

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

**Geliş Tarihi:** 13.10.2023

**Kabul Tarihi:** 17.01.2024

## **Türkiye’de Müzik Endüstrisi Bağlamında Türk Halk Müziğinin Kitle İletişim Araçları ile Serüveni: Radyo ve Plak Dönemi**

**Hüseyin Kara<sup>1</sup>  
Mehmet Serkan Çakır<sup>2</sup>**

### **Öz**

Bu çalışma, kitle iletişim araçlarından olan radyo ve plak teknolojisinde Türk halk müziğinin ne derece yer edindiğini tarihsel olarak irdelemektedir. Bu kapsamda çalışmada ilk olarak halk müziği hakkında genel bir çerçeve çizilmiş, sonrasında ise bu müzik türünün kurumsal olarak icra edildiği ilk yer olan radyo dönemine göz atılmıştır. Devamında ise konu kapsamı dolayısıyla müzik endüstrisi ve Türkiye’de müzik endüstrisinin gelişimi hakkında bilgiler verilmiş, halk müziğinin plak endüstrisindeki yeri örneklerle sunulmaya çalışılmıştır. Son olarak ise Türkiye’de 1960’lı yıllarla birlikte revaçta olmaya başlayan dönemin popüler müzik türlerinden olan Anadolu Pop’un gelişim süreci araştırılmış ve bu müzik türü ile halk müziğinin ilişkisi seçilen örnek plaklar üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Nitel bir çalışma yöntemi benimsenen bu çalışmada doküman analizi yapılmış ve örnek plaklar dinlenerek içerik analizi gerçekleştirilmiş, hem radyonun hem de plak endüstrisinin halk müziğinin üretimine çeşitlilik sağladığı sonucuna varılmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Türk halk müziği, Anadolu Pop, Müzik endüstrisi, Plak endüstrisi.

### **The Adventure of Turkish Folk Music with Mass Media in the Context of the Music Industry in Turkey: The Era of Radio and Record**

#### **Abstract**

This study historically assessed to what extent Turkish folk music has gained ground in radio and record technology from the mass media. In this context, the study initially drew a general framework of folk music and then reviewed the radio period—the first occasion to perform this genre of music

<sup>1</sup>Arş. Gör., Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, 0000-0002-7094-554X, huseyinkara@munzur.edu.tr

<sup>2</sup>Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, 0000-00002-7827-9246, serkan.cakir@inonu.edu.tr

institutionally. It subsequently provided information about the music industry and its development in Türkiye in line with the subject's scope, attempting to exemplify the place of folk music in the record industry. Finally, it analyzed the evolutionary process of "Anatolian Pop," one of the popular music genres of the period that began to gain popularity in Turkey in the 1960s, striving to assess the relationship between this musical genre and folk music by carefully selecting some sample records. As part of the adopted qualitative study approach, the study performed document analysis and subsequently conducted content analysis by listening to representative records, concluding that both the radio and the record industry have provided diversity in folk music production.

*Keywords:* Turkish folk music, Anatolian Pop, Music industry, Record industry.

Anadolu coğrafyası, bulunduğu konum itibarıyla birçok medeniyete ve bu medeniyetlerin kültürel varlığına ev sahipliği yapmıştır. Bu coğrafyanın sahip olduğu kültürel yapı ise çevre bölgelerden beslenerek günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Kültürel öğelerden birisi ise makamsal bir müzik olan Anadolu müziğidir. Bu müzik kültürünün zaman içerisindeki serüvenine bakıldığında, dış etkenlerden kaynaklı olarak çeşitli değişim ve dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Kültürel varlıklardaki değişim ve dönüşümü hızlandıran en büyük etkenlerden birisi, geçen yüzyıldaki teknolojik gelişmelerle birlikte toplumsal iletişimin hızlanmış olmasıdır. Müzikal açıdan bakıldığında bunu sağlayan teknolojik araçlardan ilki radyo diğeri ise plak teknolojisi olmuştur. Tam da bu noktada bu iki teknolojik alandaki müzikal üretimlerin irdelenmesi, buradaki dönüşümleri görmeye ve anlamlandırmaya yardımcı olacaktır.

Tarihsel anlamda Anadolu müzikal kültürünün çerçevesine bakıldığında, makam müziğinin temel kaynağı olan edvarlarda yani el yazmaları nazariyat eserlerinde bu müzik kültürünün bağları görülebilmektedir (Güray, 2017, s. 9). Bunun yanında Anadolu coğrafyasındaki tarihsel ve kültürel devamlılığı arkeolojik kazılarda bulunmuş olan, çeşitli medeniyetlere ait olan resimli vazo ve taş kabartmalardan da okumak mümkündür. Bulunan bu tarihi eserlerin yüzeylerinde tasvir edilen, bağlama/saz benzeri çalgı ve üflemeli çalgı formlarının günümüzde de kullanılması Anadolu müzik geleneğinin bağları hakkında da fikir vermektedir. Bulunan vazolardaki püsküllü çalgının bağlama/saz ile *aulos* adlı çalgının ise günümüzdeki çifte kaval ve zambır çalgısı ile benzeştiğini söylemek mümkündür. Hitit dönemine ait kabartmalarda iki tür (birisi küçük gövde uzun boyunlu, diğeri ise gövdesi tar çalgısına benzeyen kısa boyunlu çalgı) bağlama/saz benzeri telli çalgılara rastlanmış ve bu dilde, bağlama/saz benzeri telli çalgıların *tibula* olarak geçtiği görülmüştür (Elbaş, 2002, s. 349).

Geleneksel Anadolu müziğinin tarihsel gelişimi böyleyken zaman içerisinde işlenen konu, kullanılan çalgı, ezgi yapıları, icra edildiği bölge veya mekân (kent-kırsal-gazino) ve tarihi gelişimi bakımından farklı dallara ayrılabilir. Bundan dolayıdır ki günümüzde bu farklılıkları işaret eden adlandırmalar yapılmaktadır. Kuramsal olarak yapılan bu adlandırma ihtiyacı, beraberinde bir tartışmayı getirirse de günümüzde geleneksel müzik, yaygın olarak literatürde ise Türk halk müziği-Klasik Türk müziği olarak

sınıflandırılmaktadır.<sup>3</sup> Temel çatı olarak aynı zamanda Anadolu müziği olarak da adlandırılabilir olan bu müzik kültüründeki ayrımın ilk temelleri, kuramsal ve kurumsal çalışmaların ilk başladığı Osmanlı'nın son dönemi ve bu çalışmaların hız kazandığı Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar götürülebilir. Diğer bir deyişle müzik alanındaki bu çalışmaların, aynı zamanda bu topraklardaki 19. yüzyıldaki Batılılaşma ve devamındaki uluslaşma sürecine denk düştüğü açıkça görülebilmektedir.

Halk müziği ise tarihsel olarak daha çok âşıklık ve bunun yanı sıra türkü yakıcıları (Tüfekçi, 1983, s. 1483) vasıtasıyla gelişimini sürdürmüş, gerek bölgesel ve yerel müzikal özellikleri gerekse çalgıları ile var olmuş ve müzik kültürümüzdeki dallardan birisi olarak konumlanmıştır. Halk müziğinin tanımını Duygulu (2014) "tamamen yerel karakteriyle ortaya çıkan ve tüm anlamını geleneksel ses kültüründen alan bir müzik türü" (ss. 222-223) olarak yapmış ve anonimlik, yaygınlık, kuşaklararası aktarım gibi özelliklerle yorumlamıştır. Ayrıca bu kavramın -halk müziğinin- halk arasında kullanılmadığını, bu adlandırmanın şehirli elitler tarafından kullanıldığını, halkın ise bunun yerine hava, ezgi, gayda gibi adlandırmalar yaptıklarını belirtmiştir. Titon (1997) ise halk müziğini, "Genel olarak konuşmak gerekirse, halk müziği, geleneksel ve sözlü olarak bir nesilden bir nesile aktarılan, ... yüzyüze iletişim ve sosyal etkileşimle sık sık uygulanan bölgeler ve etnik kökene bağlı müzik tarzlarından oluşur" (s. 95) şeklinde yorumlamıştır.

