin başından beri. Daha sonra *soul* müziklerde Amerika büyük bir atak yaptı, dünya popuna muazzam şarkıcılar çıkardı; Aretha Franklinler şunlar bunlar, ismini sayamayacağım kadar çok şarkıcı. Bu sırada Michael Jackson ef sanesi, dünya popunu yerinden oynatan çalışmaları. Pardon bunun Türkiye'ye etkisi nedir diye mi sormuştunuz?

Yani oradaki gelişmelere göre değerlendirdiğimizde, 1950 ile 1980 arasında buradaki pop nasıldı?

Şimdi 1950'lerde Türkiye'de pop denecek bir pop müzik yoktu açıkçası. Yani o zaman Celâl İnce tangoları vardı, işte ne bileyim Şecaattin Tanyerli diye bir tango solistimiz vardı. Çeşitli tango bestecileri vardı yani, daha çok tangoya dönük bir şeyimiz vardı, Türkiye'de pop müzik dendiği zaman tango. 1960'lardan sonra dediğim gibi, biraz önceki sorularda da söylediğim gibi Türkçe sözlü hafif müzik gelişiminden sonra Türkiye'de pop müziğin oluşumu görüldü. 70'li yıllarda kendi daha *creative* pop müziğimize ulaşmaya başladık yabancı parçalardan sıyrılıp. Çünkü o zamanlar devamlı *cover* yapılıyordu. Mesela Ajda Pekkan'ın en meşhur parçalarının hepsi Mina'nın parçalarıdır veya başka şarkıcıların parçalarıdır. İşte o zaman söz yazılıyordu, o sözler çok hoşa gittiği için biz de o müzikleri kendi müziklerimiz gibi benimsemeye başladık. Ama bence mesela 70'li yıllarda çıkan besteciler bu konuda çok iyi adımlar atmışlardır. Mesela 70'li yılların başlarında Nükhet Duru'yla biz ekip olarak çalışıyorduk: Mehmet Teoman, Cenk Taşkan, ben. Daha sonra Ali Kocatepe katıldı. Bunlar çok güzel besteler yaptı. Cenk Taşkan, Ali Kocatepe mesela Türk popunda bence çok önemli bunlar kilometre taşlarıdır. Çünkü *creative* müzikler başladı. Mesela şimdi özgün parçalar başladığı zaman bu parçalarla özdeşleşecek o zaman aranjmanlar yapılmaya başlandı ve o zaman yapılan bütün bu parçalar günümüze kadar gelmiştir. Aslında bu çok dikkate alınacak bir noktadır; yani bundan 37-38 sene önce söyledikleri parçaların günümüze gelmesi. Sezen Aksu

besteleri... Sezen Aksu'nun o zaman yaptığı besteleri hâlâ biliyorlar. Bunlar çok önemli şeyler. Bence yapılan veya üretilen bir eserin kalıcılığı, o müzik türünde veyahut da diğer sanat dalı neyse o sanat dalındaki çalışmaların doğru olduğunun göstergesidir. Maalesef bugüne bunu adapte ettiğimiz zaman, bugün yapılan hiçbir şey bir ay sonra yok. En büyük kıyaslanacak olay budur. Neden 38-40 sene önce yapılan her şey bugün var, bugün yapılan hiçbir şey bir ay sonra yok? Çünkü son derece özensiz, son derece standart, hiçbirini birbirinden ayıramayacak durumda işler. Yani bu söylediğimi başka sorularda da konuşacağız belki tekrar, benzerlikleri ve bu benzerliklerin sektördeki negatif etkilerini, bu çok önemli bir şey.

Sizce pop müzik başına herhangi bir ulus ismi getirilebilecek bir müzik türü mü?

Hayır kesinlikle. Türk pop müziği, Fransız pop müziği, İngiliz pop müziği diye bir şey ben hiç duymadım. Pop müzik evrensel bir müziktir, popüler müziktir. Popüler müzik aslında nedir? insanların çok rahat anlayabileceği bir müzik türüdür. Bana göre pop müziğin tarifi budur. Her kesimden insanın çok rahat dinleyebileceği, kendinden bir şey bulabileceği bir müzik türüdür. Ben bunları herhangi bir ülke adıyla özdeşleştirmeyi çok doğru bulmuyorum yani. Çünkü neden? Bugün Fransa'da çıkan bir parça dünyanın bütün ülkelerinde meşhur oluyor. İngiltere'de çıkan bir şey her yerde meşhur olabiliyor. Ne bileyim yani, Türkiye'den de çıkan bir şarkıcının bir şarkısı Avrupa'da listeye girebiliyor. Yani bunu evrensel düşünmek lazım. Bunu belli bir ülkeye, belli bir markaya bağlamak bana göre çok doğru bir şey değil.

Sizce başına Türk sözcüğü getirilebilecek, kendine has özelliklere sahip bir Türk pop müziğinden bahsedebilir miyiz?

Bahsedebiliriz tabii. Yani bu işte 60'lı, 70'li yıllarda yapılan grup müziği, Anadolu-pop dediğimiz akımlar pekâlâ bir Türk kelimesinin koyulabileceği bir pop müziktir. Yani bugün, günümüzde de buna benzer çalışmalar yapılıyor, çeşitli enstrümantal çalışmalar yapılıyor. Yani benim de yaptığım 70'li yıllarda, bunların hepsinin başına Türk'ü koyabiliriz, yani Türk ekini koyabiliriz. Çünkü tamamen bize özgü *creative* çalışmalardır. Kesinlikle ben katılıyorum.

Türkiye'deki pop müziği dönemlere ayırmaya kalksak karşımıza nasıl bir tablo çıkar? Örneğin Türkiye'de pop müziğin altın çağı diyebileceğimiz bir dönem var mı?

Var, tabii ki var. Bu altın çağa tabii ne açıdan, iki açıdan bakmak lazım; bir sanatsal üretim açısından bir de ticari açıdan. Şimdi sanatsal üretim açısından 70'li yıllar daha altın çağdır. Ama ticari açıdan, satış rakamlarının yüksekliği, potansiyeli bakımından '80 sonrası çok daha altın çağdır. Çok büyük tirajlar vardı yani. İnanın 300-400 binlik işlere böyle çok önemli diye bakmazdık çünkü hep işte bir milyon, bir buçuk milyon bandrollerle çıkardı. Böyle muazzam bir şeydi yani. Korkunç bir şey vardı insanlarda, tüketim arzusu vardı müziğe karşı. Daha doğrusu plastik hammaddeye basılan müzikler satılıyordu. Yani o zaman neydi, işte kasetle başladık daha önce tabii bu plaktı, 45'liklerin arkasından *longplay* çıktı, arkasından kaset çıktı, işte arkasından CD, çeşitli plastik maddeler. İnsanlar da bunları alıp arşivleme arzusu içindelerdi. Çünkü başka türlü müziği temin etme imkânları yoktu. Hatta işte bu internet denilen olay ortaya çıktı. Tabii çağımızın hem en güzel işi hem bazı zararları olan; yani bu zararlar da toplumların kendi kültürleriyle zarar veya fayda haline gelebiliyor. Çünkü Amerika'daki bir insan bir parçayı bedava indirdiği zaman biliyor ki belli bir süre sonra artık hiçbir parçayı dinleyemeyecek çünkü üretim olmayacak, bunun mantığı içinde. Ama maalesef Türkiye'de veya başka doğu toplumlarında insanlar bedava şarkı indirmeyi büyük bir kâr olarak... Yani sadece günü yaşıyor, yarınını düşünmeden. Bu, bu toplumun diğer konulardaki diğer davranış biçiminin müziğe ve sanata yansıması gibi, çok yanlış bir şey. Yani böyle giderse zaten Türkiye'de müzik üretiminin ne olacağını çok merak ediyorum.

Teknolojik gelişmelerin müziğe ve sektöre etkisi/etkileri nedir?

Çok büyüktür. Yani ben şöyle söyleyeyim: Ben otuz sekiz senedir fiilen aranjörlük yapan bir insanım, şu anda kendi konumundaki aktif olan tek kişiyim sanıyorum. Yani birçok arkadaşımız ya vefat ettiler ya bu işleri bıraktılar. İşleri bırakma nedeni de teknolojiyi takip edememeleridir. Çünkü müzikteki teknoloji inanın diğer teknoloji konularına göre o kadar hızlı gelişti ki, yani buna adapte olamayan anında yok oldu gitti. İnanılmaz! Şöyle söyleyeyim ben: 80'li yılların başlarında bilgisayarla müzik yapan üç kişiden bir tanesi benim. Rahmetli Melih Kibar, Attilâ Özdemiroğlu ve ben. İlk Attilâ başlatmıştır bu işleri. Biz başladığımız zaman herkes bizim, ne yaptığımızı anlıyordu, ne biliyordu ne de biz bir şey anlatabiliyorduk. Biz kendi yağımızda kendimiz kavrulurduk. İşte o zamanlar getirdik bilgisayarları ne yapacağımızı bilmeden, bir de neyse çözdük ettik. Yani biz bu işlere başladık, millet bizden iki-üç sene sonra başladı bilgisayarla müzik yapmaya. 70'li yıl-

larda Türkiye'deki kayıt teknolojisi dört kanallı teyplerdi. Bugün sonsuz kanallı dijital teknolojiler, *Pro Tools* denen sistemler, şunlar bunlar, aklınıza ne geliyorsa her türlü olanağın kullanıldığı bir Türkiye'de yaşıyoruz şu anda. Ve yani şartlar o kadar kolaylaştı ki! Bunlar tabii çok detaylı konular anlatmaya kalksam... O zaman yaşadığımız teknolojideki zorluklarla bugünkü kolaylıklar gerek müzisyen gerek stüdyo elemanları açısından, *tonmaister* açısından... Yani o zaman en basitinden bir montajı yapmak belki bir saat sürüyordu, şimdi bir saniye sürüyor. Yani *mouse*'u alıyorsunuz, alıyorsun bir parçayı öbür tarafa koyuyorsun bitti işte, montaj bu. Öbür türlü analog bantlardan, o bantlar ayarlanır, o bandın kesileceği nokta... Yani size anlatamayacağım kadar zor şeyler ancak çok iyi anlamak için onları görmek, bilmek lazım, anlatmakla ifade edilebilecek zorluklar değil. Yani teknoloji çok şey kattı. Teknolojinin diğer bir faydası maliyetleri düşürdü. Yani bugün çok yüksek bilgisayar sistemleriyle çalışıyoruz. İçinde kullandığımız bütün enstrüman *plugin*'lerinle... Tabii bu müzisyenler açısından çok kötü bir şey oldu. Eskiden mutlaka bir davulcunun çalması gereken işi bugün çeşitli davul programlarıyla çok daha mükemmel sound'lar elde ederek yapabiliyoruz. Yani müzikal kalite yükselmesine karşılık tabii insan gücü daha çok azaldı. Eskiden her şey akustik yapılıyordu, her şey *unplugged*. Yok yani, başka bir çare yoktu çünkü. O zaman kullandığımız elektronik aletler, işte bir yeni *synthesizer*'lar çıkmıştı, elektrikli piyanolar çıkmıştı; onlarla böyle çalardık. Yani bilgisayar, öyle bir şey yok, yani teknoloji yok. İlk davul makineleri falan çıktığı zaman böyle of! Bütün dünyamız değişti. Vay dedik bu nasıl bir şey! İşte istediğimiz sound'ları çıkarıyor. Çünkü gerçekten davul kaydı stüdyo teknolojisi bakımından en zor iştir. Yani o davulu kayıt etmek bugün çok kolay; gerek bugün mikrofonlar, stüdyo imkânları işte bir takım yan *effect processor*'lerle çok kolay. Ama bundan otuz sene önce o kadar kolay değildi stüdyolarda davul kaydetmek. Türkiye'de bir kere doğru dürüst davul yoktu. Yani işe oradan başlayalım; stüdyolarda yerli davullar vardı. Onları da tonlamak, onlardan bir sound elde etmek son derece profesyonel *tonmaister*lerin ancak elde edebileceği, yine bugünkü soundlarla mukayese ettiğimiz zaman yani çok iyi çıkmayan sonuçlar. Ama yani o günkü imkânlar oydu, başka yapacak bir şey yoktu. Onun için teknoloji çok şey kattı bize, çok rahatlattı, çok güzel.

Popüler müziklerde aranjörün rolü nedir? Türkiye'de müzik teknolojileriyle biraz arası iyi olan hemen herkesin aranjörlüğe soyunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Facia! Tek kelimeyle facia! Şimdi aranjörün rolü pop müzikte, yani sadece pop müzikte de değil, yani aranjman konusunda aranjörün rolü çok büyüktür. Nedenine gelince, müzikle hiç alakası olmayan bir insan da bir beste yapabilir. Bugün Türkiye'nin en önemli bestecileri –şimdi isim vermeyeceğim– zamanında en kilit parçalarını masanın üzerine ellerini vurarak *lay lay* diye söyleyip, biz onu pilli teybe kaydedip ondan sonra aranje ediyorduk ve parça kıyametleri koparan parça haline geliyordu. Yani burada tabii ki aranjörün rolü çok büyüktü. Yani aranjör bir parçaya bir *intro* yazar; mesela Türkiye'de besteci parça verir, *intro*'su yoktur parçanın. Yani *intro* bir de aranjörün sorumluluğundadır ve *intro* parçanın bence en önemli kısmıdır. Halbuki dünya standardında bir aranjöre teslim edilen beste biçimi, şan partisi ve piyano partisi yazılmış halde ve altına armoni yazılmış halde aranjöre teslim edilir. Bu şekilde, bilimsel bir şekilde bu sunulur ve aranjör alır bunun üzerine orkestrasyonunu yazar. Aranjörlük bestecilikten çok daha zor bir şey. Çünkü besteci oturuyor bir tane beste yapıyor, ister nota bilsin, ister müzik bilsin ister bilmesin, ister ıslıkla söylesin ister *lay lay lay* diye söylesin... Bir şey yarattığın zaman, –tabii güzelsegüzeldir– neyse alıyorsunuz onu arkasına koca bir orkestra yazıyorsunuz. Yani o kadar çok farklı yazdığımız birimler var ki. Mesela alt yapı dediğimiz; işte vurma sazlar, gitarı, bası, bütün armonizasyonun olduğu klavye sazlar, bütün bunlara alt yapı diyoruz. Ondan sonra bir yaylı grubu var. Tabii bunu yazacak aranjörler yok maalesef. Yani bir elin beş parmağını bulmayacak kadar azız, senkronik aranjman yapabilecek aranjör sayısı. Yaylı sazlar, nefesli sazlar, işte renk sazlar... Çeşitli, yani solo sazlar elektronik olabilir bunlar akustik olabilir, bütün bunlar yani bu dört-beş grup düşünün, yazdığınız zaman işte şef partisi dediğimiz skor üzerine yazıyorsunuz, her şeyi orada görüyorsunuz. Komple bir armonizasyon; yaylıların kendi arasında bir armonizasyonu, işte kontrpuanları, kontrşanları, nefeslilerin üzerine girmesi, alt yapının ona eşlik etmesi... Koca bir orkestra yazıyorsunuz, bu stüdyoya girilip çalınıyor ve ortaya bir müzik çıkıyor. Yani düşün, küçücük bir beste, bir aranjörün elinde koskoca bir orkestranın çalabileceği bir biçim alıyor. Türkiye'de, "alaturkacada" bu çok komik bir şeydir; alaturka zaten çalınmaz, teksesli notadır. Teksesli notanın üzerini ayırır mesela; 4 mezur ud çalsın, 5 mezur kanun çalsın, bununla ney çalsın... Bunu zannediyor ki aranjman yaptık diyorlar; yani bunu aranjman yaptık diye nitelendirebiliyorlar. Halbuki alakası yok. Yani önce alıyorsunuz besteyi bir armonize ediyorsunuz. Ondan sonra dediğim gibi, çeşitli enstrüman gruplarını onun üzerine koyarak koca bir orkest-

ra... Yani bazen küçük bir orkestra; parçanın getirdiği şeye göre, yani parçanın karakterine göre her zaman çok büyük bir orkestra yazmak gerekmiyor. Bazen öyle parçalar var ki iki enstrümanla yaparsınız ama muazzam bir aranjman vardır onda. Bir piyano, bir klasik gitar koyarsınız, bir de içine ne bileyim işte viyolonsel koyarsınız muazzam bir müzik çıkar ortaya. Yani illa elli kişilik orkestra yazmaya gerek yok. Tabii gelelim şimdi günümüze: Şimdi benim söylediğim klasik tarzda aranjman yapma. Oturuyorsunuz kâğıt kalemle; yazarsınız, çizersiniz, her şeyi bir kere çaldırırsınız çok güzel. Şimdi bu teknolojiler çıktıktan sonra, bilgisayar çıktıktan sonra, Türkiye'de her şey yanlış anlaşıldığı gibi bu da yanlış anlaşıldı. Zannedildi ki bu programlar müzisyen olmayanlar için yapılmış programlar. Herkes kendini aranjör zannetmeye başladı. Yani müzikle hakikaten alakası olmayan insanlar biliyorum. Aldılar bir tane bilgisayar, "Ah ne kadar güzel, bak buraya basıyorsun *kick* sesi çıkıyor" işte; ayarlıyor çok güzel, *kick* çalıyor, bir müziğin üzerine koyuyor davul çalıyor zannediyor. Üzerine tek parmakla bir günde on altı mezur bir piyano yazıyor. Sözde işte, tek parmakla nasıl çalınıyorsa piyano düşünün. Ondan sonra kendine göre, her şeyin yanlış olduğu bir armoni koyuyor, bir ses basıyor, bir pad basıyor, iki tane ses koyuyor, "Oldu sana aranjman!" Aranjör oluyor yani. Üç günde, beş günde, bir haftada bir parçanın aranjmanını bitiriyor. Yani bizim yarım saatte, bir saatte yapabileceğimiz bir şeyi. İşte bir de ses araştırıyorlar. Daha doğrusu fabrikaların kendilerine verdikleri bütün imkânları kullanarak... Kendilerine katabilecekleri hiçbir şeyleri yok. Ben size komik bir şey söyleyeceğim. Zamanında klavye, *synthesizer* geldiği zaman bütün bu *synthesizer*'ların içinde demolar vardır; yani basarsınız, o aletin bütün özelliklerini tanıtan demolar vardır. Bu demolar Türkiye'de pop parçaların başına *intro* olarak kullanılmıştır. Yani düşünebiliyor musunuz böyle bir felaketi? Böyle felaketler yaşamıştır Türkiye, hâlâ da böyle felaketler yaşanıyor. Yani bir parça dinliyorum; çok ünlü aranjörlerimiz var, her şey yanlış. Yani attığı baslar yanlış, o yanlış, bu yanlış. Kendileri hiçbir şey yazamıyorlar, gidiyorlar alaturka kemancıya, "Al buna keman yaz" diyorlar. Sonra kendi altına imza atıyor. Yani böyle enteresan şeyler var. Herkesin aranjör olduğu bir toplumda tabii ki herkes fabrika imkânlarıyla, fabrikanın yarattığı loop'larla müzik yaptığı zaman ortaya ne çıkıyor? Birbirinden ayrılamayacak işler çıkıyor. En ünlü aranjöründen alın on tane parçasını, yirmi tane parçasını, yan yana koyun bunu hiç kimse birbirinden ayıramaz; bu A aranjörünün, bu B aranjörünün, bu C aranjörünün diyemez. Böyle bir şey yok. Şimdi gelin geriye; bizim zamanımızın

yetmişlerin seksenlerin aranjörü kim? Ben, Noray Demirci, Garo Mafyan, rahmetli Onno Tunç, rahmetli Esin Engin, Attilâ Özdemiroğlu. Bunların, hepimizin birer tane parçasını koyun, daha birinci mezur bitmeden, ikinci mezura gelmeden dersin "Bu Osman İşmen'in, bu Onno Tunç'un, bu Esin Engin'in." Yanılma payı sıfır, mümkün değil yanılmak. Çünkü niye? Hepimizin bir tarzı var, hepimizin bir imzası var, hepimizin yaptığı yemek ayrı tatta. Şimdi ben bugünkü müziği şöyle nitelendiriyorum: Çok basit bir örnek ama manav dükkânına giriyorsunuz, ananasın tadı, pırasanın tadı, lahananın, kabağın ve kerevizin tadı aynı. Hiçbir fark yok. İşte bugünkü aranjörlerin yaptığı. O yüzden ayıramıyorsun hiçbirini birbirinden. Tabii bunun getirdiği bir ekonomik yaptırım oluyor. İnsanlarda satın alma arzusu doğurmak lazımdır bir mamül imal ederken. Ben eskiden işletme, ekonomi okuduğum için o pencereden de bir bakarım. İnsanlarda satın alına arzusu doğuracaksınız, ürettiğiniz mamül ne olursa olsun. Biz müzik üretiyoruz. Bu deterjan da olabilir, bir plastik kapkacak da olabilir. Ama yaptığınız her şey bir satın alma arzusu doğurmalı. Bu arzuyu doğuramazsanız, o iş biter. İşte biz o arzuyu hep doğuran müzik adamlarıyız. Ben ve benim kategorimdeki bu eğitimi almış insanlar biz hep bunu doğurduk, yani öle bir şey. Ben size bir örnek vereyim; zamanında Ahmet Kaya'nın on beş albümünü yaptım. Türkiye'de rock müzik yokken Ahmet Kaya'ya "Başım Belada" diye bir şarkı yaptım, başına rock koydum. İnsanlar –kaset devri– alıyordu o dört mezur *intro*'yu çalıyordu, tekrar başa alıp tekrar çalıyordu. Yani insanlarda bir arzu doğuracaksınız. Yani bir aranjör öyle bir *intro* yazacak ki, *intro*'nun bir melodisi, *intro*'nun bir albenisi şarkıdan önce sizi kapacak, yani yakalayacak sizi o parça. "Bu ne?" dedirtecek. Şimdi yani *intro* denen bir şey yok. Şimdi dinliyorum, siz de müzisyensiniz, yani müzik denebilecek ortaya bir sound konmuyor, içinde müzik yok. Yıllar önce çok ünlü bir prodüktör çağırdı beni, "Abi atla gel acil" dedi. Koştum gittim. Çok ünlü bir prodüktör, dedi ki: "Abi ben bir şey keşfettim." "Ne?" dedim. "Abi biz müzik cd'si yapıyoruz ama içinde müzik yok" dedi. Bana bunu söyledi çünkü niye? Altta bir *kick* var, üstte de solist var, ortası yok. İşte o zaman benden bir prodüksiyon istedi Kutsi için. "Abi 70'li yıllardaki senin yaptığın işler gibi bir iş istiyorum senden" dedi. Hakikaten akustik bir iş yaptık, beş ödül birden kazandı o sene o iş; en çok satan, ben yılın aranjör ödülünü aldım falan filan. Yani insanların kulağına doğru şeyi hangi devirde, hangi tarihte verirseniz verin, insanlar bunu almaya hazır ve açlar buna. Ama maalesef bunu verecek adamlar yok. Şirketler de bu insanları, işte bazı popüler davranışların-

dan, bazı magazinsel davranışlarından bunları şey zannediyorlar, bunları çok önemli müzik adamları falan zannediyorlar. Bunların peşinde koşuyorlar, onlar da bundan istifade ederek çok büyük paralara hiçbir işe yaramayan işler yapıyorlar ve sektörü çökertiyorlar. Bu! Çok konuştum galiba bu konuda!

