

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANADOLU ROCK'TA MELODİK, ARMONİK VE RİTMİK YAPI: 1965-1975

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Burçin Bahadır GÜNER

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

MAYIS 2015

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANADOLU ROCK'TA MELODİK, ARMONİK VE RİTMİK YAPI: 1965-1975

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Burçin Bahadır GÜNER

404131003

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ozan Baysal

Teslim Tarihi: 4 MAYIS 2015

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 404131003 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Burçin Bahadır GÜNER**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**Anadolu Rock'ta Melodik, Armonik ve Ritmik Yapı: 1965-1975**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Yrd. Doç. Dr. Ozan BAYSAL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Şirin Karadeniz GÜNEY
Haliç Üniversitesi

Teslim Tarihi : **4 Mayıs 2015**

Savunma Tarihi : **27 Mayıs 2015**

ÖNSÖZ

Bu çalışma; Anadolu Rock'ın Türkiye'nin popüler müzik tarihindeki önemi gözönüne alınarak, stilistik özelliklerini müzikal metin düzeyinde açıklamak için hazırlandı. Burada amaç; Anadolu Rock'ın melodik, armonik ve ritmik yapısını açıklamak, bu stilistik yapıyı oluşturan yerel ve Batılı özellikleri de görünür kılmaktır.

Çalışmada; Anadolu Rock'ın önemli üç sanatçısı Barış Manço, Cem Karaca ve Erkin Koray'ın 1965-1975 yılları arasında yayınlamış oldukları plaklardan seçilen parçaların transkripsiyonu yapılarak analiz edildi. Bu analizler sonucu ortaya çıkan özellikler hem makam müziği ile hem de Batıdaki tonal ve modal müzikal yapılar ile olan ilişkileri açısından karşılaştırıldı.

Konu seçiminden itibaren tezin her aşamasındaki desteği için danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ozan BAYSAL'a; yüksek lisans eğitimim boyunca aldığım derslerde popüler müzik konusunda beni aydınlatan Prof. Songül KARAHASANOĞLU'na; makam müziği konusunda değerli bilgilerinden yararlandığım Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu SARI'ya ve hem müzikal analizler hem de tezin yazım sürecindeki katkısı ve sabrı için dostum Muhittin Yasin ÇELİKMAKAS'a teşekkür ederim.

MAYIS 2015

Burçin Bahadır GÜNER

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	v
ŞEKİL LİSTESİ	ix
ÖZET	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Anadolu Rock	2
1.2 Amaç.....	5
1.3 Yöntem.....	5
1.4 Literatür Çalışması	12
2. ANADOLU ROCK'TA MELODİK YAPI	15
2.1. Modalite.....	15
2.1.1 Majör.....	15
2.1.2 Minör	21
2.1.3 Frigyen.....	24
2.2 Melodik Ritim	28
3. ANADOLU ROCK'TA ARMONİ VE FORM	35
3.1 Majör Armoni	36
3.2 Minör Armoni	42
3.3 Frigyen Armoni	47
4. ANADOLU ROCK'TA RİTMİK YAPI	49
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	53
6. KAYNAKLAR	55
EKLER	57

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1: Derece Sistemi.....	6
Şekil 1.2: Temel Beşli Akorlar.....	7
Şekil 1.3: Majör Modalitede Derece Sistemi.....	9
Şekil 1.4: Melodik Ritim Yapılarının Gösterilmesi.....	10
Şekil 1.5: Armonik-melodik ilişki.....	12
Şekil 2.1: Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974).....	16
Şekil 2.2: Cem Karaca ve Apaşlar, Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı (1969).....	16
Şekil 2.3: Yalnızlar Rıhtımı ve Felek Beni... 'de Melodik Hat.....	17
Şekil 2.4: Rast Makamı.....	17
Şekil 1.5: Erkin Koray Dörtlüsü, Kızları da Alın Askere (1967).....	18
Şekil 2.6: Cem Karaca ve Moğollar, Namus Belası (1974).....	18
Şekil 2.7: Rast ve Segah Dizileri.....	19
Şekil 2.8: Oy Gülüm Oy (1971) ve El Çek Tabib (1973)'de #2'nin kullanımı.....	20
Şekil 2.9: Majör Pentatonik Dizi.....	20
Şekil 2.10: Barış Manço, Seher Vakti (1967).....	20
Şekil 2.11: Minör Dizi.....	21
Şekil 2.12: Barış Manço ve Moğollar, Binboğa'nın Kızı (1971).....	22
Şekil 2.13: Enstrumental Motif, Binboğa'nın Kızı (1971).....	22
Şekil 2.14: Minör Blues ve Dorian-Hüseyini Dizileri.....	22
Şekil 2.15: Erkin Koray, Bir Eylül Akşamı (1966).....	23

Şekil 2.16: Cem Karaca ve Kardaşlar, Üryan Geldim (1972).....	24
Şekil 2.17: Frigyen-Kürdî Dizisi.....	24
Şekil 2.18: Barış Manço'da frigyen kadans.....	25
Şekil 2.19: Erkin Koray, Feshupanallah (1974).....	26
Şekil 2.20: Cem Karaca ve Dervişan, Tamirci Çırağı (1975).....	27
Şekil 2.21: Cem Karaca ve Kardaşlar, Oy Gülüm Oy (1971).....	28
Şekil 2.22: Barış Manço'da 4 hecelik yapı.....	29
Şekil 2.23: İşte Hendek İşte Deve'de 8 hecelik Yapı.....	29
Şekil 2.24: Barış Manço'da 4 hecelik yapıdan örnekler.....	30
Şekil 2.25: Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974).....	31
Şekil 2.26: Erkin Koray, Estarabim (1975).....	31
Şekil 2.27: Erkin Koray ve Süpergrup, Yağmur (1971).....	31
Şekil 2.28: Cem Karaca ve Apaşlar, Emrah (1967).....	32
Şekil 2.29: Cem Karaca ve Apaşlar, Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı (1969).....	32
Şekil 2.30: Cem Karaca ve Kardaşlar, Üryan Geldim (1972).....	32
Şekil 2.31: Cem Karaca ve Apaşlar, Karacaoğlan (1967).....	33
Şekil 2.32: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974).....	33
Şekil 3.1: Majör, minör ve frigyen modalitelerinde temel akorlar.....	35
Şekil 3.2: V-IV-I kadansı.....	36
Şekil 3.3: Erkin Koray Dörtlüsü, Kızları da Alın Askere (1967).....	36
Şekil 3.4: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974).....	37
Şekil 3.5: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974) B bölümü.....	38
Şekil 3.6: Oniki-ölçü blues formu.....	38