Mustan Dönmez (2019) modernleşen, endüstrileşen ve küreselleşen dünyada, halk müziğinin anonimlik, nesilden nesile aktarılma, yerel karakteristik gibi özelliklerinin kaybolduğuna fakat adaptasyon geçirerek üretildiğine dikkat çekmektedir (ss. 89-90). Halk müziğinin karakterini yani müzikal ve edebi yapısını, yaşanan toplumsal koşullar belirler; dolayısıyla işlenen edebi konuların da toplumsal olması beklenir (Utku, 1983, s. 1489). Geleneksel olarak işlenen konular ise aşk, sevda, kahramanlık, göç, sıla özlemi, doğal felaketler, dini konular, toplumsal konular vs. şeklinde sıralamak mümkündür. Halk müziğini diğer müzik türlerinden ayıran önemli özelliklerini Mustan Dönmez (2019) şu şekilde sıralamaktadır:

Bölgesel nitelikli olması, anonim olma olasılığının yüksek olması, toprak gelirleriyle geçinen halkların üretmiş olması, sözlü kültüre ait olması ve usta-çırak ilişkisiyle kulaktan kulağa aktarılması (yazısız olması), Merkezi bir teorisi olmayıp heterojen üslupsal özellikler barındırması; dolayısıyla üslupsal özelliklerinin yörelere göre özgünlük taşıması, sanat ve Müziği ve Popüler Müzikle karşılaştırıldığı zaman adı kırsallıkla anılan çalgılar ile seslendirilmesi. (s. 89)

Çeşitli tanımlamaları yapılan ve genel özellikleri belirtilen halk müziğinin belirgin bir diğer özelliği ise bu müzik kültüründe kullanılan çalgılardır. Geleneksel anlamda halk müziğinde kullanılan çalgılar genel olarak vurmali, telli, üflemeli ve yaylı çalgılar olarak sınıflandırılabilir. Emnalar (1998) ise daha halk müziğindeki çalgıları telli, nefesli ve ritim çalgıları olarak üst başlık olarak sınıflandırmış; bu gruplardan telli çalgıları tezeneli (bağlama) ve yaylı (kabak kemane), nefesli çalgıları direkt üflemeli (kaval) ve hava dolu

<sup>3</sup>Bu müzik kültürü yaygın olarak bu iki şekilde adlandırılıp ayrılmasına karşın, halk müziğinde olmasa da klasik Türk müziğinde belirli dönemlere göre ve belirli bakış açılarına göre çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. Bu adlandırmalardan bazıları Divan müziği, gazino müziği, Enderun müziği, saray müziği, Türk sanat müziği vs. gibi.

(tulum), ritim çalgılarını ise vurmali (davul) ve çarpmalı (zilli maşa) olarak alt başlıkta değerlendirmiştir (ss. 55-56). Bu sınıflandırma içinde yoğun bir çalgı çeşitliliği görülmektedir. Bunlardan en yaygın kullanılanları ise bölgesel olarak değişmekle birlikte bağlama/saz ailesi, davul, zurna, kaval, mey, kemane, kemençe vb. olarak sıralanabilir. Bu geleneksel sazlara ek olarak Batı menşeli olan keman ve klarneti de eklemek mümkündür. Örneklemek açısından özellikle Silifke yöresinde bu iki çalgının, Elâzığ ve çevre illerinde ise klarnetin yaygın bir şekilde kullanıldığını ve bu çalgılarda belirli yöresel tavırların oluştuğu görülmektedir. Anadolu özelinde bakıldığında bu kadar çalgı çeşitliliği olmasına karşın, geleneksel anlamda müzikal icralarda, bu çalgıların bir arada kullanıldığı görülmez. Her ne kadar bazı bölgelerde eğlence odalarında<sup>4</sup> ya da sohbet odaları gibi toplanma alanlarında çalgıların birlikte icra edildiği görülse de bunun oldukça yerel ve bölgesel bir alana sıkıştığını söyleyebiliriz. Fakat yerel ve bölgesel özellik gösteren halk müziği, modernleşme ve endüstrileşmenin de etkisiyle birlikte, ilk önce radyodaki korolarda daha sonra ise müzik endüstrisinin yaygınlaşması sonrası piyasa müziğinde bu çalgıların bir arada kullanıldığı bir dönem oluşmaya başladığını gözlemlemek mümkün olacaktır. Geleneksel olarak daha çok iki çalgının (davul-zurna ya da tulum-kemençe ikilisinin) yan yana geldiği görülebilmektedir.

Halk müziğinin tanımlarına ve özelliklerine baktığımızda özetle daha çok kırsal bölge yaşam tarzının getirmiş olduğu konuların işlenmesi ve bölgesel, mikro-yerel müzikal özelliklerin olması gibi faktörler olduğu aktarılmıştı. Bu özelliklerden belirgin olanlarını çalgısal farklılıklar, vokal ağız yapılarındaki farklılıklar, müzikal ürünlerin anonimlik özelliği göstermesi ve aktarımının nesilden nesile gerçekleşmesi şeklinde sıralamak mümkündür. Halk müziğinin özelliğinde ve karakterinde bu nüveler bulunurken, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetindeki modernleşme ve inkılap hareketleriyle birlikte Türk halk müziğinin hem icrası hem de üretimi anlamında belirli değişimler olagelmıştır. Bu değişimi hızlandıran diğer bir etken ise Türkiye’de gerçekleşen göç sonrası toplumsal değişimdir. Yaşanan bu iç göçle birlikte kırsal bölgenin kültürel yapısının şehirlere gelmesiyle birlikte kentli bir karaktere bürünmüştür. Hayta (2016) kent kavramının kalabalık bir nüfus grubundan daha fazla şeyi ifade ettiğini belirtir; oluşan yeni bir ekonomik düzen ve fiziki çevre dışında kentin insanların davranış ve düşüncelerinde etkili olduğunu aktarır (s. 166). Göçle birlikte kentlerde oluşan kent kültürü “farklı gelenek ve göreneklerden, farklı kültürlerden gelen kişilerin, bireysel hak ve sorumlulukların bilincine vararak, yaşadıkları kente özgün görgü ve nezaket kuralları çerçevesinde birlikte yaşama kültürüdür” (Hayta 2016, s. 166). Dolayısıyla hem yeni gelen kültürlerin kent kültüründen etkilendiğini hem de kent kültürünün bu yeni kültürleri etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kültürel yapının bir parçası olan halk müziği de bu etkilenmeden payını almıştır. Yukarıda da zikredildiği üzere halk müziğinin üretim ve tüketim koşullarında etken rol oynayan kırsal bölge yaşam tarzı yerini kent kültürünün etkisine bırakmıştır. Bu müziğin üretim koşulları artık kent kültürü çerçevesinde gerçekleşmektedir.

---

<sup>4</sup>Yöresel olarak yapılan eğlence ya da buluşmalar: Harfene, kürsü başı, gezek eğlenceleri, sıra geceleri, barak odaları, yaren sohbetleri vs.

### **Türkiye’de Radyo ve Türk Halk Müziğinin İlk Kurumsal İcrası**

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

Kocabaşoğlu’nun (2010) aktardığına göre bu tarihler arasındaki toplam yayın sürelerinin yüzde 85’ni kapsayan müzik yayınlarındaki Türk müziği dağılım oranı ise ortalama yüzde 40 civarındadır (ss. 104-105).<sup>5</sup> Halk müziği ise bu oranda çok küçük bir pay sahibidir. Hatta ilk yıl yüzde 2’lik bir orana sahip halk müziği yayınları, 1936 yılına kadar ne İstanbul ne de Ankara radyolarında kendisine yer edinebilmiştir. Ankara’da yeni radyo açılmasıyla birlikte ve bu dönemde yapılan halk müziğine yönelik derlemelerden elde edilen repertuarın da etkisiyle, ilk önce solo icraların yapıldığı kişisel ölçekli yayınlar, sonrasında ise koro icralarının yapıldığı yayınlarla radyodaki halk müziği yayın süreleri artış gösterecektir.

Şenel’in (2018) aktardığına göre, ilk olarak Sadi Yaver Ataman’ın başında olduğu, zaman zaman kendisinin hem bağlamasıyla hem de sesiyle eşlik ettiği halk müziği programları yapılmaktaydı (ss. 16-17). İlk başta Sadi Yaver Ataman’ın *İzahlı Halk Müziği* ile başlayan radyo programları daha sonra *Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz* programı ile devam etmiştir (Fidan, 2017, ss. 65-66). Bu programda Mesud Cemil şef, Muzaffer Sarısözen repertuar öğreticiliği, Sarı recep ise bağlama icracısı olarak görev almıştır (Görsel 1). Henüz halk müziği kadrolarının eksikliğinden dolayı bu dönemde tam olarak bir koral yapının olmadığı, mahalli sanatçıların davet edilip icralarda bulunduğu programlar yapılmaktaydı. Bu yayınlara katılan yöresel sanatçılardan Aşık Veysel, Aşık Ali İzzet, Bayram Aracı, Celal Güzelses ve Refik Başaran gibi isimler ise bu programlar aracılığıyla isimlerini duyurmuştur. Ataman’ın 1940 yılında tekrar askere alınmasından sonra, halk müziği çalışmalarını yürütmek için o dönem Folklor Arşiv Şefi Muzaffer Sarısözen görevlendirilir. Bu görevlendirme ise Müzik Yayınları Müdürü Mesut Cemil’in önerisi doğrultusunda

---

<sup>5</sup>Kocabaşoğlu’nun (2010) aktardığı oranlardan bazıları şunlardır: (Oranlar saat/yüzelik şeklinde hesaplanmıştır. Türk müziğindeki Tür/janr ise Divan/Türk Halk Müziği olarak ayrılmıştır) “İstanbul Radyosu, 1927 yılı/ Temmuz: Divan Müziği 1820/42.12, Türk Halk Müziği 90/2.08, 1927 yılı/ Kasım: Divan Müziği 1260/44.36, Türk Halk Müziği 60/2.11, 1929 yılı/ Ocak: Divan Müziği 1540/61.11, bu yılda Türk Halk Müziği yayını yapılmamıştır. Ankara Radyosu, 1932 yılı/ Ocak: Divan Müziği 720/40.93, bu yıl Türk Halk Müziği yayını yapılmamıştır” (ss. 104- 105). 1927 yılı Temmuz ayı ile 1934 yılı Ocak ayı arasında klasik Türk müziği yayınları yapılmış fakat radyolardaki Türk müziği yasağından sonra 1934 ile 1936 yılları arasında Türk müziği yayınlarına ara verilmiştir. Klasik Türk müziğinde durum böyleyken, yukarıdaki oranlardan da anlaşılacağı üzere ilk yıl çok küçük oranlarda halk müziği yayını yapılsa da diğer yıllarda bu müziğin yayını yapılmamıştır. Radyolardaki Batı müziği yayınlarına bakıldığında ise ortama yüzde 40 ile yüzde 50 arasında olduğu görülmektedir.

