

### 3. TÜRKİYE'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN TARİHİ (1920'lerden 2010'lara)

Bu bölümde, Türkiye'nin müzik endüstrisi - bu kitabın temel analiz konusu olan günümüz müzik endüstrisine bir hazırlık olarak - tarihsel ve eleştirel bir biçimde ele alınıyor.

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun kurulduğu, bu gelişmenin hemen arkasından tam zamanlı yayın yapmaya başladığı ve kurum tarafından kurulan yeni radyo istasyonları aracılığıyla ülke çapında yayıldığı 1960'lı yıllar, Türkiye'de kitle iletişim araçlarıyla müzik dinleme açısından bir dönüm noktasıdır. Dolayısıyla müzik endüstrisinde çeşitliliğin tarihsel analizini ikiye ayırmak yerinde olur: 1960'lardan önceki dönem ve 1960'lardan başlayan dönem. 3.1 altbölümünde 1960 öncesi dönem kısaca değerlendirildikten sonra 1960'lar ve sonrasına ilişkin daha detaylı bir tartışma 3.2 altbölümünde yapılacaktır. Bu altbölümlerin her birinde ana akım müzik endüstrisinde öne çıkan müzik tarzları ve müzikal çeşitlilik düzeyi ele alınarak toplumsal ve politik koşullar bağlamında tartışılacaktır.

3.3'üncü altbölümde tarih boyunca müzik endüstrisinde gerçekleşen teknolojik dönüşümler ve bu dönüşümlerin üretim ve tüketim davranışları üzerindeki etkisi değerlendirilecektir.

3.4'üncü altbölümde, Türkiye'de canlı müzik sahnesinin ve on yıllık dönemlerde farklı eğlence kültürlerinin değerlendirilmesi yapılacaktır.

3.5'inci altbölümde, Türkiye müzik endüstrisindeki çeşitliliğe katkıları bakımından Türkçe pop müziğindeki şarkı ve ses yarışmaları ele alınacaktır.

3.6'ıncı altbölümde ise müzik endüstrisinin eşikbekçileri listelenecek ve çeşitliliğe engel olan filtreleme mekanizmaları eleştirel bir biçimde analiz edilecektir.

Bu bölüm, Türkiye'de müzik tarihi literatürüne ve konu üzerine araştırmalar yapmış, kitap ve makaleler yazmış iki müzik eleştirmeni Naim Dilmener ve Murat Meriç'le yapılan derinlemesine görüşmelere dayanarak yazılmıştır.

### 3.1 1960'LAR ÖNCESİ TÜRKİYE'NİN MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE ÇEŞİTLİLİK

#### 3.1.1 Cumhuriyet Öncesi Türk Müziği

Türkiye'de müzik geleneği iki temel janra dayanmaktadır: Osmanlı Sarayı'nın klasik Türk müziği ve Türk Halk Müziği (THM). Klasik Türk müziği Saray dışında ilk kez Birinci Meşrutiyet döneminde icra edilmeye başlanmıştır.<sup>46</sup> Zamanla bu janr bazı değişiklikler geçirmiş ve yeni örnekleri teknik olarak daha az karmaşık olduğundan halkın çoğunluğu tarafından daha ilgi çekici hale gelmiştir. Sonuç olarak, yeni formuna (şarkı formu; *zemin-nakar-at-meyan-nakar-at*) eşlik eden daha basit şarkı sözleri klasik besteler arasında yaygınlaşmıştır (Stokes, 2009). Türk müziğinin bu dönüşüme uğramış yeni versiyonu Türk Sa-

46 Birinci Meşrutiyet dönemine hâkim olan politika Batı kültürünün benimsenmesiydi. Bu politika Saray'da klasik Batı müziğine ilginin artmasına ve klasik Türk müziğinin popülaritesini kaybetmesine neden olmuştu. Bunun sonucunda o zamana dek Saray'da beste yapan ve müzik icra eden müzisyenler Saray dışında müzik yapmaya başladılar. Gene de, beğenilebilirliği müzikal yapısının karmaşık olmasından dolayı eğitilmiş bir kulağa bağlı olduğundan, Klasik Türk müziğinin orijinal haliyle halkın ilgisini çekmesi imkânsızdı (Güngör, 1990).

nat Müziği (TSM) olarak adlandırılır. Klasik Türk müziğinden TSM'ye dönüşüm sürecinin, Dede Efendi'nin<sup>47</sup> besteleri ile başladığı ve Hacı Arif Bey<sup>48</sup> ve Şevki Bey<sup>49</sup> ile devam ettiği kabul edilir (Küçükkaplan, 2013).

THM tarihinin başlangıcı ise İslam öncesi döneme kadar götürülebilir. Dede Korkut Kitabı'ndan<sup>50</sup> halk müziğinin Orta Asya'dan beri Türklerin günlük yaşamının bir parçası olduğu bilinmektedir (Çınarer, 2009). Bu janrın en erken örnekleri, kopuz<sup>51</sup> denilen bir enstrüman eşliğinde ozanlar<sup>52</sup> tarafından icra edilen anonim örneklerdir ("Halk müziğinin kökeni", 2011). Türkler tarafından İslam'ın benimsenmesiyle müzikal formlar çok fazla değişmezken müzik parçalarının sözsel içeriği dinsel olarak şekillenmeye başlamıştır (Çınarer, 2009). 14.üncü yüzyıl ile 19.yüzyıl arasında yaşamış bazı tanınmış ozanlar Nesimi, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Köroğlu ve Karacaoğlan'dır.

Geçmişin THM parçaları 20.yüzyıla ozan geleneği ile taşınmıştır ve bu janr Cumhuriyetin kurulmasından önce ve sonra-

47 Dede Efendi, Osmanlı İmparatorluğu'nda 1778-1846 yılları arasında yaşamış bir TSM bestekârı, flütçü ve şarkıcıdır. Saray'da bir sanatçı olarak icra yapmasının yanı sıra, *Enderûn ve Yenikapı Mevlevihâne'sinde* eğitimci olarak çalışmıştır. (Kaynak: <http://www.dersodev.com/konu/dede-efendi-hayati-ve-eserleri/1098>).

48 Hacı Arif Bey 1831-1885 yılları arasında yaşamış bir TSM bestekârı ve şarkıcısıdır. *Müzika-i Hümayûn'e* (Saray'ın orkestrası) katıldıktan sonra, Sultan Abdülmecit tarafından müziğini icra etmesi ve Harem-i Hümayûn'de müzik öğretmesi için Saray'a davet edilmiştir. TSM'deki *kürdilihicazkâr makamını* terkip eden kişidir. (Kaynak: <http://www.turksanatmuzigi.org/sanatcilarimiz/bestekarlarimiz/haci-arif-bey>)

49 Şevki Bey, 1860 ile 1891 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşamış bir TSM bestekârıdır. Liseden mezun olduktan sonra, *Müzika-I Hümayûn'e* girmiştir. Orkestrada eğitim aldıktan ve kıdemli müzisyen olduktan sonra Saray'dan ayrılmıştır.

(Kaynak:<http://www.turksanatmuzigi.org/sanatcilarimiz/bestekarlarimiz/sevki-bey?tmpl=component&print=1>)

50 Oğuz Türkleri hakkında epik hikâyeler derlemesidir.

51 Kopuz perdesiz telli bir çalgıdır.

52 Ozan Oğuz Türkleri tarafından müzisyen ve şairlere verilen addır.

sında da halk tarafından yaygın olarak dinlenen ve sevilen bir janr olmuştur.

Kanto<sup>53</sup> Türkiye’de popüler hale gelmiş ilk Batı<sup>54</sup> kökenli müzik tarzı olarak sayılabilir. Tıpkı klasik müzikte olduğu gibi, kantonun atalarımız arasındaki popülerliği müziğin Saray’ın tekelinden çıktığı ve halk arasında yayılmaya başladığı 1870’lere dek götürülebilir. Kanto ilk olarak zamanında turlenleri sırasında İstanbul’u ziyaret eden İtalyan tiyatro gruplarından alınmıştır. Kanto gösterileri ilk başta sadece tiyatro programları arasında sergilenen kısa performanslardan oluşurken, halkın janra büyük ilgisi sonucunda programlarda kanto performanslarının süresi artırılmıştır. Bu durum, halkın talebinin müzik arzı üzerinde etkili olabileceğini gösteren bir örnektir.

1923’te Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra kanto – melodik yapı ve orkestrasyon açısından janrı Klasik Türk müziğine daha benzer hale getiren bazı yapısal değişikliklerle beraber – hâlâ halk arasında popülerliğini koruyordu (Aksoy, 1985). Bu dönemde janr, sadece canlı icra edilmekle kalmadı, birçok kanto parçası 1900’lerin başından itibaren plak firmaları tarafından 78’lik taş plak şeklinde kaydedildi. Çingene kültürünün ve Yunan müziğinin kanto üzerindeki etkisi kayda değerdir (Küçükkaplan, 2013).

### 3.1.2 Cumhuriyet sonrasında Türk Müziği:

#### “Milli Müzik” Oluşturma Arzusu

1923’te Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun başından beri, Cumhuriyetin kurucusu ve ilk cumhurbaşkanı Mustafa

53 Kanto sahnede, perdeler arasında, geleneksel doğu makamına dayanan ama batı enstrümanları ile icra edilen şarkıdır. Kanto müzikal açıdan Balkanlar, Bizans, Yunan müziği ve Türk çiftetellisinden etkilenmiş bir eğlence müziğidir.

54 Batı, Türkiye için 1940’ların ortasına dek “Avrupa” demektir. İkinci Dünya Savaşı’nın ertesinde kültürümüzde Batı etkisinden bahsettiğimizde Amerika Birleşik Devletleri kast edilmeye başlandı.

fa Kemal Atatürk'ün ve çalışma arkadaşlarının temel amacı, Batı'nın ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel yapısıyla Türk geleneksel değerlerinin, normlarının ve köklerinin bir sentezine dayanan modern bir ulus-devlet yaratmaktı (Uluskan, 2010).<sup>55</sup> Bu doğrultuda, modern Türk toplumu için kültürel malların ve hizmetlerin tüketiminin dâhil olduğu yeni bir hayat tarzı tasarlandı. Müzik, dönemin kültür politikasının uygulandığı en önemli alanlardan biriydi. Amaç, ulus-inşa stratejisinin bir parçası olarak, geleneksel melodilerle çok sesli batı müziği tekniklerinin kombinasyonundan oluşan bir milli müzik yaratmaktı.

Bu süre zarfında, TSM, THM ile birlikte halk arasında popülerliğini koruyordu. Buna rağmen, yukarıda da bahsedildiği üzere, yeni Cumhuriyetin batı-yönelimli kültür politikaları bu iki geleneksel müzik tarzından tamamen kurtulmayı ya da onları batı müziği teknikleriyle kaynaştırmayı amaçlıyordu (Güngör, 1990). TSM melodilerini Batı'nın müzikal yapılarıyla kaynaştırma niyeti başından beri teknik olarak sorunluymuştu, çünkü geleneksel Türk müziği yapısal olarak makamsaldı ve mikrotonlar içeriyordu. Bu yüzden, geleneksel melodileri, mikrotonları kaybetmeden yani orijinal melodiyi değiştirmeden 12'lik batı sistemine uydurmak imkânsızdı. Bu nedenle TSM dönemin müzik politikasının dışında bırakıldı (Atatürk'ün kendisi janrın sadık bir dinleyicisi olmasına rağmen) (Yurdatapan, 2004). Klasik Türk Müziği bölümünün devlet konservatuarından kaldırılması, janrın 1934'ten 1936'ya kadar radyolarda çalınmasının yasaklanması (Karahisar, 2009) ve Atatürk'ten alıntılanan şu sözler bu dışlama durumunun kanıtlarıdır: "Bize yeni müzik gereklidir ve bu müzik özünü halk müziğinden alan çok sesli bir müzik olacaktır" (Saygun Güray'dan alıntılanmıştır, tarihsiz) ve "bunlar (klasik Türk müziği örnekleri) hep Bizans'tan kalma şeylerdir.

55 "Gelenekler, normlar ve kökler"den bahsedildiğinde Türkiye Cumhuriyeti kurucuları tarafından kast edilen Osmanlı İmparatorluğu'nun değerleri ve normları değildir, tam tersine amaçları imparatorluğa dair her şeyi ortadan kaldırmaktı.

Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir” (Mustafa Kemal Atatürk’ün Anıları, tarihsiz).

Radyolarda çalınması yasaklanan diğer bir müzik janrı Kuruluş Savaşı’nın sona ermesiyle Yunanistan’da yaşayan Türklerle mübadele edilen 1.5 milyon Anadolu Rum’unun müziği olan Rebetiko’dur (Yurdatapan, 2004).

Çok sesliliğe gelince, bazı Türk ve yabancı müzikologlar (Paul Hindemith, Bela Bartok vs. gibi) aslında THM’nin – TSM’nin tersine – özünde çok sesli olduğunu ve modern Türk müziğinin esası olarak alınması gerektiğini iddia ediyorlardı (Katoğlu, 2009); yine de THM’nin çoksesliliği teknik olarak Batı çoksesliliğinden farklıdır (Stokes, 2009). Dahası, bu türden bir müzikal sentez geleneksel müziklerin batı enstrümanlarıyla çalınması demekti ki bu da orkestrasyon ve yerel yorumların çeşitliliğinde bir kayba neden olacaktı.

Tıpkı Atatürk gibi Ziya Gökalp<sup>56</sup> de TSM’nin Bizans müziğinin bir taklidi olduğunu ve esasında “Türk” olmadığını iddia ediyordu. Ziya Gökalp’e göre, Türklerin olan müzik tarzı esasen THM’ydi (Gökalp, 1999).

Bu doğrultuda, 1930’lar ile 1940’lar arasında, 1961’de, 1967’de ve 1971’de Anadolu’da THM eserlerinin derlemeleri yapıldı. Neticede, halk şarkılarından oluşan muazzam bir arşiv ortaya kondu. Fakat derleme sürecinde, şarkılara özellikle Türkçe’nin kullanımına ilişkin bazı müdahaleler gerçekleşti (Stokes, 2009). Yeni Türkiye’nin bütün yurttaşlarının aralarında türdeşik, “saf bir dil” kullanımını sağlamak ulus inşa sürecinin politikalarından biri olduğundan, saf Türkçe’ye uymayan halk şarkıları ya arşivden çıkarılıyor ya da sözleri düzeltiliyordu (Balkılıç, 2009). Böyle bir müdahale yerel diyalektlerin erozyona uğramasına ve çeşitliliğin kaybolması anlamına gelecekti. Atatürk’ün ölümünden sonra bu yaklaşımdan vazgeçildi.

56 Ziya Gökalp 1876-1924 arasında yaşamış bir yazar ve politikacıdır. Milliyetçi söylemleri ve yazılarıyla tanınır. Yeni Cumhuriyetin vekillerinden biridir ve bütün politik alanlarda Türkçülük akımının savunucusu olmuştur. (Kaynak: <http://www.antoloji.com/ziya-gokalp/hayati/>)

Tango, erken Cumhuriyetin batı yönelimli kültür politikalarının uygulandığı süre zarfında Batı'dan transfer edilen bir müzik türüdür. Mevcut tango formları, Arjantin ve Uruguay kökenlidir ve Türkiye'ye gelmeden önce Avrupa'dan geçmiştir. Türk tangoları 1930'lardan beri yazılmaya başlanmış ve tanınır olmuştur. Necip Celâl<sup>57</sup> tarafından 1928'te bestelenen ve Seyyan Hanım<sup>58</sup>'in icrasıyla 1932'te vinil plağa kaydedilen "Mazi", Türk pop müziğinin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir (Dilmener, 2003). Ayrıca, 1930'larda yabancı Tango parçalarına Türkçe söz yazmak yaygın hale gelmiştir (Küçük-kaplan, 2013).

Güney Amerika'dan Türkiye'ye dek süren bu yolculuk boyunca, tangonun sözsel içeriği ve dinleyici kitlesi büyük oranda değişmiştir. Güney Amerika'da tango alt sınıfların müziğidir ve bu sınıftan gelen bireylerin hayal kırıklıklarını ve çaresizliğini yansıtan sözleri çoğunlukla öfkeli, isyankâr, saldırgan ve melankoliktir. Türkiye'de ise tango eğitilmiş üst-orta sınıfların müziği haline gelmiş ve janrın sözsel içeriği melankolik olduğunda bile daha çok aşkın kibarca ifade edildiği bir hale dönüşmüştür (Meriç, 2006).

### 3.1.3 1940'lar-1950'ler: Sadeleştirilmiş ama Çeşitlendirilmiş Müzik

Erken Cumhuriyet'in kültür politikası perspektifi 1940'lara kadar hâkimdi. Türkiye'de 1946'da çok-partili hayata geçilince, erken Cumhuriyet'in politikaları yavaş yavaş

57 Necip Celâl 1908-1957 arasında yaşamış bir bestekâr ve kemancıdır. Almanya'da müzik eğitimi almıştır. Tango, keman, obua ve viyolonsel konçertoları ve lietler bestelemiştir.

(Kaynak:<http://www.turksanatmuzigi.org/sanaticilarimiz/bestekarlarimiz/necip-celalandel?tmpl=component&print=1>).

58 Seyyan Hanım (Seyyan Oskay) 1913-1989 arasında yaşamış bir Türk tango şarkıcısıdır. İstanbul Konservatuari'nden mezun olmuştur. 16 yaşındayken profesyonel olarak sahne almaya başlamıştır. (Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Seyyan\\_Han%C4%B1m](https://tr.wikipedia.org/wiki/Seyyan_Han%C4%B1m)).

kaldırılmaya başlandı (Oransay, 1983). TSM ve THM, özgün formlarıyla halkın bir kesimi tarafından tercih edilen müzik tarzı olmaya devam etti.<sup>59</sup>

1930'ların müzik politikalarından uzaklaşılmasının önemli bir nedeni, sektörde serbest piyasa koşullarının hâkim olmaya başlamasıydı. Böylece, Türkiye'de halk tarafından talep edilen iki müzik tarzı TSM ve THM piyasa koşullarına uygun olarak üretilmeye başlandı. Yani bestekârlar ve icracılar, basitleştirilmiş formların kitlelerin müzikal beğenilerine daha çok uyacağı beklentisiyle, şarkı sözlerinin içeriğini ve icra ettikleri müzikaliteyi sadeleştirmeye başladılar. Bir grup müzisyenin (özellikle Türk Beşlisi<sup>60</sup>), erken Cumhuriyetin ilkelerini sürdürme çabalarına karşın, halefleri THM ve Batı klasik müziğine dayanan bir milli müzik yaratma hedefinde ısrarcı olmamıştır (Küçük Kaplan, 2013).

1940'ların sonunda, Türk kültürü üzerinde ABD etkisinin hissedilmeye başlamasıyla<sup>61</sup> Türk müziği repertuarına caz ör-

59 TSM ve THM her zaman hatta günümüzde de halkın belli bir kesimi tarafından tercih edilen janrlar olmuştur. Müzik medyası (özellikle ana akım medya) tarafından bu geleneksel müzik türlerine olan ilgi özellikle 2000'lerden sonra azalmasına rağmen – ki bu uzun vadede halkın ilgisinin de azalmasına sebep olabilir – bu çalışmada yapılan anket, halkın çoğunluğunun günümüzde hala bir dereceye kadar TSM ve THM sevdiğini göstermektedir.

60 Türk Beşlisi (Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin) klasik Batı müziği örnekleri besleyen ilk Türk müzisyenleridir.

61 ABD ve Sovyet Rusya İkinci Dünya Savaşı sonrasında güç kazanan iki ülkedydi. Türkiye'nin coğrafi konumu Rusya ile Orta Doğu, Balkanlar ve Akdeniz arasında bir köprü gibi olması nedeniyle önem arz ediyordu. ABD'ye göre, Türkiye'yi Rusya'ya kaptırmak Rusya'nın stratejik konumunu güçlendirecek ve Avrupa'nın ekonomik istikrarını tehdit edecekti. Bu yüzden ABD, Rusya'nın askeri ve politik olarak genişlenmesini engellemek için Türkiye ile bir ittifak oluşturmak adına adımlar attı (Eser, Demirkoran & Çiçek, 2011). Türkiye'nin ABD ile müttefik haline gelmesinden iki ülke arasında karşılıklı bir kültürel değiş tokuş beklenebilirdi. Ne var ki, Türkiye ile ABD arasındaki politik ilişkilerin o günlerden başlayan dengesizliğinin sonucu olarak, kültürel etki de ABD'den Türkiye'ye olmak üzere tek yönlüydü.



nekleri eklendi ve bu janr 1950'ler boyunca Türkiye'de son derece etkili olmaya devam etti. "1940'ların sonunda Bibop adında altılı bir grubun kurulması (Cüneyt Sermet, Turhan Gencer, İlham Gencer, Müfit Kiper, İsmet Sıral and Şadan) Türkiye'de caz müziğine dair o zamana kadar atılmış en önemli adımdı" (Dilmener, 2003: 26). Daha sonraları, birçok başka caz grubu kuruldu ve Türk caz müziği sanatçıları bu janrda, daha çok İngilizce olan şarkılar piyasaya çıkardı.

1949'dan itibaren Erdem Buri<sup>62</sup> tarafından İstanbul Radyosu'nda hazırlanan radyo programlarının genç nesillerin caz müziğini sevmesinde önemli bir rolü oldu. Hatta 1950'lerde yazılı basın sayesinde caz müzik yıldızları yaratıldı. Ayten Alpman'ın piyasaya çıkışı bu bağlamda en öne çıkan örneklerden biridir (Tunçağ, 2013).

1940'lar ve 1950'ler boyunca caz müzikte yaşanan gelişmeler, 1960'larda ortaya çıkacak olan Türk pop müziğine sağlam bir temel sağladı. Dönemin iyi eğitim almış ve tecrübeli caz müzisyenleri sonraki yıllarda pop müziğe transfer oldular ve pop müziğin ilk örnekleri için belli bir müzikal kalite standardı sağladılar (Dilmener, 2003).

Rock 'n' roll ve swing 1950'lerde Batı'dan alınan diğer müzik türleriydi. Türkiye'nin ilk rock 'n' roll grubu, Somer Sonata Orkestrası diye de bilinen Genç Denizciler, Deniz Harp Akademisi'nden birkaç öğrenci tarafından 1955'te kurulmuştu. Arkasından Erkin Koray<sup>63</sup> önderliğinde kurulan bir diğer grubun ardından 1950'ler boyunca peşi sıra birçok başka grup kuruldu ve bu gruplar Türkiye'deki, özellikle İstanbul'daki canlı müzik mekânlarında performans sergilemeye başladılar.