Şekil 3.7: Barış Manço, Seher Vakti (1967).....	39
Şekil 3.8: Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974).....	40
Şekil 3.9: Cem Karaca ve Moğollar, Namus Belası (1974).....	40
Şekil 3.10 Cem Karaca ve Apaşlar, Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı (1969).....	41
Şekil 3.11: Cem Karaca ve Kardaşlar, Oy Gülüm Oy (1971).....	42
Şekil 3.12: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Nazar Eyle (1974).....	43
Şekil 3.13: Barış Manço, minör modalitede akorlar.....	43
Şekil 3.14: Cem Karaca ve Kardaşlar, Üryan Geldim (1972).....	45
Şekil 3.15: ErkinKoray, Bir Eylül Akşamı (1966).....	46
Şekil 3.16: Cem Karaca ve Apaşlar, Suya Giden Allı Gelin (1967).....	47
Şekil 3.17: Erkin Koray Dörtlüsü, Anma Arkadaş (1967).....	47
Şekil 3.18: Barış Manço'da Frigyen Kadans.....	48
Şekil 4.1: 3+3+2'lik ritim.....	49
Şekil 4.2: Bir Eylül Akşamı'nda 3+3+2'lik melodik ritim.....	49
Şekil 4.3: Düyek ve 3+3+2 ritmi.....	50
Şekil 4.5: Dağlar Dağlar'da 3+3+2'lik ritim.....	50
Şekil 4.6: Standart Rock Ritmi.....	50
Şekil 4.7: Yalnızlar Rıhtımı'nda standart rock ritmi.....	51

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Barış Manço'da minör armoni.....	44
Tablo 2: Cem Karaca'da minör armoni.....	44
Tablo 3: Erkin Koray'da minör armoni.....	45
Tablo 4: Erkin Koray, Barış Manço ve Cem Karaca'da Frigyen Armoni.....	48

ANADOLU ROCK'TA MELODİK, ARMONİK VE RİTMİK YAPI: 1965-1975

ÖZET

Anadolu rock ortaya çıktığı altmışlı yıllarda Türkiye'de özgün bir müzikal türün oluşumuna olanak sağlamıştır. Bu müzikal tür Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan Rock n Roll ile Anadoludaki makam müziği geleneğinin bileşiminden oluşmuştur.

Eserlerde görülen majör, minör ve frigen modaliteleri genel olarak makam müziği özellikleri göstermekte ve melodik seyir açısından da birbirleriyle büyük benzerlikler taşımaktadır. Melodik ritim açısından da her sanatçının belirli kalıpları sıkça kullandığı görülmektedir. Ayrıca ilk eserler yedi, sekiz ve onbir heceli olup; genellikle halk şiirlerinden bestelendiği için ritmik bölünmeler benzer biçimde kurulmuştur. Orijinal şarkı sözlerinin de yine halk şiirinde gördüğümüz bu hece ölçüleriyle yazıldığı görülmektedir.

Makam müziği ile olan ilişkisinden dolayı sahip olduğu kendine has modal yapısı armonik açıdan da Batı'daki benzerlerinden farklılaşmaktadır. Majör modalitede I, IV ve V akorları her ne kadar form açısından blues ve rock n roll'a benzese de armonik yürüyüşün belirli akor kalıplarından oluşmadığı görülüyor. Minör modalite de ise hem V-i kadansının hem de popüler müzikte sıkça kullanılan \flat VII-i kadansının kullanıldığı görülmektedir. Frigen modalitede ise \flat II-i ve \flat VII-i kadansları kullanılmaktadır.

MELODIC, HARMONIC AND RHYTHMIC STRUCTURE IN ANATOLIAN ROCK: 1965-1975

SUMMARY

When Anatolian rock first emerged in Turkey in sixties, it also contributed to the formation of an authentic musical style. This new musical style is a fusion of American Rock n Roll and Anatolian makam music.

Generally modal structures such as major, minor and phrygian are very similar to makam music in terms of melodic lines and alterations. Artists use particular rhythmic patterns. The influence of folk songs and traditional poetry over lyrics forms these rhythmic patterns in seven, eight and eleven-syllable structure. As a result, original lyrics have the same syllabic structure.

Although these modalities share the same harmonic concepts, triads, harmonic successions and some cadences in the west, they differ from these structures in terms of chord choices and harmonic function. In major, usage of I, IV and V chords are very similar to Blues and Rock n Roll. But there is not any fixed chord progression. In minor, V-i and \flat VII-i cadences are used by different artists. Also in phrygian -a very widely used modal structure- \flat II-i and \flat VII-i cadences give the characteristic sound of Anatolian Rock.

1. GİRİŞ

Popüler müzik alanındaki akademik çalışmalar Frankfurt ve Birmingham okullarının çalışmaları ile başlayarak geliştiğinden yapılan çalışmalar genellikle bu müziği kültürel bir fenomen olarak incelemiştir. David Brackett'a göre bunun sebeplerinden biri de popüler müzikte anlamın toplumsal ve ekonomik etmenlerle oluştuğu ve estetik özerkliğinin bulunmadığı görüşüdür. Avrupa müziğinde eserin bestecisi tarafından yazılmış notası müzikoloji için birincil metni teşkil ettiğinden müzikal anlam bu yazılı malzemeye içkindir. Metin ile yazar arasındaki dolaysızlık besteciyi müzik eserinin tek yaratıcısı olarak görmeyi kolaylaştırır (Brackett 1999:125). Müzikoloji biliminin çalışma alanı bu şekilde birincil olarak kanona ve notaya dayandığından popüler müzik uzun süre müzikolojinin çalışma konusu olmamıştır.

Fakat son yirmi yılda rock müziğin müzikal özellikleriyle ilgili birçok kitap ve sayısız makale yayınlanmıştır¹. Bunun sebeplerinden biri bu müzikologların özellikle altmışlı ve yetmişli yıllarda yetişmeleri ve popüler müzikle yakın olarak ilgilenmiş olmalarıdır. Bir diğer sebep de rock müziğin ortaya çıkışından itibaren geçen altmış yılda oluşan repertuar stilistik özelliklerin incelenebilmesi olanağını artırmıştır.