Ankara Radyosu Müdürü Vedat Nedim Tör tarafından gerçekleştirilir (Şenel, 2018, ss. 16-17).

Bu dönemin radyo yayınlarına bakıldığında, *Yurttan Sesler* adında bir program gerçekleştirilmekte ve var olan koro elemanlarının ise daha çok klasik Türk müziği geleneğinden geldiği görülmektedir. Radyo yayınlarında hem halk müziği hem de başında Mesut Cemil'in olduğu Tarihi Türk Musikisi Topluluğu çatısı altında makam müziği icraları yapıldığı görülür. Bu koronun halk müziği çalışmalarında ise Muzaffer Sarısözen eğitici olarak



görevlendirilmiş ve koro elemanlarına değişik yörelerden türküler öğretmiştir (Şenel, 2018, s. 18). 1946 yılına kadar bu şekilde devam eden koro çalışmaları daha sonra yapılan derlemelerle birlikte genişleyen repertuar sonucunda klasik Türk müziği ve Türk halk müziği yayınlarını yapmak üzere ikiye ayrılır. Koronun ikiye ayrılmasındaki bir diğer etken de bu iki geleneğin hem tarz hem de gelişim açısından farklı bir yapıya sahip olduğu düşüncesidir (Elçi, 1997, s. 105). Bu değerlendirmeden sonra Mesut Cemil'in yönetmiş olduğu *Yurttan Sesler* adlı program, halk müziği kadrolarının da gelişmesiyle birlikte bir topluluğa evrilir ve bu topluluğa Vedat Nedim Tör tarafından Yurttan Sesler Korosu adı verilir, koronun başına da Muzaffer Sarısözen geçmiş olur (Yılmaz, 1996, s. 35). Şenel'in (1999) aktardığına göre, topluluk ayrıldıktan sonraki Muzaffer Sarısözen şefliğinde ilk saz sanatçıları Sarı Recep, Ahmet Gazi Ayhan, Mucip Arcıman, ses sanatçıları ise Neriman Altındağ, Muzaffer Kıvılcım, Sabahat Karakuş, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ, Turhan Karabulut'tur (s. 117).

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

Radyonun sınımsız tuttuğu ve başardığı halk türkülerini yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında bilgi vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi, bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izâha gerek lüzum bile kalmamıştır ki, Yurttan Sesler'in sanatkâr işçileri memlekete en

modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamıyacağı bambaşka bir istihkâm (kuvvetli siper) yapmakla meşguldürler. (Çeren, 1944, s. 9, akt. Şenel, 2018, s. 254)

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

Sonuç olarak bölgesel alana sıkışmış olan bu müzik türü ilk olarak yeni kurulan devletin radyosunda icra edilmeye başlanmıştır. Bu mecrayı halk müziğinin geniş kitlelere ulaştırıldığı ilk kanal olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca buradaki uygulamaların daha sonraki dönemleri etkileyerek Türk halk müziği icralarının nasıl olması gerektiği hususunda kaynak teşkil ettiği görülmektedir. Özellikle Ankara radyosunda Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu Yurttan Sesler Korosu ve devamındaki koro icraları otorite haline gelmiştir. Demir'in (2017) de aktardığı gibi, "kendinden önceki sisteme, 'gelenek', 'otantisite' kodunu veren Yurttan Sesler, başlangıcında 'modernite' örüntüsünü güçlendirmiştir. Bugün ise Yurttan Sesler'in kendisinin geleneksel ve otantisite kodlarına sahip olması, başlangıcındaki fikirselleşmeden kaynaklanmaktadır" (s. 212).

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hem gerçekleştirilen inkılap hareketlerinin hem de kültürel olarak yeniliklerin ileticisi olan radyo yayınlarında gerçekleştirilen halk müziği yayınlarının perspektifi böyleyken, özellikle 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de gelişmeye ve hızlanmaya başlayan müzik endüstrisi ise radyo yayınlarında oluşturulan halk müziği icrasının dışında bir müzikal icra sunmaya başlamıştır. Müzik endüstrisinde yaygın olarak kullanılan plak teknolojisi ise buna aracılık etmiş ve halk müziği icralarında çeşitlilik sağlamıştır.

### **Müzik Endüstrisi ve Türkiye'de Müzik Endüstrisinin Gelişim Süreci**

Müzik endüstrisi denilince akla meta, metalaşma, pazarlama, piyasa, ekonomi vb. kavramlar gelmektedir. Frith (2000) müziğin endüstrileşmesi yalnızca müziğin başına gelen bir olay olarak görülmemelidir der ve ekler: "Müziğin endüstrileşmesi müziğin bizatihi

oluşturulduğu süreci betimler. Bu öyle bir süreçtir ki, sermayesel, teknik ve müziksel söylemleri bir araya getirir (ve birbirine karıştırır)” (s. 73). Mustan Dönmez (2019) ise müzik endüstrisi hususundaki tanımlamasını tarihsel olarak ele alır ve bunun da endüstri devrimi birlikte ilerlediğini aktarır. Bu endüstrinin kültür endüstrisi kavramı ile oluştuğunu ve Frankfurt Okulu üyeleri tarafından kavramsallaştırıldığını belirtir. Yine bu endüstride müziğin piyasada bir meta halinde sunulmasını sağlayan etkenleri ise kayıt teknolojisi, radyo ve TV yayıncılığı, dijital teknoloji ve internet teknolojisindeki gelişmeler, ses mühendisliğindeki dijital olanakların artması vs. şeklinde sırlamaktadır (s. 142). Mustan Dönmez (2019) devamında ise şunları aktarmaktadır:

Tüm bu bilgiler ışığında tam bir tanım yapmak gerekirse müzik endüstrisi; gelişen ses ve müzik teknolojilerinin de yardımıyla, kapitalist ekonomik sistem içerisinde, soyut bir kültür ürünü olan müziğin, tıpkı diğer somut metalar gibi paketlenerek (CD, kaset vb.) ya da dijital yollarla dağıtılarak, satılarak ya da endüstriyel çarkın içinden ve şirketleşmiş olan müzik yapımcılarının elinden geçerek, yıldız olgusu gibi stratejilerle işlenerek, ekonomik pazara bir sektör ürünü olarak verilmesi ve kitlelere dağıtılmasına yönelik çalışan bir endüstri kolu. (s. 143)

Müzik endüstrisi, sesin kaydedilmesi sonucunda dinler ve izler kitleye ulaştırılması ile oluşan bir sürecin gerçekleştiği alandır. Bu süreç içerisinde ise sadece şarkının kendisi değil şarkının yaratım süreci de meta haline gelmiştir (Çelikcan, 1996, s. 38). Ayrıca Çelikcan (1996) müziğin üretimindeki yeni faktörleri “müziğin değeri, pazar koşulları tarafından belirlendiği için, müziğin yaratım süreci yalnızca müziksel yaratıcılıkla değil, sermaye, teknoloji gibi yeni birtakım unsurlarla belirlenmeye başlamıştır” (s. 38) şeklinde açıklamaktadır.

Bu bağlamda müziğin ilk kaydedilmesi sürecini Edison’un fonografı ile başlatmak mümkündür. Fonografin icadından günümüze kadar müziğin kaydedildiği belirli dönemleri Millard (2005), Edison’un fonografi icat ettiği 1877 ile 1920’lerin sonlarına kadar gelen akustik dönem, 1930’lu yıllar ile 1940’lu yıllar arasındaki (78 devirlik plaklar) elektriksel dönem, 1950 ve 1960’lı yıllarda 33 ve 45 devirlik plakların kullanıldığı dönem, 1970’lerle birlikte plakların yerini almaya başlayan manyetik bant yani kasetlerin kullanıldığı dönem ve 1982’den itibaren kompakt disklerin (CD) kullanılmaya başlandığı dönem olmak üzere beş başlıkta toplamıştır (s. 6-7).