62 Erdem Buri 1925-1993 arasında yaşamış bir Türk bestecisidir. Tülay German için bestelediği şarkılarla bilinir. (Kaynak: <http://www.turkpopmuzik.net/ansiklopedi-249-erdem-buri-1925-1993>)

63 Erkin Koray 1914'te İstanbul'da doğmuş bir şarkıcı, besteci, piyanist ve gitaristtir. 1950'nin ikinci yarısından itibaren Anadolu pop/rock ve progresif rock müzik icra etmektedir.

(Kaynak: <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=516>)

1950'lerin sonunda, o zamanlar Hafif Batı Müziği denilen yeni müzik janrı “pop” müziğin ilk büyük starı endüstri tarafından ortaya çıkarıldı: Erol Büyükburç (Dilmener, 2003). Erol Büyükburç'un kitlelerin ilgisini çeken ve bir star olmasını sağlayan ilk kaydı “*Little Lucy*”nin büyük oranda rock 'n' roll etkisi taşıyan bir şarkı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Büyükburç'un 1960'ların ikinci yarısında çıkardığı “Kırık Kalpler” (1968) gibi rock 'n' roll etkisi taşımayan plaklarından sonra gerçek anlamda bir pop starı olduğu söylenebilir.

1950'lere damgasını vuran önemli toplumsal olaylardan biri kırsal alandan kentsel alanlara gerçekleşen, göçmenler için bir yabancılaşma sürecine ve merkez ile çevre kültürünün karşılaşmasına neden olan iç göçtür. Yığınlar halinde kentlere yerleşen göçmenler, kendi yerel müzik tarzlarını da beraberinde getirdiler ve kentlilerin bu tarzlara artan oranda maruz kalması uzun vadede onlara daha aşına hale gelmelerine neden oldu. Ayrıca, müzikal kökleri 1930'lar ve 1940'ların TSM ve THM örneklerine dayanan ve 1960'lı yıllarda patlayacak olan arabesk<sup>64</sup>, bu göçmenlerin ihtiyaçlarını, duygularını, kişisel tecrübelerini vs. temsil eden bir müzik tarzı olarak ortaya çıkmaya başladı.

### 3.2 1960'LARDAN SONRA TÜRKİYE'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE ÇEŞİTLİLİK

#### 3.2.1 1960'lar: Popüler Müzik Sahnesinde Ortaya Çıkan Yeni Janrlar

1960'da Türkiye Cumhuriyeti'nde ilk askeri darbe gerçekleşti. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin Türkiye'de çok-partili dönemi sonlandıran bu müdahalesi demokrasiye zarar verebilir gibi algılanmasına rağmen, darbeden sonra 1961'e dek ülkede yönetimi devralan rütbeli askerlerden oluşan Milli Birlik Komitesi po-

64 Arabesk, TSM ve THM metot ve usullerine dayanan bir müzik janrıdır ve bu iki janrla tanınan enstrümanlarla birlikte batı enstrümanlarını da kullanır (Küçükkaplan, 2013). Ayrıca Arap müziğinden, özellikle Mısır müziğinden etkilenmiştir.

litik uygulamalarında şaşırtıcı bir biçimde demokratikti. Özellikle darbe sonrasında yapılan 1961 Anayasası, gelecek yıllar için görece daha özgür bir ortama zemin hazırladı. Özetle, 60'ların müzik ortamı yeniliklere açıktı.

### 3.2.1.1 “Türkçe pop” doğuyor: Aranjman<sup>65</sup>dan Özgün Bestelere

1960'ların başında, Erol Büyükburç'un hit şarkısı “*Little Lucy*” hâlâ en çok satanlar listesindeydi. Nitekim Türk popüler müzik sahnesinde rock ‘n’ roll’un hâkimiyeti mevcuttu. Bu durum sadece şarkının halk arasındaki popülerliğinden kaynaklanmıyordu, zamanın büyük plak şirketlerinin Türk müzisyenlerine yeni şarkılar yapmaları konusundaki desteğinin eksikliğinden de kaynaklanıyordu. Bu markaların birçoğu (Capitol, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi, Pathé, Grafson and Fonit) uluslararası şirketlerdi ve genel merkezlerinin direktifleri doğrultusunda hareket ediyorlardı. Odeon, o sıralarda bazı Türk müzisyenlerin şarkılarını kaydeden tek dev plak şirketi idi - örneğin Ayten Alpman tarafından icra edilen “*Tango Tomorrow*” ve Necip Celâl tarafından icra edilen “Özleyiş” in İngilizce versiyonu (Dilmener, 2003).

1960'lara kadar, Türk sanatçıları arasında Türkçe şarkı söylemektense yabancı dilde, Batı temelli janrları icra etmek daha yaygındı. Türkçe sözlü sadece birkaç kanto ve tango vardı. Türkçe pop söylemek 1960'ların ortasına kadar utanılacak bir durum olarak görülüyordu. İlk resmi Türkçe pop şarkısı bir aranjman olan “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş”<sup>66</sup> idi. Şarkının sözleri Fecri Eyüpoğlu tarafından yazılmış ve 1960'ların başında İlham Gen-

65 *Aranjman* yabancı bestelere Türkçe söz yazarak yapılan şarkılar için kullanılan bir kavramdır.

66 Özgün versiyonu Alex Alstone tarafından bestelenen ve Bob Azzam tarafından icra edilen “*C'est écrit dans le Ciel*” isimli Fransızca şarkıdır. (Kaynak: <http://www.mynet.com/tv/bob-azzam-cest-crit-dans-le-ciel-1960-vid-3046232/>)

cer'in vokaliyle kaydedilmiştir. Şarkının başarı kazanmasından sonra, Erdem Buri, 1950'lerde popüler bir caz şarkıcısı olan Tülay German'a Türkçe sözlü pop şarkıları yapmak için ortaklık teklif etti. Bunu yapmak için üç alternatif yol ortaya koydu; ilk alternatif aranjman yapmaktı (yani yabancı şarkılara Türkçe söz yazmak). İkinci alternatif Türk halk müziğini Batı enstrümanları ile yeniden aranje etmektir. Üçüncü alternatif ise Türkçe sözlü özgün pop şarkıları bestelemektir. Tülay German'la anlaşmanın ve işbirliğinin ardından, birlikte üç şekilde de şarkılar yapmaya başladılar. Bu iki sanatçının projeleri, on yılın sonuna doğru kayda değer bir biçimde yaygın hale gelecek olan Türkçe sözlü pop müziği için öncü olarak kabul edilebilir (Dilmener, 2003).

Erdem Buri ve Tülay German'ın katkılarına benzer şekilde, İlham Gencer de birlikte çalışmak için yeni sanatçılar keşfetmeye çalışıyordu. Bu zamanlar, Ajda Pekkan<sup>67</sup> ve Emel Sayın'ın<sup>68</sup> Buri'nin karşısına çıktıkları zamanlardı (Meriç, 2006).

Murat Meriç 1960'ları aşağıdaki gibi betimler:

60'larda Türk pop müziğinin yükselişi, dönemin politik ortamının görece daha demokratik hale gelmesiyle bağlantılıydı. 1961 Anayasasının yürürlüğe girmesinden sonra, önceki politik baskı dönemi sona ermişti. Bunun sonucu olarak, insanlar günlük yaşamın her alanında daha özgür hissetmeye başladılar. Hayattan keyif almanın zamanıydı ve dolayısıyla hayatı daha keyifli hale getirmek için eğlendirici pop şarkıları bestelendi. Batı pop müziği melodilerine Türkçe söz yazmak (aranjman) ya da Türkçe sözlü özgün besteler yapmak zamanın iki trendiydi. İlki özellikle on yılın başında daha öne çıkan bir tercihti (Murat Meriç, derinlemesine görüşme, Ekim 2014).

67 Ajda Pekkan 1946'da İstanbul'da doğan bir Türk pop müziği şarkıcısıdır. Müzik kariyerine 1960'larda başlamış ve bugüne kadar aralıksız devam etmiştir.

68 Emel Sayın 1945'te Sivas'ta doğan bir TSM şarkıcısıdır. 1963'ten sonra 7 yıl Ankara Radyosunda radyo sanatçısı olarak görev yapmıştır. Daha sonra İstanbul Radyosuna transfer olmuş ve aynı zamanda İstanbul gazinolarında şarkı söylemeye başlamıştır. Ayrıca kariyeri boyunca aktris olarak birçok film ve dizide rol almıştır. En son albümü 2013'te çıktı ve bu albümde ilk kez TSM yerine pop müzik icra etti.

Halk müziği parçalarını caz, çaça gibi batıya ait müzikal formlarda ve TSM parçalarını batılı enstrümanlarla icra etmek dönemin müzisyenleri arasında yaygın olan deneysel çalışmalarlardı (Dilmener, 2003). Fikret Kızılok'un da dâhil olduğu Cahit Oben kuartetinin “Makaram Sarı Bağlar”, “Halimem”, “Silifke'nin Yoğurdu” gibi ve Fikret Kızılok'un “Uzun İnce Bir Yoldayım” ve “Ay Osman” gibi solo çalışmaları öne çıkan örneklerdir.

Dönem boyunca pop müzikte bir yükseliş yaşansa da, 1950'lerin birçok popüler Türkçe caz şarkıcısı (Ayten Alpman, Sevinç Tevs, Rüçhan Çamay ve Özdemir Erdoğan) bu tarzda şarkı söylemekte ısrarcıydı ve pop müziğe geçmeyi reddediyorlardı. Bu yüzden özellikle 1960'ların ilk yarısında pop müzikte kadın vokal sayısı oldukça düşüktü. O zamanlar Tülay German, Ayla Dikmen, Ay-Feri, Gönül Turgut ve Füsün Önal'ın dışında çok az kadın pop şarkıcısı dikkat çekmekteydi. Caz şarkıcıları performans sergilemek için mekân bulmakta zorlanıyorlardı ve bir mekân onlarla çalışmayı kabul etmiş olsa bile çok az sayıda insan onları dinlemeye geliyordu. Neticede, söz konusu caz şarkıcılarının pop müzik icra etmemekte direnmeleri sadece 1960'ların ortasına dek sürdü (Dilmener, 2003).

Caz müzisyenlerinin tercih etmedikleri başka bir janrda yaratmaya ve icraya zorlanması durumu, endüstri tarafından yaratıcılar/sanatçılar üzerinde ticari kâr adına ve çeşitliliğin yok edilmesi pahasına uygulanan baskıların ilk örneği olarak kabul edilebilir.

1960'larda kaydedilen en önemli şarkılardan biri Tülay German tarafından icra edilen “Yarının Şarkısı”dır (1965). Şarkının önemi, kısmen bir Türk besteci (Erdem Buri) tarafından bestelenen ilk özgün bestelerden biri olmasından kısmen de şarkının sözlerinin Türkiye gerçekliklerine ilişkin konularla bağlantılı olmasından gelir. 1965 seçimleri sonucunda 15 vekille mecliste temsil edimle hakkı kazanan Türkiye İşçi Partisi (TİP) seçim kampanyasında “Yarının Şarkısı”nı kullanmıştı (Dilmener, 2003).

Türkçe pop şarkılarını yabancı aksanla söylemek de 1960'ların başka bir trendiydi. Bu icra biçimi, yabancı şarkıcıların (Adamo, Sacha Distel, Marc Aryan vs.) Türkçe şarkıları aksanla söylemesinden sonra popüler olmuştu.

1960'ların ilk yarısında, Türk pop müziğindeki ilerlemeye rağmen, Türk plaklarının (78'lik) satış rakamları beklenen seviyede değildi. Bunun nedeni Türk dinleyicisinin Türk pop müziğini ilgi çekici bulmaması değil, plakların teknik olarak kalitesiz olmasıydı. Daha küçük ve dayanıklı olan 45'lik vinil plak henüz üretilmiyordu ve 78'lik plaktaki ses rahatsız ediciydi. Arzulanan satış patlaması, 1965'ten sonra 45'lik formatın Türkiye'de müzik yapımında yaygın hale gelmeye başlamasıyla gerçekleşecekti (Meriç, 2006).

Türkiye'de 100,000'den fazla satan ilk vinil plak 1968'te yapılmıştı: Berkant'ın seslendirdiği "Samanyolu". Şarkının müziği Metin Bükey tarafından bestelenmişti, sözleri ise Teoman Alpay tarafından yazılmıştır. "Samanyolu" şarkısına dair dikkate değer diğer bir konu, şarkının Hollandalı şarkıcı David Alexander Winter ve Fransız şarkıcı Patricia Carli tarafından İngilizce sözlerle "cover"lanması ve dünya çapında popüler hale gelmesidir.

### 3.2.1.2 Yeni Bir Melez Janr: Anadolu Pop

1960'lı yılların sonuna doğru, uluslararası müzik standartlarında bir ulusal müzik yaratmak için Anadolu'dan melodileri Batı'nın pop müzik teknikleriyle birleştirme deneyi Türk pop müziğinde öne çıkan bir trend haline geldi ve yeni bir tarzın doğuşuna yol açtı: Anadolu Pop<sup>69</sup>. Anadolu Pop Moğollar tarafından Türk halk mü-

69 Bu janr (Anadolu Pop) daha sonra 1990'larda Anadolu Rock olarak adlandırılmaya başlandı. İlk kez 1993'te Anadolu Rock tabirini kullanan Moğollar'ın bir üyesi olan Taner Öngür, 2012'de Kanal 24'te yayınlanan bir açıklamasında ismi değiştirmesinin nedenini şu şekilde açıklamıştır: "1960'larda 'pop' kavramı bugünkü gibi bir bayağılığa tekabül etmiyordu. Tabiri ilk olarak pop art (yaratıcılık ve yeniliği çağrıştıran) gibi bir şeyi ima etmesi için önerdim ve ayrıca daha o zamanlar bir kavram olarak "rock" Türkiye'de henüz yoktu. Ama 1990'larda Moğollar grubu yeniden bir araya geldiği zaman, rock müzik daha popülerdi ve tarzımızı "Anadolu Rock" diye adlandırmayı tercih ettim."

ziğinin karakteristik özellikleriyle (ritim, melodi ve enstrümanlar) Batı pop/rock müziği tekniklerinin bir kombinasyonu olan modern ulusal müzik olarak tanımlanır. Bu tarzın doğuşu, Doruk Onatkut'un "Kara Tren" ve Tülay German'ın "Burçak Tarlası" şarkılarına kadar götürülebilir fakat Moğollar, Anadolu popla özdeşleştirilen ilk gruptur. Bunun nedenleri Moğollar'ın sadece bu janrda ürünler vermesi, görsel imajlarının bu janrda tam olarak uyumlu olması (bkz. Foto 3.1) ve sadece Türk halk müziği şarkılarını bu janrda aranje etmekle kalmayıp aynı zamanda bu janrın özgün örneklerini de bestelemeleridir. Anadolu Pop'un diğer önemli temsilcileri Cem Karaca, Barış Manço, Hümeýra, Selda ve Fikret Kızılok'tur. Janrın önemli bir özelliği açıkça politik bir içeriğe sahip olmasıdır. Özellikle sol kanattan gelen sanatçılar, Anadolu Pop şarkılarını politik sisteme karşı ve daha çok Anadolu'nun köylerinde yaşayan halkın ihtiyaç ve kaygılarına ilişkin sözlerle üretmişlerdir (Meriç, 2006).

### 3.2.1.3 1960'larda TSM ve THM

1960'larda TSM'nin önde gelen şarkıcıları Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk, Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses, Nesrin Sipahi, Behiye Aksoy, Mediha Demirkıran ve Mustafa Sağyaşar'dı. Bu on yıllık süre zarfında plak şirketlerinin THM şarkıcılarına olan ilgisi de artmıştı. Bu sanatçıların şöhretleri yalnızca müziklerinden değil, Türk sinemasında oyuncu olarak rol almalarından da kaynaklanıyordu. O zamanların Yeşilçam olarak bilinen Türk sinema endüstrisinin halkın müzik tercihleri üzerinde son derece büyük bir etkisi vardı. Ünlü Türk filmlerinde kullanılan müzik parçaları ve öne çıkan oyuncuların belli bir janrın şarkıcısı olması aşinalığı ve dolayısıyla janrın ve şarkıcıların halk arasındaki beğenilirliğini artırıyor (Küçük Kaplan, 2013).

60'ların ikinci yarısında, TSM ve THM bir nebze de olsa popülerliğini kaybetti. Halkın ilgisi yeni pop müzik tarzlarına kaymıştı ve plak şirketleri kendi TSM ve THM şarkıcılarını pop şarkılar yapmaları için ikna etmeye çalışıyorlardı (Dilmener,

2003). Çeşitliliğin yok edilmesi pahasına endüstrinin sanatçılar üzerindeki baskısına bir örnek daha...

### 3.2.1.4 1960'larda Arabesk Müzik

1960'larda iç göç ve göçmenlerin yeni şehirlerine uyum süreci devam etti. Kırsal alanlardan şehirlere geleneksel değerleri ve inançları ile gelen insanlar tamamen yabancı oldukları kent sel değerlerle karşı karşıydılar. Ne şehirlerin kültürel ortamına hemen uyum sağlamaları ne de kent yaşamında kendi kırsal değerlerini korumaları mümkündü. Göçmenlerin tamamı tarafından yaşanan bu ikilem, daha sonra arabesk müziğe zemin oluşturacak ortak bir alt-kültürün yaratılmasını sağladı (Güngör, 1990). Orhan Gencebay'ın<sup>70</sup> ve onu takip eden diğer arabesk sanatçılarının müziği yeni bir hayat tarzını deneyimleyen insanların duygusal gereksinimlerinin karşılığı oldu ve 1960'larda arabesk müzik patladı. Beklendiği üzere, bu janrın başlıca dinleyicisi göçmen yığınlarından oluşmaktaydı (Özbek, 1997).

Müzik eleştirmeni Naim Dilmener arabeskle ilgili olarak bu yılları şu şekilde değerlendiriyor:

1960'larda bir göç dalgası olmuştu, insanlar memleketlerini terk edip mutlu olamadıkları büyük şehirlere gelmişlerdi. O zamanlarda, Suat Sayın gibi besteciler depresif bir müzik tarzının bu mutsuz kitlelerin gereksinimlerini karşılayacağını öngörmüştü ve böylece arabesk ortaya çıktı. Bu müzik türü, şehirlerde yaşayan köylülerin yeni hayat tarzlarına karşılık gelmekteydi (Naim Dilmener, derinlemesine görüşe, Ekim 2014).

70 Orhan Gencebay 1944'te Samsun'da doğmuş bir arabesk şarkıcısı, bestecisi, çalgıcısı ve müzik yapımcısıdır. Müzik kariyerine erken yaşlarda TSM ve THM eğitimi alarak başladı. İlk şarkısını 14 yaşında besteledi. 16 yaşındayken Batı müziği çalan bando orkestralarında saksafon çaldı. 20 yaşındayken TRT'de radyo sanatçısı oldu. Tanınan bir şarkıcı olmadan önce ünlü Türk şarkıcılarının orkestralarında bağlama çaldı. 1960'ların ortalarında THM albümleri çıkardı; ama ilkinin 1960'ların sonunda çıkardığı arabesk albümleriyle ünlendi. Şimdiye kadar piyasaya çıkmış 30'dan fazla albümü mevcut. 1971'le 1990 arasında yaklaşık 30 filmde ve 1993 ile 2009 arasında 5 TV dizisinde oyuncu olarak yer aldı.



Özellikle 1960'larda gecekondu mahallelerinde yaşayan göçmenlerin arabesk müziğin hedef kitlesi olduğu ve janrın son şekliyle bu dönemde doğduğu doğru olmakla beraber, arabeski önceleyen müzikal etkenlerin ortaya çıkışı için 1930'lara kadar gidilebilir. Aslında, arabeskin gelişimini iki döneme ayırmak daha uygun olacaktır. Hazırlık dönemi olarak adlandırılabilir 1960'lar öncesi dönem, klasik Türk müziğinin erken Cumhuriyet döneminin kültür politikalarından dışlandığı ve bu janrın halkın çoğunluğuna hitap edebilecek şekilde yeniden şekillendirilmeye başlandığı zaman başlamıştır. Bu dönemde, en başta TSM'nin yeni eserlerinde daha sade şarkı formu (*zemin-nakar-at-meyan-nakar-at*) hâkim olmaya başladı ve sonra Sadettin Kaynak<sup>71</sup> gibi bestekârlar janrın yerleşik kurallarına daha ileri bir riayetsizliğe öncülük etti. Sadettin Kaynak, TSM'ye çok daha fazla yaratıcı ve özgür bir perspektifle yaklaştı. Bu yaklaşım, farklı şarkılarda (hatta bazen aynı şarkıda) çeşitlendirilmiş müzikal formların ve usullerin kullanımı ve enstrümantist ve şarkıcıların emprovize icraları ile sonuçlandı. Bu dönüşüme yol açan, şehirlerde yaşayan insanların müzikal tercihleri ile 1930'lar ve sonrasında şehirlerdeki eğlence kültürü dolayısıyla doğan talepti (Küçükkaplan, 2013).

Arabesk, 1950'lerdeki göç dalgasından sonra başlayan ve 1960'larda olgunlaşan ikinci dönemde, göçmenlerden oluşan yeni potansiyel dinleyicilerin ortak mücadeleleri, ilgileri ve ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Bu anlamda, denilebilir ki bu topluluk ile janr arasında kurulan bağ, daha çok şarkıların sözselsel içeriğine ve arabeskin yıldızları ile kurulan kişisel özdeşleşmeye dayanıyordu (Küçükkaplan, 2013). Şarkıların sözleri çoğu zaman bu insanların duygularını dile getirirken, sanatçılarla görsel ve karakter bakımından özdeşleşme daha çok filmler ara-

71 Sadettin Kaynak 1895'te İstanbul doğan bir bestecidir. İlk şarkısı *Hicran-ı Elem*'i 1926'ta besteledi. 1930'ların başına kadar 6 yıl imam olarak görev yaptı. TSM'den ilahiye, marştan THM'ye kadar çeşitli janrlarda müzik parçaları yaptı; ama en çok TSM şarkılarıyla tanındı. (Kaynak: <http://www.biyografi.info/kisi/sadettin-kaynak>)

cılığıyla gerçekleşiyordu. Bir filmde başrol oynayan bir arabesk yıldızı genellikle ayakta kalmaya çalışan ve imkânsız bir aşkın ızdırabını çeken (gecekonuda yaşayanlar arasında yaygın bir problem) bir dolmuş şoförünü, bir fabrika işçisini (gecekonuda yaşayan insanlar arasında yaygın bir meslek) vs. canlandırıyor-du (Stokes, 2009).