Franco Fabbri'ye göre "müzikal tür, sosyal olarak belirli kurallar dizisinin belirlediği (mevcut ya da olası) müzikal olaylar dizisidir"² (Fabbri 1981:52). Burada müzikal olayı ve onun belirleyicisi olan 'dizi'lerden söz ettiğimizde aynı zamanda belirli bir alt-türü belirleyen bir alt-diziden de söz edebiliyoruz. Yine Fabbri'ye göre türü

¹ Moore 2001, Everett 2001, Steohenson 2002

² 3 A set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules.

belirleyen bir dizi kurallar vardır. Bunlar, türü belirlediği gibi, aynı zamanda türü ortaya çıkaran, onu devam ettiren, ortadan kalkması durumunda türü de ortadan kaldıran kurallardır. Bunların ilki biçimsel ve teknik kurallardır. Avrupa’da gelişen müzikolojinin özellikle birincil olarak önem verdiği bu kural, türün biçimsel ve teknik yönüyle ilgilendiğinden onu yalnızca metin düzeyinde izler ve metin dışı bağlamların belirleyiciliğini göz ardı eder. Bu yüzden yalnızca metinsel ayrımı gösteren belirleyicilerin toplamına stil denmektedir ve stili oluşturan beş element; biçim, yapı, ritim, armoni ve melodidir (Judkins 2011:134). Tür ise sadece metinsel olmayan, diğer toplumsal, ekonomik vb. faktörleri de içeren özelliklerin toplamıdır. Ayrıca bu yaklaşım tür analizini metin düzeyine indirdiğinden tür, biçim ve stil tanımlamalarının aralarındaki sınırları da kaldırarak belirsizleştirir, eşanlı hale getirir. Türü belirleyen formlar ve stiller olsa da bu formlar ve stillerin metinde görülmesi o metni (müzikal olayı) belirli bir türe ait hale getiremez. Aynı şekilde bu form ve stillerin metinde bulunmaması da onu ait olduğu türün dışına çıkarmaz. Öyleyse denilebilir ki Fabbri’ye göre tür (genre), biçimsel olarak bakıldığında belirli ya da olası form ve stilleri içerir.

Moore ise yakın biçimde türü (genre) form, stili ise idiolect terimleri ile açıklıyor (Moore 2001:2). Yani görülüyor ki bir müzikal türü diğerlerinden ayıran iki terimden *form* müzikal metnin dış yüzeyini, biçimsel özelliklerini ve dinleyici beklentilerini tanımlarken *stil*, müzikal öğelerin örgütlenme biçimine ve teknik özelliklere vurgu yapar.

Bu çalışmada da; Anadolu Rock’ın bir popüler müzik türü olarak tarihsel, sosyal ve kültürel anlamları dışında, metin düzeyindeki müzikal, yani stilistik özellikleri incelenmiştir. Bu stilistik özellikler melodik, armonik ve ritmik düzeyde oluşmakta, metinler arasındaki ortaklıklar da bu popüler müzik türünü meydana getirmektedir.

1.1 Anadolu Rock

Türkiye’de ilk Rock n Roll grubu Durul Gence öncülüğünde Deniz Harp Okulu öğrencileri tarafından kurulmuştur (Dilmener 2014:31). Tanzimat’tan bu yana bütün yeniliklerin ordu aracılığı ile ülkeye girdiği hesaba katıldığında ilk Rock n Roll

grubunun da Deniz Harp Okulu öğrencilerinden oluşması tesadüf olmasa gerek. 1955 yılında Bill Haley and The Comets'in Rock Arond The Clock'ı ile Amerika'da yayılan bu yeni müzik türü aynı yıllarda Türkiye'de de dinlenir hale gelmiştir. Grup okul dışında da Somer Soyata ve Arkadaşları ismi ile verdikleri konserlerde tanınmış Amerikalı grupların parçalarını çalarak gittikçe tanınmıştır. Daha sonra Ankara'ya dönen Durul Gence önceki grubundan iki arkadaşı ile birlikte Ankaralı Rock n Roll Grubu Sweaters ile birleşerek Sextet SSS adlı grubu oluşturmuştur (Meriç 1998:133). 50'li yılların ikinci yarısından itibaren yeni gruplar ortaya çıkmaktadır. O yıllarda Alman Lisesi'nde okuyan Erkin Koray da Erkin Koray ve Ritimciler grubu ile 1957'de Galatasaray Lisesi'nde Elvis Presley, Fats Domino, Jerry Lee Lewis parçalarını çalarak ilk konserini vermiştir. (Canbazoğlu 2009:108).

50'li yıllarda çeşitli orkestralarda Rock n Roll şarkıları söyleyerek ünlenen Erol Büyükburç 1961 yılında Odeon firması ile anlaşarak kendi bestesi Little Lucy'yi taş plak olarak yayınlamıştır. Plajın getirdiği büyük başarının ardından da Anadolu turnesine çıkmıştır. Ayrıca turnede kendi bestelerinin yanında türkü düzenlemelerine de yer vermiştir (Meriç:2015). Barış Manço ve Harmoniler 1962 yılında twist tarzında iki plak yapmıştır. 1963'de yayınladıkları üçüncü plakta bulunan Dream Girl Barış Manço'nun ilk İngilizce bestesidir (Canbazoğlu 2009:94). Erkin Koray da 1962'de ilk Türkçe bestesi Bir Eylül Akşamı'nı yayınlamıştır³.

Tülay German'ın 1964'te yayınladığı Burçak Tarlası plağı, Anadolu Pop akımını da başlatmıştır. Plajın başarısıyla birlikte de halk ezgilerini batı çalgıları ile çok sesli olarak düzenleme modası ortaya çıkmıştır. 45'lik plakların yavaş yavaş piyasaya hâkim olmaya başlamasının da etkisi ile Erol Büyükburç, Alpay gibi sanatçılar türkü düzenlemelerinden oluşan plaklar yayınlamışlardır.

Burçak Tarlası'nın 1964'te Balkan Melodileri Festivalinde gösterdiği başarı ve sonrasında popüler müzik piyasasındaki değişim sonucu 1965 yılında Altın Mikrofon

³ Bu plajın tarihi başka kaynaklarda 1963/1966 olarak da veriliyor (Aya 1998:175).

Yarışması'nın ilki düzenlenmiştir. Yarışmanın katılım şartı olan batı müziği tekniği ve çalgıları ile Türk müziğini birleştirme fikri her ne kadar yeni olmasa da sonraki yıllarda grupları oluşturan müzisyen sayısındaki sınırlandırmalar büyük orkestralar yerine beş-altı kişilik rock gruplarının önünü açmıştır (Skoog 2012:121). Yarışmanın bu ilk yılında birinci olan Yıldırım Gürses'in yanında Mavi Işıklar ikinci, Silüetler ise üçüncü olmuştur. 1966'da gruplardaki müzisyen sayısı yedi ile sınırlandırılmış (Meriç 1998:267), bu yıl Mavi Işıklar birinci, Silüetler ise ikinci olmuştur. Sonraki yılların bir diğer önemli grup olan Moğollar'ın iki elemanı Cahit Berkay ve Hasan Sel'in de bulunduğu Selçuk Alagöz Orkestrası ise üçüncü olmuştur. 1967 yılında yapılan yarışmada birinci olan Mavi Çocuklar'ın yanında daha önce Dinamitler ve Jaguarlar gibi gruplarla çalışmış olan Cem Karaca, Apaşlar eşliğinde seslendirdiği Emrah ile ikinci olmuştur. 1968 yılında yapılan son Altın Mikrofon'da Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı Batman Orkestrası birinci olmuş, ayrıca Haramiler ikinci, Moğollar üçüncü, Erkin Koray Dörtlüsü ise Dördüncü olmuştur.