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

Müzik endüstrisindeki bu gelişmelere ek olarak, bu endüstrinin etki alanlarını genişleten bazı faktörler olmuştur. Bunlardan bazıları ve önemlileri şunlardır:



- 1) Ses kaydı ile konser, salonlardan çıkıp dinleyicilerin evlerine taşınmıştır.
- 2) Pazarlama ve ticaret stratejisi bağlamında yeni teknoloji ve kültürel formlardaki ürünlerin sürümü üzerinde, alım gücü olan orta sınıf belirleyici olmaya devam etmiştir.
- 3) Fonografin silindirik ses medyumunu, gramofonun daha kolay arşivleme olanağı sunan çift yüzeyli disk formatı ile uygulamadan kalkmıştır. (Parthasarathi, 2005'ten akt. Gruson, 2017, s. 221)

Müzik endüstrisindeki teknolojik gelişmeler ile sosyal ve kültürel değişimler, beraberinde müzik üretim ve tüketim alışkanlıklarındaki farklılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Toll (1982) ev içi eğlenme alışkanlığı ile birlikte eğlence araçlarının geliştiğini, bunun da müzik endüstrisinin gelişmesine neden olduğunu belirtir ve müziğin yeniden üretim araçlarını kronolojik olarak yaprak nota, pikap, kasetçalar, compact disc (CD), videoteyp şeklinde sıralar (akt. Çelikcan, 1996, ss. 39-40).

Türkiye'deki müzik endüstrisi tarihine bakıldığı zaman ise arada bazı farklar olmakla birlikte aslında diğer Batılı ülkelerle benzer dönem ve zamanlarda gelişim göstermiştir. Diğer bir deyişle, müzik endüstrisinin teknolojik araçlarından olan fonograf, gramofon radyo, 2. Dünya Savaşı sonrası nispeten özgürleşen ortamda (Türkiye özelinde Marshall yardımları ve çok partili sisteme geçişten sonraki dönem) hızlı bir şekilde gelişim gösteren plak, 80'li yıllarla birlikte kaset ve CD araçları bu sektörün gelişmesine katkı sağlamıştır. Çelikcan'ın (1996) da aktardığı gibi, "çok partili düzene geçiş, köyden kente göç, plansız ama hızlı ekonomik büyüme gibi, siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimlerin yoğun olarak yaşandığı 1950'li yıllarla birlikte, toplumun müzikten beklentileri de değişmeye" (s. 95) başlar. Müzik endüstrisinin ilk teknolojik aygıtı olan plakların kullanımı hakkında bilgi vermek gerekirse, ilk önce dakikada 78 devir yapan taş plaklar, daha sonra ise dakikada 45 devir yapan kısa çalarlar ve 33 devir yapan uzun çalarlar piyasaya sunulmuştur. Bengi'nin (2020) aktardığına göre daha önceleri uluslararası sermaye gruplarının (Odeon, Columbia gibi) ve azınlıkların eliyle gelişmiş olan plak sektöründe, 1960 yılında Şençalar Plak'ı daha sonra ise Efes Plak'ı kuran İsmail Şençalar ilk Türk plakçısı olmuştur (s. 160). Bu tarihten itibaren ise birçok plak şirketi kurulmaya başlamıştır.<sup>6</sup> 1966 yılı rakamlarına göre Türkiye'de ortalama 3 milyon plak satılıyordu ve plak sahiplerinin sayısı ise 200 bindi. Bu kadar yüksek orandaki plak üretimi ve bu plakların satılması, dönemin radyosunun müzik yayıncılığındaki tekelinin kırılması sonucunu doğurmuştur. Dönemin radyo yayıncılığı anlayışını ve sıkı denetimleri düşünüldüğünde, müzik üretimi için nispeten demokratik bir

---

<sup>6</sup>Ses Dergisi'nin 31 Ağustos 1968 tarihli sayısında Türkiye'deki plak ve plakçılar hakkında şunlar yazmaktadır: "Türkiye'de plak yapabilen tek fabrika, Gramofon Limited Şirketi'dir. Matrisleri burada yaptırmayanlar, plakların kalıplarını Avrupa'da aldırarak zorundadırlar. Genellikle İtalya ve Almanya'da yaptırılan bu kalıpların maliyeti 500 ile 1.000 lira arasında değişmektedir. Matris yapan fabrikanın azlığına karşılık, plak baskısı yapan birçok firmalar vardır. Grafson, Diskofon, Grafon, Melodi ve Şençalar firmalarıdır... Peki bir plak nasıl yapılır? Plak yapımı ses kaydıyla başlar. Türkiye'de en çok tatbik edilen sisteme göre önce müzik alınır. Sonra şarkıcı başka bir yerde çalınan müziğin üzerine şarkısını okuyor. Bu sırada kayıt odasındaki önlerindeki aletlerle şarkıcının sesini devamlı kontrol ederler... Stüdyoda doldurulan bantlar transfer odasına gelir ve burada sesler alüminyum üzerine kaplanmış siyah plastikten başka bir şey olmayan laker üzerine geçirilir... Plakın hammaddesi Amerika ve İngiltere'den ithal edilmektedir. Plak yapımcıları, İzmir'de imalata başlayacak olan Petkim'in PVC yapması ile ithal için kaybedilen dövizin sona ereceğini söylüyorlar..." (akt. Dilmener, 2003, s. 27).

ortamın oluştuğu söylenebilir. Radyo üzerinden halka ulaşamayan kişi veya müzik grupları plakları aracılığı ile kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

Plak endüstrisinden sonra, müzik piyasasını canlandırıcak ve müzikal anlamda iletişimi görece hızlandıracak olan diğer bir teknolojik gelişme ise kaset ve kasetalarının kullanılmasıdır. Bu teknolojiyle birlikte dinler kitlenin müzik sektöründeki üretimlere ulaşmaları kolaylaşmış ve bu teknoloji evlere olduğu kadar sonraki süreçte arabalara kadar girmiştir. zbek'in (1991) verdiği bilgilere göre, kaset endüstrisi Türkiye'ye 1970'lerde gelmiş ve kasetten kasete hızlı aktarımlar yapan makinalar 1974 yılında ithal edilmiştir. İlk kaset ve kasetalarını Almanya'daki işçiler getirmekle birlikte, ilk yerli kaset üretimi 1976 yılında Plaksan tarafından üretilmeye başlanmıştır. 1978'de sırasıyla Sabra (sonra Raks), 1980'den sonra ise Teletrans, Uzelli, Nora, Bantsan kaset fabrikaları kurulmuştur. Bu durum ise müzikal anlamda tüketimi çoğaltmıştır. 1983 yılından itibaren ise Batı teknolojisine denk üretimler yapılmaya başlanmıştır (ss. 123-124).

### ***Türk Halk Müziğinin Plak Endüstrideki Tarihsel Seyri***

Çalışmanın geçmiş bölümünde de belirtildiği üzere, halk müziğinin modern anlamda, koral ve çalgı topluluğu olarak ilk olarak icrası 1930'lu yıllardaki radyo yayınları ile başlamıştır. Halk müziğinin müzik endüstrisindeki grnrlğu ise bu tarihlerden sonra olmuştur. İlk olarak radyolardaki kurumsal icranın dışında, bölgesel müzikal karakterleri gösteren ve halk müziği algılarının yanı sıra ince saz algılarının da (keman, tanbur, klarnet vs.) kullanıldığı icralar görülmektedir. Radyonun yanında plağın da yaygınlık göstermesiyle birlikte bu icraların toplumda büyük karşılık bulduğu bilinmektedir. Bu isimlerden en bilinenleri Diyarbakırlı Cell Güzelses, Malatyalı Fahri Kayahan ve Zaralı Halil Söyler'dir.

1970'li yıllarda ise plak şirketlerindeki artışla birlikte, şirketlerin halk müziği ağırlıklı bir sekiyle 45'lik plak basmaya başlamışlardır. ne çıkan firmalardan birisi olan Hülya Plak ilk yıllarında Bedia Akartürk, Nida Tüfekçi, Yüksel Alpdoğan, Mürüvvet Kekilli gibi isimlerin plaklarını basmış daha sonra ise Neşet Ertaş ve zay Gönlüm gibi dönemin popüler isimlerinin plakları ile devam etmiştir (Polat, 2021, s. 90). Halk müziği seçkisi ile öne çıkan bir diğer firma ise Edifon ise Yıldız Tezcan, Ali Ekber iek ve Bilal Bozbağ gibi isimlerin plaklarını basmıştır. Yine bu dönemde Türkiye'nin siyasi ve politik ortamı ile alakalı olarak şehirli ozanların bu yönde üretimler yaptıkları ve plak endüstrisinde kendilerine yer buldukları görülmektedir. şık Mahzuni şerif, Nesimi imen, şık İhsani ve şık şahturna vs. isimler bu eğilimleriyle ne çıkmıştır.