Arabesk müziğin iki farklı kategoride geliştiği söylenebilir: ilki 1930'lar ve 1940'lı yıllar arasında Sadettin Kaynak tarafından başlatılan, daha sonra 1960'larda Suat Sayın tarafından şekillendirilen ve asıl kimliğini Orhan Gencebay'ın çalışmalarında bulan TSM kökenli arabesktir; ikincisi ise çoğu Nuri Sesigüzel<sup>72</sup> tarafından icra edilen Abdullah Nail Bayşu'nun<sup>73</sup> bestelerinin öncülük ettiği ve İbrahim Tatlıses<sup>74</sup> ile zirveye ulaşan THM kökenli arabesktir (Küçükkaplan, 2013). Yani arabesk birçok TSM ve THM müzisyeni tarafından olumsuzlanan bir janr olmasına rağmen, aslında bu iki janrla güçlü teknik bağları bulunmaktadır. Gencebay'ın ifadesiyle, arabesk üzerindeki Arap etkisi melodik yapıdansa, orkestrasyon ile alakalıdır. Ayrıca arabesk müziğin şarkıcıları ve müzisyenlerinin serbest performans tarzı Arap müziğinde de mevcuttu. Ama bu serbest performans, klasik Türk müziğinde bir müzikal form olan gazelin<sup>75</sup> tabiatında da vardı. Dolayısıyla arabeskin Arap müziğinin katıksız taklidi

72 Nuri Sesigüzel, 1943'te Şanlıurfa'da doğan bir THM/Arabesk şarkıcısıdır. Kariyerine 1961'de İstanbul'da radyo sanatçısı olarak başladı. Ayrıca, 1963'le 1975 arasında 30'dan fazla filmde rol aldı. Müzik kariyeri boyunca 30'dan fazla albüm çıkardı. (Kaynak: <http://www.biyografi.net.tr/nuri-sesiguzel-kimdir/>)

73 Abdullah Nail Bayşu, 1926 ile 1983 arasında yaşamış bir Türk bestecisidir. Besteleri birçok ünlü THM ve arabesk şarkıcısı tarafından icra edilmiştir. (Kaynak: <http://www.sinematurk.com/kisi/3900-abdullah-nail-baysu/>)

74 İbrahim Tatlıses 1952'de Şanlıurfa'da doğan bir arabesk şarkıcısı, bestecisi ve müzik yapımcısıdır. Bir inşaat işçisi olarak çalışırken bir yapımcı tarafından keşfedilir. 1970'lerin ikinci yarısından beri arabesk müziğin en ünlü şarkıcılarından biridir. 1978'le 1993 arasında 40 filmde ve 1997 ile 2003 arasında 2 TV dizisinde rol almıştır. (Kaynak: <http://www.biyografi.net.tr/ibrahim-tatlises-kimdir/>)

75 Gazel, bir şarkının şarkıcı tarafından doğaçlama söylenen bölümüdür.

olduğunu söylemek yanlış olacaktır; bunun yerine arabesk karışık bir tarzdır demek daha doğrudur. Mesela, bir arabesk şarkısının düzenlemesindeki yaylılar bestecinin tercihinine bağlı olarak zaman zaman Arap ya da Batı tarzında icra edilebilir.

1960'lardaki en ünlü arabesk bestecisi ve icracısı olan Orhan Gencebay ilk şarkısını 1966'da besteledi, ama müzik kariyerindeki dönüm noktasını 1968'te "Bir Teselli Ver" ve "Hatasız Kul Olmaz" şarkılarını çıkardığında yaşadı. Bu şarkıların muazzam popülaritesi büyük ihtimalle büyük şehirlerde gecekondu mahallelerinde yaşayan göçmenlerin yeni yaşam tarzı, müzik gelenekleri ve günlük konuşmalarını dile getiren sözleri ve melodilerinden kaynaklanıyordu (Özbek, 1997).

Orhan Gencebay'ın Türk müziğine önemli katkılarından biri, bazı TSM şarkıları ve Batı rock şarkılarını (özellikle Elvis Presley'nin şarkıları) bağlama ile icra ederek bu geleneksel enstrümanın farklı janrlarda kullanılabileceğini göstermesidir. Gencebay'ın müziğinin başka bir karakteristik özelliği ise aranjmanlarının çok-enstrümanlı niteliğidir. Sanatçı Batı müziğinde olduğu gibi aranjmanın parçası olan her bir enstrümanı için ayrı partiyonlar (melodiler) yazar (Güngör, 1990).

Arabesk müzik ortaya çıkışının ilk yıllarında esasen gecekondu mahallelerinde yaşayan göçmenlerin müziği olmasına rağmen, 1960'larda şehirlerde yaşayan insanların kamusal alanlarda (özellikle toplu taşıma araçlarında) ve kitle medyası aracılığıyla (özellikle Polis radyosu ve Türk sineması) bu janra çokça maruz kalmaları sonucunda onlar tarafından da gittikçe sevilmeye başlandı (Küçükkaplan, 2013).

Kısaca, 1960'lar Türkçe popun (özellikle aranjman ve Anadolu Pop örnekleriyle) ve arabesk müziğin öne çıkan janrlar olduğu bir dönemdi. Bununla birlikte, caz, THM ve TSM gibi janrlar da, halkın azalan ilgisine ve endüstrinin yapımlarını dönemin en popüler janrlarına kaydırmak için zamanın sanatçılarına zorlama eğilimine rağmen, bir ölçüde de olsa tüketilmeye devam etti.

### 3.2.2 1970'ler: Eklektik Janrlar; Hepçil (*Omnivore*) Tüketiciler

1971'de Türkçe pop müziğin birkaç yıllığına geri çekilmesine neden olan başka bir askeri darbe gerçekleşti. On yılın ilk yarısı kesintisiz sağ-sol çatışması ve politik ve ekonomik istikrarsızlıktan kaynaklanan toplumsal gerilim dönemiydi. Bülent Ecevit,<sup>76</sup> 1973'te<sup>77</sup> oyların üçte birini alarak Türkiye Cumhuriyeti'nin başbakanı oldu. Ecevit Hükümeti döneminde, Türkiye tarafından Kıbrıs Barış Harekâtı gerçekleştirildi.

Bir dönemin müziği üzerinde politik konjonktür etkisine en önemli örnek, Ayten Alpman'ın Harekât boyunca büyük bir popülerlik kazanan “Memleketim”<sup>78</sup> şarkısıdır. Bu, aslında beş yıl önce piyasaya çıkan bir şarkıydı ama o zaman halkın çok fazla ilgisini çekmemişti, fakat 1974'ün toplumsal ve politik ortamı sayesinde hit oldu. O sıralarda sadece “Memleketim” şarkısı değil, diğer savaş ve barış şarkıları da konjonktürden yararlandı.

Zafer ve barışla sembolize edilebilecek 1970'lerin politik ortamının müzik sahnesinde çeşitli yansımaları oldu. Murat Meriç'in ifadesiyle:

Olumlu politik ortama uyumlu olan müzik tarzı insanları dans ettiren, keyiflendiren, eğlendiren ve hatta bayram ettiren poptu. Ve ülkedeki ikinci pop müzik patlaması 1970'lerde yaşandı (Murat Meriç, derinlemesine görüşme, Ekim 2014).

Naim Dilmener ise 1970'leri aşağıdaki gibi değerlendiriyor:

1970'lerin başında popüler müzik endüstrisinde yaşanan durgunluğa rağmen, sonrasındaki yükseliş öyle bir boyuta geldi ki 1970'ler Türkiye'de “pop müziğin altın çağı” olarak adlandırıldı. 1970'lerde popüler müzik endüstrisinde müzikal çeşitlilik en yüksek düzeye ulaştı. Rock, caz, swing tarzında müzikler yapıldı, mesela Bülent Or-

76 Bülent Ecevit 1925 ile 2006 yılları arasında yaşamış bir Türk politikacıdır. Sırasıyla 1972'den 1980'e ve 1987'den 2002'ye sol kanat partilerin (CHP ve DSP) genel başkanlığını yapmıştır. (Kaynak: <http://www.antoloji.com/bulent-ecevit/hayati/>)

77 Kaynak: <https://biruni.tuik.gov.tr/secimdagitimapp/secim.zul>

78 Memleketim, özgün versiyonu “*Rabbi Elimelekh*” adlı bir Yahudi halk şarkısı olan bir aranjmandır.

taçgil meşhur oldu, Anadolu Pop albümleri en yüksek satış rakamlarına ulaştı (Naim Dilmener, derinlemesine görüşme, Ekim 2014).

1970'lerde kayıtlı müzik piyasasında canlılık arttı. Özellikle 1960'larda 45'lik vinil plakların yaygın hale gelmesiyle, kayıtlı müzik için genel talep kayda değer ölçüde yükseldi. Her yıl daha fazla sayıda sanatçı yeni albüm çıkarıyordu. Plak şirketleri repertuvar seçimlerini yaparken sanatçılar ve janrlar arasında satış hasılatının dağılımına büyük önem veriyorlardı. Belli müzik janrlarına olan yüksek talep dolayısıyla, önemli oranda müzik arzını bu janrlara yığmak yüksek oranda kâr fırsatını yakalamak anlamına geliyordu. Yine de plak şirketleri o dönem halen yeni müzik fikirlerine ve alternatif janrlarda müzik yapmaya bir nebze de olsa şans vermeye yatkındılar. 70'lerde var olan müzikal çeşitliliğin nedeni şöyle açıklanabilir: Farklı janrlar o dönem hâlâ medyada görünür olma şansına sahipti ve dinleyicilerin sevdikleri müzik için para ödemeye gönüllü olmaları bu alternatif janrların en azından niş bir piyasa payına sahip olmasını ve dolayısıyla prodüktörlerin alternatifler üzerinden belli oranda kâr elde etmelerini sağlıyordu. Üstelik yeni bir müziğe yatırım yapmak, finansal açıdan çok da riskli olmamanın yanı sıra, sektörde yeni starları keşfetme fırsatını taşıyordu. Sonuç olarak, müzisyenler yeni ve yaratıcı müzikal fikirleri deneme konusunda teşvik ediliyordu.

1970'lerde başarıya ulaşan yeni pop müziğin öne çıkan örneklerinden biri Bülent Ortaçgil'in müziği idi. Sanatçı, 1970'te ilk albümünü çıkarıp 1974'te "Benimle Oynar Mısınız?" albümüyle başarı kazandığında Türkiye'de protest müziğin öncüsü olarak kabul edildi. Albümdeki 13 şarkının hepsi Ortaçgil tarafından yazılmış, bestelenmiş ve icra edilmişti. Özdemir Erdoğan'ın, halk müziği ve klasik Türk müziğinin melodilerini caz müziğin enstrümanları ve teknikleri ile birleştirdiği albümü dönemin diğer deneysel çalışmalarından biriydi (Dilmener, 2003). Fikret Kızılok da 1970'lerde deneysel müzik parçaları yapmaya devam eden diğer önemli bir sanatçıydı.

1970'lerin ilk yıllarında, aranjmanlar üretmek hâlâ popüler olan bir müzik yapma tarzıydı (TSM ve THM sanatçıları arasında bile), çünkü bu tarzla yüksek satış rakamlarına ulaşma olasılığı hala çoktu. Ajda Pekkan 70'ler boyunca bu janrın önde gelen sanatçısı olmaya devam etti (Meriç, 2006).

Öte yandan, İnci Çayırılı, Neşe Karaböcek ve Ayla Büyükataman gibi TSM sanatçıları 1970'ler boyunca pop müzik albümleri çıkardılar. Bazı TSM şarkıcılarının pop müziğe yatkınlığının yanında, Zeki Müren ve Behiye Aksoy gibi diğer sanatçılar TSM şarkılarını özgün formunda söylemeyi sürdürüyor, belli oranda medya görünürlüğü elde ediyor ve yüksek albüm satış rakamlarına ulaşıyorlardı (Meriç, 2006).

Özellikle 1970'lerin ikinci yarısında, politik ve popülist tonuyla Anadolu pop halkın en sevdiği janrlardan biri olmaya devam etti. Nida Tüfekçi, Yıldırım Çınar, Adnan Türközü, Nerimen Altındağ Tüfekçi ve Ali Ekber Çiçek gibi tanınmış halk müziği sanatçıları halk melodilerinin çok-sesli batı müziği teknikleriyle birleştirilmesi fikrine kesin surette karşı çıksalar ve Anadolu popun İstanbul Radyosunda çalınmasının yasaklanması için çok uğraşsalar da, yüksek satış rakamları halkın bu janra ilgisinin kanıtıydı. Bu on yılda en çok öne çıkan üç Anadolu pop şarkısı, Barış Manço'dan <sup>79</sup> "Dağlar Dağlar", Alpay'dan "Fabrika Kızı" – 'kadın, emek ve sömürü' üzerine bir şarkıydı (Dilmener, 2003) – ve Cem Karaca<sup>80</sup> ve Moğollar'dan "Namus Belası"ydı.

Erkin Koray'ın çalışmalarına, sanatçının 1970'ler boyunca Türk müziğine yaptığı yaratıcı katkılar nedeniyle özel olarak değinmek gerek. Koray'ın şarkıları, arabesk, halk müziği ve batı pop müziğinden etkilenmiş olmakla birlikte, taklit olarak nitelenebilecek doğu-batı sentezi şarkılara kıyasla çok daha özgün şarkılardı (Dilmener, 2003).

79 Barış Manço, 1943 ile 1999 yıllarında yaşamış bir şarkıcı-şarkı yazarıdır. Anadolu pop, rock ve pop/rock türünde şarkılar yapıp söylemiştir.

80 Cem Karaca, 1945 ile 2004 arasında yaşamış bir şarkıcı ve söz yazarıdır. Anadolu pop/rock ve progresif rock türünde şarkılar yazıp söylemiştir.

Pop müzik şarkıcısı Kâmuran Akkor, 1971'de Orhan Gencebay'ın "Bir Teselli Ver" şarkısını kendi versiyonuyla kaydetti ve piyasaya çıkardı. Bu kayıt, Türkiye'de pop müzikle arabesk müzik etkileşiminin ilk örneği sayılabilir. Akkor'un ardından, daha önce çıkmış safi arabesk şarkıların pop şarkıcıları (Ajda Pekkan, Nilüfer, vs.) için yeniden aranje edilmesi on yılın ikinci yarısında müzik endüstrisine hâkim olan trendlerden biri haline geldi.

Arabesk-pop ilişkisi açısından önemli bir dönüm noktası 1970'lerin ikinci yarısında Selami Şahin'in bir besteci ve şarkıcı olarak müzik piyasasına giriş yapmasıdır (Dilmener, 2003). Selami Şahin'le birlikte birçok besteci ana akım şarkıcılar için arabesk janrından özellikler taşıyan pop şarkılar yazmaya başladılar. Hâlen Batı tarzı pop müzik yapmayı sürdüren müzisyenler ve şarkıcılar da mevcuttu, ama onların müziği için talep giderek azalıyordu.

Arabesk müziğin yavaş yavaş pop müziğe sızması, iki grup insanın süregiden etkileşiminin sonucu olarak janrın göçmen gecekondü topluluğunun yanı sıra kentliler arasında da aşinalığının artması, kamusal alanlarda yaygınlaşması ve medya görünürlüğüyle açıklanabilir. Artan aşinalık, arabesk soundlu şarkıların daha fazla beğenilir hale gelmesine neden olmuştur. Arabesk müziğin hem kendisinin hem de başka janrlara sızması durumunun yaygınlaşmasında etkili olan bir başka önemli etken, 1970'lerde arabeskin yıldızı olarak öne çıkan oyuncuların yer aldığı ve arabesk şarkılar eşliğinde arabesk hikâyelerin konu edildiği Türk filmlerinin sayısındaki artışı.

Özellikle arabesk ve arabesk soundlu pop müziğe talebin önemli oranda arttığı 1970'lerin ikinci yarısında Anadolu pop gözden düşmeye başladı. Sadece janrın Cem Karaca, Barış Manço ve Edip Akbayram gibi bazı yıldızları on yılın sonuna kadar popülerliğini korumayı başardı (Meriç, 2006).

1970'lerin sonuna doğru, Türk pop müziği dünyada yükselen disko müzik trendinin etkisi altına girmeye başladı<sup>81</sup>. Gloria Gay-

81 Dünya müzik trendlerinin etkisinin her zaman belli bir gecikmeyle Türkiye'de hissedildiğini belirtmekte fayda var.

nor'un "I will Survive" şarkısının Türkçe versiyonu olan ve Ajda Pekkan tarafından seslendirilen "Bambaşka Biri" (1979) Türkiye'de hit olan ilk disko şarkısıydı. Bu janrda hit olan başka bir şarkı, Zerrin Özer'in "Gönül"ü (bir Orhan Gencebay şarkısı) Türkiye'de tanınan melodilerin disko ritimleri ile yeniden aranje edilmesinin ilk örneklerinden biri olarak sayılabilir (Dilmener, 2003).

### 3.2.3 1980-85: Arabeskin Yeniden Patlaması

Pop müziğin bu olağanüstü gelişimi, 1980 askeri darbesi öncesindeki politik kargaşanın yükselişine kadar sürdü. 70'lerin sonunda, yeni albümlerin – ve özellikle deneysel çalışmaların – sayısı, kısmen korsan kısmen de politik kargaşa nedeniyle azalan talep neticesinde hızla inişe geçti (Meriç, 2006).

Eğlendirici pop müziğin bir kez daha birkaç yıllığına geri çekildiği ve arabeskin yeniden doğduğu zamanlardı. Murat Meriç bu konuda şöyle diyor:

Farklı gruplar arasındaki sınırların keskinleştiği, insanların sokaklarda dövüşmeye başladığı vs. bir dönemdi. Halk genel olarak depresif ve mutsuzdu. Dolayısıyla arabesk çoğunluğun duygularına hitap eden müzik tarzıydı. Hatta en ünlü pop şarkıcıları Zerrin Özer, Nilüfer vs. bile arabesk şarkılar söylemeye teşvik ediliyordu. Dönemin diğer bir trendi Anadolu popun devamı niteliğinde, politikayla ilgili pop şarkıları yazmak ve söylemekti (Murat Meriç, derinlemesine görüşme, Ekim 2014).

Albüm satışlarında (ve dolayısıyla üretimde) yaşanan düşüş 1980'lerin ilk yıllarında da devam etti. Düşüş öyle bir seviyeye geldi ki müzik dergileri tarafından yapılan top müzik listeleri listeye koyacak şarkı olmadığından top 50'den top 15'e indirildi. Yapım şirketleri müziğe yatırım yapmakta istekli değillerdi ve bunun sonucunda tanınan şarkıcılar albümlerini kendileri finanse etmeye başladılar. O günlerden itibaren, sektörün ekonomik koşulları ne zaman kötüye gitse şarkıcıların kendi albümlerinin yapım giderlerini kendileri karşılama durumu yaygın trend olmuştur. (Dilmener, 2003).



Kayıtlı müzik endüstrisindeki durgunluğun nedenlerinden biri, on yılın ilk yıllarında toplumsal hayatta var olan genel karamsarlığın sebep olduğu talep azlığıdır. 1980 darbesinden sonra, Milli Güvenlik Konseyi 3 yıl yönetime el koydu (Karpat, 2012). Halkın, darbe sonucunda ülkedeki çatışmaların hafifleyeceğine yönelik umudu, ardından daha yıkıcı zamanların gelmesiyle yerle bir oldu (Meriç, 2006).

Başka bir neden, 1973 petrol krizinin sonucunda petrol fiyatlarındaki olağanüstü artışı<sup>82</sup>. Petrol, plak yapımında kullanılan temel malzemeydi ve fiyatındaki artış yapım masraflarının ve plak fiyatlarının artması ve dolayısıyla talebin düşmesi demektir. Meseleye çözüm olarak, eski plaklar eritilip endüstride yeniden kullanılmaya başlandı. Fakat bu çözümün sonucu, bu yeniden imal edilen malzeme üzerine yapılan kayıtlarda ses kalitesinin önemli ölçüde düşmesi oldu. Üstelik bu yeniden üretim süreci yüzünden bazı sanatçıların şarkıları müzik arşivinden tamamıyla silinmiş oldu (Dilmener, 2003).

Milli Güvenlik Konseyi'nin önemli uygulamalarından biri, cinsel kimliklerinin "Türk ahlak yapısına"<sup>83</sup> uygun olmaması gerekçesiyle Bülent Ersoy, Talha Özmen, Emel Aydan, Serbülent Sultan, vs. gibi transseksüel şarkıcılara sahne yasağı getirilmesi ve isyankâr şarkılarıyla milli birliği tehdit ettikleri suçlamasıyla sol eğilimli şarkıcıların hapse atılmasıydı.

1980'lerde sektörde arabeskin talep ve arz açısından göreceli hâkimiyeti görünür oranda arttı. Bu patlamanın tetikleyicilerden biri on yılın ilk yıllarında toplumda hâkim olan kötümser ruh haliydi. Arabeskin yükselişini kolaylaştıran önemli bir gelişme ise Başbakan Turgut Özal'ın, 1983'te baş-

82 1973 petrol krizi OAPEC üyeleri tarafından ilan edilen ambargodan kaynaklanmıştır ve küresel düzeyde petrolün varil fiyatının bir yılda 2.59 dolardan 11.65 dolara yükselmesine neden olmuştur. (Kaynak: <http://akademikperspektif.com/2012/06/14/1973-petrol-krizinin-uluslararası-politikaya-yonelik-analizi/>)

83 Kaynak: <http://www.demokrathaber.org/kadin/bulent-ersoyun-32-yil-onceki-direnisi-ve-gezi-h19275.html>

layan hükümeti süresince, kısmen kişisel müzikal beğenileri doğrultusunda, kısmen de partisinin potansiyel seçmeni olan arabesk dinleyicilerinin tercihlerini ve gereksinimlerini karşılamak için janrı desteklemesiydi (Dürük, 2011). Bunun sonucunda, bir zamanlar gecekondular mahallerinde yaşayan topluluğun karakteristiğine göre tanımlanan arabesk müzik bir siyasi partinin karakteristiğine göre tanımlanmaya başlandı (Özbek, 1997).