Aranjörlerin eğitimli olup olmamaları hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce eğitimin artıları ve eksileri neler?

Valla ben illa eğitime bağlamıyorum. Ben kendimi örnek vereceğim; burada en başta ben, özel piyano dersiyle müzik hayatına başlamış bir insanım klasik. Hiçbir zaman için yani bu işlerde konservatuar bitirmenin çok gerekli bir şey olduğuna ben inanmıyorum. Çünkü ben Türkiye Cumhuriyeti'nde konservatuar bitirmeden resmi bir orkestraya şef olarak atanan bir insanım. Eğer kendi çabanız, kendi gayretiniz varsa, hayatınızı bu işe adıyorsanız, pekâlâ kendi kendinizi çeşitli yollarla eğitebilirsiniz. Yani ben böyle birisiyim. Ama tabii şimdi aranjörlük öyle bir konu ki, çok zor bir iş. Yani bunun Türkiye'de bir okulu da yok. Avrupa'da, Amerika'da bunun okulları var belki ama Türkiye'de işte konservatuvarın kompozisyon bölümleri belki var ama yani kompozisyon bölümleri çok farklı, klasik müziğe yönelik bir eğitim veriyor. Yani oradan çıkan bir insan tamam belli bir müzikal kapasiteye sahip oluyor ama bizimle aynı alanda bir aranjörlük durumu söz konusu olmuyor. Çünkü ben bunun çok örneklerini gördüm. Aranjörlük bir de şey meselesi, yani kendi yaratıcılığınız, kendi ruhunuz, kendi yeteneğiniz; yani bu iyi okulda verilen dersle olmuyor. Çünkü sanatta kendi ruhunuzu işe yansıtamadığınız zaman sizin aldığınız eğitim hiçbir işe yaramıyor. O zaman çok mekanik bir şey oluyor. Aranjörlük böyle yani; iki tane akor yazarsınız çok göreceli bir şeydir yaptığınız aranjman. Yani dört mezur melodinin altına dört beş türlü armonizasyon yapabilirsiniz. Yani aynı müziğe bir do majör akor da yazsanız, la minör bir akor da yazsanız doğru olabilir. Hangisi doğrudur, hangisi insana en çok zevk verendir? Bu da işte insanın kendi zevkinle bilgi birikimini birleştirdiği bir nokta. İşte o zaman sizin imzanız oluyor. Bu bilhassa bizim bu yaptığımız şeylerde çok önemli. Mesela makamsal müzikleri aranje ettiğimiz zaman gerçekten çok yönlü düşünmeniz lazım, çok farklı müzik türlerini çok iyi bilmeniz lazım. Çünkü modern müzikler çok enteresan. Mesela alaturka gibi bizim Firigyen dediğimiz kürdi makamı var. İşte la'dan başlayıp içinde si bemol olan bir gam; yani fa majör baktığın zaman, Doğu'nun fa majörü. Şimdi bu modu bilmeyen, bu makamı bilmeyen bir aranjör bunu oturuyor fa majör tonalitesine göre armonize ediyor.

Ortaya nasıl yanlış bir şey çıkıyor biliyor musunuz? Halbuki tek la minör üzerinden düşüneceksiniz; tamamen la minör armoni tabanına göre düşünüp bunu armonize edeceksiniz. Yani bunları çok iyi bilmek lazım. Bunları sadece "Notaya baktım, yaz akoru" değil, bir de o müzik tarzının getirdiği bir yapı var. O yapıyı çok iyi bilmek lazım, o yapıyı çok iyi kullanmak lazım. Tabii yani bunun dışında aranjörün bilmesi gereken çok şeyler var. Mesela en az iki tane enstrümanı çok iyi çalması lazım, en az. Artı bütün enstrümanları bilmesi lazım. Yani çünkü öyle komik şeyler oluyor ki; adam enstrüman yazıyor, enstrümanda olmayan sesi yazıyor. Mesela ne bileyim, işte bas gitarın son sesi mi, adam –tamam şimdi var beş tel, altı teller var o ayrı ama– do sesi yazıyor. Öyle bir ses yok mesela enstrümanda. Gitarın işte son sesi mi, adam re yazıyor falan, böyle şeyler. Var klasik müzikte akordu ama bizim popta böyle ince detaylar yok. Hiçbir şey bilmeden, notayı sadece nota olarak görüp her enstrümanı çalma tekniğine göre nota yazmanız lazım. Bugün bir kemana yazacağınız nota ile trompete yazacağınız nota arasında dünya kadar fark var. Tamam nota hepsinde aynı do ama bir de enstrümanın çalma tekniği var. Yani bunları düşünmek lazım. Keman notasını verdiğin zaman trompete, olmaz yani böyle bir şey. Çok yönlü düşünmek lazım ve çok geniş bir konu ve çok zor bir konu.

Müziğin Türkiye'deki sektörel gelişimini nasıl değerlendiriyorsunuz? Özellikle 2000'lerden itibaren Türkiye'deki müzik piyasasında müzikal ve sektörel anlamda neler değişti?

Müzik sektörü 90'lı yıllarda zirve yapmıştı. 90'lı yılların sonundan itibaren büyük bir düşüşe geçti. Bu düşüşün sebebi, biraz önce aranjörler konusunda bahsettiğim detaylarla çok ilgili. Çünkü olmayacak insanlara müzik adamı muamelesi yapılıp onlara işler teslim edildi. Bugün işte ortaya çıktığı zaman hasbelkader, tesadüfen satanlar oldu içlerinde. Bunları hemen yücelttiler ve bu insanlara seri halde işler vermeye başladılar. Tabii yani bir atımlık barut bu; yapacak başka hiçbir şeyi olmayan insanlar hep aynı şeyi yapmaya başladılar. Burada şirketler maalesef bu konularda hiç ileri görüşlü değiller. Son derece cahil ellerde bu şirketler yönetilmeye başlandı. Ve Türkiye'ye uluslararası şirketler geldiği zaman çok sevinmiştim ama onların da Türkiye piyasasında dayanması çok kısa sürdü; Sony gibi, EMI gibi. Şu an yine EMI var ama Universal kapandı, Sony eski Sony değil. Maalesef baştaki yöneticilerden de kaynaklanıyor; ileri görüşlü olmadılar. Türkiye'deki sektörde en büyük eksiklik, bu duruma gelmesinin sebebi, prodüktörlük meselesinin olmamasıdır. Prodüktör bir prodüksiyonda en tepe noktadadır. Şarkıcı-

ları o yönlendirir, aranjörleri o yönlendirir, besteciyi de, söz yazarını da, şirketini de her türlü promosyonda yönlendiren insandır. Eskiden çok iyi prodüktörler vardı. Yani ben bu işe ilk başladığım zamanlar çok rahat çalışmalar olurdu ve prodüktörlerin başarıları çok büyüktü projenin içinde. Şimdi artık böyle bir şey kalmadı. Şirketler, parayı veren kişi zannediyor ki kendisi her şeyi biliyor, her şeyi kendi yönlendirmeye çalışıyor. Solist biraz daha büyük isim olduğu zaman her türlü kumandayı kendine alıyor ve her şeyi mahvediyor. Zannediyor ki yani solist benim, her şeyi ben bilirim; hiç ilgisi yok. Prodüktörlük başka bir şey. Avrupa'da, Amerika'da anlatıyorlar; stüdyoda rahmetli Arif Mardinler, şunlar, bunlar, dünyanın devlerini stüdyodan kovuyormuşlar. Aretha Franklin'i stüdyodan kovuyormuş. Yani o kadar kuvvetli, o kadar güçlüler. Solist prodüktörün emrinde. Öyle kapris yapacak, şunu yapacak, bunu yapacak, hiç böyle bir şey yok. Burada solistler kendilerini her türlü en tepe noktasında görüp her türlü kaprisi yapmaya kendilerini hak sahibi görüyorlar. Ve müzik sektörü artık geriledi diyemeyeceğim, müzik sektörü bitti Türkiye'de. Bunun bitmesinin tabii teknolojik sebepleri de var; dediğim gibi internet çok büyük darbe vurdu; telif konuları ayrı bir konu. Çünkü telif konuları Türkiye'de maalesef tam yasal olarak işlemediği için besteci ve söz yazarı üretimleri çok düştü, kimse bir şey yapmıyor. Çünkü bir çalışmanın sonunda ticari gelir istediğiniz anlamda elde edemezseniz o sizin bütün şevkinizi, hevesinizi kırıyor. Maalesef sektörün durumu da bu.

Son yıllarda genel olarak müzik piyasasının büyük bir durgunluk, hatta çöküş içerisine girdiği söyleniyor. Aynı fikirdeyseniz bunun sebebi/sebepleri nedir? Mevcut durumun iyileştirilebilmesi için ne tür önlemler alınması gerekiyor?

Biraz önce de aslında söyledim. Çöküşün sebepleri: 1. Müzikten anlamayan plak şirketleri sahipleri; haddinden fazla çoğalan plak şirketleri, zaten çoğu kapandı bunların. Sektör düzelmesi için önce şirket sayıları azalacak. Gerçekten ciddi prodüksiyon yapacak şirketler işleri ele alacaklar. Mümkünse bunlar uluslararası pazarlarla bağlantılı olacaklar. Gerçek müzik adamlarıyla çalışmaya başlayacaklar tekrar. Çünkü çoluk çocuk dediğim aranjör takımından hiçbir şey çıkmıyor ve mümkün değil bir şey çıkması ortaya, başarı yok. Sadece bunlar onlardan aldıkları fiyatlara bakıyorlar. Çünkü bu insanlar da kendilerini bildikleri için, bu aranjör, yani sahte aranjör diyeceğim ben onlara... Bakın dünyada, dünyada da değil Türkiye'de bir sahte doktor yakalanınca hapse atılıyor; sahte avukat yakaladığınız zaman adamı hapse atıyorlar; sahte subay

yakalandığı zaman hapse atıyorlar; sahte aranjöre hiçbir şey yok. Yani böyle bir şey olabilir mi? Türkiye işte böyle bir ülke maalesef. Bunların hepsini ortadan yok etmek lazım. Gerçekten az sayıda, az sayıda şarkıcı, az sayıda besteci, tekrar insanları canlandıracak bir takım oluşumlar içine girip tekrar güzel üretimlere, tekrar 70'li yıllardaki *creative* üretimlere... Bugün Türkiye'de pop müzik deniyor; çok acı bir şeydir, pop müzik yok Türkiye'de. En büyük *star*'larımız, *popstar*'larımız alaturka okuyor hepsi. Bakın pop müzik diye bir şey yok. Dünyanın neresinde görülmüş? Yani popüler müziğin içerisinde, Batı kökenli müziğin içerisinde bakın hep darbukalar, tefler, alaturka kemanlar. Alaturka kemanı pop müzikte olabilir mi? Kanunlar, klarnetler? Çünkü neden? Aranjör nota bilmiyor. Ben sebebini izah edeyim size; aranjör nota bilmiyor, hasbelkader bilgisayar karşısında bir altyapı yapıyor, orada tıkanıyor. Ondan sonra ne yapacak? Çağırıyor klarnetçiyi "Aman abi kafana göre bir solo yap" diyor. Çünkü alaturka roman müzisyenler deha, hepsi deha. Adam geliyor oraya göre bir solo yapıyor, klarnet işi bitiriyor. Kemancıdan rica ediyor "Abi işte şuna iki tane nota yaz" diyor, kemancı da yazıyor. Çünkü bunu klasik Batı kemancısı, Batı'da gelse adamı döverler. Böyle bir şey yok yani. Adama ancak yazacaksın komple aranjmanı, adam da gelecek oraya, çalacak bitecek. Kim yazacak? Batı kemanı yazacak adam yok bakın; ben, Attilâ Özdemiroğlu, Turhan Yükseler, Garo Mafyan... Başka bir beşincisi aklıma gelmiyor şu anda büyük orkestraların aranjmanını yapabilecek aranjör. Beşincisi aklıma gelmiyor yani. Varsa, aklıma gelmiyorsa bağışlasınlar ama hani yok. Yani böyle bir durumdayız.





4.8. Turhan Yükseler ile Söyleşi (16 Nisan 2014 / İstanbul)

Turhan Yükseler: Aranjör, besteci ve orkestra şefi (d. 1953). Küçük yaşlarda girdiği konservatuvarda piyano eğitimi almıştır. 1979 yılında Eurovision Türkiye Finali'nde beşinci olan Çetin Alp'in seslendirdiği, güftesi Kemal Sünnetçioğlu'na ait olan "Elveda" isimli şarkının müziğini yapmıştır. Ancak Türkiye o yıl siyasi bir kararla yarışmadan çekilmiştir. 1987'de Oya&Bora'nın *Seninle Beraberim/Akvaryum* isimli albümündeki üç şarkının müziğini yapmıştır. 1988 yılında Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye Finali'nde bestesi kendisine ait olan, Oya&Bora'nın seslendirdiği "Onikiden" isimli şarkı ikinci olmuştur. 1989'da yine Oya&Bora'nın Eurovision Türkiye Finali'nde seslendirdiği "Aşk-ı Memnu" adlı şarkının bestesini, Aşkın Nur Yengi'nin "Sevgiliye" ve Sezen Aksu'nun "Ayrılmam" adlı şarkısının da aralarında bulunduğu sayısız parçanın düzenlemesini yapmıştır.

Kent kültürüyle yetişmiş lise öğrencilerinin, çeşitli gruplar kurup dönemin yabancı parçalarını orijinalleriyle aynı şekilde çalıp söylemeye gayret ettiği bir dönemde ortaya çıkan aranjman akımı için ne düşünüyorsunuz? Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasının Türkiye'deki pop müziğin gelişimine bir katkısı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Evet, benim hatırladığım kadarıyla bu söylediğiniz, yani 50'li yılları bilemiyorum –gerçi ben '57 yılında falan girdim konservatuvarın piyano bölümüne, yani daha dört-dört buçuk yaşındaydım– ama hatırladığım kadarıyla 60'lı yıllarda birtakım, birtakım değil bir sürü grup, işte ağabeylerimiz amcalarımız muhtelif lokallerde, otellerde –ki bunların hepsi de çok nezih gece kulüpleriydi; mekân, bugünün tabiriyle mekânlardı– yabancı kökenli, menşeilli pardon parçalar yaparlardı. İngilizce ağırlıkta, hatta ikinci sırayı İtalyan parçaları alırdı. O dönem çok hit olmuş, İtalya'da hit olan parçalar bizim ülkemizde de hit olurdu. Nasıl olurdu? Radyo yoluyla. Zaten başka bir, o zaman video dediğimiz hadise yok, *audio* olarak kulaklara radyo yoluyla ulaşıyoruz, artı plaklar var. Plak satışları muhteşemdi. Hatırladığım kadarıyla, bilebildiğim kadarıyla işte 78 devir plaklar vardı, taş plak diye anılıyordu. Hatta benim

gelişimimde de müzikal yolculuğumda da önemli yer kaplar. Sonra makara teypler dediğimiz aygıtlar ortaya çıktı işte, radyolardan oradan buradan veya plaklardan buralara kayıtlar yaparlardı insanlar. Bunlar çok coşkulu, heyecan verici anlar, enstantanelerdi. Neden derseniz; mesela atıyorum Little Tony diye bir İtalyan şarkıcısı vardı –nereden aklıma geldiyse, o kadar İtalyan müziğini sevmem de– mesela "Cuore Matto" diye bir şarkısı vardı. Veya bir İspanyol grubu vardı Los Bravos diye; "Black is Black" daha sonra *cover* falan da yapılmıştı 60'ların sonlarında. İşte "Black is Black"in plağını bulamıyorsak, –buluyorduk da– bir yerden, plağı olan bir arkadaşımız onu makara teybe kaydedip evimizde de varsa işte dinlemek etmek gibi... Yani kaset, teyp daha icat olmamıştı. Makara teyp deyip de geçmeyin; yani annenizin veya babanızın maddi durumunun iyi olması gerekiyor bayağı. Ne bileyim, mesela bugüne göre yüksek çözünürlüklü 42 inç falan bir *lcd* televizyon almak; yani rakamlar ne ise bugünün koşullarında, o günün koşullarında da maddi karşılığı buydu. Tabii bu kovalamaca hem tatlı bir heyecan, müzikle ilgili romantik bir heyecan, daha bir coşku, bizim analog dediğimiz dönemlerimiz, bulmamız etmemiz; bambaşka duygularla dırılerdik ederdik. Bunların müzikal açılımına gelecek olursak; bu parçaların, mesela günümüzde armoni olmadan müzik olmaz. Armoni dediğimiz şey de gençler için şöyle söyleyelim, birden fazla *interval*'in, yani aralığın, iki ses arasındaki açıklığın üst üste binmesinden kaynaklanan küme sesler topluluğudur. O zaman armonik olarak dünyada müzik çok zengindi. Yani pop, hafif Batı müziği olarak geçerdi hatta bizde, radyolarda işte pop müzik, popüler müzik kültürü, caz ayrı bir ekol... Hepsi bol miktarda armoniden nasiplerini almıştı. Günümüzde, –şimdi ben günümüzle mukayeseye girmeyeyim isterseniz de yine de şunu söylemeden geçemeyeceğim– günümüzle karşılaştırdığımızda; bugün armoniden nasibimizi alamıyoruz, gençlerimiz alamıyor, yani yozlaşan kulaklar. "Ya müzik çok yozlaştı" gibi böyle klişe laflar ama kökenini bilmeden söylüyorlar. Mesela kökeninde bu armoni dediğimiz olgu yatmaktadır. Yani dönemin, şartın gerektirdiği elektronik çünkü çok teknolojik bir dünyaya artık her yeni doğan bebek gözünü açıyor. Teknolojiden faydalanalım ama dünü de unutmayalım derim ben. Dün ve bugünü güzel birleştirebilseydik –günümüz itibarıyla ben hem dünü hem bugünü aktif olarak yaşayan biriyim çünkü çok küçük yaşta müziğe başladım ve hâlâ da çok geçer akçe bir şekilde müzikal yaşantıma devam ediyorum– çok daha iyi yerlere gelirdi. Hani atletizm yarışlarında, bayrak yarışlarında yüz metrede bir koşarsınız, bayrağı birinden devralırsınız, koşarsınız. Nereye

koşuyorsunuz? İleriye. Daha çok metreler yapıyorsunuz, egale ediyorsunuz. Halbuki böyle şeyler olmuyor, bana göre yerimizde sayıyoruz, hatta çok geriye gidiyoruz. Sadece teknoloji çok ileriye gitti. Bugün *bass and drum* dediğimiz; işte bas ve davulun üstüne kurulu çok alt frekansların hâkim olduğu, *sub* diye adlandırdığınız alt sesler... Bunlar aşağı yukarı 120-124 metronom arasındaki *bpm*'ler. Bunlar gençlerimizi etkiliyor. Tabii küt diye gelmedik buralara. Zaman içerisinde oldu. Şimdi siyaset tarafına hiç girmeyeyim, müzikten konuşuyoruz... Onun için o dönemlerde aranjman dediğimiz... Çünkü aranjman aslında herhangi bir ezgiyi yani bir melodik yapıyı, sıfır kilometre özgün bir beste diyelim; mesela bunu armonize etmek önce, ondan sonra orkestrasyonunu yapmak, – işte onun için de neler gerekiyorsa, aranjman dersine girmeyelim, düzenleme dersine– yani yapılan düzenlemenin karşılığı aranjman. Aranjman müziği diye yanlış tanımlanıyordu o zamanlar. 60'ların sonuna doğru yavaş yavaş böyle Fecri Ebcioğlu ile beraber benim hatırladığım, rahmetli Fecri ağabeyimiz, o birtakım sözler yazdı. Gene şu an ismini hatırlayamadığım –özürler diliyorum, merhumdur çoğu herhalde– Türkçe sözler denendi ama en isim yapmış olan Fecri Ebcioğlu'ydu. Onunla bu akım başladı gibi oldu. Akım derken, yani o sözleri yazdı. İşte Berkant çıktı ortaya; Erol ağabeyimiz, Erol Büyükburç; bir takım daha önce İngilizce söyleyen şarkıcılar, işte Alpay, Türkçe de söylemeye başladılar. Bu plaklar yavaş yavaş yapılmaya başlandı 60'ların sonuna doğru. 70'lerin başından itibaren de daha büyük bir, daha fazla kitlelere hitap etmeye başladı. O zamanki aranjör ağabeylerimiz tabii geride, *background*'larında otellerde veya bu bahsettiğim yerlerdeki dans müziklerini yaparlarken ister istemez insan etkileniyor. Amerikan müziği, İtalyan müziği, Fransız müziği, yani neye yatkınsanız falan filan. Rock'n roll vardı ya bildiğimiz anlamdaki rock müzik. Dünyada *psychedelic* rock başladı ve *underground*. Ülkemiz hemen ondan nasibini alamadı. Mesela '68 kuşağı diye adlandırdığımız bir kuşak vardır. Çok büyük bir Woodstock Festivali yapılmıştır mesela, dünyada ve rock müzik dünyada da da kendine göre bir evrim geçirmiştir bana göre ve *psychedelic* rock çıkmıştır ortaya. Bunun öncüleri Jimmy Hendrix, Cream grubu. Mesela Cream'i bugün bilmeyen rockçılar var. "Rockçıyız" diyorlar ama Cream'in kurucusu mesela Eric Clapton'dır. Daha sonra, Cream'dan ayrıldıktan sonra bireysel çalışmalarına başladı. Bunlar çok ağır bir şekilde, ağır ağabey olarak rock, *psychedelic* rock yaptılar. Peşi sıra *underground* çıktı. *Underground*'da da Deep Purple mesela öncüdür, Led Zeppelin çıkmıştır. Belli bir kesime burada, nasıl uğradı buraya bu mü-

zik? Her kesime hitap etmedi, belli bir kesime hitap etmeye başladı. Bu arada seçicilikler başladı. Kimisi işte bu hafif Batı müziği dediğimiz, derken Türkçe sözlü aranjman diye tabir edilen, ona karşı bir sevgi artmaya başladı. Tirajlar ona göre yükselmeye başladı. Plak sanayisi daha çok gelişmeye başladı. 45'lik plaklar 70'li yıllarda hayatımıza girdi. Derken 70'li yılların ilk yarısında, ortalarına gelmeden 70'li yılların, kaset teyp dediğimiz bir icat çıktı ortaya. Bu da bir devrimdir bana göre. "Ya şu gelinen noktaya bak" falan demiştik hatta biz. Yani mesela işte 46'lık, 60'lık, 90'lık, 120'lik dediğimiz kasetler, bu dakikasıyla.... Bizim de tercihimiz 60'lık kasetlerdi. Bir sürü parçaları doldururduk. Bugüne göre teyp, korsan, korsanlık yapardık netice olarak, ne kadar yanlış. Çok sevdiğimiz grupları kolaj bir şekilde doldururduk ederdik veya grupları bu kasetlerden takip ederdik. O 60'lardaki müzik akımı, dünyadaki müzik akımı, aranjör ağabeylerimizi olumlu yönde etkilemiştir. İlk aranjman yapılan Türkiye'deki plaklarda zaten aranjman tekniği teknolojinin izin verdiği kadarıyla çünkü ülkemiz çok gerideydi. Yani yurtdışından, Avrupa'dan, Amerika'dan çok gerideydi bizim stüdyo çalışma şartlarımız. Ben çok küçük yaşta başladım stüdyo çalışmalarına. 17-18'dir benim başlama yaşım. 1970 yılından bugüne kadar otuz binden fazla şarkıda da icracı olarak, muhtelif aranjörlerle çalışmalar yapmışım kendi aranjörlüğüm dışında. Kendi aranjörlüğüm daha sonraki yıllarda başladı. Onun için o teknik imkânsızlıklar içerisinde iyi müzisyenler çok güzel müzikler yapmaya çalışırdık aranjör ağabeylerimizin önderliğinde. 80'lerden sonra bu iş bozulmaya başladı ama dediğim gibi, 60'larda herhangi bir yapılan doğru dürüst çalışmalar yoktur, lokal çalışmalar vardır. Bundan esinlenen ve stüdyo çalışmalarına kendini atamış, mesela Turgut Dalar geliyor aklıma, Turgut Dalar ağabeyimiz vardı. Daha sonra Norayr Demirci. Daha başka aranjörler de mutlaka vardır şu an aklıma gelmiyor ama ikisi önder isimler olarak aklıma geliyor. Bunlar esinlenerek Türkçe sözlü, yabancı bestelere –işte aranjman dediğimizde bu zaten– düzenlemeler yaparak plak piyasamız, 45'lik plaklar, 33'lük *longplay* dediğimiz.... '70'ten itibaren *–lp*'ler '70'ten öncedir de– ülkemizdeki şeyleri, satış patlamaları da bu 70'li yıllarda başlar. Mesela biz plak bulmakta da zorlanırdık. *Longplay* bulmak veya spesifik olarak belirli mağazalarda falan satılırdı ve rakamlar da yüksekti. Ama hâlâ arabamın bagajında falan durmaktadır, bir sürü *longplay*'im vardır. 70'li yıllardan itibaren de çeşitli akımlar başladı ve bir takım kompozisyon yapmaya meraklı olanlar veya enstrümanlarında daha solist bir kariyer yapmaya çalışan müzisyenler belirli birtakım gruplara yönelmeye başladı. Ben