Altın Mikrofon döneminde ilk örneklerini gördüğümüz Anadolu Rock akımı 70'li yıllardan itibaren de gelişmeye devam etmiştir. Moğollar, Cem Karaca, Barış Manço, Erkin Koray gibi sanatçı ve gruplar düzenlemelerinin yanında orijinal eserler de yayınlamaya başlamıştır. 50'li yıllarda Amerikan Rock n Roll'u ve 60'ların başında da İngiliz Beat akımından etkilenen müzisyenler yine bu ülkelerdeki yeni akımları da takip etmeye devam ederek; Progressive Rock, Psychedelic Rock, Funk gibi yeni alt-türler ile birlikte Anadolu Rock'ın gelişimine katkı sağlamışlardır. Bunun yanı sıra bu yıllardaki politik ve felsefi akımlardan da haberdar olmuşlardır. Aynı zamanda 45'lik plaklardan uzunçalara geçilmesiyle de daha uzun eserler ya da sayıca daha fazla parça yayınlanma fırsatı bulmuşlardır. 70'li yılların ortalarından itibaren Cem Karaca, Barış Manço ve Erkin Koray en önemli albümlerini yayınlamışlardır.

Anadolu Rock'ın en üretken dönemi yaşanırken Türkiye'deki politik sorunlar, sağ ve sol gruplar arasındaki çatışmalar 12 Eylül 1980 darbesini de beraberinde getirmiş, böylece bu müzikal dönem kapanmıştır. Sanatçılar seksenli ve doksanlı yıllarda da çalışmalarına devam etmişlerdir. Sonraki yıllarda Anadolu Rock popüler müzikte her

ne kadar ana-akım olmasa da 1965-1975 yılları arasındaki dönemde geliştirilen müzikal yapı Türkiye’de popüler müziğin yapısal temelini oluşturmuştur.

1.2 Amaç

Türkiye’de 1965-1975 yılları arasındaki dönem popüler müzik tarihinde kritik bir döneme karşılık gelmektedir. Bugün Anadolu Rock olarak anılan bu müzik türüyle ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Fakat yapılan bu çalışmalar genel anlamda müziğin toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik anlamları ile ilgili olmuş, müzikal metin çoğunlukla birincil düzeyde inceleme konusu olmamıştır.

Bu çalışmanın amacı Anadolu Rock’ın kendine has; ortaya çıktığı dönemde onu yerel ve batılı diğer müzik türlerinden ayıran melodik/armonik/ritmik yapısal özelliklerinin olup olmadığını saptamak; eğer var ise bu stilistik özelliklerin neler olduğunu belirlemek; eserlerde görülen yerel ve batılı (ya da doğulu) müzikal yapıların nasıl bir araya geldiğini ve bu yapıların birbirlerini ne derecede etkilediğini veya dönüştürdüğünü tespit etmek; ayrıca diğer çalışmalar sonucu ortaya çıkmış ve kabul görmüş toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik anlamların da müzikal düzeyde ilişkilendirilmelerine olanak tanımaktadır.

1.3 Yöntem

Bu çalışma dönemin önemli üç sanatçısı Barış Manço, Cem Karaca ve Erkin Koray’ın 1965-1975 yılları arasında Kaygısızlar, Kurtalan Ekspres, Apaşlar, Kardaşlar, Dervişan ve Moğollar gibi gruplar ile birlikte yayınladıkları plaklardan seçilen eserlerin transkripsiyon⁴ ve analizlerini kapsamaktadır. Analizlerde paralelliğin korunması açısından her sanatçının en az on eserinin transkripsiyonu yapılmıştır. Eser analizleri melodik, armonik ve ritmik yapıların incelemesi olmak üzere üç ana başlıkta toplanmıştır. Ayrı ayrı yapılan bu değerlendirmelerin yanı sıra bu yapıların

⁴Tez yazarı tarafından yapılan transkripsiyonlar Ek B’de bulunabilir.

birbirleriyle olan ilişkileri de incelenmiş, tını, orkestrasyon gibi biçimsel özellikler ise dikkate alınmamıştır.

Melodik analizde sadece vokal melodileri dikkate alınmış, ayrıca gerekli yerlerde modal yapıyı açıklaması açısından enstrümental melodilere de başvurulmuştur. Makam müziği ile yapılan karşılaştırmalarda melodik hat inceleme konusu olduğundan mikrotonal aralıkları gösteren özel işaretler kullanılmamıştır. Standart notasyonun yanında hem analizlerde okuyucuya kolaylık sağlaması hem de metin içerisinde notaya kolayca gönderme yapmak için dizilerin dereceleri portenin üzerinde şapkalı rakamlar ile gösterilmiştir. Rakamlarda majör dizi arızasız olarak gösterilmiş, diğer diziler ise majör diziyle farklılıkları açısından değiştirme işaretleri ile gösterilmiştir (Şekil 1.1).

Majör
1̂ 2̂ 3̂ 4̂ 5̂ 6̂ 7̂ 8̂

Minör
1̂ 2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂ 8̂

Frigyen
1̂ b2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂ 8̂

Şekil 1.1: Derece Sistemi

Analiz edilen üç sanatçı da hem melodik hat hem de özellikle vokal tekniği, süsleme ve ritmik duygu açısından birbirlerinden karakteristik biçimde ayrıldığından notada mümkün olduğunca yalın bir yazım biçimi kullanılmıştır. Ayrıca transkripsiyonun

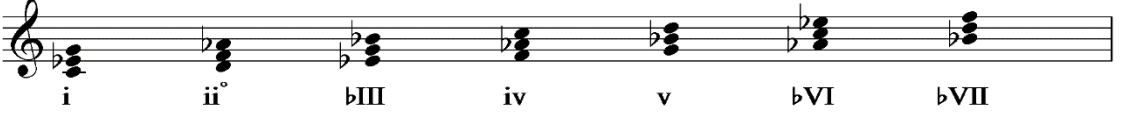
yapıldığı performanstaki akort 440hz dışında bir değerde ise yazım açısından en yakın tonda gösterilmiştir.

Armonik yürüyüşlerde temel beşli akorları gösteren Romen rakamları da Şekil 1.2'deki biçimde gösterilmiştir. Yine armonik yürüyüşlerin daha rahat anlaşılması açısından eserlerin form yapısı da nota üzerinde A, B, vb. biçiminde gösterilmiştir.