Arabeskin en önemli şarkıcılarından biri olan Kibariye 80'lerin ilk yıllarında piyasaya çıkmış ve şarkısı "*Kimbilir*" (1981) zamanının en yüksek satış rakamlarından birine ulaşmıştır (Dilmener, 2003). Küçük Emrah ve Bergen on yılın sonunda popüler olan ve olağanüstü başarı kazanan diğer arabesk yıldızlarıdır. Arabesk müziğin ve şarkıcılarının popüleritesinde Türk sinemasının etkisi 1980'lerde de devam etmiştir.

Arabeskin 1980'lerde göze çarpan versiyonu taverna müziğidir. Bu tür, nitelikleri ve tercihleri bakımından yerleşik üst sınıflardan farklı yeni bir zengin sınıfın ortaya çıkmasının sonucu olarak doğmuştur. Bu sınıfın eğlence hayatına girişi, sadece gazinoların<sup>84</sup> TSM hâkim repertuarlarının arabesk hâkim repertuarlara dönüşmesine neden olmakla kalmadı, ayrıca arabeskin daha hafif ve eğlendirici bir versiyonu olan taverna müziğinin icra edileceği yeni mekânların, tavernaların açılmasına da yol açtı. Taverna müziği, arabesk müziğin illaki acılı bir müzik janrı olması gerekmediğini, eğlendirici versiyonlarının da yapılabileceğinin göstergesidir (Güngör, 1990).

Yukarıda da bahsedildiği gibi, arabesk Turgut Özal'ın yönetimi boyunca çok fazla desteklendi. Yine de hükümet, aşırı melankolik içeriğine yönelik eleştiriler nedeniyle janrın içeriğinin yumuşatılması için önlemler almaya çalıştı. Bu doğrultuda 1989'da Kültür ve Turizm Bakanı, Hakkı Bulut'a istenilen dönüşümün temsilcisi olacak ve acısız arabesk olarak adlandı-

84 1930'larda İstanbul'da ve Türkiye'nin diğer büyük şehirlerinde ortaya çıkan üst sınıfların eğlence yerleri olan canlı müzik mekânları. Daha fazla detay için bkz. Bölüm 3.4.

rabilecek bir şarkı ısmarladı (Küçük Kaplan, 2013). Bu durum, müzik yapımına doğrudan hükümet müdahalesinin belirgin bir örneğidir. Neticede, Hakkı Bulut “*Seven Kıskanır*” şarkısını yapmıştır.

Aslında arabesk müziğin tabiatı dolayısıyla acılı olduğu fikri, janra dair bir yanlış anlamadır. Bir röportajında Hakkı Bulut’un belirttiği gibi<sup>85</sup> her bir janrın sözsözsel içeriği bakımından acılı ve neşeli örnekleri vardır. Mesela, Hakkı Bulut tarafından bestelenen “*İkimiz Bir Fidanın*”, Orhan Gencebay tarafından bestelenen “*Mevsim Bahar Olunca*” şarkıları ve birçok başka arabesk şarkısının sözleri başından sonuna kadar umut, neşe, vs. gibi duyguların ifadelerini içermektedir. Öte yandan, her türden olumsuz duygunun ifadesini içeren sonsuz sayıda pop, rock, caz, TSM, THM, vs. örnekleri verilebilir. Birkaç örnek vermek gerekirse, Ajda Pekkan’ın seslendirdiği, ‘intikam’ teması üzerine yazılmış “*Bambaşka Biri*” ve “*Seveceğim*” şarkıları, Barış Manço’nun sevgilisi tarafından terk edilmesinin ardından çaresiz hisseden bir adamın hikâyesini anlatan “*Hatırlasana*” şarkısı, “*Dertleri Zevk Edindim*” ve “*Yolun Sonu Görünüyor*” gibi TSM ve THM şarkıları sayılabilir. Kısacası müzik, melodik ve sözsözsel olarak her türden duygunun ifade ediliş yoludur. Her bir janr, bütün müzik tarihi boyunca ve bütün dünyada bunu yapmanın bir aracı olmuştur. Dolayısıyla, arabeskin acıyla özdeşleştirilmesi doğrudan bu janra özgü müzikal ve sözsözsel özelliklerden kaynaklanmaz. Bana göre, bu özdeşleştirme kısmen arabesk yıldızlarının filmlerde acı dolu hikâyelerin kahramanları olmalarından, kısmen de melankolinin görece daha aşırı ve belirgin ifadelerini içeren acılı arabesk örneklerinden kaynaklanmıştır.

1980’ler boyunca arabesk sadece kendi popülerliğini artırmadı, aynı zamanda pop müzik üzerindeki etkisi zirveye ulaştı. Naim Dilmener’in sözleriyle:

85 [http://www.marmarahaber.net/haber/hakki\\_bulut\\_trt\\_bana\\_dusm-12267.html](http://www.marmarahaber.net/haber/hakki_bulut_trt_bana_dusm-12267.html)

Dönemin öne çıkan yegâne pop örnekleri Kayahan ve Sezen Aksu gibi sanatçıların arabesk-yönelimli pop şarkılarıydı. (Şarkılar enstrümanlar açısından poptu ama söz, söyleme tarzı, enstrümanlarının çalınış tarzı, vs. arabeskti.) Pop müzik dünyada kendini “*New Wave*”, “*Punk*” ve “*Yeni Romantikler*” gibi akımlarla yenilerken, Türkçe pop müziğin saf örnekleri satılmıyordu. Fakat şunu da belirtmek gerek, Ajda Pekkan gibi bazı şarkıcılar bu küresel akımların şöhretini en azından görsel imajlarında kullanmaya çalıştılar (Naim Dilmener, derinlemesine görüşme, Ekim 2014).

Pop müzik üzerinde arabesk etkisine neden olan önemli bir etken de pop müzik albümlerinin kaydı için arabesk kökenli müzisyenlerle çalışılmasıydı. Özellikle yayhılarda uzman olan Romen müzisyenlerin plak sektörüne hâkim olması onların icra ettiği şarkıların çoğunda arabesk dokunuşlara neden olmuştur. Yine de önde gelen şarkıcılar ve müzisyenler tarafından kasıtlı atılan adımlar 1980’lerin ilk yarısında pop müzikte yeni bir alt-janrın ortaya çıkmasında daha fazla etkili olmuştur. Sezen Aksu, Onno Tunç (besteci ve aranjör) ve Aysel Gürel (söz yazarı), arabesk öğelerin örtük biçimde yer aldığı şarkılar üretmek için beraber çalıştılar ve böylece bu alt-janrın öncüleri durumuna geldiler (Dilmener, 2003). Sezen Aksu’nun “*Sen Ağlama*” isimli albümü bir bütün halinde böyle bir pop-arabesk sentezinin ilk denemesidir. Bu projenin mimarı olan Onno Tunç bu sentezi klasik Türk müzik formu kürdilihicazkar makamını pop müzikle birleştirerek yaratmıştır (Kızıldağ, 1997).

Safi pop müziğin 1980’lerin ilk yarısında popülerliğini yitirmesinin sonucunda yakın geçmişe kıyasla talep artışı yaşayan diğer bir janr TSM idi. Önde gelen pop yıldızlarından biri olan Nilüfer bile 1982’den itibaren TSM’ye geçeceğini ve kariyerine bu janrda devam edeceğini açıklamıştı. Şarkıcı gelecek yıllarda bu sözünde durmamış olmakla birlikte 1980’ler boyunca arabesk soundlu albümler yaptı (Dilmener, 2003). Başka bir pop starı Ajda Pekkan, safi batı pop aranjmanlar söylemeyi bırakarak arabeskin öğeler içeren son şarkılarını yapmak üzere Türk bestecilerle çalışmaya başladı (Meriç, 2006).

1980’lerin ilk yarısında bütün şartlar pop müzik aleyhine olsa bile, müzikal çizgilerinden sapmamakta ısrarcı olan Fikret Kızı-

lok, İlhan İrem, MFÖ (Mazhar Alanson, Fuat Güner, Özkan Uğur) gibi birtakım müzisyenler, pop müziğin geniş çerçevesinde deneysel çalışmalar yapmayı sürdürdüler. Hatta İlhan İrem 1983'ten itibaren Türkiye'deki ilk pop-opera örnekleri olarak tanımladığı albümler yayınladı. Satış bakımından bütün bu denemeler başarılı olmadı fakat pop müzik sektöründeki durgunluğa rağmen hit olan bazı pop şarkıları da mevcuttu - MFÖ'nün "Ele Güne Karşı" şarkısı gibi. Ayrıca Barış Manço, Edip Akbayram ve Erkin Koray gibi, müzik tarzlarından taviz vermeyen ve her koşulda hayran kitlesi tarafından kucaklanan birkaç sanatçı da mevcuttu.

### 3.2.4 1985-90: Pop Müzik Tekrar Canlanıyor

Nilüfer ve Ajda Pekkan gibi şarkıcılar, ancak 1980'lerin ikinci yarısında yeniden safi pop albümleri çıkarmaya geri döndüler. Bu dönemde pop müzik sektörü yeni sanatçılar için de yeniden açık hale geldi. Bir yandan da, 1970'lerin sonlarında dünya çapında yaygın hale gelmeye başlayan disko ritimlerinin etkisi devam ediyordu. Diğer yandan, Ahmet Kaya, Bulutsuzluk Özlemi, Yeni Türkü vs. gibi sanatçılar ve gruplar tarafından daha orijinal besteler de yaratılmaya ve satılmaya başlandı. 'Özgün' müzik olarak kategorize edilen bu şarkıların birçoğu on yılın ilk yarısındaki baskıcı ortam süresince içerikleri nedeniyle icra edilemeyen şarkılardı.

80'lerin ikinci yarısındaki görece canlılık ve bazı albümlerin kayda değer başarısına rağmen müzik endüstrisi tam bir iyileşme için 1990'lara dek beklemek zorundaydı.

1980'lerde müzik endüstrisinde dikkate değer yankılar uyandıran önemli bir gelişme, Özal tarafından Türk Lirasının Korunması Kanunu'nun kaldırılmasıydı. Bu gelişme sonucunda pop müzik enstrümanları ile yapım ve müzik dinleme açısından gerekli diğer malzemelerin ithalatı artmıştır. Bu, uzun vadede müzik endüstrisinde hem arz hem de talep tarafında kayda değer bir genişleme meydana getirdi.

1980 darbesinin etkilerinin azalmaya başlamasından sonra ve artan ithalatın müzik endüstrisi üzerindeki etkileri neticesin-

de, pop müzik 1990'larda bir kez daha yükseldi ve o zamandan beri sahneyi hiç terk etmedi.

### 3.2.5 1990'lar: Pop Müzik içinde Geçici bir Çeşitlenme

1990'larda medya endüstrisine özel şirketlerin girişiyle TRT'nin tekeli kırıldı. Bu anlamda ilk örnek, Uzan ailesinin ve Turgut Özal'ın oğlu Ahmet Özal'ın ortaklığıyla daha sonraki yıllarda İnterstar ve nihayetinde Star olarak yeniden adlandırılacak olan Magic Box TV kanalının kurulmasıydı.

Dilmener'e göre (2003), Özal hükümeti döneminde toplumsal hayat ve ekonomide daha liberal bir ortam hâkim olmaya başladı; bu durum pop müziğe olan talebin artmasına neden oldu, çünkü dönem keyif ve eğlence dönemiydi. Fakat pop müzik endüstrisi bu artan talebi hemen algılayamadı ve talebe yeteri kadar hızlı karşılık veremedi. Ancak 1990'ların başında Aşkın Nur Yengi ve Yonca Evcimik gibi<sup>86</sup> genç şarkıcıların albümlerinin aşırı yüksek satış rakamlarına ulaşmasından sonra yapım şirketleri yeni pop müzik sanatçılarına yatırım yapmanın kârlı olacağını anladılar (Dilmener, 2003).

Dönemin başında, önceki on yılın popüler janrları bir dereceye kadar endüstrideki yerlerini korumaya devam etti. İbrahim Tatlıses, Coşkun Sabah, Emrah, Mahsun Kırmızıgül gibi sanatçıların albümleri 2 milyonun üzerinde satış rakamlarına ulaştı. Yine de 1990'lar müzik endüstrisinde pop müzik hâkimiyetinin artmaya başladığı on yıldır.

Başlangıçta, 1990'larda yaşanan pop müzik patlaması endüstrideki çeşitlilik seviyesini artıran bir etken olarak karşımıza çıktı. Mevcut ve yeni pop sanatçılarının (Sertab Erener, Levent Yüksel, Hakan Peker, Tarkan gibi) yeni albümleri piyasaya sürüldü ve önceki on yılın popüler janrlarıyla birlikte mevcudiyet gösterdi. Ama pop müzikteki bu çeşitlenme çok uzun sürmedi. (Nedenleri aşağıda ele alınacak.)

86 Aşkın Nur Yengi'nin "Sevgiliye" (1990) ve "Hesap ver" (1991) albümleri sırasıyla 2.5 milyon ve 1.6 milyon kopya sattı. Yonca Evcimik'in "Abone" albümü ise 2.8 milyon kopya sattı. (Kaynak: <http://istanbulmusic.blogspot.com.tr/2011/03/turkish-music-stats.html>)

1990'lar için belirtilmesi gereken diğer gelişmeler şöyle sıralanabilir: Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin disko trendi Türk pop müziği üzerinde etkili olmaya devam etti. Janr özellikle çoğunlukla gençlerin gittiği gece kulüplerinde, kafe ve barlarda popülerdi. 1995, ilk Türkçe rap grubu Cartel'in<sup>87</sup> ilk albümünü çıkarmasının ardından rap müziğin Türk müzik piyasasında yer bulduğu bir yıl oldu. 1990'lar boyunca görsel imajın öneminin artmasıyla birlikte birçok şarkıcı Neslihan Yargıcı, Yıldırım Mayruk ve Nur Yerlitaş gibi ünlü modacılarla çalışmaya başladı.

### 3.2.6 2000'ler – 2010'lar: Bütün Janrların “Poplaşması”

2000'lerin başında hem pop dışındaki janrlar hem de pop müziğin alternatif alt-janrları gittikçe ana akımdan dışlanmaya başladı. Naim Dilmener'in sözleriyle:

1990'lar boyunca, kalifiye<sup>88</sup> rock müzik grupları, caz sanatçıları, alternatif rock grupları, rap sanatçıları birkaç yıllığına ana akımda

87 Cartel Almanya'da yaşayan göçmen Türk rapçilerden oluşuyordu. Türkçe, Almanca, İngilizce ve İspanyolca sözler içeren albümleri ilk olarak Almanya'da çıktı ve Avrupa'da dikkatleri çekti. Türkçe rap müziğin Avrupa'daki başarısını fark eden PolyGram, albümlerini Türkiye'de de yayınladı. Albüm Türkiye'de 750,000 kopya sattı. (Kaynak: <http://www.milliyet.com.tr/-magazin-1669748/>)

88 Bu kitap kapsamında kalifiye bir müzisyen, enstrümanında bir melodiyi tonal ve ritmik olarak doğru çalabilen ve legato, staccato, marcato, tenuto, vs. gibi artikülasyonları ve trill, tremolo, acciaccatura, glissando vs. gibi süslemeleri ustalıkla icra edebilen kişi olarak tanımlanmaktadır. Bir şarkıcının enstrümanı ise kendi bedenidir; dolayısıyla kalifiye bir şarkıcı da bedenini (daha doğrusu bedeninin şarkı söylemeye yarayan ses telleri, rezonans boşlukları, diyafram vb. bölümlerini) kendi ses aralığındaki bir melodiyi tonal ve ritmik kurallara uygun şekilde şarkı söylemek için kullanabilen ve vibrato, licks, trill, yodel, vocal fry vs. gibi vokal tekniklerini icra edebilen kişidir. Bunu yapabilmek için şarkıcı, vücudundaki şarkı söylemeyle bağlantılı kaslar ve boşluklar arasında koordinasyon sağlayabilmelidir. Diyafram kasları nefes kontrolü için kullanılmalıdır; gırtlak pozisyonu, ses tellerinin kapalılık düzeyi ve gerilimi, sesin göğüs, ağız, nazal ve kafa boşluklarındaki akışı, sesin doğru şekilde basılması/verilmesini, (gerilmiş ya da titretilmemesini), sesin şarkıcının ses geçişlerinde/köprülerinde yumuşakça akmasını ve völümün kontrol altında olmasını sağlayacak şekilde olmalıdır (şarkıcı piyanodan forteye bütün nüansları söyleyebilmelidir). Ayrıca, kalifiye bir şarkıcının sesinin ritminin kontrolünü de sağlayabilmelidir.

yer buldu. 2000'lerin başında bu türden bir çeşitlilik sağlandı. Ama maalesef pop müzik o zamandan itibaren gittikçe daha standart hale geldi. (Naim Dilmener, derinlemesine görüşme, Ekim 2014).

Pop olmayan şarkıların ana akımdan dışlanması sonucunda, bütün diğer janrlar pop müzik öğeleri kullanılarak yapılmaya başlandı. Yani bir anlamda tüm janrlar farklı öğelerini kaybederek poplaşmaya başladılar. Bu süreç, 2000'lerde popüler müzik endüstrisinde müzikal bir standartlaşmaya neden oldu. Pop ve diğer janrlar arasındaki etkileşim kaçınılmaz olarak karşılıklıydı, yani sadece pop müzik diğer janrlara sızmadı, pop şarkılar da diğer janrların öğelerini barındırmaya başladı. Bu durum ilk bakışta pop müziği standartlaştırmaktan çok çeşitlendirecek bir gelişme olarak görülebilir, ama ana akım medyanın 2000'lerden sonra uyguladıkları filtreleme mekanizmaları sadece diğer janrlardan marjinal katkılar içeren şarkıların dinleyicilere ulaşmasına izin verdi; aksi halde şarkıları “*radio-friendly*” olmamakla damgalayarak yayın dışı bıraktı<sup>89</sup>.

1990'larda yükselen pop müzik arzı 2000'lerde de artmaya devam etti. Önceki on yıllarda gözlemlenen güçlü hayran kitlesi olgusu, yerini şarkıların geçici popülerliğine göre bir sanatçıdan başka bir sanatçıya geçen dinleyicilere bıraktı (Dilmener, 2003). Endüstrideki bütün bu canlılık çeşitlilik seviyesinin artmasını sağlamadı. Hızla gelişen endüstride sadece aynı sanatçının farklı şarkıları değil, ayrıca farklı sanatçıların şarkıları da birbirine benzer hale gelmeye başladı. (“Poplaşma” meselesi, Türkiye'nin Müzik Endüstrisinin Eşik Bekçileri bölümünde [Bölüm 3.6] detaylı olarak tartışılacak).

### 3.3 TÜRKİYE'NİN MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE TEKNOLOJİK DÖNÜŞÜMÜN TARİHİ

1930'lara dek, dünyada sesin kaydedildiği temel araç taş plaktı. Taş plaklar kolayca kırılabilir bir yapıya sahipti ve yak-

89 Günümüzün ana akım medyasının filtreleme mekanizmalarına ilişkin detaylı bir tartışma için bkz. Bölüm 5.3



laşık 78 rpm'yle çalışıyordu. 10 inçlik çapıyla çalma süresi her yüz için beş dakikadan daha azla sınırlıydı. 1931'de Amerikan plak şirketi RCA Victor, LP (uzunçalar) denilen yeni bir araç piyasaya sürdü. Bu yeni ürün, 12 inçlik vinilden yapılmıştı ve 33  $\frac{1}{3}$  rpm hızda çalışıyordu. Her bir yüze 20 dakikadan fazla kayıt yapılabiliyordu. Taş plaklara göre daha dayanıklı olan vinil LP'ler, 1950'lerde dünya çapında daha yaygın hale geldi. LP'nin müzik piyasasına girmesinden kısa bir süre sonra, RCA Victor tarafından 45 rpm vinil plak piyasaya sürüldü. Bu yeni format 2 şarkılı ya da 4 şarkılı (ExtendedPlay) albümler için kullanılışıydı.

Bu yeni teknolojiler Türkiye'de taş plakta olduğu gibi hızla yaygın hale gelmedi. Uluslararası plak şirketleri Columbia (Sony Entertainment'ın sahibi olduğu Amerikan plak şirketi) ve His Master's Voice'in (EMI'nin sahibi olduğu İngiliz plak şirketi) Türkiye'de fabrikaları bulunmasına rağmen, bu yeni formatlar Türkiye'de ancak 1962'den sonra kullanılmaya başlandı (Dilmen, 2003).

1965'e dek 45'lik vinil plak dünyanın geri kalanında LP'nin yerini almışken, Türkçe şarkıları kaydetmenin önde gelen aracı LP'ydı. Öncelikle 45'lik vinil plak LP'den daha küçük ve daha dayanıklı olduğu ve ikinci olarak Türk LP'lerinin Türkiye'de kullanılan düşük kalite kayıt teknolojisinden kaynaklanan kulaak tırmalayıcı sesi nedeniyle dinleyiciler Türkçe LP'ler yerine yabancı 45'lik vinil plak tercih ediyorlardı. Ancak 1964'te Türk orkestrasının ilk Balkan Melodileri Festivali'nde elde ettiği başarının ardından Sahibinin Sesi, Odeon, Pathe, Sayan ve Melodi gibi plak şirketlerinin de 45'lik vinil plağa kayıt yapması Türkiye'de yaygın hale geldi ve daha sonra Türkçe plak satışları arttı. Balkan Melodileri Festivali'nde seslendirilen şarkılardan biri olan Tülay German'ın "Burçak Tarlası" kayda değer satış rakamlarına ulaşan ilk 45'lik vinil plak oldu. Kitlesele üretim, dağıtım ve tüketimi başlatması bakımından "Burçak Tarlası" Türk pop müziğinin dönüm noktalarından biri olarak sayılabilir. Bu gelişmenin bir sonucu olarak pop müzikte orkestra ve grup geleneği

yerini gittikçe yıldız geleneğine ve 'fan' kavramına bıraktı. Grup geleneğindeki gerilemenin başka bir nedeni ise stüdyo müzisyenlerine artan talep sonucunda tanınmış grupların üyelerinin canlı performans sergilemek yerine bu şekilde çalışmayı tercih etmeye başlamasıydı (Dilmener, 2003).