şimdi klasik kökenli olduğum için, yani ilk aldığım eğitimim klasik benim, şöyle ben kendimi bölüyorum yüzde otuz üç klasik bir tarafım var, yüzde otuz üç çok fena haşin bir rockçıyımdır, yüzde otuz üç de günümüz müziğini de takip ediyorum ama caz esas çok seviyorum mesela. Benim mesela ağırlıklı bir caz tarafım da vardır fakat ne yazık ki bu hayat kavgası içerisinde cazcı, caz piyanisti olan yönümü pek sergileme fırsatı zamansızlıktan dolayı bulamadım. Kupon bir çalışmadır caz müzisyenliği. Ya idealist olacaksınız, bazı şeylerden vazgeçeceksiniz veyahut da herhalde kafayı ona saracaksınız. Dediğim gibi yani zengin bir ailenin çocuğu değilim, memur bir ailenin çocuğu olduğum için kendimi 16-17 yaşında hayat kavgasının içinde buldum zaten. Derler ya ekmek parası, onun için maalesef çok sevdiğim caz müziğini bir takım cazcı müzisyen arkadaşlarımla sergileme fırsatı bulamadım ama kendi kendime kaldığımda veya arkadaşlarımla *jam session*'lar yaparız zaman zaman, o zaman bu tip duygularımı tatmin etmeye çalışıyorum. Bunun yanı sıra tabii kendi kendime kaldığım zamanlarda çok sevdiğim, saydığım, taptığım cazcı müzisyenlerin albümlerini her zaman dinlerim.

1960'larda pop müziğin önemli isimlerinin halk müziğine ve bu müziği şekillendiren kültüre yöneldiğini görüyoruz. Türkülerin Batı müziği çalgılarıyla farklı bir müzik anlayışına göre yeniden düzenlenip yorumlandığı Anadolu-pop akımı için ne düşünüyorsunuz?

Bu da 60'ların ortasından sonra, söylediğiniz olgular gelişmeye başladı. Bir takım yarışmalar sayesinde bu da olmaya başladı. Mesela benim hatırladığım Altın Mikrofon ismi altında bir takım yarışmalar yapılırdı. Bu, yırtmaya çalışan bir sürü grubun gün ışığına çıkmasına sebep olmuştur ve özgün bir takım denemeler yapma ortamı sağlamıştır. Birtakım gruplar çıktı, mesela Silüetler vardı aklıma gelen; Shadows diye bir 60'lı yılların çok ünlü enstrümantal müzik grubu vardı, ondan esinlenerek bazı anonim türküler işte sizin bahsettiğiniz gibi halk müziği kökenli parçaları enstrümantal olarak mesela onlar çaldılar. Başka mesela yanılmıyorsam Batman Petrolleri Orkestrası mı öyle bir şey vardı, o da bir takım denemeler yapmıştı. Moğollar mesela çok absürt ve aykırı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Çok radikal bir gruptur dönemsel olarak. Bugün mesela buradan öyle bakabilirsiniz resimlere ama o zamanlar için çok önemli bir hadisedir. Erkin Koray çok *underground* bir insandır, ağabeyimizdir çünkü Erkin Koray. O çok haşin bir rockçıyken böyle bu tip denemelere girmiştir ve bu bahsettiğim Altın Mikrofon Yarışması çok yardımcı olmuştur. Kaldı ki yurtdışında da şimdi isimlerini tam hatırlayamıyorum ama Altın Orfe falan diyeceğim geliyor

ya, Bulgaristan'da ve Yunanistan'da, yani Balkan ülkelerinde yapılan bir takım yarışmalar vardı. Oraya hatta milli orkestra ismi altında –hani nasıl futbolda milli takım vardı– muhtelif orkestralardaki en iyi çalan müzisyenler veya söyleyenler bir araya gelir, devlet baba yardımcı olur ve o orkestralar mesela ülkemizi temsil ederlerdi. Şimdi mesela hatırladığım isimler, ben de kendisiyle çalışmıştım Şerif Yüzbaşıoğlu ağabeyimiz rahmetli, çok önemli bir müzisyendir o. Yine kendisi ilk tıfıllık yıllarımda çalıştığım ve bir sürü 45'lik plakta aranjörlük yapmıştım hatta o zamanlar, Kenan'ın babası Yurdaer Doğulu. Milli gitarist diye anılırdı mesela Yurdaer ağabey rahmetli, o. Yine rahmetli olan Başar Tamer diye bir şarkıcı vardı yanılmıyorsam. Daha yine dönemin baba isimleri vardı da şimdi ilk etap bunlar geldi. Onlar da ülkemizi bizim işte bu folklorik yapımızdan esinlenerek Türkçe sözlerle yurtdışına böyle denemelere girmişlerdir, ödüller kazanmışlardır ama buradaki plak sektörüne bakacak olursak plak sektörünü çok etkileyici çalışmalar değildi; benim daha önceki konuşmamda size bahsettiğim ama ufak ufak atılan tohumlar gibiydi diyeyim. Halkımızın böyle bir çokseslilikle tanışmak... Halk müziği daha ziyade, Türk sanat müziği üzerine gidilmedi bildiğim kadarıyla; yani işte 15.-16. yüzyıl saray musikisi üzerine mesela eğilip de "Haydi bunu çoksesli yapalım" diyenler falan olmadı. Parantez açayım, Erdoğan Çaplı diye bir ağabeyimiz vardı, rahmetli çok önemli bir piyanisttir. Yanılmıyorsam Feyzi Aslangil vardı galiba, bunlar Türk müziğini sonat gibi çalar, teksesli ama. Amerika'da falan yaşamışlar, böyle piyanist büyüklerimiz vardı. Onlar mesela işte sirtolar, longalar, ben yerli Mozart yapımı şeyler falan derdim o zaman onlara, piyano sonatları gibi ama yerli, Osmanlı işi Türk işi. Onları çalarlardı mesela, o hoşuma giderdi benim o dönemde, kulak kabartırdım ama anlık hoşuma giderdi. Çünkü esas dediğim gibi klasikle yoğrulup birdenbire pop müziğine ve rock müziğine geçiş yaptığım için, daha ziyade rock, varsa yoksa rock müziği derdim. Hatta benim gitar çalmayı denemeye kalktığım bir dönem de olmuştur çünkü benim kulağım çok kuvvetlidir, her türlü sesi duyarım. Ona güvenerek gitar çalmaya merak sardım fakat Led Zeppelin, Jimmy Page dinledikten sonra o enstrümanı, piyanoyu nasıl kıvırdımsa gitarı kıvıramayacağımı hissettim. O küçük bir bölümdür hayatımda, acaba gitar mı çalsam falan filan diye. Merakım bu yöndeydi onun için ben açıkçası bu tarafla pek meşgul olamadım. 70 yılından sonra plak sektörü Türkiye'de tam oturmaya başladı ama sizin o söylediğiniz bu halk müziğinden esinlenmeler temellerinin atılması, temeller atıldı ama o 70'li yıllar birazcık pas geçildi açıkçası. Çok daha sonraki yıllarda bu folk-

lorik denemeler ortaya çıkmaya başladı. Yani o dönem 80'ler, gelirsek konuşmamıza işte arabeskle çıkarken veyahut müzikal gişeler oluşurken o da müzikal tarih sahnesindeki yerini aldı diyelim. O söylediğiniz zamanlarda daha ziyade araştırmacı kişilik olarak ağabeylerimiz bunları denemiştir, temeller atılmıştır. Çok da güzel çalışmalar yapılmıştır, spesifik çalışmalardır ama bunlar.

Moğollar'ın Anadolu-pop akımının yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını, bu tarzda besteler de yapılabileceğini savunarak ortaya koydukları çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Güzel. Yani Moğolların bende yeri vardır onu söylerim. Moğollar çok takdir ettiğim bir gruptur özellikle ilk kurulduktan sonraki artık kaçıncı kuşak, ikinci mi üçüncü mü, bilemiyorum. Benim bildiğim bir kadrosu vardı, Aziz Azmet diye bir şarkıcıları vardı. Kendisiyle hiç tanışmadık ama çok beğenirdim. Ağabeyimiz bizim, yaşı bizden büyük. Cahit Berkay vardı, Cahit arkadaşım, o. Taner Öngür vardı arkadaşım, hâlâ da şu anda onlarda Taner, o. Rahmetli oldu Engin, o da arkadaşımdı ve Murat Ses. *Hammond* org o zaman, *Hammond* org dediğimiz enstrüman çok azdı ve *Hammond* org çalardı kendisi hatta söylemesi ayıp benim de bir *Hammond* orgum vardı. Yani Türkiye'de sayıca çok azdık biz *Hammond* org sahibi olan organistler, piyanistler. Ben Moğollar'ı çok takdir ederdim çünkü folklorumuzu çok az armoniyle, çok derin ve geniş kapsamlı armoni tercih etmediler müziklerinde. Ritim figürlerinden faydalandılar ve bir takım, konuşmanın başında söylediğim interval'lerden faydalandılar. *Interval*, aralık eşlikli, mesela 4'lü aralıklar veya 5'li aralıklar üzerine dönemin elektronik müziği, birazcık rock diyelim, onun üzerine diyelim mesela bağlama ya da cura koyarak, tambur, –ki bunları çalıyordu Cahit– öyle çok güzel, hani günümüzde sentez diyorlar ya o ilk sentez denemeleri o zaman Moğollar yapmıştır. Hatta Fransa'dan ödül kazanmışlardır. Çok başarılı bir gruptur. Aziz Azmet gruptan çıktıktan sonra bu denemelere daha ziyade yönelmişlerdir çünkü Aziz'in yerini pek dolduramadılar, Aziz ağabey diyeyim veyahut da neyse. Ersen'i almışlardır hatta solist olarak ama doku pek tutmayınca Ersen de yoluna tek olarak devam etmiştir. Hatta Ersen ve Dadaşlar diye belki hafızalarda kalmıştır. Daha sonra Cahit bu tip çalışmalara girişmiştir ve grup Cem Karaca'yla birleşmiştir. Cem Karaca'yla birleştikten sonra 70'lerin başında, kendi içinde anlaşmazlıklara düşmüştür grup. Dağılma aşamasındayken ben, çok yakın bir arkadaşım vardı Mithat Panço –Kurtalan Ekspres'de çalışırdı– ve yine Yurdaer Doğulu'yla beraber grup arkadaşı Tufan, –şimdi nerededir bilmiyorum, İzmir'de yaşıyor

galiba– bizler Moğollar'la ittihat etmişizdir. Ben mesela platin plak kazanan *Namus Belâsı*, o dönem Moğollar'a girip işte –*Namus Belâsı* plağı, arkası *İhtar-name*– yaklaşık biriki sene, Moğollar dokuzuncu nesil diye adlandırıyorlar, ben de mesela görev almışımdır Moğollar grubunda. Onun için Moğollar'ın bende ayrı bir yeri vardır ve sonuç olarak da çok takdirle karşılamışımdır. Cahit çünkü Cahit'le Murat beyni gibiydi fakat sonra... Hiçbir zaman da sormadım niye koptunuz ettiniz diye. Murat kendine galiba Ağrı Dağı Efsanesi diye bir grup kurmuştu yanılmıyorsam ve müzikal yaşamını Avusturya'da sürdürdü diye biliyorum. Sadece bir tanışıklığımız vardır öyle bir samimiyetimiz yoktu. Halef salef olduk, bu. Moğollar zaten üç kişi çalıyorlardı Cem Karaca'ya, bas, gitar ve davul. Grup dağıldı, Cem ve Cahit kaldı ortalıkta. Bizi buldular, biz de konuştuk anlaştık ve Moğollar bayağı bir, özellikle *Namus Belâsı*'nda bayağı bir pik yapmıştır. Daha sonra biz de dağıldık. Onlar sonra yoluna devam etti. Cem, Dervişan diye bir grup kurmuştur. Öyle bir süreç olmuştur Anadolu folk, rock şeyinde, müziğinde de böyle çorbada tuzum bulunmuştur. O dönem Edip'le de plak, bazı plaklarına icracı, hem bazı bir iki parçasına düzenlemeler falan da yapıştım senfonik anlamda. Fikret Kızılok'la bir senelik bir çalışmam olmuştur Moğollar'ın hemen arkasından. Hatta Tehlikeli Madde diye bir grup kurduk. Grup tehlikeli değildi ama isim güzeldi, isim babası da bendim. Hatta bugünlerde yeniden Tehlikeli Madde'yi diriltmeye çalışıyorum tabii yepyeni arkadaşlarla, o dönemdeki arkadaşlarla değil de. Benim stüdyo çalışmalarım bir taraftan devam ediyordu, işte ufak tefek aranjörlük çalışmalarım ama daha sonra kendime bu grup işlerinde hayat yok dedim. O dönem işte dans müziği hâlâ geçerliydi, o dans müziği çalışmalarına ağırlık vermiştim. Böyle tekrar dönecek olursak sorunuza, Moğollar çok takdir ettiğim, iz bırakan bir gruptur. Hâlâ da çalışmalarına devam ediyorlar zaten.

Türkiye'deki pop müziğin Anadolu-pop akımından sonraki kırılma noktası neresi sizce?

Vallahi açıkçası belki cevabı kafamdadır da ilk defa böyle fikirle karşılaşıyorum demeyeyim de hep yani neden böyle oldu acaba? Hani temeline insek sorunun da nasıl çözüm buluruz gibi Don Kişotvari yaklaşımlarda, sevdiğim arkadaşlarla her zaman konuşunca, müziği kurtarmak –öyle şeyler yok da– işte hayıflanarak, üzülerek ve nereye kadar, nasıl bir misyonerlik yapabiliriz diye dertleştiğimiz zamanlar... Ben mesela kendi hesabıma şöyle düşünüyorum; halkın alım gücü düşmeye başladı ve arabesk akımının çıkmasını buna bağlıyorum. Zaten neden-

se, yani genetik olarak artık kanımızda mı, canımızda mı, ruhumuzda mı, ciğerimizde mi, böyle kahır edebiyatından hoşlanan monofonik bir beyin yapısına sahibiz Türk insanı olarak. Polifoniğe geçiş yapan insan sayısı çok fazla değil. Nüfus, nüfusumuza bakıp bir oranlama yaptığımız zaman ve arabesk bence böyle doğmuştur. Dikkat edelim, besteler, makamlar birbirlerine çok benzer. Kullanılan enstrümanlar, sözüm ona aranjman teknikleri çok birbirini andırır. Benim için çok fazla müzikal değeri yoktur ama çok kabul görmüşse orada bir durup düşünmek lazım. Ama kabul gördüğü kitleyi de sorgularsak yine durup düşünmek lazım. Yani çünkü müzikal seviye olarak, algı ve kültür olarak, o toplumun neresidir çizgisi? Bunu ben gayet güzel yargılayabilirim ama yani bizler, benim gibiler çok azınlıktayız. Onun için bu alım gücünün düşmesi, bu ideolojilerin biraz fazlaca ortaya çıkması, dış güçler eşliğinde, Amerika'nın –her dönem birtakım imparatorluklar olmuştur biliyorsunuz, Roma İmparatorluğu olmuştur, Osmanlı İmparatorluğu olmuştur. Yani hepimizin gayet ilk aklımıza gelen imparatorluklar– şimdi Amerika İmparatorluğu diye yani belli bir dönemdir anılıyor ve bu Amerikan gücünü farkında olunsun veya olunmasın herkesin kabullenmesi, dünyada herkesin kabullenmesi... Ruslar bile kabulleniyor bunu, söylüyor dile getiriyor. Herhalde kaldı ki ülkemiz... Amerikan düşmanlığı olabilir ama üstünlüğü de kabul edilmiştir ve buna bilinçli veya bilinçsiz bir başkaldırı söz konusu olmuştur. Dediğim gibi bu sağ-sol atraksiyonlarla beraber ve bir takım uyanık prodüktörler, plak firma sahipleri –ki çoğu hatta yüzde yüzü diyebilirim, yüzde doksan dokuzu diyeyim haydi yüzde bir ihtimali de bırakayım– Anadolu'nun, Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu'nun bağrından topraklar satarak başka hayallerle, başka niyetlerle bir araç olarak plak yapımcılığını düşünmüşlerdir. Amaç çok farklıdır ama biz, ben girmeyeyim burada gerek yok. Bunlar da müziğimizin dibe batmasını ve bu aciz, mağdur olmuş, her konuda, aşk konusunda, hayatta bir yere gelememek filmlere de Yeşilçam'a da konu olmuştur. Ya ben Yeşilçam filmlerini bazen seyrediyorum ama niye biliyor musunuz? Mesela Ayhan Işık'ı falan çok kabiliyetli bulurum, beğenirim. Onun için değil, İstanbul'un eski halini nostalji olarak görüyorum. Mesela işte Bebek'i orayı burayı, Etiler sırtlarını, sırf toprak. Mecidiyeköy'den ötesi yoktu mesela, tek tük evler vardı o dönemleri bilirim, Kadıköylü'yümdür ben. Kadıköy sanki evim gibidir, acayip, şahane. Beton yığını olmuş vaziyette İstanbul, görüyorsunuz. Bu İstanbul elden gitmeye başlamıştır. Bu yapılaşmalar içerisinde betonlaşmalar, kalplerimiz de betonlaştı ama en derinlerdeki çok da kültür seviyesi, okuma yazma oranı yüksek

olmayan kesimlere böyle –damardan deriz, böyle bir tabir vardır– damardan enjekte edilmiş şırınga gibi arabesk müzik. Taverna müziği de ona –bir taverna akımı olmuştur– eşlik etmiştir, yardım etmiştir, birbirlerine yataklık etmişlerdir. Hatta 80'li yıllarda pop müziği ölmüştür. Bu yüzden acayip bir kahır edebiyatı, acayip söyleme teknikleri; Mısır'a çok öykünmüştür buradaki arkadaşlarımız, arabesk müzik yapanlar. Kötü bir Mısır, bugün arabesk müzik çalanlar, çığıranlar çok ileriye gittiler, Mısır seviyesini yakaladılar diyebilirim. Nasıl bir caz müzikte mesela Amerikalı müzisyenler çok idoldür, kompozitörler olsun mesela klasikte –Ruslar benim için bir numaradır– Ruslar, işte Alman klasik bestecileri idoldür. Rus bestecilere öykünmüştür bir sürü önemli besteci veya Rus besteciler bayrağı bir yerden alıp bir yere getirmişlerdir 1900'lü yılların başında, 1800'lerin sonunda. Ama bizim ülkemizde mesela bu klasik müzikteki güzel değişim, kaliteli değişim, müzikal değişim bizde yaşanmamıştır. Nasibimizi almamışızdır. Besteler çok birbirine benzer, sözler de felsefe olarak aynıdır, ufak tefek farklılıklar gösterir. Slogan diye bir şey çıkmıştır ortaya. Beyinlerde yer edecek bir-iki veya üç kelimelik veya minik bir cümle, algı, bunu hep mesela çok büyük büyük yalan... Goebbels demişti galiba bunu, "Çok büyük büyük yalanları çokça tekrar ederseniz halkınızı inandırabilirsiniz." Bir düşünüyorum mesela, ne kadar doğru söylemiş. Gerçi yanlış bilgi veriyor gibi olmayayım, aklımda böyle kalmıştır, Goebbels bunu söylemiştir diye hatırlıyorum. Bu şekilde beyin yıkama operasyonu yapılmıştır ve bu müziği benimseyen dönemin gençleri kızlı erkekli, –daha ziyade erkekler– birbirleriyle evlenip üredikleri zaman çocuk üretiyorlar o çocuklar da bu kültürle ikişer üçer, dörder dörder, beşer beşer sahip oluyorlar çocuklara. Yani hepimiz anamızın babamızın simgesiyiz, yansımasıyız gibi. Ne derler eski büyükler? Aile terbiyesi derler, aileden alınan görgü derler. Bir sürü oturmayı, kalkmayı, yemek yemeyi; pilavı çatalla yersiniz kaşıkla yersiniz, çatalı sola koyarsınız bıçağı sağa koyarsınız veya hepsini sağa koyarsınız, şapırdatırsınız veya ağzınızı açmadan çiğnersiniz. Yani adab-ı muaşeret dedikleri eskilerin bir sürü şey. Bunlardan yoksun büyüyen yeni nesil 70'li, 80'li doğumlu küçük kardeşlerimiz onlarla büyüdü. Bu arabesk müziğin etkisiyle yoğrulup bugünlere geldik. İşte böyle böyle açısı gittikçe dik açıya yaklaşan, fena halde yokuş aşağı böyle bir geriye gidiş oldu. Yani müziği, diyelim ki kaliteyi yukarı götürmüştük, aynen gerisin geriye geriye geldik.