### ***Plak Endüstrisinde Radyo Tavrı Dışında Türk Halk Müziği retim rnekleri***

Yukarıda bahsedilen radyo tavrının dışında, piyasada çeşitli isimler tarafından çokça üretilmiş plak örnekleri mevcuttur. Bu dönemin ünlü simalarına Cell Güzelses<sup>7</sup>, Zaralı Halil

---

<sup>7</sup>Cell Güzelses'e Atatürk tarafından *şark bülbülü* unvanı verildiği söylenir. Bilindiği gibi Atatürk, zel yemeklerinde ve toplantılarında fasıl müziğini çokça dinlemiştir. Cell Güzelses'in kendi beyanına göre, bu adlandırmayı bu toplantılardan birisinde almıştır: "...Dolmabahçe Sarayı'nda tam sekiz saat devam eden fasılda Urfa, Elziğ, Erzurum, Muş ve diğer havalardan birçoklarını okuduktan sonra "Cell, sen çarkın Blblsn...Plaklarında yle yazdır" buyurdular. O akşam Nobar Tekyay da bizlerle beraberdi. Ve işte o günden sonra musiki şefi Artaki Efendi de Nobar'dan bu muhabereyi duymuş olduklarından, şimdiye kadar hep bu

Söyler, Malatyalı Fahri Kayahan, Erzincanlı Şerif ve Urfalı Cemil Cankat örnek verilebilir. İsmi zikredilen bu musikînasların ortak özellikleri, icralarındaki belirgin ortak hançere tavrı ve icralarında kullandıkları sazlar olarak göze çarpmaktadır. İlk zamanlar sadece bağlama, daha sonrasında ise kabak kemane ve üflemeli (mey, kaval vs.) çalgılar eşliğinde söylenirken bu kişilerin icralarında ve kayıtlarında, ince saz olarak da adlandırılan ud, kanun, keman, cümbüş, klarnet, tanbur gibi çalgılar kullanmışlardır. Görsel 2'deki sazlar ise bu duruma örnek teşkil etmektedir. Tavır olarak ise "türkü aralarında süslemeler, geçkiler, çıkmalar, ara nağmeler yer alıyordu. Hatta kimi türkülerini, klasik Türk müziğine yakın örneklerdi (Abacı, 1999, s. 179). *Meclisine nail oldum ben bir kaşı karaya, Sinemde bir tutuşmuş yanmış ocağ olaydı, Çıkar yücelerden yumak yuvarlar* gibi eserler örneklerden bazılarıdır. Bu dönemde adı geçen sanatçılara ek olarak, yöre sanatçılarından da plak yaptığı görülmektedir. Adanalı İboş Ağa, Silifkeli Ahmet Ali Çavuş, Ödemişli Hüseyini Avni Bey, Zileli Halil Bey bunlardan bazılarıdır. Fakat bu yöre sanatçıları içinde Celâl Güzelses öne çıkacak ve günümüzde de tanınan mahalli sanatçılardan biri haline gelecektir (Ünlü, 2016, s. 340).



Görsel 2. Celal Güzelses (ortada oturan) ve saz ekibi (aa, 2019)

Aşağıda Tablo 1'de ismi geçen üç sanatçının da icra ettiği repertuvarlara bakıldığında, icra tarzlarının radyo tavrı dışında olduğu görülmektedir. Özellikle Malatyalı Fahri Kayahan özelinde, icra ettiği eserlerin hem anonim hem de kendi bestesinin (*Tabip Açma İyileşmez Bu Yara, Felek Bırak Yakamı, İstersen Halime Gül* vd.) olması repertuar çeşitliliği anlamında farklılık yaratmaktadır. Eser isimlerinde gelenekte olmayan söz yapıları kullanılmıştır.

Bir başka örnek ise dönemin ünlü kadın sanatçılarından Zehra Bilir'dir. Ünlü'nün (2016) aktardığına göre, "Zehra Bilir halk musikisine farklı boyutlar getirecek özgün bir solist olarak, özellikle 40'lı yılların sonunda ve 50'li yıllarda çok sevilip benimsenecektir" (s. 377). Zehra Bilir'in aşağıdaki tabloda icra ettiği eserlerin ortak özelliği radyo tavrı dışında bir tarz

---

unvanı kullanmağa başladım" (Abakay, 1995, s. 108). Abacı (1999) ise Celal Güzelses'in müziği ve yorumu hakkında şunları aktarmaktadır: "Klasik Türk Müziği çalgıları eşliğinde okuduğu türkülerde, şiveye yer vermez, İstanbul Türkçesi kullanır. Türkü formuna ağırlık verse de şehirli bir müziktir yaptığı. Detoneden uzak, yumuşak, rahat tarzıyla daha çok bölgesinin lirik türkü, hoyrat ve mayalarını okuyor" (s. 180).

ile icra edilmiş olmasıdır. Bilir'in icrasındaki bu tavrın sahnedeki görselliğe yönelik olduğunu da belirtmek gerekir. Gerek türkülerin icrasında yöresel ağız yapılarını kullanması gerekse vokal ve sazların atışması dönemin sahne icra tarzının bir diğer özelliğidir.

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

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

**Tablo 2.** Zehra Bilir'in çıkarmış olduğu örnek plaklar

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

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

Sözgelimi, 1960'lı yıllarda Harput-Elâzığ türkülerinin tanınmış bir yorumcusu olan Enver Demirbağ, çıkardığı 45'lik plakların bir bölümünde, ezgileri, yöre müziğinde

yoğun biçimde kullanılan klarnet, tambur, ud, keman yerine nüansları açığa çıkarmakta yetersiz kalan bağlama eşliğinde okumuştur. Bu icra yerel tavra uymadığı gibi, tam radyo icrası da değildi, ikisini de okşayan, ortalamacı bir tutumdur. Oysa aynı türkücü, kimi başka 45'liklerinde ve Elazığ'da hazırlanan kasetlerinde tamamen Harput ağzı okuyordu. (s. 194)

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

Bundaki amacı Türk sazı olarak tanınan sazların çalınmasını isterdi. Mesela bir klarnet bu Avrupa sazı, keman Avrupa'dan Türkiye'ye gelmiş yerleşmiş. Diğer buna benzeyen birçok keytar'dı bilmem ne gibi sazlar, bunlara katıyen yer vermezdi. Mesela Seyfettin Sığmaz, bu Erzurum barlarını filan zurnası ile devamlı çalıp oynatan, Avrupalarda takdim eden, o programlara iştirak eden bir sanatçıydı. Çok güzel klarnet çalardı, memleketinde de klarnet ile daha çok tanınmış kimse olduğu halde, radyoda klarnet çalmasını önledi, mey çaldırdı. Türk sazı olarak mey çalınmasını şey yaptı. Diğer yönden memleketimizde birçok bölge biliyor bunları, mesela Elâzığ havalisi saz, keman, ud, klarnet, otururlar çalar söylerler. Ama bunlar milli saz olmadığı için radyoda çaldırıp söyletmezdi bunları. (Atakul, 2000)

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

### ***Halk Müziğinin Popüler Müziğe Girişi ve Anadolu Pop***

Anadolu Pop bir müzik akımı olarak, kendinden önceki dönemde revaçta olan pop müziğinin bir devamı olarak görülmektedir. Anadolu Pop'tan önceki dönemi ise 1950 ve 1960'lı yılların başlarına denk düşen ve bu yıllarda kurulan grupların veya kişilerin üretimlerinin olduğu dönem olarak çerçeveselendirebiliriz. Bu gruplar ve kişiler ilk zamanlarda daha çok İngilizce şarkılar söylemekte ve üretmekteydiler. Bu dönemin ilk popüler yıldızı olarak Celal İnce'yi, grup olarak da 1955'te İstanbul'da Deniz Harp Okulu

öğrencileri tarafından kurulan rock'n roll orkestrasını örnek olarak verebiliriz (Meriç, 2020, s. 29). Bu dönemin önemli gruplarından Moğollar'da da durum bu şekildedir. İlk başta Batı'daki (Beatles vs.) grupları örnek alan bu grup daha sonra yüzünü Anadolu'ya dönmüş ve Anadolu'nun folklorik yapısından faydalanmıştır.