1970'lerin ilk yarısının sonuna doğru, şarkılar mono yerine stereo kaydedilmeye başlandı. On yılın ilk yarısında Türk müzik endüstrisinde 45'lik plak LP'lerle kıyaslandığında hala çok daha fazla yaygındı. LP piyasası ancak 1976'dan sonra genişlemeye başladı. Gerçi LP üretim düzeyi, yasal düzenlemelerin yokluğu dolayısıyla korsan şirketlerin endüstride korkusuzca faaliyet göstermesi nedeniyle tam potansiyeline 76'dan sonra da ulaşamadı (Ünlü, tarihsiz).

70'lerin ikinci yarısında teyp kaseti ilk olarak korsan şirketler daha sonra plak şirketleri tarafından resmi kayıtlar için kayıt aracı olarak kullanılmaya başlandı. Korsan şirketler özellikle arabesk albümler yaparak zamanında arabeskin yükselmesine katkıda bulunmuştur (Stokes, 2009).

Yukarıda bahsedildiği gibi, petrol fiyatlarındaki patlamayla yapım maliyetinin artması, müzik endüstrisinin daha düşük ses kalitesine neden olacak şekilde eski vinil plakları eritip yeniden yapmasına neden olmuştu. Bunun sonucunda, arabesk müziğin üretiminde zaten yaygın olarak kullanılmakta olan kaset teknolojisi pop müzik için de temel kayıt aracı haline geldi. Öncelikle, daha önce 45'lik plak çıkartmış olan sanatçıların şarkıları yapım şirketleri tarafından karışık kasetler olarak yeniden kaydedilerek satılmaya, daha sonra yeni albümler en baştan kaset olarak çıkarılmaya başlandı. Bu düşük maliyetli teknoloji, on yılın ilk yarısında durgunluğa giren sektöre hareketlilik getirdi.

İlginç bir biçimde, kaset üretim şirketleri 1980'lerde pop müzik sektörünün repertuvarında büyük bir etkiye sahipti. Müzik Yapımcıları Birliğinin (MÜ-YAP) eski başkanı ve Ada Müzik'in sahibi Bülent Forta durumu şu şekilde açıklıyor: Bazı teyp kaseti yapımcıları, özellikle Özal hükümeti tarafından

finansal olarak desteklenen Raks, müzik endüstrine o derece hâkim hale geldi ki, o dönem hangi albümlerin çıkarılacağına ya da çıkarılmayacağına karar veriyorlardı. Birim kaset fiyatının düşüklüğünden ve belli bir albümün az sayıda kopyasının basılmasının kârlı olmamasından dolayı, sadece yüksek satış rakamına ulaşan albümler Raks vb. şirketlerin amaçlarına hizmet ediyordu<sup>90</sup>. Dolayısıyla plak şirketlerine alternatif müzisyenlerdense yüksek satış yapan sanatçıları tercih etmeleri yönünde baskı yapıyorlardı<sup>91</sup>. Eski müzik şirketi sahibi (TİM Müzik) Dikran Masis de, 1980'lerde az satan alternatif albümler için farklı fiyat uygulaması yapmayı istediğini fakat Raks'ın bunu yapmaması için çok baskı uyguladığını ifade ediyor. Masis'in fikri şu şekilde açıklanabilir: Alternatif albümlerin yapım masrafları ancak bu albümlerin birim satış fiyatı artırırsa karşılanabilirdi. Dolayısıyla bu albümler için fiyatın artırılması alternatif yapımların sayısında artışa neden olacak ve çok satan albümlere olan talepten alternatif albümlere bir kaymaya neden olacaktı. Raks ve diğer kaset yapım şirketleri için bu daha fazla sayıda proje ama ana akım albümler için daha az sayıda kopya basmak anlamına gelecekti ki bu da kârlarını ve verimliliklerini düşürecekti.

Türkiye'de teyp kaseti döneminin vurgulanmaya değer bir özelliği, seçili şarkıları kasetlere tekrardan kaydetme alışkanlığıdır. Bu karışık kasetler ya evlerde yapılır ya da kasetçi dükkânlarına ısmarlanırdı. Yeniden kaydetmek açık bir telif hakkı ihlaliydi; ama dönemin kanunları bu eylemi illegal kabul etmiyordu.

1980'lerde kompakt disk (CD) yeni bir format olarak dünyada piyasaya sürüldü ama 1990'lara kadar Türk müzik endüstrisinde yaygın hale gelmedi. 1990'larda Türkiye'de CD satışları belirgin bir biçimde artarken, kaset satışları düşmeye başladı. 2006 yılı Türkçe CD satışlarının kasetleri geçtiği ilk yıldır. 2006 ayrıca Türkçe CD satışlarının (13.5 milyon) en yüksek olduğu

90 Kaynak: Bülent Forta, derinlemesine görüşme, Mart 2015.

91 Kaynak: Dikran Masis, derinlemesine görüşme, Nisan, 2015.

yıldı. 2006'dan sonra CD satışları düşmeye başlasa da, 2012'ye kadar Türkçe müzik endüstrisinde hâlâ kayda değer miktarda satış yapıyordu.

2000'lerde bilgisayar-temelli müzik yapımı sektörde hâkim hale geldi. Bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler şarkıları bestelemeyi, aranje (veya remix) yapmayı daha kolay hale getirdi. Bu, kalifiye olmayan müzik prodüktörlerinin piyasaya girmesine neden oldu. Besteciler ve aranjörler tarafından kullanılan benzer ritim döngüleri ve benzer mekanik sesler, dönemin pop şarkıları arasında standartlaşmanın artmasına sebep oldu.

2000'ler sadece üretim tarafında değil tüketime yönelik teknolojik gelişmeler nedeniyle de bir dönüm noktasıdır. En güncel ses formatları – özellikle mp3 – müziği bir kuruş para ödemedi online olarak indirmeyi ve paylaşmayı mümkün hale getirdi. Bu gelişme, tüm dünyada ve Türkiye'de CD satışlarını, sektörün daralmasına da neden olacak şekilde keskin bir biçimde düşürdü. Dünyada ve Türkiye'deki müzik endüstrisi aktörlerinin online müzik satışlarından ve *streaming*den kazanç elde etmek için ortaya koyduğu çabalara rağmen, toplam kayıtlı müzik gelirleri halen ne küresel piyasada ne de Türkiye'de 2000'lerin başında gözlemlenen seviyelere ulaşabildi.

### 3.4 CANLI MÜZİK PERFORMANSLARI

#### 3.4.1 Gazinoların Gece Hayatındaki Hâkimiyeti

Gazinolar 1930'lardan başlayarak Türkiye'de (özellikle İstanbul'da, ayrıca Ankara, İzmir ve Bursa'da) eğlence kültürünün önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu müzik kulüpleri hükümet tarafından yasaklanan ama halk tarafından tercih edilen müzik janrlarının seslendirebildiği yerlerdi. Bu anlamda, gazinolar popüler kültür kavramından beslenmiş ve müzik sektörüne fazladan kâr elde etme fırsatı vermiştir. Öztuna (1990), TSM'nin popülerleşmesinin gazinoların önemli bir role sahip olduğu müzikal yozlaşma süreci olduğunu iddia etmektedir.

1950'lerin sonuna kadar, İstanbul'daki gazinoların hâkim dinleyici kitlesi varlıklı burjuva sınıfı, politikacılar, sanatçılar ve Beyoğlu civarında yaşayan azınlıklardı. Dolayısıyla, o zamanlar bu mekânlarda en fazla icra edilen müzik janrı bu kitlenin tercihleri doğrultusunda TSM'ydi.

1960'lar boyunca canlı müzik mekânlarının sayısı özellikle İstanbul olmak üzere tüm Türkiye'de arttı. İstanbul'da Maksim, Çatı, Kulüp 12, Karavan, Yeşil Horoz, Kulüp Reşat, Lozan Kulübü ve Çayhane, Ankara'da Gar ve İntim, İzmir'de Mogambo ve Kübana bütün bu mekânlar arasında en popüler olanlardı. Bu gece kulüpleri her gece insanlarla dolup taşıyordu. Artan bu canlı müzik talebi, yeni müzik topluluklarının ve orkestraların oluşmasına yol açması bakımından o zamanlar müzik sahnesinde yaşanan hareketliliğin ana nedenlerinden biriydi. Popüler mekânlarda çalmak için orkestralar arasında yaşanan rekabet nedeniyle müzik performanslarının şov kısmı daha fazla önem kazandı. Müzikal anlamda iyi performans sergilemek artık yeterli değildi; mekânların sahipleri aynı zamanda müzik gruplarından dinleyicileri eğlendirmelerini ve görsel olarak da dikkat çekmelerini bekliyorlardı. Görsel şovlar ilk olarak daha çok yabancı performansların taklidi olarak gerçekleşmeye başladı. Daha sonra, Mavi Işıklar, Beyaz Kelebekler, Zeki Müren gibi sanatçı ve gruplar ve özellikle Moğollar gibi Anadolu pop grupları sahne şovları için orijinal görsel imajlar yarattılar (Dilmener, 2003).

1960'larda gazino kültürü halen eğlence hayatının önemli bir parçasıydı. Fakat 1950'den sonra Demokrat Parti'nin hükümeti (1950-1960) boyunca yaşanan göç dalgasının sonucunda yeni ve farklı bir varlıklı sınıfın ortaya çıkmasının ardından gazino dinleyicisinin niteliği değişti. Sonuç olarak, bu yeni sınıfın müzikal tercihlerine uygun olarak gazinoların repertuarı da değişti. Halk müziğinin kentleşmiş hali hâkim hale gelirken arabesk müzik, şarkıcıların vokal tarzı ve TSM ve THM şarkılarının aranjmanları yoluyla dolaylı olarak gazinolara sızmaya başladı.

Gazinoların TSM ve arabesk yıldızlarına ilaveten pop şarkıcılarının da performans sergiledikleri mekânlar olduğunu belirtmek gerek. Gazino sahnelerinde janrlar ve sanatçılar arasında bir hiyerarşi vardı. 1960'larda arabeskin patlamasından önce, TSM en prestijli janrdı ve TSM söyleyen sanatçılar yıldızdı. Pop ve THM düşük seviye janrlar olarak kategorize ediliyordu. Ama arabeskin yükselişinden sonra THM ve arabesk şarkıcıları gazinoların star sanatçıları olarak sunulmaya başlandı.

On yılın ikinci yarısında yayınlanmış bir kaydınızın olması mekânlarla anlaşma yapabilmek için önemli bir kriterdi. Türkçe müzik sahnesinde gerçek anlamda bir endüstrileşmenin bu zamanlar gerçekleştiği söylenebilir. Albümlerinin kitlesel dağıtımı, radyo çalma listelerinde şarkılarının çokça yer alması ve müzik basını tarafından kendileri için yapılan tanıtımlar sayesinde bazı şarkıcıların kazandığı yüksek popülarite, alanın ana akımını oluşturmaya başladı.

### 3.4.2 Canlı Performanslar Şova Dönüyor

1970'lerde canlı performanslar açısından en önemli yenilik, alana "şov" zihniyetinin girmesiydi. Şarkıcıların şarkı söylemelerinin yanı sıra rol yapma yeteneklerini de sergiledikleri şovların öncüsü Nükhet Duru'ydu. 70'lerin sonunda özellikle ünlü organizatör Egemen Bostancı'nın sahaya çıkmasıyla şovların sayısı arttı (Dilmener, 2003). Egemen Bostancı Nükhet Duru, Sezen Aksu, Zerrin Özer vs. için müzik şovları düzenlemeye 1980'de de devam etti. Bu şovlar ve diğer konserler sırasında, dinleyicilerin tepkisini ölçmek için yeni şarkılar seslendirildi. Halkın çok ilgisini çeken şarkılar kaydedilir ve albüm olarak çıkarılırdı. Sezen Aksu'nun "Firuze" şarkısı bu anlamda iyi bir örnektir. Firuze, kaydedilmeden önce, şarkıcı tarafından canlı performansları sırasında halkın önünde seslendirilmiş ve dinleyicilerden tarafından Aksu'nun diğer yeni şarkılarından daha fazla sevilmişti. Daha

sonra kaydedildi ve Türkçe pop müziğin en öne çıkan hitlerinden biri oldu (Dilmener, 2003). Bu, halkın kültürel ürünlerin tamamen pasif tüketicisi olmadığına bir göstergesidir. Dinleyiciler bir şarkı listesi içinden bazı şarkıları diğerlerine tercih ederler. Fakat halka sunulan liste, her halukarda müzik endüstrisi tarafından hazırlanır, yani halkın aktifliği sınırlı bir aktifliktir.

Repertuarlarında arabesk ve TSM'nin hâkim olduğu gazino kültürü on yıl boyunca aynı şekilde devam etti. Gazino kültürüne paralel olarak yeni bir eğlence tarzı daha, bu tarza uygun yeni bir müzik türüyle beraber ortaya çıktı: Taverna kültürü. 2000'lerin başına kadar tavernalar Türkiye'de popüler olan eğlence mekânlarıydı.

### 3.4.3 Mekânlarda Kayıtlı Müzik: 1960'ların Diskoteklerinden 1990'lar ve 2000'lerin Kulüplerine

Türkiye'nin ilk diskotekleri<sup>92</sup> 1960'larda açıldı. İlk disko-teğin sahibi olarak bilinen Tevfik Dölen, Avrupa'ya yaptığı bir iş seyahati sırasında bu yeni eğlence tarzını keşfettikten sonra mekânını Türkiye'de açtı. Üst sınıflardan müzik dinleyicileri 1960'lar boyunca canlı müzik mekânlarına giderken, diskotekler özellikle daha az masrafla müzik dinlemek ve dans etmek isteyen gençlerin ilgisini çekiyordu. Reşat Nuri Karakaya, Egemen Bostancı ve Tevfik Yener gibi diğer yöneticiler de yeni trendi takip ettiler ve 1960'ların ortalarında İstanbul'da yeni diskotekler açıldı. Bunlar Türkiye'de yeni eğlence kültürünün ilk adımlarıydı<sup>93</sup>. Dünyadaki müzik trendi ve onun Türkiye'deki (zayıf da olsa) yayılımını 1980'lerde yeni diskoteklerin açılmasını hızlandırdı. Bugün kulüp olarak adlandırılan yeni diskotekler, farklı farklı müzik repertuarlarıyla 1980'ler, 1990'lar

92 Diskotek, müziğin canlı olarak değil, mekân sahipleri ve müşteriler için masrafları düşüren kayıtlı medya aracılığıyla olarak çalıştığı mekânlardır. (Kaynak: <http://www.milliyet.com.tr/-magazin-1400570/>)

93 Kaynak: <http://www.milliyet.com.tr/-magazin-1400570/>

ve 2000'ler boyunca Türkiye'nin her yerinde, özellikle büyük şehirlerde açılmaya devam etti. 2000'ler boyunca, müzik yapımında bilgisayar teknolojisinin giderek daha fazla kullanılmasıyla birlikte, DJ'lerin elektronik-bazlı pop müzik çaldığı gece kulüpleri popüler hale geldi.

### **3.4.4 Canlı Pop Müzik Sahnesinin Dönüşümü: Alternatif Pop Mekânlarının Popülerliğinin Artması**

1990'larda Türkiye'nin canlı müzik sahnesine, gece kulüplerinde sergiledikleri performanslarıyla ana akım pop şarkıcıları hakimdi ve bu trend 2000'lerde de devam etti. Bu kulüpler genellikle şehirlerin zengin mahallelerinde yer alıyordu.

Canlı pop müzik performanslarının ana akım sanatçılar tarafından yapıldığı kulüpler 2000'lerin ikinci yarısında popülerliğini kaybetmeye başladı ve alternatif pop müzik, caz ve rock müziğin seslendirildiği canlı müzik mekânları ortaya çıkmaya başladı. İstanbul'da Reina ve Roxy, Bodrum'da Halikarnas diskoteklerinin yanı sıra, İstanbul, Ankara, Bursa vs.'deki Hayal Kahvesi, İstanbul'da Babylon ve Nardis Jazz Bar gibi mekânlar halkın azınlığı arasında olsa bile 2010'larda hala popülerdir. Alternatif canlı müzik mekânları – günümüzün alternatif müzik sahnesinin işlevi Bölüm 5.4.5'te detaylı bir şekilde tartışılacaktır – alternatif sanatçıları tanıyan ve seven belli bir kesim tarafından<sup>94</sup> tercih edilirken, günümüzün diskotekleri elektronik-bazlı ana akım pop müzikle eğlenmek isteyen insanlara uygun mekânlardır.

Türkiye'de canlı müzik eğlencesinde başka önemli bir tarz da Türkü Bar kültürüdür. Özellikle ülkenin doğu ve güney doğusundan THM örneklerinin seslendirildiği Türkü Barlar düşük gelir seviyeli ve düşük eğitim seviyeli dinleyiciler arasında hâlâ bir ölçüde popülerdir.

94 Kaynak: <http://www.kiyimuzik.com/bagimsiz-yerli-muzik/>



### 3.5 MÜZİK YARIŞMALARI

1960'larda Robert Koleji,<sup>95</sup> Türkçe pop müziğini Batı taklidinden kurtarmak ve müziğin üreticileri arasında daha yaratıcı bir enerjinin oluşmasına katkıda bulunmak amacıyla (3 yıl devam eden) Boğaziçi Müzik Festivali'ni düzenlemeye başlamıştı. Boğaziçi Müzik Festivali ve onu takip eden diğer şarkı yarışmalarının (özellikle Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması [yaklaşık 30 yıl], Altın Mikrofon Müzik Yarışması [4 yıl] ve Altın Ses Müzik Yarışması) Türkçe pop müzikte aranjmanın yanı sıra özgün bestenin yaygın hale gelmeye başlamasında kayda değer bir etkisi vardır. Yine de zamanın mevcut teknik altyapısıyla yabancı şarkılara Türkçe söz yazmak daha kolay olduğundan, dönemin sonuna kadar aranjman hâkim olmaya devam edecektir (Meriç, 2006).

1965, 1966, 1967 ve 1968'te düzenlenen Altın Mikrofon yarışması, geleneksel melodilerin Batı müzik teknikleriyle birlikte kullanıldığı şarkıların yapımını teşvik etmeyi amaçlıyordu. Bu anlamda, müzisyenlerin çoğu tarafından yarışmaya verilen önem de düşünüldüğünde, yarışmanın zamanının Türkçe pop müzik repertuarını şekillendirmekte bir rehber olduğu değerlendirilebilir.

1964'te Türkiye uluslararası müzik festivali Balkan Melodileri Festivali'ne ilk kez katıldı. Tülay German, Erol Büyükburç ve Tanju Okan, popüler müzisyenlerden oluşan bir orkestra ile birlikte festivalde Türkiye'yi temsil ettiler. 1965'te Erol Büyükburç, Ayla Dikmen ve Başar Tamer, orkestralarıyla aynı festivalde Türkiye adına ikinci ve son kez yer aldılar (Dilmener, 2003).

1968'te Ajda Pekkan ve Sevinç Tevs başka bir uluslararası müzik festivali olan Apollonia Festivali'nde Türkiye'yi Atina'da

95 Robert Koleji, Dr. Cyrus Hamlin ve Mr. Christopher Rheinlander Robert tarafından 1863'te İstanbul'da kurulmuştur. Amerika Birleşik Devletleri dışında kurulmuş en eski okuldur. 1971'te, mevcut kampüste Robert Koleji'nin yerine Boğaziçi Üniversitesi kurulmuştur.  
(Kaynak: [http://www.boun.edu.tr/en-US/Content/About\\_BU/History](http://www.boun.edu.tr/en-US/Content/About_BU/History)).

temsil ettiler ve Pekkan bu yarışmada dördüncü oldu. Aynı yıl Ajda Pekkan ayrıca Barcelona Festivali'ne de katıldı ama başarılı bir sonuç alamadı. 1969'da Ajda Pekkan Türkiye'yi Atina'da ikinci kez temsil etti ve yarışmanın sonunda yine dördüncülüğü aldı (Dilmener, 2003).

Türkiye Apollonia Müzik Festivallerinin üçüncüsünde (1970) Rana Alagöz, dördüncüsünde (1971) Şenay, beşincisinde (1972) Özdemir Erdoğan ve altıncısında (1973) Ayla Algan tarafından temsil edildi. Sanatçılardan hiçbiri Türkiye'ye ödülle dönemedi ama uluslararası bir festivale katılmış olmak onları ulusal düzeyde üne kavuşturdu.

Bulgaristan'da düzenlenen Golden Orpheus Türkiye'nin 1969'da katılmaya başladığı ve 1990'a dek 14 kez temsil edildiği bir başka uluslararası festivaldir. En çok öne çıkan sonuçlar 1970'de Esin Afşar'ın üçüncülüğü, 1973'te Aylan Algan'ın ikinciliği, 1976'da Aydın Tansel'in ikinciliği, 1977'de Semiha Yankı'nın birinciliği ve 1990'da Çetin Alp'in birinciliğidir.

Bu festivallerde başarılı olan şarkılar Türkiye'deki bir yapımcı tarafından kaydedilip dağıtılabildi. Bu şekilde, festival zamanlarında şarkıların elde ettiği popülerlik müzik sektöründe satışa dönüştü. Yani, uluslararası müzik festivalleri ulusal müzik sektörünün canlılığı için faydalıydı diyebiliriz.

Müzik yarışmaları bakımından 1970'lerin en önemli gelişmesi Türkiye'nin ilk kez 1975'te Eurovision Şarkı Yarışması'na katılması oldu. Yarışmada Türkiye'yi temsil edecek şarkıyı seçmekten TRT sorumluydu. Kurum yarışmaya başvuran şarkıların arasından ulusal final için 17 şarkı seçti. Bu 17 şarkı TRT'de canlı olarak seslendirildi ve evlere dağıtılan değerlendirme formlarını dolduran halkın oylarıyla birlikte profesyonel bir jüri tarafından değerlendirildi. Halk ve profesyonel jüri eşit puanla iki farklı şarkıyı seçti. Son karar kura çekilerek yapıldı ve şanslı şarkı halkın seçtiği "Delisin" (Cici Kızlar) şarkısının karşısında jürinin seçtiği "Seninle bir Dakika" (Semiha Yankı) şarkısı oldu. Semiha Yankı yarışmada on dokuzuncu olarak ülkesine başarısızlıkla döndü.

Türkiye 1978'de ikinci kez Grup Nazar ve Nilüfer'in temsilile Eurovision'a katıldı. Sonuç Türkiye için bir kez daha başarısızlıkta.