Majör



Minör



Frigyen



The image displays three musical staves, each showing a sequence of seven triads. The first staff is labeled 'Majör' and shows the major triads: I (C-E-G), ii (D-F-A), iii (E-G-B), IV (F-A-C), V (G-B-D), vi (A-C-E), and vii° (B-D-F). The second staff is labeled 'Minör' and shows the minor triads: i (C-Eb-G), ii° (D-Fb-A), bIII (Eb-G-Bb), iv (F-Ab-Cb), v (G-Bb-Db), bVI (Ab-Cb-Eb), and bVII (Bb-Db-Fb). The third staff is labeled 'Frigyen' and shows the Phrygian triads: i (C-Eb-G), bII (Db-Fb-Ab), bIII (Eb-Gb-Bb), iv (F-Ab-Cb), v° (G-Bb-Db), bVI (Ab-Cb-Eb), and bvii (Bb-Db-Fb).

Şekil 1.2: Temel Beşli Akorlar

Görüleceği gibi Anadolu Rock'taki melodik ve armonik yapıyı açıklayabilmek için modalite ve tonalite gibi kavramlar tek başına müzikal sistemi hem adlandırma hem de özelliklerini açıklama açısından yeterli olmamaktadır.⁵

⁵ Modalite ve tonalite, Batı müziğinde kimi zaman iç içe; kimi zaman da birbirlerine karşıt olarak kullanılan iki kavramdır. Temelde bu iki sistem diyatonik dizilerin tonik etrafındaki hiyerarşik

Bu çalışmada iki müzikal sistemin bir araya gelmesinden oluşmuş bir yapı inceleme konusu olduğundan, bu yapının özelliklerini açıklarken iki kavram da iç içe hatta melez bir biçimde birlikte kullanılmıştır.

Eserlerin tonal/modal niteliği adlandırılırken modalite terimi kullanılmıştır. İonian, dorian, mixolydian ve aeolian biçiminde isimlendirmek yerine armonik fonksiyonların tonal müzikle olan bağlantıları da göz önünde bulundurularak majör modalite ve minör modalite biçiminde isimlendirilmiştir. Bu sayede modaliteler minör ve majör özelliklerine göre iki başlık altında toplanmıştır. Frigyen de minör özellikte olmasına karşın melodik ve armonik açıdan tonal müzikle ilişkisi majör ve minör modalitelerden farklı olduğundan bunların dışında ayrı bir başlıkta incelenmiştir. Böylelikle majör modalite, minör modalite ve frigyen modalite tanımlamaları ile hem bu eserlerin tonal/modal özelliklerine hem de makam müziği ile olan ilişkilerine vurgu yapmak amaçlanmıştır.

örgütlenişinde ve özellikle de armonik fonksiyonların kullanımında birbirlerinden ayrılırlar. Modalite; hem Batı'da Ortaçağ ve Rönesans müziğinde kullanılan müzikal sistemi hem de Batı kültürü dışında gelişmiş diğer müzikal sistemleri (makam, destgah, raga, vb.) tanımlamak için kullanılır. Bu sistem belirli aralık yapılarına ve/veya melodik hatlara sahip diyatonic dizilerden yani modlardan oluşmaktadır (Randel 2003:517 ve 520). Tonalite ise Batı'da modal ve atonal müzik sistemleri dışında kalan gelişimini 1600-1910 yılları arasında gerçekleştirmiş tonal müziği tanımlamak için kullanılmaktadır. Tonal kavramıyla da on iki majör ve on iki minör diziden oluşan, melodik ve armonik açıdan tonik, dominant karşıtlığından kurulu ve belirli armonik yürüyüşlerden ve kadans yapılarından oluşan müzikal sistem kastedilmektedir (Hyer 2008:728). Burada Hyer, Randel'dan farklı olarak Batı kültürü dışında kalan müzik sistemlerinden bahsederken onları tonal müzik kavramı içerisinde değerlendiriyor. Görüleceği gibi bu iki kavram farklı müzikal sistemleri değil, müzikal sistemlerin farklı özelliklerini tanımlarken kullanılırlar. Bunların yanı sıra bu iki terim birbirlerinin yerine kullanıldığı gibi iç içe de kullanılmaktadır. Her ne kadar modal ve tonal ifadeleri müzikal sistemin temelde basit/karmaşık, melodik/armonik, teksesli/çoksesli özelliklerini tanımlar gibi gözükse de bir müzikal sistemin türün, dönemin ya da stilin farklı özelliklerini vurgulamak için de birbirlerinin yerine kullanılırlar.

Bu bağlamda, eserler melodik açıdan analiz edilirken armonik özellikleri de göz önüne alındığında majör, minör ve frigen olarak üç modalitenin kullanıldığı görülmüştür. Örneğin armonik açıdan majör tonalitede olduğu söylenebilecek bir eser, melodik açıdan modal/makamsal özellik gösterdiğinden “majör modalite” biçiminde adlandırılacaktır.

Melodik açıdan eserlerdeki modal yapının görülebilmesi için dizileri oluşturan sesler derece sistemi ile de gösterilmiştir. Eksen değişse de dizilerin dereceleri aynı kaldığından iki eser arasındaki ortaklıklar daha rahat görülebilmektedir.

Şekil 1.2’de farklı eksenlerdeki iki melodinin de majör modalitede olduğu görülmektedir. İlk iki ölçüdeki melodik hareket basitçe $\hat{1}-\hat{5}$ biçiminde gösterilebilir. Son iki ölçüde ise $b\hat{7}$ ile birlikte $\hat{3}$ üzerinde duruluyor. Görüldüğü gibi burada melodik hareket, alterasyonlar ve durak perdeleri modalitenin makam müziği ile ilişkilendirilebilmesine olanak vermektedir. Ayrıca farklı eserlerdeki benzer yapıların da kolayca görülebilmesini sağlamaktadır.

The image displays two musical staves in G major. The top staff is in C major (no sharps or flats) and the bottom staff is in G major (one sharp). Above the top staff, the degrees of the scale are labeled: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 5, 4, 3, 4, 5, 8, 7, 8, 2, 8, b7, 6, 5, 4, 3. Above the bottom staff, the degrees are labeled: 1, 3, 5, 6, 7, 8, 6, 5, b7, 6, 5, 6, 6, 5, 4, 3. The music consists of two measures on each staff, with the first measure starting with a half rest and the second measure starting with a quarter rest.