Anadolu-poptan sonraki kırılma noktasını arabesk olarak görüyorsunuz.

Ben öyle görüyorum, yani çok tokat gibi gelmiştir. Halk müziği daha sonra birazcık da her şeye rağmen arabeskten de birazcık medet umarak, faydalanarak... Çünkü günümüzde tarzlar birazcık birbirine girmeye başladı. Yani eskiden halk müziği kendine göre bir müzik, hiç içine yabancı bir şey kabul etmez ama mesela bugün halk müziği yapılırken, bu arabeskte kullanılan yaylı grubu da mesela bu halk müziğine entegre edilmiştir. Böyle böyle hafif bir çorba, aşure dediğimiz şey ortaya çıktı. Yani aşure nedir? Bir sürü yiyeceği bir araya getirirsiniz aşure elde edersiniz. Onun gibi aşure ama benim tadını sevmediğim bir aşuredir bunlar netice olarak. Rock, dünyadaki rock pek çizgisini bozmamıştır. Dönemin rock, dünyadaki rock gitarcılar, eski babalar diye adlandırdığımız rock gitaristlerini dinleyerek ve onu idol kabul etmiştir, benim pusulam demiştir ve kendileri bir şeyler ortaya koymuşlardır. Bir sürü gitarist örneği verebilirim. Sorunuzla alakası yok, aklıma gelmişken örnek olarak verdim.

Pop müzik ile 1970'lerde yükselişte olan arabesk arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa size göre bu nasıl bir ilişki?

Şöyle, dönemin prodüktörleri veya müzisyenleri; mesela birtakım müzik enstrümanı çalıyor da çok bir baltaya sap olamamış yani yeterli değil ama iyi kötü çakıyor kendine göre, müzik prodüktörü olmuş veya müzik firması sahibi olmuş böyle kişiler vardı. Şimdi tedavülden kalktılar veya çocukları devam ettiriyor, her neyse. "Nasıl sızabiliriz, kitleyi nasıl avucumuza alabiliriz?" Yani ele aldıkları bir kitle var ama daha geniş kitlelere nasıl yayılabiliriz, onun için Batı'dan şöyle bir yardım almak, Batı'nın enstrümanlarından. Batının enstrümanları da işte *keyboard*, klavyeli enstrümanlar diyelim, gitar diyelim, bas gitar diyelim ve davul, vurma saz diyelim. Şimdi davulu bir kenara koyacak olursak, bas da *problimental* bir enstrüman ama akorun ana sesini genelde veren, – genel değil öyle zaten– temel sesini veren bir enstrüman olduğu için onu armonik enstrümanlar arasına koyayım, katayım. Gitardı, *keyboard*'du falan filan armonik enstrümanlar, dünyadaki armoniden faydalanalım. Pop müziğinde kullanılan armoni sisteminden faydalanalım ama iyice basite indirgeyerek bunu faydalanalım. Aman çok akor kullanmayalım, fonksiyonel akorlar kullanmayalım. Nedir bu mesela do yedi dokuz akoru veyahut do on bir akoru dediğimiz ama yediler, dokuzlar bunlar olmasın. Eğer uşşak makamıysa parça zaten arada bir koma dediğimiz bir ses var, nota var orda, armonize etmeniz imkânsız. Bu uşşak sesi armoni tekniğinde üçüncü dereceye denk getirip sadece bir-beş-sekiz olarak armonize edilir. Buna benzer kolay kolay, birazcık Fransız siste-

mine dönük akor sistemiyle bunu şey yapalım, sunalım halka, verelim. Taverna müziği de bunda devreye girmiştir. Taverna müziği dediğim işte piyanist, Tarabya furyası dediğimiz, yani piyanist şantör diye isimlendirilen şarkıcılar. Bunların da zaten söylemeleri arabesk gibidir. Biraz daha, bir iki akor falan daha fazladır ama yani korku dağları bekler misali arabesk böyle kabul gördüğü için, o civarda dolaşalım biz. Ritim olarak, makamsal olarak en fazla uşşak, nihavent, hicaz, bu makamları kullanarak bu enstrümanlar o dönem folklorik müziğimizi baltalamıştır. Arabeskin girmesi, Batı'da poptan böyle yardım almak, halk müziğinin de başkaldırması, arabesk kökenli armonizasyondan ve bir takım enstrümanları bünyesine katmaktan zincirin halkaları gibi böyle denize taş, suya taş atarsınız gibi suya halkalar oluşur gelişir, öyle yani buradaki halka. İlk taşın atıldığı yer pop müziği diyelim. Oradan ilk oluşan halka işte arabesk, taverna ve benzeri türler falan filan; fantezi mantezi müziği saçma sapan şeyler, çoksesli Türk sanat müziği. Ne isimler bulunmadı ki... Falan filan derken en dışarıdaki halka da işte halk müziği. O da girebilmek için sektöre veya yer bulabilmek için, kabul görmek için böyle birbirlerinden faydalanmışlardır.

Pop müziğin Amerika ve Avrupa'daki gelişim sürecine göre değerlendirecek olursak, 1950'lerden 1980'lere kadarki yaklaşık 30 yıllık dönemde, Türkiye'deki pop müzik için neler söyleyebiliriz?

Şimdi burayı, yani ülkemizi orayla kıyaslamaya en başta gerek yok çünkü edilgen bir toplum olduğumuz için... Başımızdaki savaş daha yeni bitmiş, girmemişiz ama 50'ler siyasi olarak çalkantılı bir süreç. Ama savaştan sonra düzelen, güya düzelen bir ekonomi diyelim 60'lar sonrasında. Aslında Türk ekonomisi hiçbir zaman düzelmedi ama bugünkü gibi uçurumlar yoktu. Kulaklar hem klasik müzikte hem Amerikan müziğini, yani Amerika'daki caz akımı özellikle çok öne çıkmıştı ve 50'li yıllarda [George] Gershwin diye bir besteci çıktı ortaya. Çok takdir ettiğim bir bestecidir. Klasikle caz ve *blues*'u çok iyi harmanlayıp sunan çok çağdaş bir bestecidir ve bir sürü Amerikalı başka müzisyenlere de film müziklerinde ve normal kompozisyonlarda veya bir takım caz bestelere çok önder olmuş bir isimdir. Bunun yansımaları Avrupa'ya da düşmüştür. Ülkemiz de nasibini, icra etmek değil ama dinlemekle *audio* olarak nasibini almıştır. Bu coşkuya katılmıştır dinleyici olarak. Konuşmamın da başında söylediğim gibi, birtakım müzisyenler bunları taklit ederek, biraz Avrupa'ya da göz kırparak, İtalyan müziği, Fransız müziği, bunların hepsinden esinlenerek söylediğim mekânlarda, güzel mekânlarda müzikler yapmıştır. Ama 60'ların ortasında yine konuş-

mamda söylediğim gibi bu birtakım yarışmalara katılmamız uluslararası, Balkan ülkelerinde olan, lokal olarak içerde olan yarışmalar, bir takım denemeler derken ufak ufak bu Türkçe sözlü, yani Türkçe sözleri bestelere adapte etmek falan filan, bu şekilde bir kimlik arayışı başlangıcı olmuştur miladi olarak. Ama tamamen Batı enstrümanlarını, Batı kayıt tekniklerini... En başta bestelerimiz pek olmamış zaten yani Moğollar ayrı bir örnek çünkü bunlarla alakası yoktu Moğolların yaptığının. Tamamen taklit besteler ufak ufak yaparak; bir yere koyamıyorum ben yani Türkiye'deki pop müziğini, taklitten öteye gidememiştir. Taklitte iyi midir kötü müdür, o kadar iyi değildir. Neden? Çünkü bu gümrük kanunları falan filan çok tuhaf durumdaydı, ülkemize cihaz gelemezdi, enstrüman gelemezdi, teknik ekipman gelemezdi. Çok zor şartlarda müzik yapmaya gayret edilirdi ama Amerika'da teknoloji durmaksızın ilerliyordu. Avrupa da bundan nasibini alıyordu. Biz zaten kayıt tekniği olarak çok uzaktaydık, fersah fersah uzaktaydık. Günümüzde bu mesafe oldukça, makas oldukça daralmıştır. Onun için ben mukayese etmiyorum. Sadece Amerika'daki ve Avrupa'da yapılan müziği kendi içerisinde sorgulayabilirim. 50'lerde, 60'larda, 70'lerde akım nasıldı, sonra nasıl değişti. Prodüktörler nasıl dünyadaki müziği de yozlaştırdı falan filan diye; o da ayrı bir konu başlığıdır.

Sizce pop müzik başına herhangi bir ulus ismi getirilebilecek bir müzik mi?

Pop müzik, popüler müzik diye adlandırılmalı. Yani Fransa'da yapılan pop müzik, İngiltere'de yapılan pop müzik, Almanya'da yapılan, Çekoslovakya'da yapılan Çekoslovak pop müziği veya Hırvatistan pop müziği diye bir şey yok. Yani Türk pop'u diye bir şey, tür, algı oluşturuldu. Fena da olmadı. Yani biz farklıyız çünkü bugün hit olan parçalara bakın; Serdar Ortaç, Demet, işte neydi unuttum soyadını, eller havaya cinsinden parçalar yani. Bunlar aslında makamsal olarak tamamen bize ait olan ve birbirine benzeyen melodik yapılanmalara Batı'nın şahane teknolojisini ilave etmektir. Bir bulamaçtır. Altı kaval üstü Şişhane'dir bana göre ama gençliğimiz tarafından kabul görmüştür. Yani bugün durmak düşünmek diye dediğim bu. Kökenine inmek lazım. Yani sıfırdan nasıl başlayabiliriz? Yani nasıl dışarıda vaftiz olurken yabancılar, yani Hıristiyanlar barok müziği eşliğinde çalıyorsa, Bach veya Handel, bir şey, org, kilisede org çalıyor diye bunlar eşliğinde oluyor; daha o günden itibaren *Kur'an* öyle. O tip bir polifoniyle biliniyor. Bizde daha farklı durumda, monofonik. Bu yani iki üç yaşından itibaren inanılmaz sanatımızı, sanat değerlerimizi, –yani müzik de sanatın bir kolu, müzik penceresinden

bakayım– müzikal değerlerimizi eğitim olarak, televizyonlarda şurada burada yükseltme adına her türlü çalışmalar yapılmalı. Bu tamamen bir temennidir, ben yaşadığım sürece benim çoluğum çocuğum veya hepimizin çoluğu çocuğu torunu falan filan böyle şeyler asla göremeyeceğiz, olmayacak netice olarak. Çünkü kolay değil. Çok kemikleşmiş kötü bir müzikal yapılanma var ülkemizde. Onu kırıp atmak kolay değil, onun için böyle bir değişim olamayacaktır. Türk pop müziği diye isimlendirmeyi doğru buluyorum bizim ülkemiz adına çünkü şahsına münhasır, Mısır, Ortadoğu kökenli falan böyle bulamaç melodiler. Biraz ney koyalım, ah bu ara saz trend filan, –yani şu an değil de ney falan çok trend– klarnet, İspanyolların gitarını kendimize göre bir çalalım, ilave edelim, tekno soundları, tekno *synth*'leri koyalım. Şimdi mesela drum'daki alt sublara olan kick'leri koyalım, city bass'ları koyalım falan filan. *Distortion* gitarları da dayayalım, biraz rock da olsun değil mi! Böyle bir bulamaç... Türk pop müziği çok doğru bir tabir onun için.

Teknolojik gelişmelerin müziğe ve sektöre etkisi, etkileri nelerdir?

Teknolojinin müziğe etkisi, mesela reklamlarda da görüyorsunuz. Pek reklam, işim icabı bazen çünkü reklam müzikleri de yapıyorum; hani neler oluyor neler bitiyor diye... Benim en çok televizyon seyrettiğim zamanlar zap yaptığım anlardır. Ama mesela şöyle reklamlar görüyorum veya yazılı basın diyorlar ya, onda da; "Kendi müziğini yap, bilmem ne aletini al kendi müziğini yap." Ya sen eğitim almadan kendi müziğini yapamazsın, yok böyle bir şey. Ama teknoloji, işte *loop*'lar olsun, hazır ritimler, hazır melodiler, hazır sound'lar, hazır akorlar, hazır bir sürü şey size sunuyor. Günümüz gençliği de tabii teknolojiye gözünü açtığı için... Yani şimdi küçücük çocukların bile yok *iPad*'leri, akıllı telefonları, evde zaten, her evde bilgisayar var. Anne baba belli bir seviyeyi tutturduysa şayet her evde bunuluyor yani alınıyor veya hiç olmadı arkadaşlarıyla beraber evinde yoksa bile internet cafe'den çıkmıyor çocuk. Bir şekilde internet, yani bilgisayar dünyasına hoş geldin oluyor. O da biraz müziğe yatkınsa şayet... Sırf tüketim toplumu olduk. Çünkü yaratalım diye bir şey yok, burada bu bahsettiğim bir sürü hazır öğeler, unsurlar "Ah ben de müziğimi yaparım..." Zaten pıtrak gibi dj'lerin çoğalması bundan oldu. Yani dj'lerin bir çoğu müzik bilmiyor. Büyük bir çoğunluğu. Yurtdışında müzik bilen dj'ler var. Aranjörlükten dj'liğe geçenler var, onlara bir lafım yok çünkü o zaten müziği biliyor. Ama hiç müzik bilmeden... Müzikal zevki var, ritim duygusu var, bunlar artı olması gereken kabiliyetler kulağı da var harika. Müzik öğrensene; hayır. "Ben hazır instant şeyleri kullanayım, buradan müziğimi yapayım"...

Birazcık döneme ayak uyduracak bir müzikal zevki de varsa şayet onları üst üste koyan kombinasyonlardan ve teknolojinin fena halde yardımıyla, bilgisayar faresi gibi oluyor zaten hepsi. Üst üste koyuyorlar ve one man show gibi olduğu için bu, tek kişilik dev kadro oluyorlar. Hem sektörel bazda baktığımız zaman eğer aynı işi yapıyorsak son derece fiyat kırmacalar söz konusu oluyor. Bu bizim için, yani büyük bir handikap benim gibi olan müzisyenler için. Hem de işi çok ucuzlatıyor "ah ben de yapabilirmişim" oluyor. Dolayısıyla teknoloji sound olarak tabii engin ufuklar açtı önümüze ama bana göre doğru kullanılmıyor ve bu tip zararı var. Bizde çok fazla, dünyada da böyle.

Popüler müziklerde aranjörün rolü nedir? Türkiye'de müzik teknolojileriyle biraz arası iyi olan herkesin aranjörlüğe soyunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir de tabii aranjörlerin eğitimli olup olmamaları hakkında ne düşünüyorsunuz? Eğitimin artıları veya varsa birtakım handikapları nelerdir?

Eğitimin handikapı olmaz. Sondan başlayayım, eğitim eğitimdir. İyi bir hoca kadrosundan eğitim almışsanız, hocanız sizi teknik bilgi, donanım olarak geliştirir. Eğer vizyonu varsa hocanın sizin yönünüzü bulmanızda, ufkunuzu açmanızda, 180 derece görmenizde de çok büyük faydası olur. Eğitim eğitimdir, madde bir. Ama kötü bir hocaya düştüğünüz zaman bunun bir takım zararları olabilir. Ama zaten kötü bir hocaya düştüğünüzü kısa sürede anlarsınız. Ya kötü hoca bana göre şöyledir; müzikal derinliği yoktur. Para kazanma adına hiç kabiliyeti olmayan çocuklara –ama ailesi zengindir, varlıklıdır– "Yavrum sen aslansın, kaplansın, senin neyin eksik" şeklinde ara gazlarıyla, doldurmalarla böyle bir sürü mikroplar yetiştirebilirler. "Ben de eğitimliyim" diye çıkar bu arkadaşlar. Ama bunlar uç noktalar, netice olarak eğitimin yararı var. Eğitimsizliğe karşıyım. Kendi kendini yetiştirdi lafına da karşıyım. Kabiliyetin vardır, kabiliyetin olduğunu ehil kişilerden öğrenirsin, kendini test ettirirsin. İlla ki bir müzik okulu şarttır. Bu bulunduğun, yaşadığın şehir, yani o şehrin konservatuvarı yoktur, iyi bir müzik kursu yoktur, hoca yoktur, savaşırsın ama eninde sonunda sana faydası olacak bir eğitim kurumu, aracı veya kişi neyse bulursun. Enstrümanist bulursun kendini yetiştirirsin. Ama yine de nedir, bir eğitim alırsın netice olarak. Nota, solfej öğrenmek şart. Solfej nedir? Şöyle diyeyim, aklınıza bir beste geldi, teknoloji de yok; Allah'ın dağındasınız, telefonunuzun da pili bitmiş kayıt yapamayacaksınız ama kalem kâğıdınız var. Ne yapacaksınız? Üç saat sonra o melodi uçar gider. En büyük test budur. Yeni nesil müziği bilmeyenler, eğitim almayanlar naynay mırıldanır kendi

kendine. Mesela "Daha Dün Annemizin" var, ilk defa besteliyor diyelim. Acayip bir melodi yakaladın ama dağ başındasın. Beş saat sonra "Ulan hay Allah o melodi ne oldu ki!" diyorsun. Halbuki sen kâğıt kalemle, kâğıda porteni çizersin, notlarını alırsın, akorlarını koyarsın altına, hazır işte! Ben ve benim gibi olan müzisyenler, kompozitörler, aranjörler bunu yapabilmektedir. Bizler bir tarafa, onlar bir tarafa. Ha bizlerin teknolojiyi takip etmemiz gerekiyor. Teknolojiyi takip etmiyorsak çağ dışı oluruz ve yaptığımız kabul görmez. Zaten güzel olmaz çünkü kullandığımız enstrümanlar, özellikle enstrümanlar, kullandığımız armonik yapı... Günümüzde de armonik yapı çok değişti. Yani modern müzikte de armonizasyon çok değişti. Bunun temelleri 50'lilerde, bilmem nelerde atıldı, 70'lerde büyük bir aşama gösterdi ama günümüz itibarıyla modern armonizasyon da çok değişti. Siz takip etmemişsiniz; solfeji de iyi bilin, armoniyi de iyi bilin, siz sadece belli bir yere kadar eğitmen olursunuz. Yaratıcı, yaratıcı kompozitör ya da aranjör –aynı kapıya çıkıyor zaten neyse– yani yaratıcı bir müzik adamı olamazsınız. Onun için yani, günümüz müziğiyle, günümüz teknolojileriyle o biçim haşır neşir olacaksınız, bileceksiniz neler çıkmış dünyada, en yeni sound nedir, en yeni kayıt sistemlerini bileceksiniz ama müziği de bileceksiniz. O zaman tamamdır.

Müziğin Türkiye'deki sektörel gelişimini nasıl değerlendiriyorsunuz? Son yıllarda genel olarak müzik piyasasının büyük bir durgunluk hatta çöküş içerisine girdiği söyleniyor. Aynı fikirdeyseniz bunun sebebi sebepleri nelerdir? Mevcut durumun iyileştirilebilmesi için ne gibi uygulamalar gerekiyor, ne gibi önlemler alınabilir?

Evet bu sorduğunuz soru doğru. Çöküş! Çöküşü hızlandırmak adına bir sürü şeyler yapıldı. Konuşmamın daha önceki kısımlarında bunlara yer yer değinmiştik. En büyük düşman internet. Çünkü *download* ediyorsunuz, indiriyorsunuz, bindiriyorsunuz. Ah ne güzel, bedava! Ne oluyor? Cd'yi almıyorsunuz. Cd'nin bir maliyeti var. Yapılmasının; bestecinin, müzisyenlerin, söz yazarının, stüdyonun, matbaanın, grafikerin, tonmaisterin, mastering stüdyosunun, plakçının, dağıtımcının, bir sürü kalem var. Bir fizibilite çıkarıyorsunuz. Bir albüm yapmak için –kişisine göre değişir– işte 3 lira, 5 lira, 10 lira neyse, hepsinin bir bedeli vardır. Tanıtımı, hele günümüzde tanıtım apayrı bir bütçe, kalem yani. Çünkü televizyona, radyoya gideceksiniz, basına gideceksiniz, bunlar için ayrı ayrı adamlar tutacaksınız. Dipsiz kuyu gibi, kesenin ağzını açmak resmen dipsiz kuyu. Bu büyük bir darbedir ve rakamlar çok yükseldi, maliyetler arttı yani. Onun için hazır yapılmış, yani me-

sela yurtdışında işte parçalar, şunlar bunlar, hop indiriyorsunuz. Yani yapımcı ülkemizde yapım yapmaya korkar oldu. Ben mesela MESAM'ın kurucu üyelerindenim, MÜYORBİR'ın kurucu üyelerindenim. Hâlâ her ikisinin de üyesiyim zaten. Hatta MÜYORBİR'de beş buçuk senelik bir yönetim kurulu üyeliğim de olmuştur. Zaten bizim her zaman ana başlığımız toplantılarda, yönetim kurulu toplantılarımızda, hani ne yapabiliriz ne edebiliriz... Devlet desteğini arkanıza alacaksınız. Yani çok şablon, klişe bir laf, devlet sizi kollayacak. Nasıl kollayacak? Bu korsanın, korsanın bir kere vakti zamanında –biraz geriye gideyim– bu kasetler falan çıktı etti, korsan, korsana hiçbir zaman dur demedi. Devlet korsanın yanında oldu. Nasıl oldu? Bu kaset mafyasıyla beraber görmezden geldi. Herkes –özür dilerim– avantasına baktı. Baskınlar falan yapılamadı. Baskınlar önceden haber edildi. Kaset satışları öncelikle çok düştü, cd satışları düştü. Cd bir şeydi, prestij çalışmasıydı. Mesela yüz bin kaset basılırdı yüzde onu kadar da cd basılırdı. Yani yüz bin kaset basıyorsanız atıyorum on bin tane de cd basardınız. Şimdi durum değişti, kaset diye bir şey yok. Cd daha sonra yerini almıştı, artık cd diye de bir şey kalmadı aslında netice olarak. Ama bütün bu cd satışları falan hepsi bu korsandan dolayı; korsanın önüne geçemedik, baskınlar çok yetersiz oldu. Bu arada ülkemiz turizm cenneti, özellikle güney kıyılarımız, Ege kıyılarımız. Binlerce otel var 4 yıldızlı. Şimdi biliyorsunuz, otellerin muhtelif yerlerinde muhtelif müzikler çalar. Asansörde müzik çalar, lobide müzik çalar, restaurantda müzik çalar, havuz başında müzik çalar, efendim sinek barda müzik çalar, aerobik yaparken müzik çalar, ayrı ayrı müzikler çalar. Yani dört dörtlük bir tesisten bahsediyorsak sekiz, on ayrı yerde, birimde aşağı yukarı on beş saat en aşağı aralıksız müzik çalmaktadır. Farklı farklı müzikler, artı odalarda 24 saat müzik vardır. Nasıl televizyon var her odada; her televizyonlarda veya bazı otellerde radyo seçeneğiniz vardır, 24 saat senin emrine amade muhtelif türler içeren radyo şeyi vardır veya radyo aletinin, makinasının içerisinde teyp gibi diyeyim, işte a şıkkı *smooth jazz* dinleyeceğim, b rock'n roll dinleyeceğim, c işte bir şey dinleyeceğim, klasik dinleyeceğim falan filan seçersiniz, sana 24 saat müzik hizmeti veriyor. E bunun bir bedeli var. Diyor ki otelciler –bunun kavgasını yaptık– "Ya telif de ne demekmiş kardeşim, yani bastırdım atıyorum Ferhat Göçer'in cd'sini aldım. Çalarım onu, verdim parasını." Hayır, sen onu evinde dinlemek için verdin. Sen burada müşteri davet ederken müziğini sunuyorsun. Bak orada aerobik, size havuz başı bilmem nesi sunuyorum müzik, asansör çıkarken müziğin içinde, lobide hoş bir müzik seni karşılıyor falan filan... Bunla-