1977'de Ajda Pekkan Tokyo Dünya Popüler Şarkı Yarışmasında Türkiye'yi temsil etti ve 2 ödül aldı.

Aylan Algan 1978'de Polonya Sopot'taki Sopot Müzik Festivali'ne katıldı ve ülkesine birincilikle döndü.

Hafta Sonu dergisi tarafından dördüncü Altın Ses yarışması 1970'te yapıldı. Altın Ses yarışmaları genç yetenekleri keşfetmeyi amaçlıyordu ve 1970'te yapılan yarışma Türkçe pop müzik piyasasında ziyadesiyle etkili olacak iki çok önemli şarkıcının, Sezen Aksu ve Nilüfer'in Türkiye'de pop müzik sahnesine girmesini sağladı.

1968'e kadar Hürriyet gazetesi tarafından organize edilen Altın Mikrofon 1972'te yine günlük bir gazete olan Günaydın<sup>96</sup> tarafından yeniden organize edilmeye başlandı. 1970'lerde yarışmanın repertuarı müzikal anlamda bir önceki on yıla göre çok daha çeşitli hale geldi. 1972'de Altın Mikrofon'da birincilik ödülünü kazanan Edip Akbayram daha sonra Türkçe müziğin önemli yıldızlarından biri oldu. Başka bir 7 yıllık aradan sonra 1979'da Altın Mikrofon Saklambaç (Milliyet'in eki) tarafından son kez yeniden organize edildi. Yarışmanın kazananları Ünlü Büyükgönenç ve Coşkun Demir olmasına rağmen, başka bir yarışmacı olan ve hiçbir ödül kazanamayan Kayahan, gelecek yıllarda Türkçe pop müziğin en önemli besteci ve şarkıcılarından biri haline gelmesi bakımından yarışmanın gerçek galibi sayılabilir.

İlk kez 1960'ta düzenlenen Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması 1970'lerde de her sene sürekli olarak yapılmaya devam etti.

1974'te düzenlenmeye başlanan başka bir ulusal müzik yarışması ise Toplu İğne Şarkı Yarışması'ydı. TRT'nin yeni genel müdürü İsmail Cem ile dönemin yapım şirketlerinin işbirliğinin ürünü olan Toplu İğne yarışmasının ilk kazananı, Ali Kocatepe, Rana Alagöz, Erol Evgin ve Nilüfer gibi ünlü şarkıcılara karşı yarışan ve o dönem tanınmamış yeni bir yetenek olan Esmeray oldu.

96 Hürriyet grubunun bir gazetesi.

1980'de Türkiye'nin Eurovision macerası için farklı bir yol denendi. TRT, birkaç aday arasında gerçekleştirilen ön seçim süreci yerine, Türkiye'nin en başarılı pop şarkıcılarından biri olan Ajda Pekkan'ı ülkeyi temsil etmesi için doğrudan görevlendirdi. Ajda Pekkan için bestelenen beş şarkı arasından TRT jürisi ve halkın oylarıyla yarışma gecesinde seslendirilmek üzere "Petrol" şarkısında karar kılındı. Yarışmada daha iyi bir skor elde etme umuduyla yapılan bu stratejik değişime rağmen sonuç yine değişmedi ve Pekkan bir başka başarısızlık ile memlekete döndü. Yine de "Petrol" şarkısı Türkiye'de yaşayan halk tarafından büyük ölçüde sevildi ve yüksek satış rakamlarıyla hit oldu. Şarkının başarısı dönemin müzikal modasına uyumluluğu (arabeskin Batı müzik yapıları ile birleştirilmesi) ve ek olarak o dönem yaşanan petrol krizi ile açıklanabilir.

1981'de TRT Eurovision'a şarkı seçme mekanizmasını bir kez daha değiştirdi. Bu kez, öncelikle bir şarkı listesi belirlenecek, sonra TRT tarafından görevlendirilen bazı şarkıcılar bu listeden kendi tercihleri olan şarkı ya da şarkıları seslendireceklerdi. Sonuç olarak, Ayşegül Aldinç "Dönme Dolap" şarkısıyla 1981'de Dublin'de Türkiye'yi temsil etti. Sonuç önceki yıllardan farksızdı.

1982'de Neco "Hani"yle, 1983'te Çetin Alp "Opera"yla, 1984'te Beş Yıl Önce On Yıl Sonra grubu "Halay"la, 1985'te MFÖ "Aşık Oldum"la, 1987'de Seyyal Taner "Şarkım Sevgi Üstüne"yle, 1988'te MFÖ "Sufi"yle ve 1989'da Grup Pan "Bana Bana"yla Eurovision'a katıldı ve her biri Türkiye'yi Eurovision'da daha önceki yıllarda temsil eden şarkıcılarla aynı kaderi paylaştı. İstisnai olarak 1986'da "Halley" şarkısıyla grup Klips ve Onlar<sup>97</sup> ilk kez Eurovision finallerinde dokuzuncu olarak ilk 10'a girmiş oldu (Kuyucu, 2011).

1986'da bir başka uluslararası müzik festivali, Akdeniz Müzik Festivali'nde "Geceler" şarkısıyla Türkiye'yi temsil eden Nilüfer birinci oldu.<sup>98</sup>

97 Grup üyeleri Candan Erçetin, Sevingül Bahadır, Gür Akad, Emre Tukur ve Derya Bozkurt'tu.

98 Kaynak: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/muzik/hayati-mucadele-ile-gecti/5072>

Ses dergisi 1982'de müzik sektörüne hareketlilik getirme amacıyla Altın Beste ve Şarkı Yarışması'nı düzenledi ve Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması da 1980'ler boyunca düzenlenmeye devam etti. Altın Güvercin 1986'da Kuşadası'nda düzenlenmeye başlanan başka bir ulusal müzik yarışmasıydı ve 1990'lar ve 2000'lerde toplamda 18 kez gerçekleşti<sup>99</sup>.

Türkiye'nin Eurovision macerası 1990'larda da devam etti. Kayahan'ın 1990'da yirmi birincilikle getirdiği başarısızlık sonrası, 1991'de Grup Pan "İki Dakika" şarkısıyla on ikinci oldu. 1990'larda ünlü yıldızlar Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmayı bıraktı; bunun yerine tanınmayan sanatçılar Türkiye'yi temsil etmeye başladı (2003'e kadar). 1997'ye kadar Türk yarışmacılar yurda aynı başarısız sonuçlarla geri döndüler. 1997'de Şebnem Paker ve Grup Etnik "Dinle" şarkısıyla ilk kez üçüncülük kazandı. Böyle bir başarı 2003'e kadar tekrarlanmadı.

Türkiye'nin Eurovision tarihindeki en iyi sonuç 2003'te "Everyway That I Can" şarkısıyla Sertap Erener tarafından elde edildi. Erener birincilik ödülünü ilk ve son kez Türkiye'ye kazandı. Tanınmış bir pop yıldızı olan Sertap Erener'in başarısının ardından, TRT ertesini yıl Türkiye'yi temsil etmesi için başka bir ünlü sanatçıyı görevlendirmeyi tercih etti ve Athena grubunda karar kıldı. Athena 2004'te dördüncülüğü kazandı. Fakat daha sonra 2005'te TRT bir kez daha strateji değiştirdi ve tanınmış bir sanatçı olan Gülseren'i yarışmaya gönderdi. Gülseren yarışmada ancak on üçüncü olabildi. Sertap Erener ve Athena'nın elde ettiği başarılı sonuçlar, TRT'yi 2006'dan Türkiye'nin yarışmaya son kez katıldığı 2012'ye kadar tekrar popüler sanatçılara yönelmeye teşvik etti.

2000'ler öncesindeki şarkı yarışmaları ulusal, bölgesel ve uluslararası olmak üzere sınıflandırılabilir. Ulusal yarışmalar yeni yeteneklerin keşfedildiği ve yeni şarkıların yaratılmasının teşvik edildiği organizasyonlardı. Bu anlamda, Türkiye'de genç müzik endüstrisinin büyümesini destekleyen

99 Kaynak: [http://www.kusadasi.bel.tr/?menuid=kat\\_detay&katid=32](http://www.kusadasi.bel.tr/?menuid=kat_detay&katid=32)

aracılarıydı. Ayrıca, bu ulusal müzik yarışmaları deneysel çalışmalara açık olmaları dolayısıyla Türk popüler müzik endüstrisinde müzikal çeşitliliğe katkı sağlamış oluyordular. Bölgesel (Apollonia ve Balkan Melodileri Festivali gibi) ve uluslararası (Eurovision Şarkı Yarışması gibi) yarışmalar Türkiye'nin uluslararası görünürlüğü açısından yararlı oldu. Özellikle Eurovision Şarkı Yarışması, katıldığımız ilk günden itibaren Türkiye'nin Avrupa'nın bir parçası olarak algılanmasına duyulan arzu nedeniyle Türk otoriteleri ve halk tarafından hep çok ciddiye alındı. Buna rağmen, 1990'ların sonuna kadar alınan sonuçlar başarılı olmak bir yana başarının yanından bile geçmiyordu. Bana göre, Türkiye'nin 20 yıllık sürekli başarısızlığının kaynağı, Türk hükümet yetkilileri ve Türk medyası tarafından çoğu zaman iddia edildiği gibi sadece politik değildi. Başarısızlığın aynı zamanda müzikal nedenleri de vardı. 1997'ye kadar, yarışmada Türkiye'yi temsil eden şarkılar genel olarak hiçbir yerel müzikal özelliğin besteye eklenmediği Batı pop müziği örnekleriydi. Ben bunu 'tereciye tere satmak' olarak değerlendiriyorum. Bunun yerine, bestelerin temel kaynağı olarak geleneksel müziğimizden öğeler kullanmak daha doğru bir strateji olurdu. Bestelerde Avrupa'nın müzikal özelliklerinden uzaklaşmak, birbirine benzer *sound*lara sahip yarışmacılar arasında Türkiye'yi öne çıkarır ve yalnızca Türkiye'nin müzik sahnesine değil aynı zamanda Avrupa'ya da kültürel çeşitlilik anlamında katkı sunardı. Eurovision tarihimizde ilk başarıyı getiren de zaten bu türden bir müzikal stratejiydi. Levent Çoker tarafından bestelenen ve Şebnem Paker tarafından seslendirilen "Dinle" şarkısı melodik yapısında Hüseyini ve Nihavend makamlarını, orkestrasyonda bağlama ve ney gibi geleneksel enstrümanları içeriyordu. Avrupalı oy verenlerin ilgisini çeken bana göre şarkının bu geleneksel müzikal özellikleriydi. Sertab Erener'in 2003'te birinci olan "Every Way That I Can" şarkısı, Athena'nın 2004'te dördüncü olan "For Real" şarkısı, Kenan Doğulu'nun 2007'de

dördüncü olan “*Shake it Up Şekerim*” şarkısı ve Hadise'nin 2009'da dördüncü olan “*Düm Tek Tek*” şarkısı da geleneksel müzikal öğelere sahipti. Bunun yanında, bu şarkıların elde ettikleri başarılarla 1998'ten başlayarak uygulanan uzaktan oylama sisteminin<sup>100</sup> de etkili olduğunun ayrıca altını çizmek gerek. Nedenleri ne olursa olsun, Türk şarkıcıların 1990'ların sonundan itibaren elde ettiği başarılı sonuçlar ülkenin bir şekilde uluslararası görünürlüğünü artırdı.

2000'lerde ve 2010'lardaki en popüler ulusal müzik yarışmaları haftalık olarak yayınlanan TV programlarıydı<sup>101</sup>. Türkiye'de bu yarışmaların ilk örneği, formatı Birleşik Krallık'tan gelen “Popstar”dı. 2004'te Kanal D<sup>102</sup>de yayınlanan yarışmanın adı daha sonra, Popstar'ın lisans hakkına sahip olan TV yapımcısı Osmantan Erkir'in başka bir TV kanalı Star TV'ye transfer olmasıyla Türkstar olarak değişti. Popstar ise önce pop sonra alaturka versiyonuyla Star TV'de yayınlanmaya başladı.

Türkiye'de uzun süre yayınlanan başka bir ses yarışması, The Voice<sup>103</sup>'in Türkçe versiyonu olan ve 2011'den beri sürekli olarak çeşitli kanallarda (Show TV, Star TV and TV 8) yayınlanan, yayın hakkı TV8'in sahibi Acun Ilıcalı'ya ait O Ses Türkiye'dir.

Birçok potansiyel sanatçı için bir umut olmasına rağmen, görüştüğüm müzik prodüktörleri bütün bu yeni nesil şarkı yarışmalarını endüstriye yeni yıldızlar kazandırmakla hiçbir alakası olmayan salt TV şovları olarak değerlendiriyorlar. Söz konusu yapımcılar, bu türden bir TV programında yarışan ve her hafta

100 Bu sistemde kazananlar bir jüri tarafından değil katılımcı ülkelerin vatandaşlarının SMS yoluyla attığı oylarla belirleniyordu. Burada bahsedilen Türk yarışmacılar Almanya, Hollanda, Belçika, Birleşik Krallık vs.'de yaşayan Türk vatandaşları arasında geniş hayran kitleleri olan pop yıldızlarıdır ve dolayısıyla uzaktan oy kullanma sisteminden faydalanmışlardır.

101 Neredeyse tamamı uluslararası televizyonlardan ödünç alınan formatlardır.

102 Aydın Doğan'ın sahibi olduğu Doğan Grubu'na ait bir TV kanalı.

103 Orijinal versiyonu O Ses Hollanda'dır ve A.B.D, Birleşik Krallık, Avustralya ve daha birçok ülke tarafından versiyonları yayınlanmıştır.

bu programları izleyen milyonların gözü önünde jüri tarafından eleştirilen hiçbir adayla kesinlikle bir anlaşma imzalamayacaklarını söylüyorlar. Bu yarışmacılar, jüri üyelerinin muzip ve/veya kibirli diyaloglarıyla birlikte reytinglere marjinal olarak katkıda bulunan, şovun geçici aktörleri olarak algılanıyorlar. Bu yarışmalara katılıp sonrasında pop dünyasında star olmayı başaran belki de tek sanatçı İrem Derici. Fakat Derici'nin sektörde elde ettiği başarının öncesinde bu programda yer almasıyla pek bir alakası yok. Sanatçı zaten yarışmaya katıldıktan birkaç hafta sonra elenmişti, yani TV programının finansmanıya albümü çıkarılacak olan kazananlardan biri değildi. Yarışmadan elendikten sonra, Türkiye'nin en ünlü reklamcılarında biri olan babası Hulusi Derici'nin finansal yardımı ve reklam desteğiyle kendi albümünü yaptı. Yani yarışma sırasında bir yapımcının onu keşfetmesi ya da TV programının izleyicilerinin sanatçıyı program sonunda çok ünlü olmasını sağlayacak şekilde benimsemesi gibi bir durum söz konusu değildi.

### 3.6 'EŞİK BEKÇİLERİ': ELEŞTİREL VE TARİHSEL BİR DEĞERLENDİRME

Dinleyiciler tarafından neyin tüketileceği, neyin üretildiğinden çok onlara neyin sunulduğuna/aktarıldığına bağlıdır. Bu durum, müzik endüstrisinde üretilen yapımlardan hangilerinin tüketicilerin ulaştırılacağına karar veren eşik bekçilerine çok önemli bir görev yüklemektedir. Özellikle internetin müziği yaymak için kullanılmaya başlamasından önce, dinleyicilere ulaşmanın tek yolu eşik bekçilerinin filtreleme mekanizmalarını geçmektir. Eşik bekçilerinin kimler olduğu ve bu aktörlerin karar alma süreçleri müzik tarihinin farklı dönemlerinde değişiklik göstermiştir. Ayrıca eşik bekçiliğinin farklı aşamaları vardır ve dolayısıyla bir şarkının yaratıcıdan tüketiciye kadar giden yayılma sürecinde farklı aktörler eşik bekçiliği yapar. İlerideki bölümlerde bunlardan üçü detaylı olarak analiz edilecektir.



### 3.6.1 Radyo ve Televizyon

Radyo ve televizyon, yeni piyasaya sürülmüş şarkıların dinleyiciye tanıtıldığı iki büyük mecra olagelmıştır. Popüler müzik tarihi boyunca piyasaya çıkan her albüm radyo istasyonlarında ve müzik TV kanallarında yayınlanma, ve her sanatçı TV'de görünme şansını yakalayamamıştır. Bu mecralardaki belli başlı otoriteler (yöneticiler, programcılık müdürleri vs.) eşik bekçileri olarak hangi şarkıların ve sanatçıların program akışlarına dahil olup olmayacağına karar verirler (Hul & Hutchison & Strasser, 2011; Hirsch, 1969).

#### 3.6.1.1 Devlet Radyo ve Televizyonu Dönemi: TRT Tekeli

1964'te TRT'nin kurulmasından önce, Türkiye'de radyo yayıncılığı 1927 ile 1936 yılları arasında Türkiye Telefon Telsiz Anonim Şirketi (özel şirket), 1936 ile 1940 arasında Posta Telefon Telgraf İşletmesi (PTT) ve 1940 ile 1964 arasında ise Matbuat Umum Müdürlüğü'ne bağlı olarak yapılıyordu (MEB, 2011).

1927 ile 1934 yılları arasında, İstanbul ve Ankara Radyoları'nın (Türkiye Telefon Telsiz A.Ş tarafından yönetilen radyo istasyonları) yayınlarında öne çıkan müzik tarzları TSM ve Klasik Batı Müziği'ydi. THM parçalarının çok sık çalınmamasının nedeni kısmen derleme çalışmalarının yokluğu kısmen de bu janrın radyo dinleyicilerinin büyük çoğunluğunun müzikal tercihlerine hitap etmek yerine sadece yerel olarak ilgi çekici olmasıydı (Doğaner, tarihsiz).

1934'te TSM, Osmanlı mirası olarak algılanan bir janr olduğu ve hem içerik açısından hem de teknik olarak aşağı görüldüğü için 2 yıllığına Türk radyolarında yasaklandı. Ayrıca 1927 ile 1975 arasında bütün müzik okullarında yasaklandı (Karahisar 2009). Onun yerine Klasik Batı Müziği Türk dinleyicisine empoze edilmeye çalışıldı. Ama nüfusun büyük bir çoğunluğunun müzikal tercihleri Batı müziğine hızlıca uyum göstermedi ve dinleyicilerin büyük bir kısmı daha fazla aşına oldukları mü-

zikler yayınlayan Arap radyo istasyonlarını dinlemeye başladı – Arap melodileri tek sesli ve makamsal olmaları ve performanslarda benzer enstrümanları kullanmaları nedeniyle TSM'yle benzer özelliklere sahipti ve de Kur'an ve ezanla ilişkilendirilebiliyordu. Mustafa Kemal Atatürk de, kendisi günlük hayatında TSM'yi severek dinleyen biri olmasına rağmen, ulusal bir müzik yaratma adına konuşmalarında klasik Türk müziğine karşı mesafeli durulması yönünde ifadeler kullanıyordu (Küçükkaplan, 2013).

Erken Cumhuriyet'in kültür politikalarının uygulanması sırasında klasik Türk melodilerinin TRT'de ve klasik müzik eğitiminin devlet ve özel okullarda yasaklanmasının yanı sıra yirminci yüzyılın başından beri dünya çapında yaşanan endüstrileşme süreci, janrın<sup>104</sup> daha da fazla metalaşmasına neden oldu - bu metalaşma ilk olarak klasik Türk müziği Saray'ın dışında, halk için de seslendirilmeye başlandığında başlamıştı (Aksoy, 1985).

1930'ların başından itibaren, Arap müziğinin TSM üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Bu etkinin bir nedeni, halkın çoğunluğunun yukarıda da bahsedildiği gibi TSM'nin Türk radyolarında çalınmasının yasaklanmasına tepki olarak Arap radyolarını dinlemeye başlamasıdır (Güngör, 1990). Diğer nedenler dönemin Türk müzisyenlerinin Mısır'a sürekli profesyonel ziyaretleri ve 1930'lar ve sonrasında Türkiye'de Mısır sinemasının popülerliğidir. Dede Efendi ve halefleri klasik Türk müziğindeki değişim sürecini başlatan isimler olmakla birlikte, asıl dönüştürücü (yukarıda da bahsedildiği gibi) janra serbest performans tarzını getiren ve "fantezi" denilen şarkılar besteleyen Sadettin Kaynak'tır. Bu anlamda Kaynak, arabeskin temelini atan kişi olarak kabul edilebilir (Güngör, 1990). Bestecinin eserlerini arabesk olarak sınıflandırılmak doğru olmayabilir ama bu eserlerin birçoğu arabesk için örnek teşkil etmişlerdir denilebilir. (Küçükkaplan, 2013).

104 Dönüşümün bu ikinci aşaması Sadettin Kaynak tarafından başlatılmıştır. Bu yeni trendin önemli takipçileri Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk ve Hamiyet Yüceses'tir (Güngör, 1990).

Radyolarda Batılılaşma politikasının başka bir sonucu, taş plak satışlarında belirli bir artış yaşanması oldu. Türk radyolarında sevdikleri janrları bulamayan dinleyiciler müzikal gereksinimlerini karşılamak için başka yollar aramaya başladılar. Bu anlamda radyo alıcılarını Arap radyo istasyonlarına çevirmenin yanı sıra bir pikap ve sevdikleri plakları satın almak da bir çözümdü (Meriç, 2006).

Ulusal müzik reformunun uygulanması açısından radyo önemli bir rol üstlenmişti. TRT bünyesinde, bir halk müziği korusu olan Yurttan Sesler Korusu kuruldu ve halk müziği melodilerini Batı çoksesli müzik tekniklerine uygun olarak icra etmeye başladı (Elçi, 1997). Tör'e (1942) göre radyonun görevi halk müziği melodilerini yerel karakteristiğinden kurtarıp toplumun tamamının seveceği bir şekle sokmaktı. Fakat bu türden bir standartlaşma bütün yerel yorumların ve çeşitliliğin ortadan kaldırılması anlamına geliyordu (Tokel, 2000). Ayrıca Yurttan Sesler Korusu Anadolu'da müzikal araştırmalar yoluyla keşfedilen Kürtçe, Ermenice ve Rumca şarkıları orijinal sözleriyle değil, yeni yazılmış Türkçe sözlerle ve standardize edilmiş müzikal bir formda seslendiriyordu (Yurdatapan, 2004). Sonuç olarak, koronun kurulması ve Anadolu'nun geleneksel melodilerini derlemeye yönelik çalışmalar çeşitliliğe zarar veren eylemlere dönüştü.