Şekil 1.2: Majör Modalitede Derece Sistemi

Böylelikle makamsal özellikler de görünür hale getirilmiş, ayrıca melodik-armonik ilişki de gösterilmeye çalışılmıştır. Makam müziği ile ilişkilendirmeler yapılırken karar ve durak perdeleri, değişen perdeler ve inici/çıkıcı seyir özellikleri dikkate alınmıştır. Eserin yalnızca modal niteliği değil, seyir hareketinin makam müziğindeki karşılığı da dikkate alınmıştır. Anadolu Rock’ta makamsal seyir hareketinin

gelenekteki biçiminden farklılığının armonik yapıyla bir ilişkisinin olup olmadığı da tartışılmıştır. Ayrıca dönemin kendine has melodik yapısı melodik ritim açısından da incelenmiştir. Şarkı sözlerindeki hece yapıları ve ritmik kalıplar portesiz olarak gösterilmiş, sanatçıların sık kullandıkları hece yapıları ve ritmik kalıplar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Melodilerdeki ritmik yapıları analiz ederken de benzer bir yöntem uygulanmaktadır. Şekil 1.3'te a örneğinde her hecenin denk geldiği vuruşla birlikte yapılan sadeleştirme görülmüyor. Bunun sonucunda farklı düzeylerdeki ritmik oranlardan kurulu yapılar arasındaki benzerlik daha açık bir şekilde görülebilmektedir. B örneğinde ise ikinci eserin süre değeri büyütülüp ilk eserle denk duruma getirildiğinde ritmik benzerlik daha açık biçimde görülmektedir.

a)

Bariş Manço, Dağlar Dağlar (1970)

el le rim le__ bü yüt__ tü__ğüm so lar i ken__ di rilt__ ti__ğim

Bariş Manço ve Moğollar, İşte Hendek İşte Deve (1971)

iş te hen dek iş te de ve ya a tar sın ya gi der sin

Şekil 1.3a: Melodik ritim yapılarının gösterilmesi

b)

Barış Manço, Dağlar Dağlar (1970)

el le rim le bü yüt tü ğüm so lar i ken di rilt ti ğim

Barış Manço ve Moğollar, İşte Hendek İşte Deve (1971)

iş te hen dek iş te de ve ya a tar sın ya gi der sin

Şekil 1.3b: Melodik Ritim Yapılarının Gösterilmesi

Armonik yapı iki şekilde incelenmiştir. İlk olarak armonik ve melodik yapı arasındaki ilişki gösterilmeye çalışılmıştır. Şekil 1.4a'da görülmüş olduğu gibi melodik hat portesiz olarak derece rakamları ve ritim bacakları ile gösterilmektedir. Ritim bacakları modal derecelerin hangi vuruşlara geldiğinin görülmesine olanak sağlamaktadır. Şekil 1.4b'de ise aynı eserin ikinci satırındaki cümle ritim bacakları olmadan gösterilmektedir. Ritmik yapı kabaca dört vuruşa indirgenmiş, derece rakamları da bu şekilde gösterilmiştir. Şekil 1.4c'de ise başka bir eserin aynı yöntemle indirgenmiş hali görülüyor. Altındaki portede ise bas yürüyüşü gösterilmektedir. Bu şekilde iki örnek arasındaki benzer melodik yapı ortaya çıkarılmış, farklı armonik yapılar da karşılaştırılmış olmaktadır. Ayrıca her sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu akor yürüyüşleri de benzerliklerin görülebilmesi açısından tablo olarak gösterilmiştir

Melodik ritim yapısı çoğu zaman enstrümanların oluşturduğu ritmik katmanla ilişkiye girdiğinden bu yapılar da incelenip karşılaştırılmıştır. Eserlerin form yapısı armonik yapı ile birlikte incelenmiş, basitçe A, B biçiminde gösterilmiştir.

a)

Erkin Koray Dörtlüsü, Kızları da Alın Askere (1967)

3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 4̂ 5̂ 5̂ 5̂ 5̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂
D: I I I I

7̂ 7̂ 7̂ 7̂ 8̂ 8̂ 6̂ 6̂ b7̂ 6̂ 5̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂
V V IV I

b)

7̂ 8̂ 6̂ b7̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂
V IV I

c)

Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974) A bölümü

1̂ 7̂ 2̂ 8̂ 6̂ 5̂ 6̂ b7̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂
I V⁶ vi V IV I⁶ IV I

Şekil 1.4: Armonik-melodik ilişki

1.4 Literatür Çalışması

Popüler müzik ile ilgili en önemli metinlerden biri Theodor W. Adorno'nun (1990) *On Popular Music* başlıklı makalesidir. Adorno bu makalede popüler müziği ciddi müzikten ayırarak standardizasyon, sahte-bireyselleşme gibi kavramlarla incelemektedir. Frankfurt Okulunun üyeleri Adorno ve Horkheimer (1944)

*Aydınlanmanın Diyalektiği'*nde popüler kültür eleştirisi geliştirirken *Kültür Endüstrisi* kavramını ortaya atarlar. Popüler kültür ile ilgili bu oldukça kötümser düşüncelere karşın okulun diğer üyesi Walter Benjamin (1939) *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı makalesinde diğerlerinden farklı biçimde popüler kültürü özgürleşme ve demokratikleşme açısından değerlendirerek onun kollektivist yönünü vurgular. Genel anlamda popüler kültür ile ilgili çalışmalarıyla etkili olan diğer bir okul da Birmingham okuludur. Frankfurt okulundan farklı olarak temelde kültürü seçkin bir üstyapı olarak gören görüşe karşıdır.

Richard Middleton (1990) *Studying Popular Music* adlı eserinde Adorno ve Benjamin gibi düşünürlerin fikirlerini değerlendiriyor. Bu değerlendirmeleri çoğunlukla müzikal metin üzerinde analizler ile birlikte gösteriyor. David Brackett (1995) *Intepreting Popular Music* 'de popüler müziğin yorumlanması üzerine çeşitli yöntemler öneriyor ve bunları farklı müzik eserleri üzerinden örneklendiriyor. Fakat bu analizler bir müzik türünün genel anlamda stilistik özelliklerini açıklamaktan çok, tekil olarak müzik eserinin anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışıyor. Joe Stuessy (1990) *Rock and Roll: Its history and stylistic development* kitabında rock müziğin tarihsel gelişimini anlatırken her bölümün sonunda stilistik özellikleri ve gelişimini melodik, armonik ve ritmik yapılar üzerinden gösteriyor. Bunları önemli grupların ya da sanatçıların eserleri üzerinden analizlere göstererek stilistik gelişimin tarihsel olarak da takip edilmesine olanak sağlıyor. Peter Van der Merwe (1989) *Origins of the popular style: The antecedents of twentieth-century popular music* 'te popüler müziğin yapısal özelliklerini tarihsel olarak inceliyor. Özellikle Rock n Roll ve Blues'da görülen armonik melodik karşıtlığın, tonalite-modalite ikiliğinin kökenlerini araştırıyor.