rın bir bedeli var netice olarak, bunun ismi de telif. Oda başına kaç tane senin yatağın var? 600 yatak, 80 yatak, 110 yatak; sen senede atıyorum oda başına 40 dolar vereceksin, Çarpı oda, her neyse. Mesela Hollanda ve İngiltere bu konuda çok öncüdür. Doğru hatırlamıyor olabilirim. Attilâ bu rakamları benden çok daha iyi bilir mesela. 110 euro olabilir senelik Hollanda'da 4 yıldızlı bir otelin bir odasından alınan para, 110 euro. Bunu çarpın odalarla, otel sayılarıyla çarpın. Hollanda'nın eti ne budu ne, bizdeki potansiyele bakar mısınız yani güneydeki... Netice olarak kültür ve turizm bakanı tek bir bakan. Turizm bakanı olarak karşımıza hep çıktı, "Ya çocuklar siz de çok şey istiyorsunuz." Sen benim bakanımsın, kültür bakanısın, nasıl böyle bir şey söyleyebilirsin! Beni kollayacaksın sen. Beni kollarsan oradan aldığım telifler sana kdv şuydu buydu zaten benden bir sürü vergi olarak geriye dönüş para alacaksın. Ama orada tesisleşirken, orası imara açılırken, dağıtılırken başka başka nemalanmalar söz konusu olduğu için biz devede kulak gibi kalıyoruz. Türkiye telif toplama konusunda son derece zavallıdır, öksüzdür, bunun savaşını vermekteyiz. Meslek birlikleri kendi içinde bir konsensus sağlayamamıştır bir de bunun derdindeyiz. Dolayısıyla bu yapımcıya eksi olarak -sorunuza tekrar gelecek olursak- charge etmektedir, kasası dolmamaktadır. Yokluktan zaten bir takım icatlar, kendini egale etmeler falan söz konusudur biliyorsunuz. Onlar da bir portal ortam geliştirdiler, bir dijital ortam geliştirdiler işte, parayla nasıl frekans tahsisi olur size, mesela sen, ben, o hepimiz yapımcı olabiliriz. Hemen bir yapımcı belgesi alırız, ben orda cihazlarımla iki tane parça yaparım. Dijital ortama veriyorum diyelim, üç beş ona bir masrafım vardır, MÜYAP'a veririm payını; dijital ortamda tıklandıkça üç kuruş, beş kuruş hak beklemeye başlarım. Bu hak beklemeler daha yeni yeni oturuyor, tam otursa... Aslında dünyada da tam oturmadı ama bize nazaran çok yol katettiler. Buralarda telifler yerine otursa bütün müzisyenler, besteciler, aranjörler ki aranjörlerin Türkiye'de aldığı yüzde çok çok komiktir. Dünyada farklıdır, dünyada ikinci işlemeci olarak geçer aranjör. Besteci yüzde 50 alırken aranjör yüzde 40'lara kadar varan bir ikinci işlemeci, ikinci besteci diye bir muamele görmektedir. Türkiye'de aranjörün aldığı ücret özel bir anlaşma yapmıyorsa yüzde 10 gibi çok komik gelecek bir pourcentage'dir netice olarak. Aranjörün aranjör olarak teliften zaten karnı doymamaktadır. Besteciler veya söz yazarları, onların da doymamaktadır. Bir sürü milyonlara hitap eden parçalar yapılmıştır ama telif olarak geriye dönüşleri çok azdır. Mesela sene içerisinde 25 bin TL kazandığını düşünelim bir bestecinin; o 25 değildir aslında 2 buçuk mil-

yondur ancak 25 bin lira alabilmiştir mesela. Bu kadar zavallı ve aciz bir durumdayız, bunları aşmaya bakıyoruz. Tabii bir sürü yapımcı kepenk indirdi. İşte portala dönen, eskileri satan, arşivini satan ve ayakta durmaya çalışan... Nasıl ayakta duruyorlar? Mesela siz bir yapım yapmak istiyorsunuz yani besteleriniz var bir de solist buldunuz işte bilmem neyim bu. Bu bana kaça patlar? Bakıyor –rakamlarım afakidir– lafın gelişi "bana 80 bin lira, 20 de ben alsam" diye düşünüyor. "100 bin liraya biter bu iş sana" diyor veya her neyse 200 bine biter, 400 bine biter veya 81 bine biter der çok zor durumdadır, falan filan bu şekilde çarklarını döndürmeye bakıyorlar. Bir de MÜYAP aramızda telifl erini en fazla daha iyi toplayabilen bir kurum meslek birlikleri arasında ama ona rağmen her zaman onlar ağlamışlardır. Bir dönem ağladıkları timsah gözyaşlarıydı ama günümüzde çoğunun ağlaması gerçekten, ağlanacak durumdalar, ayakta durmaya çalışıyorlar sadece.





Sonuç

Öncelikle Türkiye'de müzik üzerine konuşup yazarken sürekli karşılaşılan ve popüler müzikleri de kapsayan genel müzik algısına ilişkin büyük bir yanlış anlamadan bahsetmek gerekiyor. Zamanla yaygınlık kazanan, üzerine düşünüp belli bir farkındalığa ulaşanların da fikirlerini paylaşmamaları nedeniyle giderek sorgulanmayan bir "gerçeklik" halini alan bu yanlış anlama, müziğin evrensel olduğu yargısıdır. Öyle ki çoğu zaman müzikle olan tüm ilişkisi hoşuna giden bir şarkıyı dinlemekten ibaret olanların bile hayatlarında en az bir kez zikrettikleri bu yargı, söz konusu yanılgının toplumda ne denli yaygın olduğunu görmek için yeterlidir.

Müzikolojinin alt başlığı olarak bir ucu da müzik psikolojisine çıkan bu yaklaşımı oldukça derin bir mevzu olması nedeniyle burada detaylı olarak ele alamıyoruz. Yine de "Müzik evrenseldir" sözüyle kastedilenin doğrudan müzik olgusunun kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, söylemek istenilen, müziğin bir tür ihtiyaçtan doğduğu düşünüldüğünde; bu ihtiyacın mahiyetinden, yapılan müziğin beklentileri ne öl-

çüde karşıladığından ve bunların uzantısında oluşan müzik türlerinden tümüyle bağımsız olarak, müzik yapma ediminin her kültürde görülmesidir. Fakat bu bakış açısı Türkiye'de çeşitli nedenlerden ötürü yanlış anlaşılmış, daha doğrusu koşullara bağlı olarak sağlıksız bir müzik algısının gelişmesiyle "gönüllü bir yanlış anlama" durumu ortaya çıkmıştır.

Pek çok sahada olduğu gibi sanat alanın da büyük bir kırılma noktası olan erken Cumhuriyet yılları, kültür kavramının inşa edilmesiyle toplumsal belleğin yeniden biçimlendirildiği dönemdir. Etkileri çeşitli şekillerde günümüzde de devam eden müzik politikalarının temelinde ise halk müziğinin Batı tekniğiyle işlenerek çokseslendirilmesi fikri yer almaktadır. Bu fikri meşru kılmak için Batı tekniğinin "evrensel" bir niteliğe sahip olduğu argümanının öne sürülmesiyle, zaman içinde farklı kesimlerce de benimsenip yaygınlaşacak bir algı doğmuştur. Uzun yıllar söz konusu politikaların uygulayıcıları olarak müzik eğitimine de yön verenler, özünde ideolojik gerekçelerin yattığı bu ülkülerini halefleri sayesinde günümüze dek taşımışlardır. Batı sanatının zirvelerinden biri olarak kabul ettikleri çoksesli müziği bir gelişmişlik göstergesi olarak görenler, toplumun geneli açısından bakıldığında hâlâ küçük bir zümreyi temsil ediyorlarsa da fikirlerini önemli ölçüde muhafaza ettikleri söylenebilir. Genellikle kendilerini laik ve çağdaş sıfatlarıyla tanımlayan entelektüeller arasında yaygın olan bu yaklaşımın özünde, müziğin tek bir türü üzerinden evrensellik olgusuna vurgu yapılması vardır.

Buraya kadarki açıklamalar bağlamında Türkiye'deki pop müziği ele alacak olursak, karşımıza çıkan ilk şey, bu evrensel müzik algısının bir popüler müzik türündeki tezahürü olacaktır. Nitekim bir arayış dönemi olan 1960'lı yıllarda yabancı parçalara Türkçe sözler yazılmasıyla başladığı kabul edilen pop müzik çalışmaları, çok geçmeden halk türkülerinin Batı tekniğiyle işlenmeye çalışıldığı Anadolu-pop ve Anadolu-rock gibi akımlarla devam etmiştir. Folklorik öğelerin daha ziyade bir fon olarak kullanıldığı, düzenlenen türkülerdeki koma seslerin törpülenerek ezgilerin istenen kalıba sokulduğu bu çalışmalar ile Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki çalışmalar arasındaki tek fark, teknik olarak Batı'nın sanat müziğinin değil de popüler müziklerinin baz alınmış olmasıdır. 1970'lerin ortasına kadar pop müziğin gelişimine yön veren bu bakış açısı, özellikle yerli beste üretiminin artmasıyla büyük ölçüde kesintiye uğramıştır. Şarkılarda Türk müziği öğelerinin kullanılmaya başlandığı pop müzik, dönemin en önemli popüler müzik türü olan arabeskin de etkisiyle 1980'li yıllarda makamsal bir çizgiye oturmuştur. Böylece çoğunlukla kürdi, nihavent ve hicaz gibi tampere sistemde de icra edilebilen makamların tercih edildiği, birçok parçada aksak usüllerin kullanıldığı, Batı müziği

çalgılarıyla makam müziği çalgılarının bir arada olduğu ve genellikle basit armoniler üzerine oturan heterofonik bir müzik ortaya çıkmıştır.

1980'li yıllar boyunca arabeskle ticari ve müzikal yönlerden etkileşim içerisinde olan pop müzikte, farklı kanallardan ilerleyen alternatif isimler olsa da ana hattın makamsal olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Türk toplumunun ilk sivil müziği olan arabeskle yolları kesişen pop müzik, bu noktadan itibaren isminin başındaki pop sözcüğüne rağmen yerel özellikler gösteren bir tarz olarak yoluna devam etmiştir. Dolayısıyla bu iki müzik, halen Türkiye'deki müzisyenlerin büyük bir bölümünün göremediği veya ısrarla görmezden geldikleri bir şeye işaret etmektedir: müziğin türler bağlamında yerel bir sanat olduğuna. Özellikle geçmişten gelen bazı zaaflar nedeniyle bir türlü kabul görmeyen bu durum, yine aynı zaaflar nedeniyle çarpıtılmaya devam etmektedir. Nitekim Türkiye'deki pop müziği modal bir müzik olarak tanımlayıp bu müzikteki armonik yapıyı da modal armoni olarak ifade edenlerin hiçbir bilimsel dayanağı olmayan bu yaklaşımlarının altında da yine aynı zihniyet yatmaktadır.[1]

Attilâ Özdemiroğlu ve Onno Tunç gibi üretken müzisyenlerin öncülüğünde makamsal bir kimliğe bürünen pop müzik, yöneltilen olumsuz eleştirilerin aksine, 1980'li yıllarda özgün çalışmaların çıktığı verimli bir döneme girmiştir. Müzikal yapısı bakımından özünü yerel öğelerin oluşturduğu, yanı sıra kullanılan çalgılar, düzenlemeler ve vokal tekniği açısından Batı'nın pop müziğinden de beslenen bu müzik, yaklaşık 1990'ların ilk yarısına dek çizgisini korumuştur. 1990'lı yıllarda ana hattın öncüleri genel olarak çalışmalarını aynı minvalde devam ettirirken, yeni isimlerin ortaya çıkmasıyla çeşitlilik kazanan pop, genç şarkıcılarla daha dinamik bir yapıya bürünerek değişime uğramıştır. Toplumsal koşulların da etkisiyle sözlerin ve müziklerin giderek basitleştiği, şarkıların daha ziyade ritim üzerine kurulmaya başlandığı bu yıllar, 1980'lerdeki arayışların arkasının gelmemesi nedeniyle 2000'li yıllardaki kısırlığın da

1. Tarihsel kökleri Antik Yunan'a dayandırılan ve ortaçağda kilise tarafından yeniden düzenlenerek kullanıldığı öne sürülen modlara ilişkin elimizdeki bilgilerin kesinlik taşımadığını belirtmemiz gerekir. Başka bir deyişle çeşitli kaynaklarda dizileriyle birlikte verilen modları oluşturan seslerin tam olarak hangi frekanslara karşılık geldiğini, o dönemde nasıl bir akort sisteminin kullanıldığını ve buradan hareketle yapılan müziğin mahiyetini kesin olarak bilmiyoruz. Nitekim Batı müziği tarihinin anlatıldığı antoloji kitaplarında yer alan müzik örnekleri de 16. yüzyılda geliştirilen tampere sisteme göre yazılmış olup bir tür uyarlamadan ibarettir. Dolayısıyla Türkiye'deki pop müziği, elimizde sayısız eser örneği bulunan ve bu coğrafyada hâlâ yaşamakta olan makam müziğiyle açıklamak yerine, zorlama bir şekilde bulanık bilgiler üzerine oturan modal müzikle ilişkilendirmek isteyenlerin bu yaklaşımlarının mantıklı bir dayanağı olmadığı açıktır.

tohumlarının ekildiği dönem olmuştur. Teknolojik gelişime bağlı olarak stüdyolarda teknik açıdan geniş imkânlara kavuşulmuş, buna karşın müzisyenlerin çoğu kendilerini bu gelişimle doğru orantılı olarak geliştirmeyip yalnızca teknolojinin sağladığı olanaklara yaslanarak söz konusu arayışların son bulmasında büyük rol oynamışlardır. Ticari kaygılardan ötürü tuttuğu öne sürülen albümlerin peşinden gidilerek basmakalıp işlerin yapılması da buna eklenince, pop müzik kaçınılmaz olarak bir kısır döngü içerisine girmiştir. Bunun en büyük göstergelerinden biri 1990'lı yıllardan bu yana pop müziğin kürdi makamının içerisine sıkışarak, bugün artık adeta düğümlenmiş olmasıdır.[2]

1990'ların ikinci yarısından itibaren internetin giderek genişleyen bir hareket alanı sağlamasıyla, Türkiye'deki müzisyenler –özellikle de aranjörler– Amerika başta olmak üzere yurtdışındaki müzikleri geçmiş yıllara oranla daha yakından takip edebilme şansı bulmuşlardır. Bu anlamda yeni bir dönemin başladığı 2000'li yılların, bilgisayar teknolojisine bağımlı olmak koşuluyla Batı'daki pop sound'una daha fazla yaklaşılan bir geçiş sürecinin üzerine oturduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte 1980'lerde bağlamından uzaklaşarak toplumsal anlamı büyük ölçüde değişime uğrayan ve öncü isimlerin ardıllarının çıkmamasıyla giderek üretimi azalan arabesk, 1990'lı yıllardan itibaren çeşitli öğeleriyle adeta dokusuna sinerek pop müziğin içerisinde yaşamaya başlamıştır. "Arabesk-pop" veya "pop-arabesk" gibi karma bir tarza işaret eden isimlerle tezahür eden bu etkileşimde, stüdyo müzisyenliğinin tekelleşmesinin de önemli payı olduğunun altını çizmek gerekir. Hemen her albümde –tür farkı olmaksızın– aynı müzisyenlerin çalması ve çoğunlukla aranjörlerin bu kişilerin icraları üzerindeki etkilerinin oldukça silik olması ise hem söz konusu etkileşimin devam etmesiyle hem de bir süre sonra özellikle çalgısal icra bakımından bir tür standartlaşmanın ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. İçinden çıkılmaz bir hal alan telif meselesinin de üretim üzerindeki olumsuz etkileriyle giderek birbirine benzeyen beste ve düzenlemelerin hâkim olduğu pop müzik, sektörün durma noktasına geldiği günümüzde kapsamlı bir revizyona büyük ihtiyaç duymaktadır.

2. Son yıllarda pop şarkılarının neredeyse tümüne hâkim olan kürdi makamını, Türkiye'deki çoğu müzisyen yukarıda bahsedilen yaklaşım nedeniyle frigyen modu zannetmektedir. Bazı klasik Türk müziği mensuplarının literatürdeki kürdi eserler üzerinden makamın yapısına işaret ederek, pop parçalarında kullanılan diziyi kürdi makamı olarak kabul etmemeleri de en az bunun kadar yersizdir. Zira yaşayan her şey gibi müzik de zaman içerisinde değişebilen bir şeydir. Nasıl ki yüz yıl önceki bir müziği o dönemin anlayışına ve koşullarına göre değerlendiriyorsak, aynı şekilde popüler müziklerde karşımıza çıkan bir makamı da değişimi hesaba katarak, bugünün şartlarına göre değerlendirmek gerekmektedir.

Ekler

1960'larda Aktif Olan Pop Müzik Şarkıcıları		
İsim	Doğum - Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
İlham Gencer	1926 -	Yorumcu - Besteci
Ayten Alpman	1929 - 2012	Yorumcu
Rüçhan Çamay	1931 -	Yorumcu
Alpay (Nazikoğlu)	1935 -	Yorumcu - Besteci
Tülay German	1935 -	Yorumcu
Metin Ersoy	1936 -	Yorumcu
Erol Büyükburç	1936 - 2015	Yorumcu - Besteci
Esin Afşar	1936 - 2011	Yorumcu
Tanju Okan	1938 - 1996	Yorumcu
Ergüder Yoldaş	1939 - 2016	Besteci
Özdemir Erdoğan	1940 -	Yorumcu - Besteci
Yurdaer Doğulu	1941 - 1987	Yorumcu
Ömür Göksel	1942 -	Yorumcu
Barış Manço	1943 - 1999	Yorumcu - Besteci
Selçuk Alagöz	1944 -	Yorumcu
Ayla Dikmen	1944 - 1990	Yorumcu
Selçuk Ural	1945 -	Yorumcu
Kerem Yılmazer	1945 - 2003	Yorumcu
Cem Karaca	1945 - 2004	Yorumcu - Besteci
Ajda Pekkan	1946 -	Yorumcu
Erol Evgin	1947 -	Yorumcu
Neşe Karaböcek	1947 -	Yorumcu
Fikret Kızılok	1947 - 2001	Yorumcu - Besteci
Asu Maralman	1948 -	Yorumcu
Rana Alagöz	1948 -	Yorumcu
Neco	1948 -	Yorumcu
Ersan Erdura	1949 -	Yorumcu

1970'lerde Aktif Olan Pop Müzik Şarkıcıları		
İsim	Doğum - Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
İlham Gencer	1926 -	Yorumcu - Besteci
Ayten Alpman	1929 - 2012	Yorumcu
Rüçhan Çamay	1931 -	Yorumcu
Alpay (Nazikoğlu)	1935 -	Yorumcu - Besteci
Metin Ersoy	1936 -	Yorumcu
Erol Büyükburç	1936 - 2015	Yorumcu - Besteci
Esin Afşar	1936 - 2011	Yorumcu
Ayla Algan	1937 -	Yorumcu
Tanju Okan	1938 - 1996	Yorumcu
Ergüder Yoldaş	1939 - 2016	Besteci
Özdemir Erdoğan	1940 -	Yorumcu - Besteci
Yurdaer Doğulu	1941 - 1987	Yorumcu - Besteci
Örnür Göksel	1942 -	Yorumcu
Barış Manço	1943 - 1999	Yorumcu - Besteci
Selçuk Alagöz	1944 -	Yorumcu
Ayla Dikmen	1944 - 1990	Yorumcu
Selçuk Ural	1945 -	Yorumcu
Işıl Yücesoy	1945 -	Yorumcu
Kerem Yılmazer	1945 - 2003	Yorumcu
Cem Karaca	1945 - 2004	Yorumcu - Besteci
Tülay (Özer)	1946 -	Yorumcu
Bora Ayanoğlu	1946 -	Yorumcu
Ajda Pekkan	1946 -	Yorumcu
Ali Kocatepe	1947 -	Yorumcu
Doğan Canku	1947 -	Yorumcu - Besteci
Füsun Önal	1947 -	Yorumcu
Neşe Karaböcek	1947 -	Yorumcu
Hümeyra	1947 -	Yorumcu
Erol Evgin	1947 -	Yorumcu
Fikret Kızılok	1947 - 2001	Yorumcu - Besteci

Rana Alagöz	1948 -	Yorumcu
Coşkun Demir	1948 -	Yorumcu
Asu Maralman	1948 -	Yorumcu
Nil Burak	1948 -	Yorumcu
Mehmet Pekün	1948 -	Yorumcu
Neco	1948 -	Yorumcu
Sezer Güvenirgil	1949 -	Yorumcu
Ersan Erdura	1949 -	Yorumcu
Esmeray	1949 - 2002	Yorumcu
Ali Rıza Binboğa	1950 -	Yorumcu
Bülent Ortaçgil	1950 -	Yorumcu - Besteci
İbrahim Sesigüzel (İbo)	1950 - 2003	Yorumcu
Gökben	1951 -	Yorumcu
Banu (Kırbağ)	1951 -	Yorumcu
Aylin Urgal	1951 - 1985	Yorumcu
Serpil Örümcer	1952 -	Yorumcu
Seyyal Taner	1952 -	Yorumcu
Atillâ Atasoy	1953 -	Yorumcu - Besteci
Gülistan Okan	1953 -	Yorumcu
Gülden Karaböcek	1953 -	Yorumcu
İskender Doğan	1953 -	Yorumcu
Yasemin Kumral	1954 -	Yorumcu
Nükhet Duru	1954 -	Yorumcu
Sezen Aksu	1954 -	Yorumcu - Besteci
Nilüfer (Yumlu)	1955 -	Yorumcu
İlhan İrem	1955 -	Yorumcu - Besteci
Sevda Karaca	1956 -	Yorumcu
Parla Şenol	1956 -	Yorumcu
Melike Demirağ	1956 -	Yorumcu
Nur Yoldaş	1956 -	Yorumcu
Serpil Barlas	1957 -	Yorumcu
Yeliz (Eker)	1957 -	Yorumcu