Anadolu Pop isminin ilk kullanılması hakkında, bu akımın önemli temsilcilerinden birisi olan Cahit Berkay vermiş olduğu bir röportajda şunları aktarmaktadır:

Sonunda biz de Türkçe sözlü müzik yapmamız gerektiğini fark ettik ve böylece Türkçe müzik yapmaya karar verdik. İkincisi de Anadolu değerlerine yönelmeliydik. Orası bir kültür hazinesi, her açıdan, müzik, folklor, dans, giyim-kuşam vb. çok zengin bir kültür kaynağı idi. Kendimizi buraya çevirdik (ben kişisel olarak folklorla ilgili ve yatkındım, yıllarca Muzaffer Sarısözen'in programlarını takip etmişimdir). Kişisel olarak bağlamaya özel bir ilgim vardı. Bağlama dersi almaya başladım. Ondan sonra kabak kemane, vb. zaman içinde çoğaldı. Temel düşüncemiz şuydu "yapacağımız müziğin ayaklarının Anadolu'ya basması, Anadolu havasını taşıması lazım." Bu doğrultuda; Anadolu kökenli pop müzik vb. derken Murat Ses "Anadolu Pop" ismini önerdi, biz de bu ismi çok sevdik ve yaptığımız müzik tarzına "Anadolu Pop" dedik. (Folklorla Doğru, 1996, s. 76)

Anadolu Pop akımının içine doğduğu ortamı ve bu akımın gelişmesine neden olan etmenleri Hasgül (1996) şu şekilde açıklamaktadır:

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

Bu dönemde tetikleyici iç etkenlerin yanında dış etkenler de mevcuttur. Hatta bu dış etkenleri, dönemin müzikal yapısını büyük oranda etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Anadolu Pop türünde kullanılacak olan meta halk müziğidir fakat bu metayı işleyecek ve etkileyecek unsurlar büyük oranda dış unsurlardır. Bu unsurları Tekelioğlu (1999) şu şekilde aktarmaktadır:

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

Anadolu Pop akımına gelmeden önceki müzikal çalışmalara baktığımızda, yüzünü Anadolu'ya ve dolayısıyla onun folklorik yapısına dönmüş olan müzisyenler ilk başta halk

türkülerini Batı formunda düzenlediklerini görürüz.<sup>8</sup> Fakat bu düzenlemelerde geleneksel ezgi yapılarına sadık kalındığı söylenemez. Meriç'in (2020) aktarımına göre Kentet Dogo, Şanar Yurdatapan ve Doruk Onatkut'un düzenlediği *Kara Tren* türküsü Türkiye'de Batı formunda düzenlenmiş ilk popüler türkü olmuştur. Yine dönemin popüler bir ismi olan Erol Büyükburç ise *Hey Onbeşli, Kızılıklar Oldu mu?* gibi türkülerini Batı tarzında düzenleyip icra etmiştir (2020, s. 31-32). Meriç (1999) *Kara Tren* türküsünün ilgi görmesinden sonra başka grupların da bu tarz icralara ilgilerinin arttığını ve bunun da Anadolu Pop'un doğuşunun habercisi olduğunu belirtir (s. 133).

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

Anadolu Pop'un ilk çıkış dönemlerinde, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de twist, ça ça vs. gibi Batılı danslar revaçtaydı. Bu müzik türlerinin alt yapısını kullanarak hem Türkçe sözlü yeni eserler üretiliyordu hem de bazı halk ezgilerine bu müzikal yapıyı ekleyerek yeni düzenlemeler yapılıyordu. Bu tarz üretimlerden en bilineni ise Barış Manço ve Harmoniler'in ürettiği *Çit Çit Çedene* ve *Kızılıklar Oldu mu?* eserlerinden ürettikleri twistlerdi (Bengi, 2012, s. 37).

**Tablo 3.** Barış Manço'nun çıkarmış olduğu örnek plaklar

Grafson (Yıl: 1963)	Sayan Plak (Yıl: 1968)
<i>Çit Çit Twist</i>	<i>Kızılıklar Oldu Mu?</i>
<i>Dream Girl</i>	<i>I'll Go Crazy</i>

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

<sup>8</sup>Anadolu Popun önemli temsilcilerinden Cem Karaca'nın bu konu hakkındaki görüşleri önemlidir: "O dönemdeki müzikal alt yapı Avrupa Pop'u ve stiline ve Amerika'ndı ve besteler de öyleydi. Resimdeki Gözyaşları öyledir. Benim Zeyno diye bir bestem vardır. Hudey, Ümit Tarlaları gibi çalışmalarım buralıdır. Askerlik beni çok etkilemiştir...Gittik, İstanbul'u özlüyorum, karımı özlüyorum, evimi, anamı...ama o anda benim özlemimi yabancı bir parça anlatmıyor. Antalya'da bir asker... alayın arkasında dağ var... Nevşehirli mi Erzurumlu mu birisi eline almış sazı, söylüyor türküsünü, bir de baktım beni anlatıyor. Elvis Presley beni anlatmıyor veya Las Vegas. O anda beni o anlatıyor. O anda kafamda şimşekler çaktı. Ve çakan şimşek arkasından, "şırıl şırıl dereler, koyunları meler, ah benim şirin köyüm" gibi sınıf bilgisi şiirleri ve resimler var. Yeşillikler içerisinde minareler! Anadolu'da öyle bir şey yok. Ve dedim ki, Cem Karaca, Robert Kolej'de okuyacaksın ve bunlara yabancı kalacaksın, olmaz!" (akt. Ok, 1994, s. 73).

Moğollar'ın *Düm-Tek* albümü enstrümantal eserlerden oluşmaktadır. Albüm repertuvarına bakıldığında ise hem eser icralarında kullanılan enstrümanların geleneksel olması hem de bazı eserleri aksak ritimde bestelemeleri, Moğollar'ın geleneksel müzikten beslendiklerini göstermektedir. Bunun yanında icra edilen eserlerin belirli bölümlerindeki emprovizeler de bunu desteklemektedir. Albümde eserlerin icrasında enstrüman olarak bağlama, kaşık, ıklığ (kabak kemane), davul gibi geleneksel enstrümanlar kullandıkları görülmektedir.

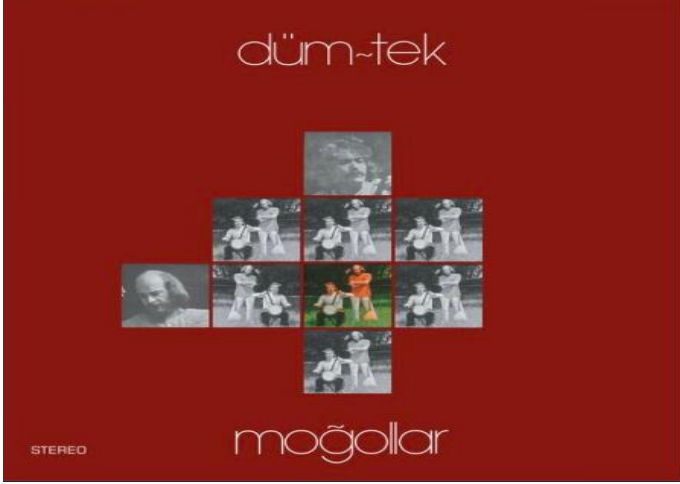
**Tablo 4.** Moğollar *Düm-Tek* albüm repertuvarı

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

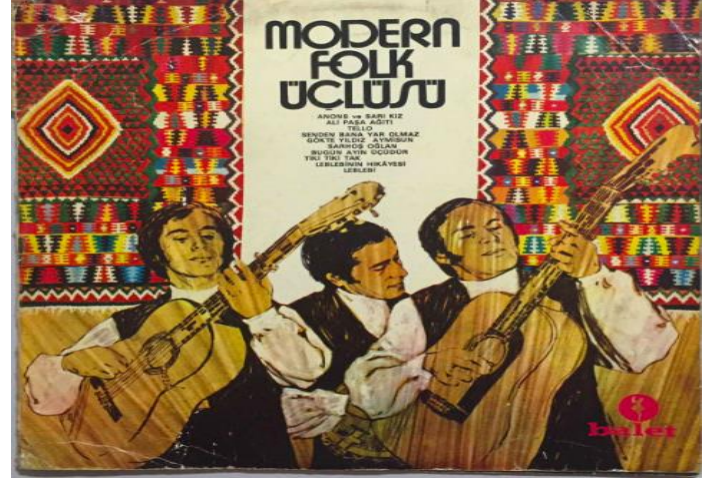
Bu dönemde halk türkülerinin Batılı sazlarla yaygın bir şekilde icra edilmesine neden olan etmenlerden bir diğeri de *Hürriyet* gazetesinin düzenlemiş olduğu Altın Mikrofon yarışmasıdır. Tülay German'ın başarısından sonra, zaten yükselmekte olan Anadolu Pop daha da yaygınlaşmış ve yeni oluşan gruplar bu yarışmaya yoğun bir katılım gerçekleştirmiştir. Bu yarışmanın düzenlenme amacı Anadolu Popun içeriğine uygundur. *Hürriyet* gazetesindeki ilan, "Altın Mikrofonu Armağanı yarışması, Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek için hazırlanmıştır" şeklinde yayınlanmıştır (Akkaya, 2007). O dönemde birçok kişi bu yarışmaya katılmış ve bu yarışmadan sonra isimlerini duyurmuşlardır. Bu kişilerden bazıları Cahit Berkay, Cem Karaca, Erkin Koray, Yıldırım Gürses, Fikret Kızılok'tur (Meriç, 2020, ss. 264-270). Dilmener'in deyişiyle yarışma "müzisyenler, Anadolu'nun kıvrak havalarını ya da İstanbul'un kıvrak köçekçelerini dile getirip, Türk folklor müziğinden seçtikleri parçaları; ça-ça, twist, bossanova, slow, swing veya vals şeklinde icra ederek kenara çekilir, jürinin kararını beklerler" (2003, s. 68) şeklinde gerçekleşmiştir. *Hürriyet* gazetesi Altın Mikrofon yarışmasını 1965 ile 1968 yılları arasında düzenlemiştir. 1972 yılından itibaren *Günaydın* gazetesi yarışmayı düzenlemeyi üstlenmiş ve Edip Akbayram<sup>9</sup> Aşık Veysel'in *Kükredi Çimenler* şiirini besteleyerek bu

<sup>9</sup> Akbayram, bu tarzın en önemli sanatçılarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Vermiş olduğu söyleşide hem kendi müziği hem de genel olarak Anadolu Pop hakkında şunları aktarmaktadır: "... kendi otantik türkülerimizde halk ozanlarımızdan, şairlerimizden yola çıktım. Anadolu Folk adı altında o yıllarda yaptığımız Batı müziği enstrümanlarıyla, kendi ezgilerimizin bileşimiydi. Doğu-Batı sentezini yakalamaya çalışıyorduk. Buna o zamanlar en uygun isim olarak Anadolu Folk diyorduk. Sonra Türk Pop müziği olarak nitelendirildi. 1988'de özgün olarak nitelendirildi. Ben bu tanıma kabul etmiyorum. Biz zaten 72'den beri özgün bir müzik yapıyoruz" (akt. Saçınıtı, 1990, s. 15).