Bunların dışında yalnızca müzikal metne odaklanan, stilistik özellikleri inceleyen çalışmalar da mevcut. Allan Moore (2001) *Rock, the primary text: Developing a musicology of rock*'ta rock müziği sadece melodi, armonik, ritmik yapı üzerinden değil, orkestrasyon, tını, doğaçlama gibi özellikler üzerinden de inceleyerek bir analiz yöntemi oluşturmaya çalışıyor. Moore, bu çalışmada rock müziğin metin düzeyindeki tüm özelliklerini görünür kılmaya, bir anlamda da analiz edilecek materyalleri ortaya çıkarmaya çalışıyor. Özellikle de bu müzikal özelliklerin kökenlerini araştırıyor. Rock

müziğin blues ile ilişkisini; gitar sololarındaki doğaçlama tekniklerinin doğu müzik gelenekleri ile olan ilişkilerini de gösteriyor. Ayrıca Moor'un analiz yöntemlerini geliştirdiği *Analysing Popular Music* (2003) ve *Song Means; Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (2012) adlı eserleri de mevcut. Walter Everett (1999) *Beatles as Musicians; Revolver Through The Anthology*'de Beatles'ın müziğinin gelişimini albümleri üzerinden analizler yaparak inceliyor. Ayrıca yazarın *The Foundations of Rock From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"* (2009) adlı eseri de rock müziğin tarihsel gelişimi içerisindeki melodik, armonik, ritmik yapısını ve çalgısal özelliklerini inceliyor. Ken Stephenson (2002) *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis*'te de benzer biçimde tarihsel gelişim içerisindeki rock müziğin temel stilistik özelliklerini; modalite, akor tipleri, kadanslar, armonik yürüyüş ve form üzerinden inceliyor.

Türkiye'de popüler müzikle ilgili yapılmış tarihsel çalışmalar da mevcut. Naim Dilmener'in (2003) *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş – Hafif Türk Pop Tarihi* adlı eseri Batı müziğinin Türkiye'ye gelişini ve popüler müziğin gelişimini inceliyor. Murat Meriç'in (2006) *Pop Dedik – Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği* kitabı da aynı şekilde popüler müzikle ilgili yazılardan oluşuyor. Gökhan Aya'nın (1998) Erkin Koray ve Cem Karaca biyografileri de sadece yaşamöykülerini vermekle kalmayıp müzikal özelliklere de eleştirel biçimde değiniyor. Bunların dışında Feza Tansuğ'un (1999) *Turkish Popular Music: The Political Economy of Change*, ve Gabriel Skoog'un (2012) *On Strange Shepherds, Golden Microphones, and Electric Guitars: Genre, Scene, and the Rise of Anadolu Pop in the Republic of Turkey* başlıklı doktora tezleri de akademik alandaki önemli çalışmalar arasında sayılabilir.

2. ANADOLU ROCK'TA MELODİK YAPI

2.1. Modalite

Eserlere genel olarak bakıldığında Majör, Minör ve Frigyen olmak üzere üç modalitenin kullanıldığı görülmektedir. Bunların herbirinin hem makam müziği ile hem de tonal müzikle farklı derecelerde ilişkileri bulunmaktadır. Makam müziği ile yapılacak karşılaştırmalar melodik seyir ile ilgili olacağından frekans değerleri dikkate alınmayacaktır. Bu yüzden de mikrotonal aralıkları gösteren makam müziğine özel değiştirici işaretler kullanılmayacaktır. Bunun yerine modal yapı içerisindeki melodik hareketlerin makam müziğindeki karşılıkları aranacaktır. Aynı zamanda bu melez modal yapının oluşumu, armonik hareketle makam seyrinin birbirleriyle olan ilişkileri de metin düzeyinde gösterilecektir.

2.1.1 Majör

Majör modalitedeki eserlerde iki farklı yapı söz konusudur. Karar perdeleri dışında bu iki yapı melodik seyir açısından birbirlerine oldukça yakındır. Her ne kadar bu yapıları makam müziği ile birebir ilişkilendirmek zor olsa da bunları benzerliklerinden dolayı rast ve segah dizileri ile ilişkilendireceğiz (Şekil 2.7). Bunlardan ilki $\hat{1}$ üzerinde karar vererek rast makamı benzeri bir seyir özelliği göstermektedir. Şekil 2.1'de Yalnızlar Rıhtımı'nın sekiz ölçülük A bölümü görülmektedir. Bölüm soru-cevap biçiminde düzenlenmiş ikişer ölçülük dört kısa cümleden oluşmaktadır. Üçüncü ölçüde inici hareket sonucu $\flat\hat{7}$ ile $\hat{3}$ üzerinde durulmakta; daha sonra çıkıcı hareketle $\hat{7}$ vurgulanarak son iki ölçüde $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ şeklinde karara gidilmektedir.

bir ben mi yim_ pe ri_ şan_ ge ce nin ka ran lı ğım_ da_

yo sun tut du_ göz le_ rim_ yal nız lar rıh tı mın_ da_

Şekil 2.1: Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974)

Şekil 2.2'deki diğer örnekte de aynı özellikleri bulmamız mümkün. Dokuzuncu ölçüde önceki örneğe benzer biçimde yine inici harekette $b\hat{7}$ kullanılarak $\hat{3}$ üzerinde durulmakta; daha sonra ise $\hat{5}-\hat{7}$ arasında dolaşan melodi yirminci ölçüde $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ şeklinde karara gidilmektedir.

al tın ka fes i di be nim_ du ra ğı_ m dost e lin den ya ra lan dım

ya ra lan dı yü_ re_ ğim ev vel ya kın i dim kar daş ev vel ya kın

i dim oy_ ev vel ya kın idim kar daş ev vel ya kın

i dim oy_ şim di ı ra ğım_

Şekil 2.2: Cem Karaca ve Apaşlar, Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı (1969)

Örneklerdeki seyir özelliklerine bakıldığında makam müziğindeki rast makamı karakteristiklerini büyük ölçüde taşıdıkları söylenebilir. Eserlerdeki melodik hatlar incelendiğinde herbirinin dörder cümleden oluştuğu görülüyor. Bu cümlelerdeki perde seçimleri de büyük oranda benzerlik gösteriyor. Şekil 2.3'te iki eserdeki melodik hat karşılaştırılıyor. Karşılaştırmada kolaylık olması açısından her iki örnek de G5 üzerinde yazıldı. Yukarıda da görülmüş olduğu gibi iki eser de farklı uzunluktaki dört cümleden oluşuyor. Portelerin altındaki rakamlar cümlelerin bulunduğu ölçüleri

gösteriyor. Özellikle ikinci ve üçüncü ölçülerdeki melodik hareket alanlarının oldukça benzer olduğu görülüyor.

"Yalnızlar Rıhtımı" (A)

"Felek Beni..." (A)

Şekil 2.3: Yalnızlar Rıhtımı ve Felek Beni... 'de Melodik Hat

Bu melodik hat tonal müzikteki kullanımın aksine makam müziğinde benzeri var olan bir yapıdır. Şekil 2.4'te birinci ölçüde Rast Makamı görülüyor. Özellikle inici melodilerde $\flat\hat{7}$ (acem perdesi - fa \flat) kullanıldığında oluşan diziyeye acemli rast dizisi de denmektedir. İkinci ölçüde bu diziyi ve içerisinde oluşan eksik ferahnak beşlisini görüyoruz. Örnek eserlerde de görmüş olduğumuz $\flat\hat{7}$ kullanılarak $\hat{3}$ üzerinde durulan segahlı kalıplar rast makamının temel özelliklerinden biridir.⁶

Şekil 2.4: Rast Makamı

⁶ Acem perdesi kullanılarak segah perdesi üzerindeki kalıplara dik hisar perdesi yüzünden 'segah'ta eksik ferahnak'lı asma karar' dense de (Özkan 2006:138) burada kısaca segahlı kalış şeklinde kullanıldı.