1940'lardan önce, radyo alıcıları ilk olarak sadece kamusal alanlarda mevcuttu. Evlerde radyo kullanımı yavaş yavaş yaygınlaştı (Küçükbasmacı, 2013). Türkiye'deki lisanslı radyo alıcılarının sayısı 1936'da 10,000, 1939'da 50,000, 1950'de 270,000 ve 1964'te 2 milyondur. (Türkiye'de nüfus 1965'te 31.39 milyondur). Bu dönemde ülkede radyo alıcılarının sayısı, radyo yayıncılığının Türkiye'den sonra başladığı komşu ülkeler dâhil olmak üzere diğer ülkelerle kıyaslandığında oldukça düşüktü. Bunun nedenlerinden biri radyo vericilerinin bu dönemde sadece nüfusun yarısına ulaşabilmesiydi (MEB, 2011). 1970'lerde evlerde TV kullanımı yaygın hale gelene kadar, radyonun ana işlevi müzik yayınlamak değildi. Haberler, pembe diziler, eğitim programları, radyo tiyatrosu gibi

programlar ve bahsi geçen programların aralarında çeşitli janrlarda şarkılar yayınlamaktı. Yine de, diğer ülkelere göre Türkiye'de radyo yayıncılığının ilk yıllarında müzik programları önemli bir yer teşkil ediyordu (Küçükkaplan, 2013).

Yukarıda da bahsedildiği gibi, Türkiye'de kitlesel üretim ve LP'lerin dağıtımını 1960'larda başlayacaktı. Fakat LP radyo programlarında yaygın olarak 1950'lerin başlarından beri kullanılıyordu. Bu sayede, Batı tarzı popüler müzik arşivi Türk radyolarında hızlıca yayılmıştı ve radyoların çalma listeleri THM ve TSM şarkılarının yanı sıra daha fazla caz, samba, tango ve rumba şarkılar içeriyordu (Dilmener, 2003).

Daha önce belirtildiği gibi, TRT 1964'te kuruldu ve 1990'larda özel radyo ve televizyon kanalları kuruluna dek radyo ve TV yayıncılığında tekel olarak kaldı. 90'lardan önce, TRT'ye alternatif olan tek radyo 1952'de Bakanlar Kurulu kararıyla kurulan Polis Radyosu'ydu. Polis Radyosu'nun hedefleri iki yönlüydü. Birinci hedef suçu önlemek, güvenliği sağlamak, trafik kuralları hakkında farkındalık yaratmak ve polis teşkilatıyla halk arasındaki ilişkiyi güçlendirmektir. İkinci hedef ise 2.Dünya Savaşı süresince propaganda amacıyla Türkiye'de yayın yapan ve ilgi çekmek için Türk dinleyicisinin sevdiği ama Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından yasaklanan şarkıları yayınlayan Budapeşte'nin Sesi, Moskova'nın Sesi ve Amerika'nın Sesi gibi radyolarla müzikal içerik bakımından rekabet ederek bu radyoların etkinliğini azaltmaktı. Bir başka deyişle, hükümet Polis Radyosunun açılmasına ön ayak olarak halk tarafından sevilen ve fakat devlet radyosunda yayınlanamayan alternatif müziğe kendi eliyle yol açmış oldu ve Polis Radyosu tarihi boyunca TRT'nin uzak durduğu müzik tarzları için bir platform olma görevini üstlendi (Özdemir, tarihsiz).

1960'larda piyasaya çıkan aranjmanların birçoğunun sözleri eski radyo programcıları Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal tarafından yazılıyordu. Bu şarkılar, özellikle İstanbul Radyoları tarafından, radyonun diğer programcılarıyla bu söz yazarları-

nın iyi ilişkileri nedeniyle büyük ölçüde desteklenmekteydi. Bu bağlamda radyo yayıncılığının aranjanların popülerliği üzerinde ziyadesiyle etkili olduğu söylenebilir (Dilmener, 2003). Öte yandan, aynı dönemlerde Cem Karaca gibi bazı diğer sanatçılar şarkıları radyoda yeteri kadar yayınlanmadığı için rahatsızlık duyuyorlardı. Radyoların çalma listeleri hazırlanırken subjektif davranıldığı yönündeki tartışmalar, hangi şarkıların radyolarda yayınlanacağını bazı nesnel kriterlere göre seçen bir komisyon oluşturulması fikrini doğurdu. Sonuç olarak, 1960'larda TRT Müzik Denetleme Kurulu kuruldu. Yine de, Kurul'un karar alırken ne kadar nesnel davrandığı tarihi boyunca her zaman tartışma konusu oldu.

1974 itibarıyla TRT'nin farklı bölgelerde yaşayan insanların gereksinimlerine uygun olarak yayın yapan yerel istasyonlarına ek olarak ulusal radyo istasyonlarının sayısı üçtü (TRT-1, TRT-2, TRT-3)<sup>105</sup>. TRT'nin Denetleme Kurulu 1960'ların sonundan itibaren görev yapmaya başlamıştı. Özellikle 1970'lerin başında şarkıcılar ve müzisyenler o zamanlar üyeleri müzisyen olmayan Kurul'u kararlarında şeffaf ve tutarlı olmamakla suçlayarak Kurul'a karşı protestolar başlattılar. Sanatçılar, Kurul'un müzikal kriterlere göre bir filtreleme mekanizması oluşturacak olan tecrübeli müzisyenler ve radyo programcılarında oluşması gerektiğini savunuyorlardı. Kurul'un yapısı zamanla değişse ve müzisyenler yönetimde söz sahibi olmaya başlasa da, TRT Denetleme Kurulu her daim bazı müzikal janrlar ve şarkıların ana akım müzik piyasasına girmesini engelleyen bir yasaklayıcı olarak kalmıştır.

Bir şarkının TRT'de yayınlanıp yayınlanmayacağına karar veren Denetleme Kurulu'nun kriterleri müzikal ve/veya politiktir. Karar alma mekanizmasının politik tarafı görevde olan hükümetin görüşlerine/ideolojisine dayanıyordu. Ruhi Su, Cem Karaca, Melike Demirağ, Ahmet Kaya gibi sanatçıların şarkılarının

105 Bugün TRT'nin farklı janrlarda yayın yapan yedi ulusal radyo istasyonunu vardır.

belirli zamanlarda TRT'de yasaklanması Kurum'un filtreleme mekanizmasının politik yönünün en açık yansımasıydı. İşin müzikal kısmı ise mevcut kurul üyelerinin perspektiflerine bağlıydı. Naim Dilmener'in ifadesiyle:

Kurulun müzikal kriterlere göre karar veriyor olması müzik endüstrisinin gelişmesini sağlamak açısından her zaman doğru kararları aldıkları anlamına gelmiyor, ama en azından niyetleri buydu. Bazı dönemlerde, kurul katı müzikal kuralları olan müzisyenlerden oluşmuştu. Mesela, birkaç yıl kurulun başkanı olan Nida Tüfekçi popüler formlarda aranje edilmiş THM şarkılarını hiçbir zaman benimsemedi. Rock ve arabesk uzun zaman yasaklı janrlardı. Zeki Müren şarkılarının (şarkıları ve performansları Müzik Denetim Kurulu'nun teknik kriterlerini her zaman karşılamış olmasına rağmen) ancak TRT Yönetim Kurulu'nun özel isteğiyle onay aldığı bir durum bile olmuştu. Bunlar popüler müziğin gelişmesini engelleyebilecek örnekler olarak alınabilir ama öte yandan böyle bir kurulun varlığı asgari müzikal standartların karşılanmasını garanti altına alıyordu. Sonuç olarak, o zamanların genç nesilleri sonradan gelen nesillerle kıyaslandığında bilmeden daha kalifiye bir kulağa sahip olacak şekilde eğitilmiş oluyordu (Naim Dilmener, derinlemesine görüşme, Ekim 2014).

1970'lerde radyoya ilaveten televizyon da sanatçıların müziklerine olan ilgiyi artırmaları için önemli bir araçtı<sup>106</sup>. Bir eğlence kaynağı olarak her gün gittikçe daha fazla eve giren televizyonda o dönem sadece tek bir kanal olduğu için, TV'de gözüken bir sanatçı tam anlamıyla aniden şöhrete kavuşuyordu. Şüphesiz, bu başarının ve şöhretin sürdürülebilirliği birçok başka faktöre bağlıydı, ama TV'de görünmek özellikle yeni başlayanlar için büyük bir fırsattı. TV'deki müzik programlarının hayran kitlesi yaratmakta ve dolayısıyla albüm satışlarını artırmadaki önemi TV yayıncılarını müzik endüstrisinde eşik bekçisi haline getiriyordu. Radyo DJ'i İzzet Öz'ün radyodan TV'ye transfer olması bu anlamda çok önemli bir gelişmeydi. Radyo

106 Türkiye'de ilk TV yayıncılığı 1952'de İTÜ TV tarafından bir laboratuvar çalışması olarak başlamıştır. TRT'den başka kurumların TV yayıncılığı yapması yasaklandıktan sonra, İTÜ TV 1968'te kapatıldı ve teknik ekipmanları TRT'ye transfer edildi (Yapıcıoğlu, 2013).

programlarıyla halkın müzik bilgisini büyük ölçüde geliştiren Öz aynı şeyi TV'de de yapmaya başladı. Programlarıyla ayrıca Türkiye'de video klip yayıncılığını da başlatmış oldu.

Pop müzikte arabesk etkisi 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında birçok tanınmış pop sanatçısının şarkılarının da yasaklanmasına neden oldu. Nilüfer gibi şarkıcılar TV programlarından men edildi ve şarkıları radyoda yayınlanmadı.

Her şeye rağmen, belli sanatçıların ve şarkıların yasaklanması konusunda TRT'nin bir önceki on yıl kadar sıkı olmadığını belirtmek lazım. Örneğin kurum 1980'de yılbaşı gecesi halka bir sürpriz yaparak Orhan Gencebay'ı televizyona çıkartmıştı. Yasaklama politikası, Turgut Özal tarafından kurulan ANAP 1983'te iktidara geldikten sonra daha da gevşedi.

1982'de TRT Hafif Müzik ve Caz Orkestrasının kurulması on yılın içindeki başka önemli bir gelişmeydi. Orkestra hem klasik caz parçalarını geniş kesimlere ulaştırmak hem de yeni caz şarkıları besteleme amacına hizmet ediyordu. TRT Hafif Müzik ve Caz Orkestrası günümüzde hâlâ etkindir ve seçkin mekânlarda (özellikle caz festivallerinde), zaman zaman da TV ve radyoda canlı performanslar sergilemektedir<sup>107</sup>.

1980'ler boyunca, TV'de müzik programlarının sayısı arttı. TRT birçok şarkıcının bu programlarda yer almasını yasaklasa da, bu gelişme yine de pop müzik sektörüne hareketlilik getiren bir girişim olarak sayılabilir. 1980'lerin ikinci yarısında Türkiye'de müzik sektöründe artan hareketlilik, video klip sektöründe de kademeli bir gelişimin önünü açtı. Bu yüzden, sanatçıların imajına gittikçe daha fazla önem verilmeye başlandı.

Her şeye rağmen, Orhan Gencebay gibi yasaklı bazı sanatçıların öyle muazzam bir hayran kitleleri vardı ki yine de yüksek satış rakamlarına ulaşabiliyorlardı. Öte yandan, 80'ler boyunca Turgut Özal'ın janra olan özel ilgisi sayesinde, İbrahim Tatlıses ve benzeri arabesk sanatçıları 80'ler boyunca çok daha fazla el üstünde tutuldu.

107 Kaynak: <http://trtmuzik.net.tr/Program/Detail/540278>

### 3.6.1.2 Özel Radyo ve Televizyonların Kurulmasından Sonra

1990'ların pop müziğin kaderi için bir dönüm noktası olarak değerlendirilmesi gereken en önemli gelişmesi özel radyoların kurulmasıdır. 1982 Anayasası'nın ilk versiyonuna göre, özel radyo ve televizyonların kurulması yasaktı. Dolayısıyla, 1990'ların başında özel radyo yayıncılığı *de facto* olarak başladı. Bu ilk radyo istasyonları çoğunlukla tematik programlar yerine TRT tarafından yasaklanan tarzlar da dâhil olmak üzere müzik yayını yapıyorlardı ve hedef kitlelerini genç dinleyiciler oluşturuyordu. Bu stratejinin doğruluğu, 1993'te bu özel radyoların kapatılmasından sonra halkın çoğunluğunun “radyomu geri istiyorum” sloganıyla etkin bir protesto başlatmasıyla ispatlanmış oldu. Nihayetinde, özel radyo ve televizyon sahipliği anayasa değişikliğiyle yasallaştı. O zamandan beri, özel radyo sayısı günden güne arttı. 2014 itibarıyla 34 adet ulusal (RTÜK, 2014), 750 adet bölgesel/yerel radyo istasyonu mevcuttur<sup>108</sup>. Günümüz teknolojileri artık internet aracılığıyla evden bile yayın yapmaya imkân veriyor. Ama medya endüstrisinde yüksek düzeyde piyasa konsantrasyonunun mevcut olduğunun ve halkın çoğunluğu tarafından sadece birkaç radyo istasyonunun dinlediğinin altına çizmek gerek<sup>109</sup>.

Özel radyoların, ilk yıllarında TRT'nin yasakladığı şarkıları yayınlarak müzik endüstrisinde çeşitliliğe katkıda bulunduğu söylenebilir. Hatta halkın özel radyolarda yayınlanan janrlara olan ilgisi, TRT'nin 90'larda rekabet güdüsüyle daha çeşitlendirilmiş bir yayın stratejisi benimsemesine neden oldu (Güngör, 1990). Ama müzik endüstrisinde müzik yayıncılığında artan bu çeşitlilik çok fazla sürmedi. Müzik medya endüstrisindeki rekabet zamanla radyoların yayın akışlarının çok daha fazla standartlaşmasına sebep oldu.<sup>110</sup>

108 Kaynak: Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) radyo ve televizyon istatistikleri.

109 URYAD (Ulusal Radyo Yayıncıları Derneği) istatistiklerine göre, 2 radyo istasyonu dinleyicilerin %10'undan fazlasına, 9 radyo istasyonu %5'inden fazlasına ve 14 radyo istasyonu %3'den fazlasına ulaşabiliyor.

110 Daha detaylı bir tartışma için bkz. Bölüm 5.3.



TRT Denetim Kurulu'nun sınırlamaları ve yasaklamalarına rağmen, Türkiye'de müzik, özel radyolar sektöre hâkim hale gelene kadar genel olarak çeşitliydi denebilir. Yukarıda da anlatıldığı gibi 1990 öncesi farklı dönemlerde yeni yeni tarzlar mevcut olanları yerinden etmeden sektördeki yerini alıyordu. TRT tarafından yasaklanan janrlar Polis Radyosu'nda yayınlanma imkânı buluyordu. Naim Dilmener'e göre, özel radyolar bile ilk yıllarında janrlar arasında bir nebze de olsa denge tutturmaya çalıştı.

Bugün tematik programlar yayınlayan birkaç radyo istasyonu var, ama yüksek reytingleri olanlar da dâhil olmak üzere birçok radyo yalnızca müzik yayını yapıyor. Yani, radyolar dinleyiciler için müzik tüketimi açısından önemli bir kanal. Hatta bu çalışma sırasında yürütülen ankette katılımcıların %92'si en azından arada sırada radyo dinlediğini ve %15'i ise radyonun yeni müzikleri keşfetmelerinin ana kaynağı (ankette listelenen 10 farklı kaynak arasından) olduğunu belirtmiş bulunuyor.

Özel radyoculuk alanındaki gelişmelere paralel olarak 1994'te Türkiye'nin ilk müzik kanalı, Kral TV<sup>111</sup> kuruldu. Kral TV'yi birkaç başka kanal takip etti, ancak sadece 2003'te kurulan PowerTürk TV<sup>112</sup> reytingler açısından Kral TV'nin önemli bir rakibi olmayı başardı. PowerTürk TV'nin kurulmasıyla ortaya çıkan rekabete dek, Kral TV'nin pop, rock, arabesk, THM ve TSM gibi birçok farklı janrdan örnekler içeren çeşitlendirilmiş bir çalma listesi vardı. Ancak bu durum Kral TV'nin müzik endüstrisinde çeşitliliği sağlamak ve korumak gibi bir misyon benimsediği şeklide algılanmamalı. Kral TV'nin filtreleme mekanizması müzikal kaygılardan ziyade finansal kaygılara (yapım şirketlerinin ya da sanatçıların, şarkılarının tek bir gösterimi

111 Kral TV 1994'te Cem Uzan tarafından kuruldu ve 2004'te TMSF'ye (*Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu*) devredildi. TMSF kanalı satış değerini artırmak için teknik olarak yeniledi, görsel-işitsel kalitesini artırdı. Kanal 2008'de ulusal kanal TV kanalları Star TV ve NTV'nin ve haber radyo istasyonu NTV radyo ve Vogue ve GQ gibi dergilerin sahibi Doğuş Grubu'na 95 milyon dolara satıldı.

112 PowerTürk TV'nin sahibi Cem Hakk'o'dur.

için belli bir miktar para ödemeleri gerekiyordu) ve kanalın yapım şirketleriyle olan ilişkilerine dayanıyordu. Müzik endüstrisini oligopol bir piyasaya çeviren en önemli faktörlerden biri yayınlanacak şarkılar için Kral TV'nin aldığı bu yüksek miktarlardaki ücretlerdi. Sadece az sayıda büyük yapım şirketi bu ana akım rekabet içinde yer alabiliyordu.

2000'lerin başında Kral TV her tarzda müzik yayınlarken, sektöre yeni giriş yapan PowerTürk TV sadece pop ve rock müzikte yoğunlaştı<sup>113</sup>. Murat Meriç'e göre yeteri kadar çok sayıda TV ve radyo istasyonunun bulunduğu bir dönemde, PowerTürk TV'nin ya da herhangi bir popüler radyonun standartlaşmış bir yayın stratejisi benimsemesi çeşitlilik bakımından yıkıcı olamayacaktır çünkü bütün diğer janrlarda yayın yapan birçok başka alternatif müzik TV kanalı ve radyo istasyonu mevcut olacaktır. Ben bu fikre katılmıyorum. Teknik olarak her biri farklı tarzda yayın yapan birçok radyoya sahip olmanın mümkün olduğu doğru. Ama gerçekte olan bu değil. Günümüzde elbette farklı müzik tarzlarından şarkılar yayınlayan (internet radyoları da dâhil olmak üzere) birçok alternatif istasyon var, ama çoğunluğun müzik tercihlerini şekillendiren ana akım radyolar ve müzik TV kanalları böyle yapmıyorlar. Bu kanallar, çalma listelerini çeşitlendirmek yerine, ticari kaygılarla yüksek reytinge sahip rakiplerini taklit ediyorlar. Nihayetinde dinleyiciler olarak bizler bütün istasyonların benzer müzik yayınlarına maruz kalıyoruz<sup>114</sup>.

PowerTürk örneğinde ise olan şeydu<sup>115</sup>: PowerTürk TV'nin reytingleri Kral TV'ninkileri geçince, Kral TV'nin yönetim kurulu kanalın adını Kral Pop TV olarak değiştirmeye ve Power-

113 PowerTürk'ün benimsediği CHR formatı hakkında detaylar için bkz. Bölüm 5.3.3.

114 Bu hipotezi destekleyen kanıtlar bu çalışma boyunca radyo programcılığı ve yayın yönetmenleriyle yapılan derinlemesine görüşmelerin sonuçlarından çıkmıştır. Bkz. 5.3.

115 Bu bilgi Kral Grubu'nun Genel Yayın Yönetmeni Mehmet Akbay'dan edinilmiştir.

Türk TV'ninkine benzer bir yayın stratejisi benimsemeye karar verdi. Kral Grubu yeni bebekleri Kral Pop TV'nin tanıtımına ağırlık verdiği için, orijinal içeriğiyle başka bir frekansa transfer olan Kral TV'nin reytingleri önemli oranda düştü. Kısacası, müzik TV'leri arasındaki artan (oligopolistik) rekabet çeşitlilik seviyesini düşürdü. Ayrıca, çeşitliliğin müzik TV'lerinde azalması radyolarda da azalacağı anlamına geliyordu, çünkü 2010'ların sonuna dek müzik TV'lerinin yayın içeriği radyolar üzerinde yüksek oranda etkiliydi. Bir şarkının klbinin müzik TV kanallarında dönüyor olması, o şarkının radyolarda çalınmasının önemli bir kriteriydi<sup>116</sup>. Öyle ki, radyoda çalınmak için ana akım müzik TV'lerinde yayınlanan bir video klibe sahip olmak neredeyse zorunluydu ve müzik TV'lerindeki filtreleme mekanizması zımnen radyo istasyonları tarafından da benimsenmişti. Yani müzik TV'lerinde artan standartlaşma radyolarda da standartlaşmanın artmasına neden oldu. Sonuç olarak, Kral Grup ve PowerTürk TV müzik endüstrisinde önemli birer eşik bekçisi haline geldiler. Ancak müzik TV'lerinin müzik sektöründeki hâkimiyeti 2010'larda azaldı<sup>117</sup>.

1990'lardan beri ana akım TV kanallarında yayınlanan talk şovlar, dinleyicilere yeni çıkan albümlerin tanıtılması açısından önemli platformlardır. Türkiye'de yaşayan insanların zamanlarının belli bir kısmını bu talk şovları izleyerek geçirdiğini hesaba katarsak<sup>118</sup> bu programların birkaç tanesinde boy göstermek yeni bir sanatçının ve/veya yeni albümün popülerlik şansını artırır. Bağımsız sanatçılarla yaptığım görüşmelerde edindiğim önemli bilgilerden biri, bu şovların ana akım müzik medyasıyla benzer filtreleme mekanizmalarına sahip olduğu. Yani, eğer bir şarkıcı ve/veya şarkıları toplum tarafından pek fazla bilinmiyorsa söz konusu sanatçı genellikle bu programlara konuk olarak

116 Bu, müzik endüstrisinde benim kişisel olarak tecrübe ettiğim ve ayrıca bu araştırma için görüşme yaptığım sektör temsilcileri tarafından da doğrulanan bir bilgidir.