Sibel Egemen	1958 -	Yorumcu
Semiha Yankı	1958 -	Yorumcu

1980'lerde Aktif Olan Pop Müzik Şarkıcıları		
İsim	Doğum - Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
Alpay (Nazikoğlu)	1935 -	Yorumcu - Besteci
Ergüder Yoldaş	1939 - 2016	Besteci
Özdemir Erdoğan	1940 -	Yorumcu - Besteci
Barış Manço	1943 - 1999	Yorumcu - Besteci
Aylâ Dikmen	1944 - 1990	Yorumcu
Cem Karaca	1945 - 2004	Yorumcu - Besteci
Ajda Pekkan	1946 -	Yorumcu
Ali Kocatepe	1947 -	Yorumcu
Doğan Canku	1947 -	Yorumcu - Besteci
Neşe Karaböcek	1947 -	Yorumcu
Füsun Önal	1947 -	Yorumcu
Hümeyra	1947 -	Yorumcu
Erol Evgin	1947 -	Yorumcu
Fikret Kızılok	1947 - 2001	Yorumcu - Besteci
Coşkun Demir	1948 -	Yorumcu
Nil Burak	1948 -	Yorumcu
Ersan Erdura	1949 -	Yorumcu
Kayahan (Açar)	1949 -	Yorumcu - Besteci
Bülent Ortaçgil	1950 -	Yorumcu - Besteci
Gökben	1951 -	Yorumcu
Banu (Kırbağ)	1951 -	Yorumcu
Leman Sam	1951 -	Yorumcu
Seyyal Taner	1952 -	Yorumcu
Atilla Atasoy	1953 -	Yorumcu - Besteci
Gülden Karaböcek	1953 -	Yorumcu
Nükhet Duru	1954 -	Yorumcu

Sezen Aksu	1954 -	Yorumcu - Besteci
Nilüfer (Yumlu)	1955 -	Yorumcu
İlhan İrem	1955 -	Yorumcu - Besteci
Melike Demirağ	1956 -	Yorumcu
Ayşegül Aldinç	1957 -	Yorumcu
Yeliz (Eker)	1957 -	Yorumcu
Sibel Egemen	1958 -	Yorumcu
Erdal Çelik	196?	Yorumcu
Emel Müftüoğlu	1961 -	Yorumcu
Jale Bekâr	1961 -	Yorumcu
Aysun Kocatepe	1962 -	Yorumcu
Zerrin Özer	1962 -	Yorumcu

1990'larda Aktif Olan Pop Müzik Şarkıcıları		
İsim	Doğum - Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
Alpay (Nazikoğlu)	1935 -	Yorumcu - Besteci
Özdemir Erdoğan	1940 -	Yorumcu - Besteci
Barış Manço	1943 - 1999	Yorumcu - Besteci
Cem Karaca	1945 - 2004	Yorumcu - Besteci
Ajda Pekkan	1946 -	Yorumcu
Ali Kocatepe	1947 -	Yorumcu
Doğan Canku	1947 -	Yorumcu - Besteci
Neşe Karaböcek	1947 -	Yorumcu
Erol Evgin	1947 -	Yorumcu
Nil Burak	1948 -	Yorumcu
Coşkun Demir	1948 -	Yorumcu
Kayahan (Açar)	1949 -	Yorumcu - Besteci
Bülent Ortaçgil	1950 -	Yorumcu - Besteci
Suavi	1950 -	Yorumcu
Banu (Kırbağ)	1951 -	Yorumcu
Leman Sam	1951 -	Yorumcu

Seyyal Taner	1952 -	Yorumcu
Atillâ Atasoy	1953 -	Yorumcu - Besteci
Gülden Karaböcek	1953 -	Yorumcu
Fatih Erkoç	1953 -	Yorumcu - Besteci
Nükhet Duru	1954 -	Yorumcu
Akrep Nalân	1954 -	Yorumcu
Sezen Aksu	1954 -	Yorumcu - Besteci
Nilüfer (Yumlu)	1955 -	Yorumcu
İlhan İrem	1955 -	Yorumcu - Besteci
Harun Kolçak	1955 -	Yorumcu - Besteci
Melike Demirağ	1956 -	Yorumcu
Nazan Öncel	1956 -	Yorumcu - Besteci
Ayşegül Aldinç	1957 -	Yorumcu
Zuhal Olcay	1957 -	Yorumcu
Zafer Peker	1959 -	Yorumcu
Erdal Çelik	196?	Yorumcu
Melis Sökmen	196?	Yorumcu
Naşide Göktürk	196?	Yorumcu - Besteci
Sinan Erkoç	196?	Yorumcu
Emel Müftüoğlu	1961 -	Yorumcu
Hakan Peker	1961 -	Yorumcu
Jale Bekâr	1961 -	Yorumcu
Aysun Kocatepe	1962 -	Yorumcu
Zerrin Özer	1962 -	Yorumcu
Candan Erçetin	1963 -	Yorumcu
Yonca Evcimik	1963 -	Yorumcu
Sertab Erener	1964 -	Yorumcu
Levent Yüksel	1964 -	Yorumcu - Besteci
Tuğrul Arsever	1964 -	Yorumcu
Asya	1965 -	Yorumcu
Bora Gencer	1965 -	Yorumcu
Mansur Ark	1965 -	Yorumcu

Seden Gürel	1965 -	Yorumcu
Aylin Livaneli	1966 -	Yorumcu
Çelik (Erişçi)	1966 -	Yorumcu - Besteci
Eda Özülkü	1966 -	Yorumcu
Erhan Güleryüz	1966 -	Yorumcu - Besteci
Mirkelam	1966 -	Yorumcu - Besteci
Yıldız Tilbe	1966 -	Yorumcu - Besteci
Oya Küçümen	1966 -	Yorumcu
Soner Arıca	1966 -	Yorumcu - Besteci
Umay Umay	1966 -	Yorumcu
Akın	1968 -	Yorumcu
Demet Sağıroğlu	1968 -	Yorumcu
Deniz Arcak	1968 -	Yorumcu
Ege	1968 -	Yorumcu
Ercan Saatçi	1968 -	Yorumcu
Rafet El Roman	1968 -	Yorumcu - Besteci
Feridun Düzağaç	1968 -	Yorumcu - Besteci
Murat Göğebakan	1968 -	Yorumcu
Murat Kekilli	1968 -	Yorumcu
Şahsenem	1968 -	Yorumcu
Tüzmen	1968 -	Yorumcu
İzel (Çeliköz)	1969 -	Yorumcu
Tayfun (Duygulu)	1969 -	Yorumcu
Eda Berker	197?	Yorumcu
Hazal	197?	Yorumcu
Ajlan Büyükburç	1970 -	Yorumcu
Aşkın Nur Yengi	1970 -	Yorumcu
Deniz Seki	1970 -	Yorumcu
Yeşim Salkım	1970 -	Yorumcu
Ümit Sayın	1970 -	Yorumcu - Besteci
Mustafa Sandal	1970 -	Yorumcu - Besteci
Ferda Anıl Yarkın	1970 -	Yorumcu

Gökhan Kırdar	1970 -	Yorumcu - Besteci
Gülay (Sezer)	1970 -	Yorumcu
Reyhan Karaca	1970 -	Yorumcu
Serdar Ortaç	1970 -	Yorumcu - Besteci
Ufuk Yıldırım	1970 -	Yorumcu - Besteci
Yaşar (Günaçgün)	1970 -	Yorumcu - Besteci
Göksel	1971 -	Yorumcu - Besteci
Sibel Bilgiç	1971 -	Yorumcu
Sibel Tüzün	1971 -	Yorumcu - Besteci
Burak Aydos	1972 -	Yorumcu - Besteci
Tarkan (Tevetoğlu)	1972 -	Yorumcu - Besteci
Metin Arolat	1972 -	Yorumcu
Ozan Orhon	1972 -	Yorumcu
Pınar Aylin	1972 -	Yorumcu
Tuğçe San	1972 -	Yorumcu
Demet Akalın	1972 -	Yorumcu
Kıraç	1972 -	Yorumcu - Besteci
Bendeniz	1973 -	Yorumcu
Bora Öztoprak	1973 -	Yorumcu
Burak Kut	1973 -	Yorumcu
Nalân (Tokyürek)	1973 -	Yorumcu - Besteci
Sibel Alaş	1973 -	Yorumcu
Ali Güven	1974 -	Yorumcu
Doğuş	1974 -	Yorumcu
Kenan Doğulu	1974 -	Yorumcu - Besteci
Onur Mete	1974 -	Yorumcu - Besteci
Rober Hatemo	1974 -	Yorumcu
Burcu Güneş	1975 -	Yorumcu
Sima (Sarıkaya)	1975 -	Yorumcu
Suat Suna	1975 -	Yorumcu - Besteci
Kerim Tekin	1975 - 1998	Yorumcu
Gülşen (Bayraktar)	1976 -	Yorumcu - Besteci

Nilüfer Örer	1976 -	Yorumcu
Niran Ünsal	1976 -	Yorumcu - Besteci
Zeynep Dizdar	1976 -	Yorumcu - Besteci
Gökhan Tepe	1978 -	Yorumcu - Besteci
Meyra (Toparlak)	1978 -	Yorumcu
Sibel Gürsoy	1978 -	Yorumcu
Gökhan Özen	1979 -	Yorumcu - Besteci



İlham Gencer piyanosunun başında; öğrencileri (soldan sağa) Ayten Alpman, Hayati Kafe, Arhan Tekvar, Kadri Ünalan ve Metin Ersoy ile birlikte.



Metin Ersoy, Erol Büyükburç ve Hayati Kafe,
İlham Gencer'in Çatı kulübünde şarkı söylerken.



Fecri Ebcioğlu'nun (ortada) bir davette çekilmiş fotoğrafı.



Şerif Yüzbaşıoğlu.



Cem Karaca ve arkadaşları.



Dün Bugün Yarın Orkestrası.



Silüetler grubu.



Berkant, Mete Duruman Orkestrası ile sahnede.



3 Hürel grubu.



Erol Büyükburç'un BBC'de katıldığı bir programdan.



Hümeyra.



Erol Evgin.



Nilüfer ile Nino Varon piyano başında çalışırken.



Ergüder Yoldaş.



Melih Kibar ile Coşkun Demir piyano başında çalışırken.



Zerrin Özer.



Melih Kibar ve Çiğdem Talu



Çiğdem Talû (solda), Melih Kibar ve Füsun Önal.



Ü'lkü Akcr (sağda) ve Nil Burak.



1982 Eurovision elemelerine "Gramofon" isimli şarkıyla katılan Aysel Gürel, Buğra Uğur (ortada) ve Selmi Andak sonuçların açıklanmasını beklerken.



Sezen Cumhur Önal.



Ali Kocatepe, Sezen Aksu ve Coşkun Demir (soldan sağa);
1983 yılında Mavi Yolcular ismiyle katılıp
"Heyamola" parçasını seslendirdikleri Eurovision elemelerinden.



Attilâ Özdemiroğlu.



Aysel Gürel.



Ajda Pekkan ve Beş Yıl Önce On Yıl Sonra.



MFÖ grubu; Fuat Güner, Mazhar Alanson, Özkan Uğur (soldan sağa).



Coşkun Demir ve Doğan Canku sahnede.



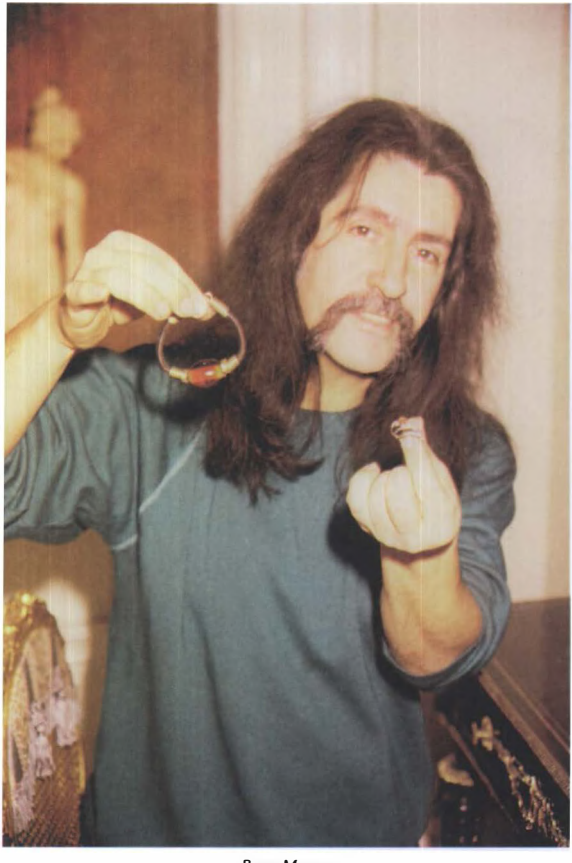
Ergüder Yoldaş ve Nur Yoldaş.



Garo Mafyan.



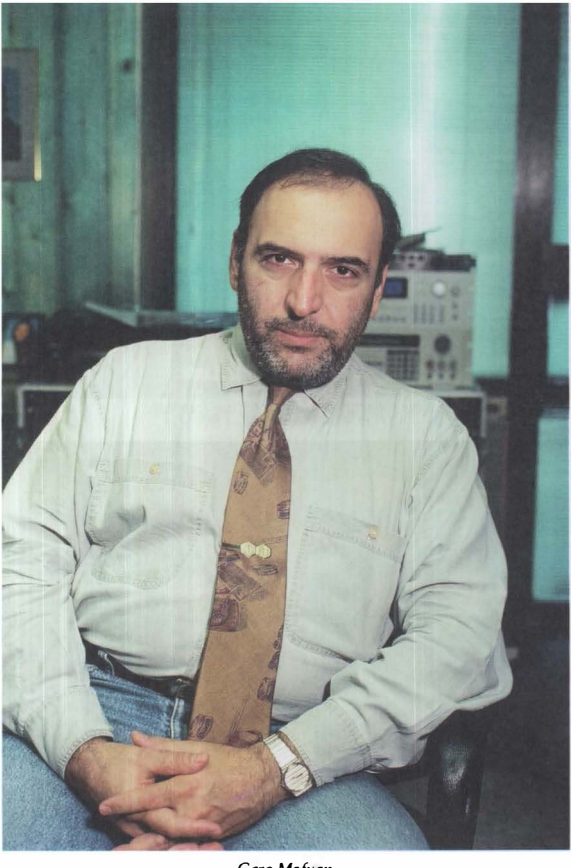
Esin Engin.



Barış Manço.



Nükhet Duru.



Garo Mafyan.



Nilüfer'in Safiye Aylâ'yla birlikte
bir röportaj sırasında çekilmiş fotoğrafı.



Aşkın Nur Yengi, Sezen Aksu ve Harun Kolçak;
1988 yılında ikincisi düzenlenen
Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması'ndan.



Onno Tunç stüdyoda çalışırken.



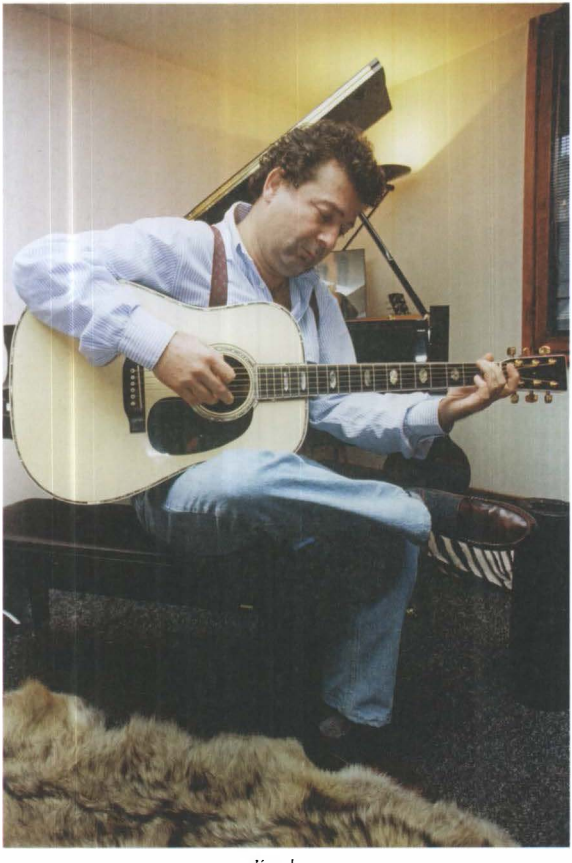
Tarkan'ın katıldığı bir panelde çekilmiş fotoğrafı.



Ajda Pekkan ve Fatih Erkoç.



Sezen Aksu sahnede şarkı söylerken
Onno Tunç da piyanoyla kendisine eşlik ediyor.



Kavaham.



İzel-Çelik-E



Oya & Bora



Sertab Erener.



Uzay Heparı ve Zeynep Tunuslu'nun düğünlerinden bir kare.

Kaynakça

Akbulut, Hüseyin, *Türkiye'nin Kültür ve Sanat Siyaseti*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, 2013.

Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2003.

Akgül, Özgür, *Romanistanbul*, Punto, İstanbul, 2009.

Akgün, Fehmi, *Yıllar Boyunca Tango: 1865-1993*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1993.

Akın, Altuğ, "Eurovision Şarkı Yarışması Üzerine Monografik Bir İnceleme" İletişim Araştırmaları Dergisi, İletişim Araştırmaları ve Uygulama Merkezi, 2010, Cilt: 8, Sayı: 2.

Aktüze, İrkin, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.

Altay, Gökçe, *Kontrpuan Yatay Çokseslendirme*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, 2011.

Arel, Hüseyin Sadettin, *Prozodi Dersleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1992.

Attali, Jacques, *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*, Çev. Gülüş Gülcügül Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

Belge, Murat, "Toplumsal Değişme ve Arabesk" *Birikim*, Sayı: 17, 1990.

Canbazoğlu, Cumhur, *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Cangal, Nurhan, *Armoni*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 1999.

Cook, Nicholas, *Müziğin ABC'si*, Çev. Turan Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999.

Çağlan, Arzu, İnleyen Nağmeler, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
Çerezcioğlu, Aykut Barış, "Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam" Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 19, Sayı: 2, 2010.
Denselow, Robin, *Müzik Bittiği Zaman: Politik Popun Öyküsü*, Çev. Deniz Oktay, Yeni Alan Yayıncılık, İstanbul, 1993.
Dilmener, Naim, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
Dilmener, Naim, *Eleştirmenin Günlüğü*, Everest Yayınları, İstanbul, 2006.
Dorsay, Attilâ, *Ne Şurup-Şeker Şarkılardı Onlar: Kişisel Bir 20. Yüzyıl Pop Müzik Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.
Dürük, Emine Filiz, "Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler" *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt: 3, No: 1, 2011.
Elias, Norbert, *Mozart: Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*, Çev. Yeşim Tükel Kılıç, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
Ercan, Fuat, *Toplumlar ve Ekonomiler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
Erol, Ayhan, *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009.
Erol, Ayhan, *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
Günay, Edip, *Müzik Sosyolojisi*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.
Güngör, Nazife, *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.
Hasgül, Necati, "Türkiye'de Pop Müzik Tarihinde 'Anadolu Pop' Akımının Yeri" *Dans Müzik Kültür: Folklora Doğru*, Sayı: 62, 1996.
Hodeir, Andre, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
http://ersanerdura.com/.
Işık, Caner-Işık, Nuran, *Arabesk ve Müslüm Gürses*, Ferfir Yayınları, İstanbul, 2013.
Judetz, Eugenia Popescu, *Türk Müsıkî Kültürünün Anlamları*, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.
Kahriman, H.-Kovancılar, B. "Devlet Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar" *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, Cilt: 44, Sayı: 513, 2007.
Kâhyaoğlu, Orhan, *Bülent Ortaçgil: Ayrı Düşmüşüz Yanyana*, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2002.
Kâhyaoğlu, Orhan, *Caz'dan Pop'a*, Everest Yayınları, İstanbul, 2010.
Kaplan, Ayten, *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008.
Karabey, M. Muammer, "Müzik Piyasamızın Yüz Yılı" *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, Der. G. Paçacı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999.
Karakayalı, Nedim, "Doğarken Ölen: Hafif Müzik Ortamında Ciddi Bir Proje Olarak Orhan Gencebay" *Toplum ve Bilim*, Sayı: 67, 1995.
Kaygısız, Mehmet, *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.

Kocatepe, Ali, *Hey Gidi Dünya Hey: Anılarla Piştim Şimdi Demleniyorum*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011.
Koyutürk, Erdener, "Popta İlk Şampiyonluk" *Popüler Tarih Dergisi*, Aralık 2002.
Kuyucu, Michael, *Türkiye'nin Serüveni Eurovision*, Nokta Yayınları, İstanbul, 2005.
Küçükkaplan, Uğur, *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.
Kütükçü, Tamer, *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2012.
Laing, Dave, *Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü*, Çev. Nigâr Özlem, Altıkırkbeş Basın Yayın, İstanbul, 2002.
Lull, James, *Popüler Müzik ve İletişim*, Çev. Turgut İblağ, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000.
Mejuyev, Vadim, *Kültür ve Tarih*, Çev. Suat H. Yokova, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1998.
Meriç, Murat, *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
Mesut Aytunca ve Silüetleri, http://www.anadolupop.com/web/siluetler/.
Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia, 1997.
Moore, Allan F., *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
Ok, Akın, *68 Çığlıkları: Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi*, Broy Yayınları, İstanbul, 1994.
Ok, Akın, *Bir Şef... Bir Aranjör Osman İşmen*, Akyüz Yayınları, İstanbul, 2003.
Ok, Akın, *Kraliçenin Büyüsü-Onno Tunç'un Anısına...*, Truva Yayınları, İstanbul, 2007.
Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1990.
Oskay, Ünsal, *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, Der Yayınları, İstanbul, 2001.
Önen, Ufuk - Pasinlioğlu, Teoman, *Synthesizer Teknolojileri ve Programlama: Geçmişten Günümüze Popüler Sentez Teknikleri*, Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2011.
Önen, Ufuk, *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2007.
Özbek, Meral, "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği" *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde*, Der. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998.
Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2003.
Öztürk, Salih, Deniz Özyakışır, "Türkiye Ekonomisinde 1980 Sonrası Yaşanan Yapısal Dönüşümlerin GSMH, Dış Ticaret ve Dış Borçlar Bağlamında Teorik Bir Değerlendirmesi" *Mevzuat Dergisi*, Sayı: 94, Ekim 2005.