Görsel 3. Moğollar, *Düm-Tek* albüm kapağı (Discogs, t.y.)



Görsel 4. Modern Folk Üçlüsü albüm kapağı (Discogs, t.y.)

Hürriyet gazetesi ile benzer bir durum gözükmektedir. *Günaydın* gazetesinin düzenlediği yarışmada Modernize edilmiş Türk folk müziği ve Batı müziği bestesi şartı aranmış ve sadece şarkıcıların yarıştığı bir ses yarışmasına dönüşmüştür (Bengi, 2020, s. 111-113).

Bu dönemin önemli bir gruplarından olan ve yapmış oldukları hem halk müziği düzenlemeleri hem de klasik Türk müziği düzenlemeleri ile kendilerine has bir sound oluşturan Modern Folk Üçlüsü'nün TRT'de yaşamış oldukları deneyim, dönemin müzik çevrelerinin ve bürokrasinin bu müziğe olan tutumları göstermesi açısından önemlidir. Grup üyelerinden olan Doğan Canku, *Gündem*'e (1990) vermiş olduğu bir söyleşisinde şunları aktarmıştır:

O zamanlar TRT'nin bu tür yeni şeylere tepkisi ılımlı. Bugün inandırıcı gelmeyebilir ama gerçekten, "aaa ne ilginç bir müzik, gelin radyoya, TV'ye çıkın" diyorlar M.F.Ö Üçlüsü'nü dinleyip. Radyoda stüdyoya girdiğimiz zaman radyodaki tüm alaturkacılar tonmaister odasında toplanıp hayretle bizi izliyorlardı, sanki uzaydan gelmiş yaratıklarımız gibi. Birisi geldi "Doğan'cığım" dedi, "sen güzel söylüyorsun ama diğer ikisi yanlış söylüyorlar". Selami ve Ahmet ikinci, üçüncü sesi yapıyorlar ya...adamların çok ses diye bir şeyden haberi yok...Aslında Türk Müziği düzenlemelerine geri dönmemizin nedeni, Denetim Kurulu'nun 74'ten sonraki tutumudur. Üç tane genç çıkmış bu müziği çok sesli hale getirmiş, arkalarından başkaları da bu işe yönelince "bizim ekmeğ elden gidiyor" dediler tek sesçiler. Denetim Kurulu'na baskı yapıyorlardı...Çok ilginçtir, TRT ve Devlet bizi sürekli yurt dışına Türkiye'yi temsilen gönderdi, hem de Türkiye'de yasakladı, "müziğimizi dejenere ediyorsunuz" diye. (s. 33)

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

**Tablo 5.** Modern Folk Üçlüsü albüm repertuarı

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

Yine bu dönemin bilinen sevilen sanatçılarından olan Özdemir Erdoğan, Olgun'a (1990) vermiş olduğu bir söyleşide basının bir kesiminin Anadolu Popa olan bakışını şu şekilde ifade etmiştir:

Bir ara basının önemli bir kesimi ve TRT'de bir arabesk düşmanlığı başladı. Bu kampanyaya benzer bir kampanya da ilk özgün çalışmaların başladığı 71-72 yıllarına rastlar. Moğollar, Selda, Fikret Kızılok gibi sanatçıların halk müziğinden esinlenerek Anadolu Folk adı verilen çalışmaları yaptığı dönemde gerçek anlamda bir traj patlaması yaşandı. O zaman denetime hemen bir madde eklendi; türküler çok seslendirilemez; diye. (s. 15)

Özdemir Erdoğan'ın saymış olduğu isimler arasında olan Selda Bağcan bu dönemde hem çıkarmış olduğu albümlerin satış oranları ile hem de bu albümlerdeki halk müziği düzenlemelerinin dönemin Yeşilçam sinemasında kullanılmasından ötürü oldukça rağbet gören bir müzisyen olmuştur. Bağcan'ın Anadolu Pop janrında üretim yapan erkek müzisyenler arasındaki az sayıdaki kadından birisi olması dikkat çekicidir. Özellikle Sel Plak'tan 1971 yılında çıkarmış olduğu *Tatlı Dillim Güler Yüzlüm*, *Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle*, *Mahpushanelere Güneş Doğmuyor* ve *Mahpushane İçinde Mermerden Direk* albümleri yüksek satış başarıları yakalamıştır. 15 Eylül 1971 yılında *Hey* dergisine vermiş olduğu söyleşide şunları aktarmıştır:

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

Tüm bunlara ek olarak, dönemin müzik politikası düşüncesi doğrultusunda TRT'nin yaklaşımını da eklemekte fayda vardır. Canbazoglu'nun da aktardığı üzere, TRT'nin bu müzik türüne uyguladığı sansürler mikrofon ve ekranlardan uzaklaştırılan icracılar daha sonra ise bu yaklaşımın yansıması olarak piyasadan da uzaklaştırılmaya çalışılır. TRT'nin sansür düşüncesinin altında yatan en önemli etmen ise bu akımın Batılı sazları kullanarak halk türkülerini yozlaştırdığı düşüncesidir. TRT ve müzik endüstrisinde yer alamayan icracılar ise çözümü turnelerde, konserlerde ve yarışmalarda bulmaya çalışmış olsa da

akımın giderek zayıflamasına engel olamamışlardır (Canbazoğlu, 2009, ss. 39-40). TRT'nin radyo sanatçılarından olan Nida Tüfekçi, Yıldırım Çınar, Adnan Türközü, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Ali Ekber Çiçek gibi isimlerin bu tür üretimleri ve sanatçıları hoş karşılamadıkları ve Cem Karaca, Fikret Kızılok ve Modern Folk Üçlüsü başta olmak üzere bazı kişi ve grupların radyodan uzak tutuldukları dile getirilmiştir:

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

Cumhuriyet dönemi popüler müzik tarihinde önemli bir yerde duran Anadolu Pop türü halk müziği açısından önem arz etmektedir. Halk müziğinin, dönemin resmi görüşünün de desteğiyle birlikte oluşan Yurttan Sesler radyo tavrının dışında gerek icrası ile gerekse üretimi şekli ile toplumda karşılık bulmasına neden olmuştur. Fakat 80'li yıllara gelindiğinde var olan grupların dağılması, dönemin kendine has siyasi/politik ortamı ve değişen toplum yapısı gibi nedenlerle, bu türe olan ilgi ve üretim son derece azalmıştır. 90'lı yıllarla birlikte Anadolu Pop türü tekrar canlanmaya başlasada 70'li yıllardaki yoğunluğu tekrar yakalayamamıştır. Haluk Levent, Kıracı, Cansu Koç ve Burçin gibi isimler Anadolu Pop türünde eserler vermiş, ancak bu çalışmaların belirli bir devamlılık göstermemiştir. Tüm bu faktörlerin yanında bu dönemin etkisinin kaybetmesindeki bir diğer nedenini de Küçükkaplan (2016) şu şekilde açıklar:

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

## Sonuç

Anadolu'nun kadim sözlü kültür geleneğinin bir parçası olan ve bünyesinde kırsal yaşamın özelliklerini barındıran halk müziği, tarihsel olarak bakıldığında Cumhuriyetin kurulmasına kadar görece dar bir çevrede üretilip tüketilmekteydi. Cumhuriyetin kurulmasından sonra Batılılaşma düşüncesi doğrultusunda yoğun olarak gerçekleştirilmeye başlanan inkılap hareketleri ve iletişimde gerçekleşen hızlanma ile birlikte halk müziğinin icrası bölgesel

olmaktan çıkıp ülke geneline yayılmaya başlamıştır. İlk olarak radyoda başlayan bu süreç, bölgesel karakterli olan bu müzik kültürünün tüm ülke genelinde dinlenilebilmesi adına koral bir icra şekline dönüştürülmesiyle sonuçlanmıştır. Radyonun kurulmasından sonra ilk önce âşıkların yaptığı icraların yerini daha sonra Ankara radyosunda kurulacak olan Yurttan Sesler Korosunun aldığı görülmüştür. Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu bu koroda halk müziğinin icra tarzının çerçevesi çizilmiş ve bir radyo tavrı oluşturulmuştur.