117 Günümüzün müzik medyasının ayrıntıları Bölüm 5.3'te tartışılmıştır.

118 Anket sonuçları bu iddiayı kanıtıyor Bkz. Bölüm 5.2.

alınmıyor. Noname sanatçılar ancak ve ancak, düşük reytingleri olan ve/veya hedef dinleyici tarafında izlenmeyen programlara konuk olabiliyorlar (bu da ancak yeterince şanslılarsa mümkün olabiliyor).

### 3.6.2 Yazılı Basın

1934'te basılmaya başlayan ve TSM ve THM üzerine makaleler içeren Müzik ve Sanat Hareketleri, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ilk müzik dergisi olarak kabul edilir. Popüler müziğe yer ayıran ilk dergi ise 1948'de basılmaya başlanan Melodi'dir (Uslu, 2009).

1960'lardan önce, günlük gazetelerde TSM yıldızları hakkında belirli aralıklarla şöhretlerini besleyen haberler çıkardı. Türkiye'de müzik endüstrisinde Batı janrlarında müzik üretimine yönelik genel eğilim, bu yeni janrların sanatçılarına da gazetelerde yer vermeye başlamasına yol açtı ve bu durum söz konusu sanatçıların yıldızlaşmalarına katkı sağladı.

Bu kitabın ilerleyen bölümlerinde gösterileceği üzere<sup>119</sup>, bir şarkıyı beğenmede müzik tarzına ve şarkıcıya aşinalık önemlidir. Bu anlamda, yazılı basının yeni sanatçılara aşinalık yaratma çabaları yeni müzik tarzlarına ilginin artmasına yarıyordu; bu tarzlara olan aşinalık, parçaların radyolarda tekrar tekrar yayınlanmasıyla da artırılıyordu.

Erken Cumhuriyetin müzik reformuna bir katkı olarak, yazılı basın (özellikle Ülkü dergisi) bu reformun örneği sayılabilecek şarkıların tanıtımını yapıyor, Türk ulusal müziğinin nasıl olması gerektiği hakkında halkı bilgilendirerek ortak ulusal değerler aşıyordu (Küçükkaplan, 2013). Ama dinleyicilerin büyük çoğunluğu için yeni bir müzik janrını benimsemek ve kabul etmek hızlı ve kolay bir süreç değildi, özellikle bu yeni janr dinleyicilerin aşına olduğundan tamamen farklıysa ve yukarıdan aşağıya katı bir biçimde empoze ediliyorsa. Dolayısıyla, TSM'nin

119 Sanatçıların ve şarkıların sevilmesinde tekrar ve aşinalığın etkisine dair detaylı bir tartışma için bkz. Bölüm 5.2.2.1.

yasaklanması ve radyoda daha Batılı repertuvarlara geçilmesi halkın tercihlerinde ani bir değişim anlamına gelmiyordu. Bunun yerine, yukarıda da belirtildiği gibi, nüfusun çoğunluğu uzun vadede arabeskin doğuşunu ve yayılmasını sağlayan Arap radyolarını dinlemeye başladı.

Popüler Melodi dergisi Türkiye'de müzik sahnesinin sesi olma iddiasıyla 1961'de basılmaya başlandı. Popüler Melodi, Caz, Caz Ekspres, Melodi ve Fransızca'da yayınlanan başka bir dergiden sonra gelen beşinci müzik dergisiydi. Popüler Melodi basılmaya devam ederken, Müzik Kulübü (1961), Spor Sine Müzik (1965) ve Diskotek (1967) gibi başka müzik dergileri de arkasından geldi (Meriç, 2006).

1956'dan beri basılan Ses dergisi, müzik dergisi değildi ama müzik ve müzik yıldızlarına önemli bir yer ayırıyordu (Dilmener, 2003).

1960'ların ilk yarısında gazeteler ve dergiler kendi tercihlerine göre top müzik listeleri hazırlamaya başladılar. O zamanlar bu listelerin çoğuna yabancı sanatçılar hâkimdi (Dilmener, 2003).

1965'te Milliyet gazetesi, Türkiye'de pop müziğin gelişimine önemli oranda katkı yapan Müzik Kulübü başlıklı özel bir sayfa hazırlamaya başladı (Dilmener, 2003). Sayfanın editörü Doğan Şener her hafta okuyucuların favori şarkılarına, şarkıcılarına ve gruplarına dair fikirlerini derliyor, yapım şirketlerinden satışlara ilişkin bilgi alıyor ve buna göre top listeleri hazırlıyordu. Bu anlamda, bu listelerin önceki dergilerle kıyaslandığında dinleyicilerin beğenilerini temsil etmekte çok daha gerçekçi olduğunu ileri sürmek adil olacaktır. Milliyet'te Doğan Şener tarafından atılan bu ilk adım, 1970'lerin başında basılacak olan, pop müziğin önde gelen dergisi Hey'e bir hazırlık süreci olarak değerlendirilebilir.

1970'te iki ünlü müzik dergisi Pop Müzik ve Hey basılmaya başlandı. Pop Müzik kısa ömürlü olurken, Hey Türkiye'de müzik hayatında uzun yıllar önemli bir rol üstlendi. Hey'in çıkmasından

sonra dört yıllık Diskotek dergisi kapandı. Hey'in sahibi Milliyet grubuydu ve dolayısıyla ömrünün uzun olmasında medya şirketinden aldığı finansal desteğin önemli bir etkisi vardı. Çeşitlilik açısından Hey dergisinin önemli bir stratejisi sayfalarında her tür müzikal girişime yer verme eğilimiydi (Dilmener, 2003).

Bu dergilerde farklı dönemlerde Türkçe popüler müziğe ayrılan yer, her bir dönemde Türkiye'de üretilen müzik parçalarının sayısına bağlıydı. Buna göre, özellikle 1980'lerin ortasından sonra (Türkçe pop müzik yükselişleyen) dergilerin içeriğine Türkçe müzik hâkim olmaya başladı.

1980'lerin sonuna doğru, sadece dergiler değil aynı zamanda günlük gazeteler de Türkçe müzik sektörüne özellikle pop müziğe ilgi göstermeye ve sayfalarında yer ayırmaya başladı. Ayrıca, halkı eğitmek ve onları bilinçli bir dinleyiciye dönüştürmek amacıyla 1989'da Güneş yayıncılık tarafından başka bir müzik dergisi, BoomMüzik, basılmaya başlandı. Bu dergi spesifik olarak pop ve rock müziğe yönelmişti ve dolayısıyla da genç nesillerin ilgisini çekmişti (Kuyucu, 2013).

Bahsedilmeye değer başka bir dergi, 1987'de basılmaya başlayan ve basımı 2016'ya kadar devam eden Blue Jean'dir. Türkiye'de yabancı popüler müziğin gelişmesi açısından büyük etkisi olan dergi, şu ana dek Türkiye'de en uzun süre yayın yapan müzik dergisi olmuştur (Kuyucu, 2013).

1990'larda ve 2000'lerde, bazı özel radyo ve TV şirketleri de birkaç müzik dergisi bastılar. Number One Medya Grubu<sup>120</sup> tarafından 1990'ların başından 2000'lere dek yayımlanan Number One, Doğan Medya Grubu tarafından 1990'lardan 2008'e dek yayımlanan Dream ve 2006-2010 yılları arasında yayımlanan Amerikan *Billboard* dergisinin Türkçe versiyonu ve Ciner Medya tarafından 2006-2009 arasında yayımlanan *Rolling Stone*

120 Number One Medya Grubu'nun sahibi Ali ve Ömer Karacan'dır. Medya sektöründeki ilk hareketleri 1992'de Number One FM'i kurmak olmuştu. Bugün, Number One TV ve Number One FM'in ve uluslararası TV kanalları Discovery Channel, History Channel ve Nickelodeon'un Türk ruhsat sahipleridir.

yabancı popüler müzik üzerine öne çıkan dergilerdi. 2008'e dek Uzan Grubu tarafından basılan Kral Dergisi, 1990'ların sonuna dek Avrupa Holding tarafından basılan Top Pop ve Doğan Medya Grubu tarafından 2006'ya dek basılan Popsi dergileri 1990'lar ile 2000'lerde Türkçe pop müzik üzerine yayın yapan müzik dergileriydi (Kuyucu, 2013). 1990'ların bir başka dergisi, 1998'de tecrübeli müzik yazarı Doğan Şener tarafından yayımlanan Müzik Vizyon'du (Dilmener, 2003).

Bahsedilmesi gereken son bir dergi de 14 yıl önce ilk basıldığından beri halen yayımlanan Klasik Batı Müziği dergisi Andante'dir.

Türkçe pop müzik açısından yazılı basın müzisyenlerin, müzik tarzlarının ve janrların halka tanıtıldığı önemli bir platformdur. 1990'lardan önceki dönem neredeyse her profesyonel pop müzisyeninin, sonraki yıllara kıyasla pop müzik üretiminin görece olarak az olması nedeniyle, yazılı basında kendine yer bulabildiği zamanlardı (Dilmener, 2003). Oysa 1990'ların ve 2000'lerin Türkçe pop müzik dergileriyle günlük gazetelerin müziğe ilişkin sayfaları, standartlaşmış pop müziğin ve bu janrın öne çıkan temsilcilerinin popüler hale gelmesinde ana akım müzik radyo ve TV'lerine eşlik etmiştir.

Öte yandan, 2010'larda ana akım medyada var olmasına izin verilmeyen şarkılar ve şarkıcıların dinleyicilere tanıtıldığı birçok alternatif online dergi ve müzik bloğu da ortaya çıktı. Fakat bu çalışma boyunca yürütülen anketin sonuçları, Türk müzik dinleyicilerinin büyük bir kısmının alternatif şarkıcılardansa popüler şarkıcılara dair haberlerin yer aldığı günlük gazetelerin (online veya basılı) magazin sayfalarını gözden geçirmeyi tercih ettiğini, sadece küçük bir azınlığın online müzik dergilerini ve/veya bloglarını okuduğunu göstermiştir.

### 3.6.3 Yapım şirketleri

Müzik üretiminin günümüzden çok daha masraflı bir süreç olduğu dijital çağ öncesinde, yapım şirketleri müzik en-

düstrisinde müzik üretimi (şarkıların satın alınması, yapım masrafları, dağıtım ve tanıtım masrafları vs.) için gerekli finansal yatırımı yapan aktörlerdi. Sermaye sahibi olarak yapım şirketleri kaliteli müzik stüdyoları, tecrübeli kayıt müzisyenleri ve en yaygın ağa sahip dağıtım şirketleriyle çalışma gücüne sahiptiler. Üstelik yüksek tanıtım bütçeleri ve yazılı basınla olan ilişkileri sayesinde, sanatçılarının tanıtımını da etkili şekilde yapılabiliyorlardı. Sonuç olarak bu şirketler (özellikle yüksek piyasa payları dolayısıyla sektöre hâkim olan büyük şirketler) piyasaya hangi sanatçıların girebileceğine karar veren eşik bekçilerine dönüştüler ve dolayısıyla dinleyicilerin beğenilerini manipüle etme sürecinde yer aldılar (Bergmann, 2004).

Yapım şirketlerinin eşik bekçiliği rolü özel radyo ve TV'lerin kurulmasından sonra daha da güçlendi. TRT döneminde, görüşme yaptığım uzmanların da belirttiği gibi, Denetleme Kurulu için bir şarkıya yayın izni verip vermeme konusunda yapım şirketinin ismi ve şöhreti bir kriter değildi. Bir başka deyişle, yerel plak şirketleri tarafından görece düşük bütçelerle çıkarılan şarkılar TV ve radyolarda yayınlanma şansına sahipti. Büyük şirketlerin yerel şirketlere üstünlüğü radyo ve TV'ler üzerindeki güçlerinden değil, yapım ve tanıtıma büyük miktarlarda para ayırabilmelerinden kaynaklanıyordu. Örneğin, Edip Akbayram, Teoman Alpay vs. gibi birçok sanatçı albümlerini yerel şirketlerle kaydetmiş ve onlara satış başarısı getirmeye yetecek kadar medya görünürlüğüne sahip olma şansını yakalamışlardı. Bu durum kamu medyası ile yapım şirketleri arasında ekonomik bir ilişkinin olmamasından kaynaklanıyordu. Fakat bu türden bir ekonomik ilişki günümüz müzik endüstrisinin kalbinde yatmaktadır. Görüştüğüm ana akım radyo ve TV istasyonlarının yayın müdürlerinin çoğu, yeni bir sanatçının albümünün hangi yapım şirketi tarafından piyasaya çıkarıldığının o albümü yayınlamakta ilk kriter olduğunu ifade ediyorlar. Hatta büyük müzik şirketleri (Doğan Müzik Yapım



[DMC]<sup>121</sup>, Sony Müzik, Avrupa Müzik, Poll Yapım, vs.) tarafından yayınlanmamış bir albümü, dinlemeden rafa kaldırdıklarını itiraf ediyorlar. Bunun arkasında yatan nedenlerden biri, medya ve müzik şirketleri arasındaki finansal ilişkiler. Mesela, DMC ve Radyo D aynı grubun şirketleri olmaları dolayısıyla birbirlerini desteklerler. Bunun başka bir nedeni de *payola* sistemidir<sup>122</sup>. Bunların yanında büyük şirketlerin sanatçıları genellikle zaten yıldız olan ve dinleyicilere çok boyutlu tanıtım kampanyaları ile sunulan sanatçılardır. Dolayısıyla, zaten sevilen bir sanatçının bir şarkısını yayınlamak daha fazla reyting ve de kâr anlamına gelir. Sonuç olarak, 1990'lar ve 2000'lerde ana akım medyada kendine bir yol bulabilmek ve dinleyiciye ulaşabilmek için endüstrideki büyük şirketlerden biriyle anlaşma imzalamak çok daha önemli hale gelmiştir denebilir.

Dijital çağda müziği üretmenin maliyeti daha düşüktür ve her müzisyen şarkılarını internete yükleyerek büyük yapım şirketlerinin yardımı olmadan onları herkesin erişimine sunabilir. Teknolojik gelişmelerin sağladığı bu durum, eşik bekliliği sürecini tamamen baypas etmek ve dinleyicilerin tercihlerinde artan bir müzikal çeşitlilik sağlamak adına bir umut olarak değerlendirilebilir. Ancak erişilebilirlik sadece bilinçli olarak internette alternatifleri arayan dinleyicilerin tercihlerinde bir çeşitlilik sağlayabilir. Alternatif müziği bilinçli şekilde arayanlar sadece küçük bir azınlıktan ibaret<sup>123</sup>. Çoğunluk halen geleneksel ana akım medyada olduğu

121 DMC, ana akım TV kanalları Kanal D ve CNNTürk ve diğer kanallar Cartoon Network, NBA TV, tv2 ve Boomerang; Radyo D, Slow Türk ve CNNTürk Radyo'ya; günlük gazeteler Hürriyet, Posta ve Fanatik; Doğan Burda dergisi; müzik market ve kitapçı D&R; dijital yayın platform D-Smart; film yapım şirketi D Yapım'a ve de enerji, turizm, finans ve faktöring, reel sektör ve otomotiv alanlarında faaliyet gösteren şirketlere sahip Doğan Grubu altında 2000'de kurulan bir şirkettir. DMC hem dağıtım hem de müzik yayınlama bölümlerine sahiptir. (Kaynak: [www.doganholding.com.tr](http://www.doganholding.com.tr), [www.dmc.com.tr](http://www.dmc.com.tr))

122 *Payola*, şirketlerin yüksek tanıtım bütçelerinin bir parçası olarak radyolara el altından ödenen paradır.

123 Bu hipotez anket sonuçlarıyla destekleniyor, bkz. Bölüm 5.2.3.

gibi standartlaşmış müzikal ürünlerin bombardımanına uğruyor çünkü benzer bir ana akım internette de mevcut. Örneğin, Türk Telekom Müzik (eskiden TTNet müzik)<sup>124</sup>, Fizy (eskiden Turkcell Müzik)<sup>125</sup>, iTunes<sup>126</sup>, vs. gibi web müzik sitelerini ziyaret edince, ana sayfalarında sadece en popüler şarkıcıların şarkılarını görüyoruz. Ayrıca, radyolarda ve diğer ana akım medyada (TV dizileri ya da TV şovları) tanıtılan şarkılar, alternatif sanatçıların şarkılarına kıyasla internette daha sık ve daha çabuk viral hale geliyorlar (özellikle sosyal medya paylaşımları yoluyla). Bu görüşü destekler bir veri olarak, dinleyicilerle yaptığım derinlemesine görüşmeler ve anket, halkın çoğunluğunun (araştırmaya katılanların %65'i) interneti genellikle yeni müzik aramak için değil zaten birçok kez ana akım radyolarda duydukları şarkıları yeniden dinlemek için kullandığını göstermiştir. Anket katılımcıları arasında müzik sağlayıcılar tarafından (Youtube gibi) önerilen şarkıları dinlediğini belirten bireyler (%33) de mevcuttur. Fakat bu dijital platformların algoritmaları bir dinleyiciye önerilen şarkıların o kişinin bildiği ve sıklıkla dinlediği şarkılara benzer şarkılar olacak şekilde tasarlanmış olduğundan, söz konusu öneri mekanizmaları da çeşitliliğe pek bir katkı sağlamamaktadır.

Youtube'un [öneri] sisteminin amacı kullanıcıların kendi ilgilerine yönelik videoları bulmalarına yardım eden kişiselleştirilmiş öneriler sunmaktır (Davidson ve ark. 2010).

Youtube video arama [özelligi] toplamda görüntülenmenin bir numaralı kaynağı olmasına rağmen, video önerisi [özelligi] Youtube'daki videoların çoğunluğu için görüntülenmenin ana kaynağıdır. [...] Bir videonun görüntülenme sayısı ile ona en çok yönlendiren videoların ortalama görüntülenme sayısı arasında güçlü bir korelasyon vardır. Eğer en çok yönlendiren videolar popülerse, bu o zaman o videonun da popüler olduğu anlamına gelir (Zhou & Gao, 2010).

124 Türk Telekom tarafından sağlanan müzik indirme ve *streaming* hizmeti (Türk Telekom %30'u Türkiye Hazinesi'nin, %55'i Oger Telekom'un olan, %15'i İstanbul Borsası tarafından halka sunulan Türkiye'nin en büyük iletişim şirketidir). (Kaynak: <https://www.turktelekom.com.tr/hakkimizda/sayfalar/ilk-bakista-turk-telekom.aspx>)

125 GSM operatörü Turkcell tarafından sağlanan bir müzik streaming hizmetidir.

126 iTunes, Apple tarafından sağlanan bir müzik ve video marketi hizmetidir.

Müzik dinleme hususunda, yukarıda öneri sistemi hakkında alıntılan ifadeler Youtube kullanıcılarının – dünyanın en popüler online video topluluğu (Davidson ve ark. 2010) – ya zaten bildikleri şarkıları ya da sanatçıları aradıklarını ya da zaten bildiklerine benzer şarkı önerilerini dinlediklerini gösteriyor. Bu durum, standartlaşmış bir müzikal kısır döngünün tuzağına düşmüş bir dinleyicinin bu dijital platformlar yardımıyla bu tuzaktan kurtulmasının neredeyse imkânsız olduğu anlamına gelmektedir. Bir müzik parçası ancak zaten popüler olan müzik parçalarıyla ilgiliyse Youtube'da popüler hale gelebilir.

Bütün bunlar internetin çeşitlilik açısından olumlu etkilerini tamamen yok saydığım anlamına gelmesin. İnsanlar elbette tesadüfen bile olsa internette yeni müziklerle karşılaşılıyorlar (özellikle yeni müziği bilinçli olarak arıyorlarsa ve/veya yeni müzikleri sosyal medyada paylaşan arkadaşları varsa). İnternet kullanıcıları arasında meşhur olan ve büyük bir yapım şirketi ile anlaşma imzalama şansını yakalayan alternatif müzisyen örnekleri muhakkak ki vardır. Ama bu istisnalardan hareketle internete bir demokratikleştirme misyonu yüklemek en azından şimdilik aşırı iyimser bir bakış açısı olacaktır.

Türkiye'nin tanınmış popüler müzik tarihi yazarı Naim Dilmener, dijital çağda CD satışlarından tatmin edici kâr elde edemedikleri için büyük yapım şirketlerinin gelecekte bir noktada endüstriden çekileceğine ve böylece artık ana akım diye bir şey kalmayacağına inandığını ifade ediyor. Ona göre müzik endüstrisinde öyle bir noktaya gelinecek ki, dinleyiciler hiçbir aracı olmadan sanatçılarla karşılaşacak ve müziği her sanatçı için şartların eşit olduğu bir ortamda arayacak ve bulacaklar. Ben bu kadar iyimser değilim, çünkü dijital çağda müziğin mekanik üretimi giderek daha az kârlı hale gelmiş olsa bile, kapitalistlerin kâr sağlayacağı çok büyük bir canlı müzik piyasası her zaman var olacaktır. Bu yüzden büyük yapım şirketleri dijital dünyada bir ana akım yaratmak için sanatçılarının tanıtımını yapmaya devam edeceklerdir. Dahası, yasal dijital tüketim – parası öde-

nerek indirilen müzik – dinleyiciler arasında giderek daha yaygın hale geliyor ve şirketler sanatçılarının *streaming* teliflerini toplamak için dijital müzik sağlayıcılarıyla yeni anlaşmalar yapıyorlar. Yani, müzik alanı dijital çağda da bir endüstri olarak kalmaya devam ediyor (ve edecektir). Naim Dilmener haklı olsa bile, ya da günümüzde internetin bir tür demokratikleşmenin kaynağı olduğunu ve gelecekte daha fazlasını yapacağını kabul etsek bile, bu demokratikleşme (dinleyiciler müzikal olarak eğitilmediği [bilinçli ve/veya bilinçsiz] sürece) müziğin kalitesi ve çeşitliliği açısından gelişme sağlamayabilir. Günümüzde, sadece kalifiye alternatif müzisyenler değil kalifiye olmayan şarkıcılar da internet aracılığıyla popüler hale gelebiliyorlar ve zaman zaman büyük şirketlerle çalışmaya başlıyorlar. Bu kalifiye olmayan müzisyenlere, dinleyicilerin iyi ve kötü müziği ayırt etme yetersizliği yüzünden prim veriliyor. Burada kast ettiğim iyi-kötü ayrımı, bir janrın diğerine üstünlüğü değil, her bir janrda mevcut olması gereken nesnel teknik özelliklerdir. Bu anlamda, hiçbir janrın diğerine üstün olmadığını ama her janrın kalitesiz icralarının olduğunu ileri süren Behar'a (1988) katılıyorum.