Paker, K. Oya, "Popüler Müzik, Günlük İdeoloji ve Benlik İnşası: Sezen Aksu Şarkıları Üzerinden Bir İnceleme" İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 34, 2008.
Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.
Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003.
Sermet, Cüneyt, *Cazın İçinden*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999.
Solmaz, Metin, *Türkiye'de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü ile Bir İnfilâk Masalı*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996.
Sönmez, Mustafa, İstanbul'un İki Yüzü: 1980'den 2000'e Değişim, Arkadaş Yayınları, Ankara, 1996.
Stokes, Martin, *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*, Çev. Hira Doğrul, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.
Stokes, Martin, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
Storey, John, *Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar*, Çev. Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul, 2000.
Tanrıkorur, Cinuçen, *Müzik, Kültür, Dil*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
Taranç, Berrak, *Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri*, Ürün Yayınları, Ankara, 2007.
Tekelioğlu, Orhan, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsıkî İnkılâbının Sonuçları" *Cumhuriyet'in Sesleri*, Der. G. Paçacı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999.
Tekelioğlu, Orhan, "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziği'nin Tarihsel Arka Planı" *Toplum ve Bilim*, Sayı: 67, 1995.
Tekelioğlu, Orhan, *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen 'Halk Zevki'* Telos Yayıncılık, İstanbul, 2006.
Tomlison, John, *Kültürel Emperyalizm*, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
TRT Hafif Müzik Repertuarı, TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1977.
Tunca, Hulûsi, *Hulûsi Tunca İle Seksenler*, Esen Kitap, İstanbul, 2014.
Tunca, Hulûsi, *Hulûsi Tunca İle Yetmişler*, Esen Kitap, İstanbul, 2013.
Uslu, Recep, *Müzikoloji Kaynakları*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006.
Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman-Fonograf-Gramofon-Taş Plâk*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.
Yavuzoğlu, Nail, *Caz Müziğinde Akor Dizileri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.
Yavuzoğlu, Nail, *Türk Makam Müziği ve Yeni Notasyon*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2013.
Yeniçeri, Selim, *Türkiye Müzisyenler Antolojisi*, Deniz Danışmanlık Yayıncılık Dağıtım, İstanbul, 2001.
Yurga, Cemal, *20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler*, Pegem Akademi, Ankara, 2010.

Web Kaynakça

Altan, Çetin, "Kemancı Darvaş" *Milliyet Gazetesi*, 30 Temmuz 2009, http://www.milliyet.com.tr/Yazar.aspx?aType=YazarDetay&ArticleID=1122945&AuthorID=53&Date=30.07.2009.

Çavdaroğlu, Salih Zeki, "Türkiye'nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış" http://www.musikidergisi.net/? s. 859.

Kâhyaoğlu, Orhan, "Türk Pop Müziği Şekillenirken" http://www.turkishmusicportal.org.

Karakuş, G., "Müziğe Olan Küskünlüğüm Uzun Sürdü" *Hürriyet Kelebek*, 27 Nisan 2011, http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/17640600.asp?gid=383.

Meriç, Murat, "Karanlık Dünyaya Işık Salan Kız" Radikal Gazetesi, 10 Kasım 2007, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=7060.

Mesut Aytunca ve Silüetleri, http://www.anadolupop.com/web/siluetler/.

Mutlu, Barış, "Rock'n Roll Bu İhtiyar Delikanlılardan Dinlenir" *Hürriyet*, 24 Kasım 2002, http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2002/11/24/212132.asp.

Sarı, Lora, "Biz Caz Yapmasını da Biliriz" *Agos*, 23 Temmuz 2013, http://www.agos.com.tr/haber.php?seo=biz-caz-yapmasini-da-biliriz&haberid=5412.

Tatlıpınar, Eyüp, "En 'Baba' Rock'çıların Kitabını Yazdı" *Akşam*, 19 Haziran 2010, http://aksam.medyator.com/2010/06/19/haber/cumartesi/816/en__baba__rock_cilarin_kitabini_yazdi.html.

http://ersanerdura.com/.

Kocatepe, Ali, "Altın Orfe Müzik Festivali" Yeni Asır, 11 Temmuz 2010, http://www.yeniasir.com.tr/sarmasik/yazarlar/ali_kocatepe/2010/07/11/altin_orfe_muzik_festivali.

Dizin

1 Numara Plakçılık 45
1. Topluiğne Beste Yarışması 45, 61, 63, 95, 106
3. Nesil 62

A
Abacı, Muazzez 314, 401
Abba 105, 370
Abdülhak Hamit 128
Acun, Lütfü 209
Açar, Beste 174
Adalet Partisi 71
Aeoliyen 325, 326
Afşar, Esin 50
Ağırbaş, Gürol 256, 257, 269
Ağrı Dağı Efsanesi 438
Ajlan ve 3 Ozan 53
Akad, Gür 184
Akalın, Demet 367, 411
Akay, Seda 159, 162, 166, 215, 267
Akbayram, Edip 53, 58, 73, 74, 124, 399, 414
Akcan, Çetin 106, 168
Akdeniz Uluslararası Müzik Festivali 109
Aker, Ülkü 43, 76, 80, 84, 106, 111, 157, 158, 267, 395, 410, 480
Akın, Gülten 67, 142
Akkaya, Ahmet 171
Akkor, Kâmuran 43, 99
Akman, Eriş 209
Akpolat, Özgür 227
Akrep Nalân 410, 411
Aksel, Cem 257
Aksoy, Cahit 367
Aksoy, Ece 211
Aksoy, Seçil 237, 238
Aksoy, Sibel 237
Aksu, Sezen 45, 46, 61, 76, 79, 84, 85, 86, 87, 104, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 126, 127, 135, 136, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 157, 170, 171, 182, 184, 185, 186, 189, 190, 192, 193, 195, 197, 199, 200, 202, 211, 217, 222, 225, 227, 262, 278, 329, 343, 348, 369, 370, 413, 417, 419, 431, 482, 490, 493
Alagöz, Rana 43, 57
Alagöz, Selçuk 56, 57, 400
Alanson, Mazhar 132, 135, 142, 484
Alaş, Sibel 246, 247, 274
Alaz, Aylin 367
Aldinç, Ayşegül 61, 65, 126, 225, 226, 227, 379
Ali, Sabahattin 45, 46, 50, 56, 63, 65, 75, 89, 119, 126, 170, 171, 190, 199, 273, 310, 379, 390, 398, 404, 418, 482
Alizeler 49
Alman Lisesi 60
Alman Lisesi Orkestrası 52
Alpagut, Mustafa 80
Alpay, Teoman 40, 44, 45, 49, 76, 126, 136, 200, 338, 348, 357, 404, 433
Alp, Çetin 61, 65, 431
Alpman, Ayten 44, 76, 94, 466
Altındağ, Behiç 50
Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması 61
Altın Mikrofon Yarışması 53, 435
Altın Orfe 435
Altın, Sertab 39, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 93, 124, 135, 204, 264, 307, 393, 435, 490
Altın Ses 61, 393
Altın Ses Yarışması 393
Altıok, Metin 114
Altuğ, Emre 67, 192, 274
Amatör Topluluklar Yarışması 63
Amerika 12, 13, 14, 36, 38, 222, 308, 309, 310, 314, 322, 323, 342, 347, 349, 350, 353, 356, 360, 369, 371, 374, 376, 384, 386, 396, 402, 403, 405, 409, 417, 418, 420, 425, 427, 434, 436, 439, 442, 443, 454
Amerikan 38, 138, 195, 279, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 322, 323, 331, 356, 370, 384, 385, 395, 398, 402, 433, 439, 442
Anadolu 14, 15, 22, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 73, 74, 75, 88, 90, 98, 123, 124, 133, 136, 176, 312, 315, 316, 318, 320, 321, 323, 324, 326, 327, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 364, 368, 369, 381, 382, 386, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 403, 414, 415, 416,

419, 435, 437, 438, 439, 440, 452
Anadolu-pop 14, 15, 40, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 73, 74, 75, 90, 98, 123, 124, 136, 312, 315, 316, 338, 339, 340, 341, 343, 368, 369, 381, 382, 395, 397, 398, 414, 415, 416, 419, 435, 437, 438, 452
Anadolu-rock 14, 90, 316, 323, 324, 327, 338, 340, 341, 343, 364, 368, 396, 400, 403, 452
ANAP 138
Anapa, Ertan 43
Andak, Selmi 43, 95, 101, 106, 111, 126, 136, 395, 398, 405, 481
Anday, Melih Cevdet 116
Andel, Necip Celâl 37
Ankara Amatör Orkestralar Yarışması 62
Ankara Fen Lisesi 58
Ankara Lisesi 310
Ankara Radyosu 37, 309, 310, 312, 328
Ankara Senfoni Orkestrası 310
Apaşlar 51, 52, 57, 348, 349, 395
Apple 328
Arabesk 17, 19, 77, 117, 307, 319, 320, 322, 329, 343, 347, 351, 383, 454
Aranjör 109, 222, 239, 307, 337, 343, 358, 359, 362, 367, 379, 388, 407, 413, 423, 428, 431
Arap müziği 341, 416
Aras, Bulut 87
Arcak, Deniz 200
Arıca, Soner 242, 244, 463
Arkadaşlar 40
Arkun, Nilgün 61
Arman, Engin 394, 404
Armoni 432
Ar, Müjde 98
Arolat, Metin 249, 274
Aroyo, Yeşua 142
Arslan, Erkin 227
Arsunan, Aşkın 145, 185, 199, 210
Aryan, Marc 42
Aslangil, Feyzi 436
Asya 46, 62, 273, 309, 318, 319, 321
Âşık Daimî 143
Âşık Hüdai 213
Âşık Mahsuni Şerif 52
Âşık Veysel 51, 53, 415
Atakan, Selim 254, 257
Atakoğlu, Fahir 143, 152, 153, 184, 185, 190, 192, 197, 258, 262
Atasoy, Atillâ 62, 273, 402
Atasoy, Orhan 165
Atatürk, Mustafa Kemal 38, 50, 241, 307, 308, 398
Athena 66
Avigdor, Leon 36
Avrupa 13, 14, 22, 50, 63, 65, 79, 200, 202, 221, 224, 322, 323, 347, 351, 353, 369, 376, 384, 399, 402, 417, 418, 419, 425, 427, 434, 442, 443
Avrupa Yayın Birliği 63, 65
Avşar, Orhan 36
Ayanoğlu, Bora 45, 62, 76, 117, 167
Aydın, Alpay 200
Aydın, Ebru 200, 367
Aydos, Burak 66
Ay-feri 43
Ayhan, Pınar 66, 186, 187, 189, 398, 411, 439
Aykal, Gürer 101
Aysan, Ömer 242
Aysan, Selim 58
Azmet, Aziz 48, 437
Aznavour, Charles 385, 402
Azzam, Bob 41, 404

B

Bach, Johann Sebastian 443
Bahçeban, Kaveh 213
Baki, Armağan 72
Balam, Ayşe 232
Balkan Melodileri Festivali 39
Barışta, Pakize 145, 199
Barlas, Serpil 62, 227, 406, 460
Başar, Selçuk 65,, 101, 155, 210, 379
Başar, Uğur 118, 159, 195, 247, 263, 379
Başeğmez, Cezmi 50
Bayar, Burhan 106, 215
Bayar, Celal 308, 314
Baydur, Dağhan 82
Bayrak, Erhan 18, 367
Bayraşa, Müfit 195
Bayülgen, Okan 244
Beethoven, Ludwig Van 25, 29, 330, 333, 383, 386
Bendeniz 237, 238, 239, 262, 379, 464
Bengisu, Buket 66
Bengü 367
Bergen 109
Berkant 38, 44, 307, 433, 470
Berkay, Cahit 48, 62, 313, 341, 437
Berkay, Oğuz 367
Berkes, Turgut 192
Berklee 360, 361, 362
Berksu, Alper 227
Besbelli, Can 221

Besen, Ümit 93
Beş Yıl Önce On Yıl Sonra 65, 103, 104, 307
Beyaz Güvercin 62
Beyoncé 326
Bigay, Ufuk 238
Bilge, Önder 62
Bim Plak 90
Binboğa, Ali Rıza 63, 459
Biraderler 49
Birand, Mehmet Ali 190
Biret, İdil 386
Björk 356
Bobaroğlu, Metin 239
Boğaz Çocukları 43
Boğaziçi Müzik Festivali 39, 62
Bonomo, Can 67
Boral, Kemal 72
Borodin, Aleksandr 310, 331
Boz, Murat 207, 367
Bregovic, Goran 144, 256
Brown 409
Bruni, Rachelle Eliza 367
Bulutsuzluk Özlemi 396
Burhan, Aydan 62, 106, 209, 215
Burkay, Kemal 139
Bükey, Metin 44
Bütünley, Yusuf 162, 211, 212, 263
Büyükburç, Ajlan 204
Büyükburç, Erol 39, 46, 47, 311, 393, 404
Büyükgönenç, Ünol 58

C-Ç
Callas 406
Cameron, Richard 222
Candy 367
Can, Sibel 66, 67, 190, 206, 221, 273, 317, 318, 367, 411
Capri, Peppino Di 43
Carli, Patricia 43, 45
caz 36, 39, 74, 135, 241, 253, 312, 321, 322, 326, 348, 359, 367, 382, 385, 386, 418, 432, 435, 440, 442
Celâl, Necip 37, 312, 314, 393, 418
Celentano 417
Celentano, Adriano 417
Cem Karaca ve Apaşlar 57, 395
Charles, Ray 135
Chopin, Frederic 331, 383
Cici Kızlar 64, 307
Clapton 433
Clayburn, Andy 247
Conker, Levent 204
cover 114, 171, 185, 220, 368, 418, 432
Cream 433
Cumhuriyet Halk Partisi 71
Çakar, Ayhan 186, 187, 189
Çalduran, Selim 215, 232, 245, 249
Çamay, Rüçhan 44, 457, 458
Çamlıbel 215
Çaplı, Bülent 190
Çaplı, Erdoğan 310, 436
Çelik 62, 239, 241, 264, 367
Çelik, Derya 238
Çelik, Erdal 62, 212, 261, 262
Çelik, Mete 263
Çelik, Ömer 327, 334
Çeliköz, İzel 239
Çetin, Altan 37, 45, 55, 61, 65, 106, 168, 262, 264, 431
Çınar, Bülent 170
Çınar, Yıldıray 75
Çıray, Tamer 178, 180
Çiçek, Ali Ekber 52, 57, 75, 199
Çoban, Günay 195
Çoker, Levent 66
Çolakoğlu, Ozan 200, 201, 202, 218, 221, 238, 239, 252, 263
Çuhacı, Selma 237
Çuhacıyan, Dikran 36
Çumralı, Dilek 157

D
Dağcı, Tuğrul 80
Dağıstanlı, Aycan 192
Dalar, Turgut 434
Dale Cooper Quartet 385
Darling, David 142
Darvaş 37
David, Anne Marie 42, 45, 142
Deep Purple 433
Demirağ, Melike 73, 393, 397, 459, 461, 462
Demir, Betül 367
Demir, Coşkun 45, 61, 62, 104, 126, 379, 413
Demir, Necati 94
Demirci, Norayr 76, 77, 78, 84, 157, 159, 408, 424, 434
Demirkan, Demir 191, 192
Demirkıran, Mediha 400
Deniz Harp Okulu Orkestrası 38
Dervişan 438
Destan 212, 368, 396
Devlet Planlama Teşkilâtı 316
Diane & David 42

Dikmen, Uğur 57, 62, 457, 458, 460
Dilek, Zafer 85, 89, 157
Dinamikler 51
Dinçöz, Petek 367
Dinkjian 143
Diriker, Şemi 106
Diskotek 63
Dizdar, Zeynep 221, 263, 274, 465
Dj 332, 357, 373, 403
Doğanay, Tansel 227
Doğan Caz 43
Doğan Müzik 405
Doğulu, Kenan 67, 170, 204, 206, 207, 211, 262, 263
Doğulu, Ozan 170, 204, 206, 207, 212, 239, 263
Doğulu, Yurdaer 38, 46, 307, 310, 436, 437
Donizetti Paşa 312
Dormen, Haldun 104, 121, 398
Dostlar 53, 61, 124, 188, 230, 399
Doyuran, Berna 72
Döken, Gülten 72
Dökme, Tahir 98, 104
Dönüşüm 60
Dörter, Levent 367
Duman 403, 410
Dursunoğlu, Seyfi 104
Durul Gence Orkestrası 307
Duru, Nükhet 46, 76, 119, 168, 171, 379, 413, 417, 418
Duru, Tanju 168
Duygulu, Tayfun 176, 254, 274, 463
Dündar, Can 190
Dündar, Salim 58

E

Ebcioğlu, Fecri 41, 43, 55, 56, 109, 393, 414, 433
Ebcioğlu, Kemal 63
Ebeoğlu, Bora 171, 256, 261
Ece, Arzu 66, 211, 307
Ege, Fehmi 37, 145, 273, 318, 325, 447, 463
Eğilmez, Ertem 45
Ekren, Asım 72, 379
Ekren, Mert 247
El, Roman Rafet 79, 104, 136, 158, 213, 222, 223, 224, 463
Emel-Erdal 61, 261
EMI 364, 426
Emirkan 367
Endülüs 319, 326
Engin, Esin 48, 72, 87, 93, 104, 117, 394, 404, 424, 437, 486
Epik, Maria Rita 65
Eralp, Gülay 62
Erçetin, Candan 62, 65, 228, 273, 462
Erdoğan, Bekir Sıtkı 111
Erdoğan, Özdemir 46, 94, 101, 127
Erdoğan, Semih 159
Erdura, Ersan 61, 62, 457, 459, 460
Erel, Kenan 159
Erener, Sertab 46, 62, 66, 114, 143, 170, 190, 191, 192, 193, 200, 228, 369, 370, 462, 497
Erge, Engin 72
Ergil, Adnan 147, 149, 152, 186, 195, 226
Erginer, Erol 46
Ergun, Mahinur 211
Erinç, Barlas 227
Erişçi, Çelik 204, 463
Erkin Koray ve Ritimcileri 52
Erkoç, Fatih 61, 222, 230, 232, 235
Erkoç, Sinan 62, 232
Erman, Verda 386
Eroğlu, Ümit 173, 176
Ersen ve Dadaşlar 339, 368, 437
Ersen ve Kardaşlar 54
Ersoy, Bülent 77, 413
Ersoy, Elif 192
Ersoy, Metin 40, 73
Ersoy, Muazzez 77, 413
Ersönmez, Sadun 170, 171, 186
Ersöz, Cezmi 168
Ertaş, Neşet 94, 211, 212
Ertegün, Ahmet 364
Erzurumlu Emrah 51
Esen, Aydın 349
Esmeray 61, 106, 459
Etili, Can 317, 318
Eurovision Şarkı Yarışması 63, 64, 67, 431, 499
Evcimik, Yonca 220, 221, 222, 379, 462
Evgin, Erol 45, 53, 76, 88, 95, 120, 121, 379, 413, 457, 458, 460, 461, 474
Evin, Engin 104, 282

F

Ferah, Şebnem 192, 200, 222, 239
Ferrer, Gerard 241
Feyman, Alper 46
Fındıkoğlu, Emin 314
Fişekçi, Turgay 254
Folklor 317, 323, 401
Franklin, Aretha 427
Fransız müziği 385, 418, 433, 442

Frigyen 324, 325
Funk 103

G
Gaga, Yaşar 144
Galatasarəy Lisesi 45, 51, 58
Galatasaray Vokal Grubu 43
Gencebay, Orhan 77, 78, 91, 92, 99, 111, 117, 136, 319, 320, 341, 346, 404, 413, 417
Gence, Durul 38, 40, 307, 311, 312, 314
Gencer, Bora 379
Gencer, İlham 40, 42, 44, 404
Gencer, Leylâ 386
German, Tülây 40, 46, 47, 457
Gershwin, George 442
Gezgin, Sezgin 242, 244
Gipsy Kings 226
Giresunlu, Yeşil 84, 404
Goebbels, Joseph 440
Gospel 354
Göçer, Ferhat 367, 447
Gökalp, Ziya 38
Gökben 76, 459, 460
Gökçen Kaynatan Orkestrası 51
Göktürk, Naşide 186, 187, 188, 462
GrupÇağrı62
Grup Denk 61, 62, 256
Grup Gökkuşağı 62
Grup Gündoğarken 137, 251, 273
Grup Lokomotif 62, 65
Grup Nazar 64, 65, 82
Grup Pan 66
Grup Safir 66
Grup Sos66
Güden, Burcu 232
Güleryüz, Erhan 218, 463
Gülseren 67
Gülsüm, Ümmü 91
Gülşen 274, 367, 465
Gültekin, Burak 192
Gültekin, Kaynak 38
Günaydın gazetesi 58
Gündeş, Ebru 367, 402
Güner, Fuat 132, 135, 139, 142, 155, 170, 185, 192, 258
Güneş, Burcu 49, 224, 274, 367, 379, 399, 464
Güney 73, 397
Güney, Yılmaz 73, 397
Güngör, Aslı 18, 367
Gürel, Aykut 144, 145, 184, 221, 226, 227, 251, 252, 256, 261, 262, 264
Gürel, Aysel 76, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 119, 136, 139, 149, 152, 155, 157, 159, 166, 167, 170, 190, 192, 216, 218, 220, 225, 227, 267, 369
Gürel, Seden 184, 274
Gürgen, Yıldıray 167, 263
Gürsal, Erkan 38
Gürses, Müslüm 346, 401
Gürses, Yıldırım 55, 101

H
Hadise 67, 228, 354, 367
Hafez, Abdel Halim 104
Hafif Müzik Derneği 61, 63
Haktan 215, 342
Haley, Bill 38
Hamdi, Baligh 199
Handel, Georger Frideric 443
Haramiler 57, 58, 396
Harmoniler 40, 43, 50
Hatemo, Rober 274, 367, 464
Haydarpaşa Lisesi 58
Haydn, Joseph 25, 26, 383
Hazal 274, 367, 463
Haza, Ofra 409
Haznedaroğlu, Zafer 188, 242
Hendrix, Jimmy 433
Hepari, Uzay 142, 170, 184, 190, 197, 269, 271, 272, 369, 498
Hikmet, Nazım 142, 168, 258
Hollywood 310
Huysuz Virjin 104
Hümeyra 53, 75, 116, 274, 458, 460, 473

I-İ
II. Dünya Savaşı 113, 308
Ilıcalı, Ayhan 411
Irmak, Emre 167
Işık, Ayhan 143, 335, 398, 439
İdem, Levent 263
İleri, Selim 116
İlhan, Attilâ 60, 94, 128, 129, 132, 211, 252, 259, 379, 406, 459, 461, 462
İlkan, Ahmet Selçuk 93
İnanır, Kadir 98
İnce, Celâl 37, 38, 53, 312, 418
İngiliz müziği 323, 415
İrem, İlhan 60, 94, 128, 129, 131, 132, 259, 379, 406, 459, 461, 462
İsmailov, Firuz 213
İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası 185
İstanbul Dörtlüsü 49
İstanbul Erkek Lisesi 43, 58