Radyo sürecinde halk müziğinin icrası bu yöndeyken özellikle 1950'li yıllarla birlikte Türkiye'de gelişen müzik endüstrisi doğrultusunda plak üretimi ve tüketiminde de artış olduğu görülmüştür. Bu durum ise radyoda oluşturulan halk müziğinin icrasının dışında bölgesel ve kişisel özellikleri yansıtan icralarda artışa neden olmuştur. Bu dönemde ait oldukları şehirlerle anılan Diyarbakırlı Celal Güzelses, Malatyalı Fahri Kayahan, Zaralı Halil Söyler gibi isimler plak endüstrisinde radyo tavrının dışında üretimler gerçekleştirmeye başlamışlardır. Bu isimlerin yapmış olduğu icralara bakıldığında ise şu iki belirgin özelliği görmek mümkündür. Bunlardan ilki, icralarında halk müziği çalgılarının dışında klasik Türk Müziği çalgılarından olan ud, kanun, tanbur, keman vs. gibi enstrümanlara yer vermeleri; ikincisi ise vokal icralarında belirgin yöresel hançere tekniklerini kullanmalarındır.

1960'lı yıllar ise yükselen köycülükve işçi hareketleri doğrultusunda halk kültürüne olan ilginin arttığı bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Dönemin popüler müzik kültürü olan pop ve rock müziği müzisyenleri icralarında halk müziği ürünlerine yönelmiş ve plak endüstrisinde bu yönde üretim yapmışlardır. Batı popüler müziğinin müzikal alt yapısı ve çalgılarını kullanarak üretilen bu müzik tarzına Anadolu Pop denmiş ve dinlerkitlede çokça karşılık bulmuştur. Hem dönemin yukarıda zikredilen özelliği hem de düzenlenen çeşitli yarışmalar Anadolu Pop tarzında üretimleri hızlandırmıştır.

Sonuç olarak, köken bağlamında bakıldığında kırsal yaşamın izlerini taşıyan ve dar bölgede üretilip tüketilmekte olan halk müziği hem radyo hem de müzik endüstrisi sayesinde doğduğu bölgeden çıkmış ve kentlileşmiştir. Bu kentlileşme sonucunda ise kent kültürünün nüvelerini alarak değişip ve dönüşüm geçirmiştir. Tüm bunların ise halk müziğinin üretimi anlamında bir çeşitlilik sağladığını söylemek mümkündür.

#### Kaynakça

- Abacı, T. (1999). *Bir zamanlar Anadolu'da*. İletişim Yayınları.
- Abakay, M., A. (1995). *Celâl Güzelses, Diyarbakır folklorundan kesitler, Diyarbakır halk musikisi üzerine inceleme*. Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Yayınları.
- Akkaya, A. (2007, Ocak 12). *Altın Mikrofon'dan Pop Star'a*. Art-izan <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/altin-mikrofondan-popstara/>
- Aksan, T. (1994). Radyo, dünden bugüne. *İstanbul Ansiklopedisi*, (6), 293-294.
- Aksoy, B. (2015). *Geçmişin musiki mirasına bakışlar*. Pan Yayıncılık.
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve Yurttan Sesler. *Milli Folklor*, 24(96), 84-93.
- Anadolu Ajansı (2019, Mart 03). *'Şark Bülbülü' anıldı*. <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/sark-bulbulu-anildi/>

- Atakul, A. (Yapımcı) ve Atakul, A. (Yönetmen). (2000). *Muzaffer Sarısözen* [Belgesel]. TRT
- Attali, J. (2014). *Gürültüden müziğe*. Ayrıntı Yayınları.
- Bengi, D. (Ed.). (2012). *Uzayda bir elektrik hasıl oldu*. Anadolu Kültür.
- Bengi, D. (2020). *70'li yıllarda Türkiye: Sazlı cazlı sözlük "Görececek Günler Var Daha"*. Yapı Kredi Yayınları.
- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu Pop-Rock*. Pan Yayıncılık.
- Çelikcan, P. (1996). *Müziği seyretmek: Popüler müzik- medya ilişkileri açısından müzik videosu ve müzik televizyonu*. Yansıma Yayınları.
- Demir, D. M. (2017). Gelenek ve modernite bağlamında bir halk müziği topluluğu olarak Yurttan Sesler. *Turkish Studies*, 12(21), 2017-224.
- Dilmener, N. (2003). *Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk pop tarihi*. İletişim.
- Discogs, (t.y.). *Moğollar: Düm-Tek* (Albüm kapağı). <https://www.discogs.com/release/14312450-Moğollar-Düm-Tek>
- Discogs (t.y.). *Modern Folk Üçlüsü* (Albüm kapağı). <https://www.discogs.com/release/7968408-Modern-Folk-Üçlüsü-Modern-Folk-Üçlüsü>
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Elbaş, O. (2002, Mart, 15-16). *Günümüz Türkiye'sinde müzik kültürünün tarihsel kökleri* [Tam Metin]. 21. Yüzyıl Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Elçi, C. A. (1997). *Muzaffer Sarısözen hayatı, eserleri ve çalışmaları*. Kültür Bakanlığı.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Fidan, S. (2017). *Aşıklık geleneği ve medya endüstrisi: Geleneksel müziğin medyadaki serüveni*. Grafiker Yayınları.
- Frith, S. (2000). Popüler müziğin endüstrileşmesi. J. Lull (Ed.), *Popüler Müzik ve İletişim* içinde (s. 71-106). Çiviyazıları.
- Folklorla Doğru (1996). Cahit Berkay ile söyleşi. *Dans Müzik Kültür*, (62), 75-92.
- Gruson, I. G. (2017, Mayıs, 12-14). *Teknolojinin ses medyası, müzik endüstrisi ve kültüre etkileri* [Tam Metin]. VII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye.
- Gündem, E. (1990, Haziran). Ayrılık sonsuza dek sürecek: Doğan Canku. *Boom Müzik Dergisi*, 2(9), 32-33.
- Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: Edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Hasgül, N. (1996). Türkiye popüler müzik tarihinde "Anadolu Pop" akımının yeri. *Dans Müzik Kültür*, (62). 51-74.
- Hayta, Y. (2016). Kent kültürü ve değişen kent kavramı. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 165-184.
- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Şirket telsizinden devlet radyosuna, TRT öncesi dönemde radyonun tarihsel gelişimi ve Türk siyasal hayatı içindeki yeri*. İletişim.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada düzen ve pozisyon*. Pan Yayınları.
- Küçükkaplan, U. (2016). *Türkiye'nin pop müziği*. Ayrıntı Sanat ve Kuram.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. Ötügen Neşriyat.
- Meriç, M. (2020). *Pop dedik, Türkçe hafif batı müziği*. İletişim Yayınları.
- Meriç, M. (1999). Türkiye'de popüler Batı müziğinin 75 yıllık seyrine bir bakış. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyetin Sesleri* içinde (s. 132-141). Tarih Vakfı Yayınları.
- Millard, A. (2005). *America on record, a history of recorded sound*. Cambridge University Press.
- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları*. Bağlam Yayınları.
- Ok, A. (1994). *68 Çılgınlıkları*. Broy Yayınları.
- Olgun, S. (1990, Nisan). Açık oturum: Türk müzik endüstrisi. *Boom Müzik Dergisi*, 2(8), 12-16.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İletişim Yayınları.
- Polat, T. (2021). *Türkiye'de bağımsız müzik "Başlangıç"*. Kara Plak.

- Saçıntı, C., M. (1990, Mayıs). Edip Akbayram. *Boom Müzik Dergisi*, 2(8), 14-15.
- Solmaz, M. (1996). *Türkiye’de pop müzik, dünü ve bugünü, bir infilak masalı*. Pan Yayıncılık.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye’de arabesk olayı*. İletişim Yayınları.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet döneminde halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 1(17), 99-128.
- Şenel, S. (2018). *Muzaffer Sarısözen, Türk halk müziği ve oyunları hakkında yazılar, röportajlar, anılar, ardından yazılanlar, belgeler, notalar*. Sivas Platformu-İstanbul Sivas Konfederasyonu.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyetin Sesleri* içinde (s. 146-153). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Titon, T. J. (1997). Müzik, halk ve gelenek. (M. Karabulut Çev.), *Milli Folklor*, (35), 95-96.
- Tüfekçi, N. (1983). Türk halk müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (6), 1482-1488.
- Utku, E. (1983) Halk müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (6), 1489-1494.
- Ünlü, C. (2016). *Git zaman gel zaman, fonograf, gramofon, taş plak*. Pan Yayınları.
- Yılmaz, N. (1996). *Türk halk müziğinin kurucu hocası Muzaffer Sarısözen*. Ocak Yayınları.