İstanbul Erkek Lisesi Vokal Grubu 43
İstanbul Gelişim Orkestrası 72, 307, 379
İstanbul Radyosu 75
İstanbul Senfonik Yaylı Grubu 202
İşmen, Osman 18, 104, 106, 109, 119, 136, 171, 266, 413, 424
İtalyan müziği 385, 418, 433, 442
İzel 62, 66, 239, 246, 264, 265, 367, 463, 495

J
Jackson, Michael 354, 418
Jaguarlar 51
Jale 307, 379, 461, 462
Jefferson, Thomas 38
Jobs, Steve 328
Jones, Quincy 354, 402
Juanito 42
Jüpiterler 38, 307

K
Kadıköy Ticaret Lisesi 59, 60
Kafadarlar 50
Kâmil, Ahmet Şefik 90
Kan, Suna 386
Kaplı, Ayaz 342
Kaptan, Özdemir 126
Karaböcek, Gülden 89
Karaböcek, Neşe 46, 401
Karaca, Işın 51, 52, 53, 57, 62, 66, 73, 75, 77, 93, 204, 246, 247, 274, 340, 343, 367, 368, 379, 395, 396, 414, 437, 438, 457, 458, 459, 460, 461, 464, 468
Karadeniz, Ekrem 221, 317, 318, 386
Karakediler Vokal Grubu 42
Karalis, Yannis 145
Karataş, Yelda 143, 144
Karatekin, Tayfun 209
Kardaşlar 52, 54
Kaya, Ahmet 217, 413, 424
Kayahan 61, 66, 105, 106, 109, 118, 135, 147, 149, 151, 152, 173, 174, 176, 178, 180, 217, 369, 370, 399, 402, 405, 460, 461, 494
Kaygısızlar 50, 53, 396
Kaynak, Sadettin 38, 84, 334
Kazancidis, Stelio 42
Kekeva, Yaşar 77
Keser, Berna 246, 247
Khoury, Elisa 241
Kıbrıs Harekâtı 93
Kıraç 93, 274, 464
Kırca, Levent 398
Kırdar, Gökhan 171, 272, 464
Kısaparmak, Fatih 217
Kızılçay, Erdal 174, 178
Kızılok, Fikret 51, 53, 74, 75, 89, 90, 258, 414, 438, 457, 459, 460
Kibariye 109, 367
Kibar, Melih 60, 65, 76, 88, 89, 101, 106, 117, 120, 127, 168, 262, 329, 420, 477, 479, 480
K., Kıvanç 145, 227
Klips ve Onlar Grubu 65
Kocatepe, Ali 45, 46, 65, 89, 119, 126, 170, 171, 379, 404, 418
Kocatepe, Aysun 170
Kolçak, Harun 61, 62, 114, 144, 182, 188, 189, 193, 195, 196, 237, 238, 261, 369, 370, 462
Koldaş, Mine 104
Koray, Erkin 52, 57, 58, 90, 91, 122, 123, 368, 396, 435
Kore Harbi 308
Korsakov, Rimsky 40, 310, 331
Koşan, Mine 109
Koyutürk, Necdet 37
Köroğlu, Derya 51, 171, 254
Kubat 339
Kumral, Yasemin 45, 94, 459
Kurtalan Ekspres 123, 124, 339, 368, 415, 437
Kurt, Demet 246
Kurtuluş Savaşı 308
Kuruş, Feyyaz 166, 218, 246, 247, 249, 266
Kut, Burak 204, 266, 464
Kutlubay, Seden 62
Kutsi 424
Kuyrukluyıldızlar 38
Küçümen, Oya 256, 463
Külebi, Cahit 340
Kültür Bakanlığı 316, 365
Kürtçe rock 355

L
Laço Tayfa 360
Leandros, Vicky 80
Led Zeppelin 409, 433, 436
Leonardo, Pat 222, 224
Levent, Halûk 66, 77, 170, 184, 190, 192, 197, 199, 200, 204, 228, 262, 263, 367, 369, 370, 398, 462
Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması 58
Liselerarası Müzik Yarışması 58, 60
Little Tony 432

Livaneli, Ferhat 116
Livaneli, Zülfü 73, 116, 318, 320, 323
Lokriyen 325, 326
Lolita 81
London Symphony 398
Longplay 404, 434
Lordlar 43
Los Alcarson 42
Los Bravos 432
Los Çatikos 44
Lucio, Paco De 373

M
Macias, Enrico 405
Macintosh 328
Madonna 326, 354
Mafyan, Garo 18, 72, 101, 103, 117, 118, 132, 144, 145, 152, 153, 155, 159, 162, 166, 170, 190, 215, 220, 222, 225, 237, 251, 267, 379, 424, 428, 485, 489
Magic Box Star 1 138
Manço, Barış 40, 43, 50, 51, 74, 75, 123, 124, 226, 255, 339, 341, 368, 379, 396, 397, 399, 414, 457, 458, 460, 461, 487
Mando 193
Manga 67, 403
Mansurov, Eldar 144
Mantovani Orkestrası 310
Maralman, Asu 136, 457, 459
Mardin, Arif 314
Marmara Koleji 60
Martin, Ricky 193
Mathieu, Mireille 79
Mavi Çocuklar 57
Mavi Işıklar 53, 55, 56
Mavi Yolcular 45, 482
McKennitt, Loreena 152
Merih, Turgay 117
MESAM 307, 447
Mevlâna 143
MFÖ 65, 66, 132, 133, 135, 142, 155, 274, 379
Mısır 206, 383, 440, 444
Miksolidyen 326
Miller, Mambo 224
Mina 43, 385, 418
Mine, Ayşe 104, 109, 394, 401
Mirkelam 62, 266, 274, 367, 463
Modern Folk Üçlüsü 50, 65, 126, 393, 396, 401
Moğollar 48, 51, 52, 57, 75, 313, 315, 339, 340, 341, 369, 382, 397, 414, 415, 435, 437, 438, 443
Moreno, Dario 42, 322
Moria, Pol 409
Moroder, Giorgo 105
Mor ve Ötesi 67
Moss, Donald 72
Mozart, Wolfgang Amadeus 25, 40, 192, 330, 383, 436
Mungan, Murathan 254, 254
Mutlucan, Hasan 94
Müftüoğlu 238, 261, 262, 461, 462
Müftüoğlu, Emel 238, 261, 262, 461, 462
Müller, Steffen 224
Müren, Zeki 44, 312
MÜYORBİR 447
Müzik sektörü 362, 426
Müzik Vizyon 139

N
Nalân 267, 268, 269, 367, 379, 410, 411, 462, 464
Nalbantoğlu, Suzan 232
Nalkesen, Yusuf 44
Necatigil, Behçet 209
Neco 65, 72, 379, 457, 459
Nedim 84, 128
Nedim, İsmet 84, 128
Nietsch, Hubert 222
Nikolopoulos, Christos 136
Nikos, N. 231
Nilüfer 61, 62, 63, 64, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 104, 105, 106, 108, 109, 135, 136, 139, 147, 149, 151, 152, 174, 369, 370, 393, 394, 399, 401, 402, 404, 410, 413, 417, 459, 461, 462, 465

O-Ö
Odeon 40, 393, 394
Oğur, Erkan 132, 142, 257, 258
Oğuzcan, Ümit Yaşar 168
Oğuzlar 49
Okan, Cihan 200, 204, 211, 228, 232, 238, 251, 262, 307
Okan, Gülistan 93
Okan, Tanju 46, 73, 76, 93, 307, 379, 393, 394, 395, 396, 401, 411, 413, 417
Okay, Meral 142, 143, 145, 262, 329
Olcay, Zuhal 208, 209, 210, 211, 462
Olgun, Soner 168
Onatkut, Doruk 47, 84, 117
Onural, Cengiz 256
Optikler 58
Orhon, Cüneyd 51
Orhon, Ozan 379

Ortaçgil, Bülent 94, 98, 116, 225, 257, 258, 395, 459, 460, 461
Ortaç, Serdar 189, 248, 249, 250, 367, 443, 464
Ödemiş, Mutlu 258
Ökten, Zeki 98
Ölmez, Orhan 367
Önal, Füsun 61, 73, 88, 94, 307, 393
Önal, Sezen Cumhur 42, 43, 55, 79, 312, 322, 414
Önal, Tuba 66, 247
Öncel, Nazan 171, 204, 222, 227, 228, 229, 230, 262, 462
Önder, Ömer 62, 165
Öngür, Taner 48, 93, 132, 437
Özakman, Turgut 168
Özal, Turgut 138
Özbeğen, Ferdi 56, 77, 401, 413
Özbek, Meral 254
Özberk, Şebnem 215
Özcan, Serap 186
Özdemir, Bülent 142, 170, 171, 211
Özdemir, Cengiz 251
Özdemiroğlu, Attilâ 18, 38, 50, 61, 64, 65, 72, 73, 83, 84, 85, 86, 88, 96, 101, 110, 114, 116, 118, 119, 139, 142, 143, 144, 165, 190, 192, 216, 225, 307, 329, 379, 397, 420, 424, 428, 453
Özdemiroğlu, Sarp 225
Özden, Ahmet 238, 239
Özel Karşıyaka Lisesi 58
Özen, Gökhan 367
Özen, Sinan 367
Özer, Cem 398
Özer, Selim 46
Özer, Zerrin 61, 92, 117, 118, 159, 162, 165, 166, 167, 369, 370, 379, 409, 417
Özerk, Tuğba 93, 367
Özerman, Deniz 174
Özgencil, Mete 152, 153, 171
Özkan, Tamer 215
Özkan, Turgay 230, 232, 237, 248
Özsan, Sarper 314
Öztoprak, Bora 171, 464
Özülkü, Eda 157, 168, 195, 218, 225, 273
Özülkü, Metin 62, 155, 157, 158, 168, 187, 188, 189, 195, 217, 218, 225, 226, 227, 263, 266

P

Page, Jimmy 436
Paker, Şebnem 66
Paul Mauriat Orkestrası 310
Paydaş, İskender 149, 152, 173, 174, 176, 178, 187, 188, 194, 195, 213, 228, 229, 237, 247, 263, 266
Pekcan, Erol 312
Peker, Berna 217, 218, 219, 462
Pekkan, Ajda 43, 65, 76, 77, 78, 79, 93, 100, 101, 103, 104, 139, 153, 155, 157, 158, 159, 307, 312, 363, 367, 368, 369, 379, 393, 410, 417, 418, 457, 458, 460, 461, 483, 492
Pekün, Mehmet 400, 459
Pink Floyd 396
Pir Sultan Abdal 124, 167
Polakis, Mimi 224
Polifoni 320
Popular Electronics 328
Presley, Elvis 38, 51, 385
Prodüktör 426
Progressive müzik 415
Protus 358

R

Rachmaninoff, Sergei 262, 310, 331, 409
Raks 405
Ramzy, Hossam 241
Ravel, Maurice 333
Rober 72, 274, 367, 464
Robert Kolej 58
Roberto Loreno Orkestrası 311
Rock 74, 135, 323, 342, 343, 348, 394, 433, 441
Rodrigo, Joaquin 40
Roman müziği 320
Roman, Rafet El 88, 158, 216, 222, 223, 224, 307, 320, 463
Roya 367

S-Ş

Saatçi, Ercan 221, 226, 239, 261, 262, 264, 266, 463
Sabah, Coşkun 89, 104, 133, 217, 384
Sağıroğlu, Demet 173, 174, 204, 238, 262, 269, 463
Sağyaşar, Cemil 62
Sahibinin Sesi 99
Saklambaç gazetesi 58
Sakman, Vedat 208, 211, 252
Sali, Ziynet 367
Salvatore, Adamo 42
Samimoğlu, Özkan 258
Sam, Leman 251, 252, 257, 379
Sam, Şevval 252
Sandal, Mustafa 145, 155, 165, 190, 218, 225, 226, 245, 246, 247, 261, 264, 266, 367, 464

San Remo Müzik Festivali 417
Sarıca, Ayşegül 386
Sarp, Cenker 221, 225
Satie, Erik 192
Sayan, Erol 44
Say, Fazıl 21, 26, 135, 312, 353
Saygun, Tülây 62
Sayın, Emel 45, 413
Sayın, Suat 84, 104, 162, 215
Sayın, Ümit 187, 188, 194, 195, 200, 201, 218, 221, 238, 252, 261, 263, 266, 274
Schön, Peter 134
Seçil 93, 237, 238
Sedaka, Neil 312
Seki, Deniz 204, 262, 273, 463
Selçuk Alagöz Orkestrası 49
Selçuk, Timur 43, 45, 49, 56, 57, 65, 66, 72, 73, 93, 96, 101, 109, 135, 136, 155, 210, 227, 314, 379, 393, 400, 457, 458
Seley, Sezen 61, 84
Sel, Hasan 48
Serengil, Seren 93
Ses, Murat 36, 43, 48, 54, 61, 318, 382, 393, 437
Sextet SSS 38, 311
Sezai, Sibel 212, 246
Sezer, Tarık 18, 207, 211, 239, 257, 337, 459, 464
Shadows 55, 348, 435
Sıla 60, 410
Sıral, İsmet 40
Sibel 67, 212, 237, 246, 247, 274, 367, 460, 461, 464, 465
Silüetler 55, 56, 435, 469
Sinatra, Frank 401
Sipahi, Nesrin 44, 49, 400
Sis Beşlisi ve Turgut Oksay 57, 58
Sony 350, 364, 426
Soyarslan, Mehmet 348
Sökmen, Erdem 197, 371
Sökmen, Melis 221, 228, 238, 274
Sporel, Aykut 55
Stavrianos, Yorgos 145
Sting 404
Streisand, Barbaria 104
Suavi 62, 461
Suda, Pakize 87
Suna, Suat 62, 189, 274, 386, 464
Sungar, Murat 311
Sünnetçioğlu, Kemal 431
Sweaters 38
synthesizer 236, 329, 421, 423
Şahin, Selâmi 93, 102, 104, 109, 145, 158, 162, 189, 194, 413
Şair, Kasım 232
Şalluel, Orhan 246
Şanda, Volkan 232, 368
ŞAT Yapım 61, 307, 316, 318, 328
Şehrazat 40, 152, 153, 155, 159, 162, 165, 167, 170, 171, 182, 184, 185, 187, 188, 195, 215, 220, 221, 225, 226, 252, 261, 264, 269, 397
Şenay 63, 72, 76, 104
Şenay, Özer 63, 72, 76, 104
Şener, Doğan 72, 139
Şeneş, Fikret 43, 76, 77, 79, 101, 103, 104, 109, 118, 153, 155, 158, 159, 185, 410
Şen, Gönül 121, 232, 248
Şenkul, Hülya 248
Şensoy, Ferhan 211
Şereftuğ, Atillâ 157, 176
Şeşen, Burhan 62
Şeşen, İlhan 252
62, 252
Şoray, Nazan 383

T
Talû, Çiğdem 76, 79, 88, 101, 117, 120, 395
Talû, Zeynep 158, 166, 170, 232, 237, 251, 261, 267
Tamer, Başar 178, 180, 215, 436
Taner, Seyyal 48, 65, 93, 132, 274, 413, 437, 459, 460, 462
Tango 210, 499
Tangüner, Sükan 72
Tanır, Erol 61, 106
Tanyerli, Şecaattin 37, 418
Tarhan, Abdülhak Hamit 128
Tarkan 200, 201, 202, 204, 212, 267, 330, 350, 367, 369, 370, 464, 491
Taşer, Suat 168
Taşkan, Cenk 76, 101, 126, 171, 172, 418
Taşkent, Ziya 400
Taşkıran, Eser 195, 221, 266
Tatlıses, İbrahim 413
Tayfur, Ferdi 43, 417
Tehlikeli Madde 438
Tekin, Kerim 204, 379, 465
Tekin, Özlem 204, 379, 465
Telif 334, 410
Temiz, Okay 329
Teoman, Cengiz 186
Teoman, Mehmet 43, 76, 171, 172, 208, 209, 211, 252, 395, 418
Teoman, Ömer 171

Tepe, Gökhan 273, 367, 465
Tezcan, Bülent 155, 245, 246, 247, 264
Tezer, Birsen 62, 257
The Beatles 51, 312, 385, 414, 415, 418
Tilbe, Yıldız 187, 201, 204, 206, 211, 212, 213, 215, 244, 263, 463
Tony, Little 432
Topkapı Müzik Festivali 62
Trio İstanbul 49
TRT 53, 61, 63, 64, 65, 67, 81, 92, 96, 101, 104, 124, 138, 316, 341, 345, 386, 396, 413
Truatman, Yoyo 222
Tuğsuz, Olcayto Ahmet 82
Tunaman, Caner 311
Tuncer, Asrın 171
Tunçboyacıyan, Arto 139, 143, 225
Tunç, Onno 50, 76, 80, 82, 83, 84, 98, 101, 105, 106, 107, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 132, 135, 139, 142, 143, 144, 149, 152, 165, 182, 193, 197, 199, 209, 210, 225, 226, 238, 257, 262, 335, 369, 374, 379, 390, 395, 407, 424, 453, 491
Tura, Yalçın 317
Turgay, Özkan 118, 230, 232
Turgay, Serap 248
Turgut, Ercan 90
Turgut, Gönül 43
Tüfekçi, Nida 75
Türker, Yıldırım 116, 237, 254
Türk halk müziği 13, 22, 345, 404
Türkiye Müzisyenler Sendikası 43, 46
Türk müziği 13, 14, 15, 17, 27, 28, 37, 44, 51, 54, 63, 82, 88, 89, 112, 113, 119, 128, 137, 143, 200, 269, 309, 313, 316, 317, 318, 321, 326, 335, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 351, 361, 362, 403, 416, 452, 454
Türközü, Adnan 75
Türk sanat müziği 44, 52, 84, 87, 119, 126, 217, 342, 343, 344, 346, 370, 387, 394, 400, 404, 436, 442
Türüt, İsmail 215
Tüter, İpek 176, 180
Tüzmen 66, 463
Tüzün, Sibel 67, 274, 464

U-Ü
Uçaroğlu, Vasfi 47
Uğur, Buğra 108, 109, 147, 151, 152, 228
Uğur, Özkan 132, 135, 142, 171, 185, 192, 200, 204, 221, 225, 238, 246, 247, 262
Uğurdemir, Fehiman 93, 170
Uğurluer, Can 66
Uludağ, Muzaffer 18, 117
Uncuoğlu, Murat 221
Underground 356, 433
Union Française 36
Universal 204, 350, 364, 426
Unkapanı 334, 362
Ural, Selçuk 55, 135, 136, 457, 458
Usmanova, Yıldız 367
Uygur, Nejat 398
Ündaş, Hamit 228, 229
Ünsal, Niran 166, 215, 216, 217, 267, 379, 465

V
Vangelis 398
Varon, Nino 18, 81, 82, 83, 159, 173, 185, 393, 394, 397, 404, 411, 475
Vatankoş, Aylin 66
Veli, Orhan 197, 254
Vural, Ercüment 165, 195, 221, 225, 226, 238, 262, 274

W
Washington, George 38
White, Barry 401
Williams, John 398
Winter, David Alexander 45
Woodstock Festivali 433

Y
Yabancılar 57
Yalçın, Hakkı 158, 246, 317
Yamaha 329, 403, 406, 407
Yankı, Semiha 63, 64, 460
Yarkın, Ferda Anıl 245, 246, 247, 262, 273, 464
Yaşar, Ebru 367
Yaşar, Zerrin 307
Yavuzoğlu, Nail 202, 367, 374
Yazıcı, Lokman 72
Yeliz 81, 90, 460, 461
Yener, Hande 367
Yener, Özer 367
Yengi, Aşkın Nur 62, 114, 136, 144, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 367, 369, 431
Yengi, Revnak 62
Yenigün, Hurşit 40, 87
Yeni Türkü 136, 254
Yesügey, Mete 72
Yeşilçam 307, 439
Yeşil, Muammer 43, 84, 402, 404

Yeşim 25, 93, 94, 274, 463
Yeter, Murat 106, 117, 145, 168, 197, 199, 213, 238, 261, 262, 263, 264
Yıldırım, Süha 170
Yıldırım, Ufuk 239, 264, 266, 274, 367
Yıldırımbora, Vedat 77, 91, 158
Yıldız, Süha 18, 143, 187, 201, 204, 206, 211, 212, 213, 215, 244, 263, 367, 463
Yılmaz, Atıf 87, 272
Yılmaz, Ayşe Birgül 231
Yoldaş, Ergüder 101
Yoldaş, Nur 128, 131, 379
Youtube 350, 355, 408
Yumlu, Nilüfer 61, 459, 461, 462
Yunan müziği 207, 248, 403
Yunus Emre 135, 143, 192
Yurdatapan, Oktay 38, 81
Yurdatapan, Şanar 40, 61, 72, 73, 80, 84, 85, 96, 101, 307, 397
Yurtoğlu, Özgür 367
Yurttan Sesler 309, 386
Yücel, Can 411
Yücel, Hasan Ali 310
Yücel, Rezzan 62, 88
Yüce, Sedat 66, 241
Yücesoy, Işıl 93, 458
Yüksek Sadakat 67
Yükseler, Turhan 18, 101, 116, 159, 168, 182, 184, 185, 190, 256, 263, 428, 431
Yüksel, Levent 170, 184, 190, 192, 197, 199, 200, 228, 262, 367, 369, 370, 462
Yürükoğlu, Engin 48
Yüzbaşıoğlu, Şenay 47, 72, 76, 96, 101, 309, 312, 436, 468
Yüzbaşıoğlu, Şerif 47, 72, 76, 96, 101, 309, 312, 436, 468

Z

Zeynep 158, 166, 170, 211, 221, 232, 237, 251, 261, 263, 267, 274, 465, 498
Zümrüt 40, 48

Bu kitap, Türkiye'deki pop müziğe ilişkin ilk müzikolojik araştırma olmanın yanı sıra, popüler Türk müziği üzerine yapılmış en kapsamlı çalışma olma özelliğini de taşıyor.

Yarım yüzyılı aşkın bir zamandır milyonlarca insanın hislerine tercüman olan pop müziği; icracılar, besteciler, söz yazarları, aranjörler ve çeşitli akımlardan hareketle geniş bir perspektifte ele alan Küçükkaplan, bilimsel zemine oturttuğu bu çalışmasında doğrudan müziğin kendisini esas alıyor. Verdiği nota örnekleri ve yaptığı onlarca müzikal analizle pop müziğin Türkiye'deki gelişim ve değişim sürecine ışık tutan yazar, aynı zamanda yazılı bir kültür ürünü olmayan popüler müziğe bir arşivci titizliğiyle yaklaşıp, korunmasına ve gelecek kuşaklara sağlıklı bir biçimde aktarılmasına katkıda bulunuyor.

Daha önce *Arabesk* kitabıyla önemli bir boşluğu dolduran Küçükkaplan, *Türkiye'nin Pop Müziği* adlı çalışmasıyla popüler Türk müziğinin önemli bir damarını daha gözler önüne seriyor. Bunu yaparken müziği bizzat üretenlerin görüşlerine yer vermek suretiyle de okura konuya farklı noktalardan bakabileceği geniş bir bakış açısı sunuyor.

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-089-4
9 786053 140894