Majör modalitedeki ikinci yapı $\hat{3}$ üzerinde karar veren segah makamı benzeri bir karakteristiğe sahip. Altı sestem oluşan bu dizide de önceki yapıda gördüğümüz gibi inici harekette $\hat{7}$ yerine $\flat\hat{7}$ kullanılıyor. $\hat{3}$ armonik olarak I akoru ile destekleniyor (Şekil 2.5).

gö nül ver dim ka ra göz lü es me re a lıp gö
tür dü ler be ni as ke re kur ban o lam si ze
ey ko mu tan la kız la rı da a lın ar tık as ke re

Şekil 1.5: Erkin Koray Dörtlüsü, Kızları da Alın Askere (1967)

Şekil 2.6'da da benzer özelliklere sahip bir örnek var. Burada dört ayrı cümle görülüyor. Birinci cümle $\hat{3}-\hat{4}-\hat{5}$ ikinci cümle $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}$ üçüncü cümle $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ ve son cümle ise $\hat{3}-\hat{4}-\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}$

düş tüm mah pus dam la rı na ö ğüt ve ren çok o lur top la san o ö ğüt le ri
bur dan kö ye yol o lur a na ba ba ba cı kar daş dar gü nün de el o lur
na mus be la sı na kar daş dök tü ğü müz can bi zim

Şekil 2.6: Cem Karaca ve Moğollar, Namus Belası (1974)

Majör modalite içerisinde gördüğümüz bu ikinci yapı karar perdesi dışında önceki örnekle melodik hat açısından oldukça benzer. Şekil 2.7’de iki dizinin karşılaştırması görülüyor. Şekil 2.5 ve Şekil 2.6’daki örneklerde Segah dizisindeki $\hat{3}$ ’ün yedeni olan $\# \hat{2}$ ’nin kullanılmadığı görülüyor.⁷

Rast Dizisi

1̂ 2̂ 3̂ 4̂ 5̂ 6̂ 7̂ 8̂

Segah Dizisi

#2̂ 3̂ 4̂ 5̂ 6̂ 7̂ 8̂

Segah Beşlisi

#2̂ 3̂ 4̂ 5̂ 6̂ b7̂ 8̂

Eksik Segah Beşlisi

Şekil 2.7: Rast ve Segah Dizileri

Şekil 2.8’de Cem Karaca’nın Kardeşlar ve Moğolar gruplarıyla yaptığı iki çalışmada $\# \hat{2}$ ’nin yeden olarak kullanılışı görülüyor. İki örnekte de ortak olan armonik yürüyüşte $\# \hat{2}$, artmış beşli akoru (V^+) ile destekleniyor.

Buraya kadar görüldüğü gibi Cem Karaca ve Erkin Koray’da majör modalite içerisinde iki yapı söz konusuydu. Barış Manço’nun majör modalitedeki eserlerinde gördüğümüz üçüncü bir yapı da majör pentatonik yapıdır (Şekil 2.9). Seher Vakti (1967) (Şekil 2.10) ve Yine Yol göründü Gurbete (1975) Barış Manço’nun bu yapıdaki iki eseridir. Özellikle Seher Vakti’nde pentatonik dizinin $\hat{5}-\hat{6}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ şeklinde kullanıldığı görülüyor. Yine Yol Göründü Gurbete’de ise $\hat{7}$ de kullanılarak dizi $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}-\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}$ ’ye dönüşüyor.

⁷ Burada majör dizi esas alındığından segah dizisinin birinci derecesi de $\hat{3}$ şeklinde gösterilmiştir.

Cem Karaca ve Kardeşler, Oy Gülüm OY (1971)

î 2̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 4̂ 3̂ #2̂ 4̂ 3̂ 3̂ 3̂

ki mi kürk be ğen mez gü lüm ben yaz bek le rim

A: I I IV V⁺ I

Cem Karaca ve Moğollar, El Çek Tabib (1973)

î î î î 2̂ 3̂ 3̂ 4̂ 5̂ 4̂ 3̂ #2̂ 3̂ 3̂

el çek ta bib el çek ya rem üs tün den

Şekil 2.8: Oy Gülüm OY (1971) ve El Çek Tabib (1973)'de #2'nin kullanımı

î 2̂ 3̂ 4̂ 5̂ 6̂

Şekil 2.9: Majör Pentatonik Dizi

Genel olarak majör modalite içerisinde Barış Manço'nun Erkin Koray ve Cem Karaca'dan farklı yapıları kullandığını, Cem Karaca ve Erkin Koray'ın ise birbirleriyle ortak yapıları kullanmış oldukları söylenebilir.

3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 2̂ 3̂ 2̂ î 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 2̂ î

sa bah se her vak ti düş tüm yo la a nam de di ni re o ğul

böy le de dim a na faz la sor ma bağ rım ya nık

ye ter sor ma se her vak ti düş tüm yo la

Şekil 2.10: Barış Manço, Seher Vakti (1967)

2.1.2 Minör

Minör modalitedeki eserler ortak bir diziyi kullanmaktadırlar. Tonal müzikteki gibi $\hat{b}7$ ve $\hat{b}6$ 'nın yarım ses tizleşmesi sonucu oluşan armonik ve melodik minör dizilerinin kullanılmadığı görülmektedir. Eserlerin tümünde melodik kadans $\hat{b}7-\hat{1}$ ve $\hat{2}-\hat{1}$ ve bunların uzatmaları şeklinde gerçekleşmektedir.



Şekil 2.11: Minör Dizi

Şekil 2.12'deki eserde minör modalitenin örnek bir kullanımı görülüyor. $\hat{2}-\hat{b}7-\hat{1}$ ve $\hat{b}7-\hat{2}-\hat{1}$ melodik kadansları ile birlikte dokuzuncu ölçüde $\hat{3}-\hat{4}-\hat{5}$ ile başlayan B bölümü $\hat{b}6-\hat{5}$ ile yarım kadans yapıyor. Vokal bölümlerdeki melodilerin bu yapıda olmasına karşın enstrümental bölümlerde farklı melodik yapılarda mevcut. Şekil 2.13'de aynı eserin giriş bölümünde bulunan enstrümental melodi'den bir kesit görülüyor. Birinci ölçüdeki melodi ikinci ölçüde tekrarlanırken $\hat{b}5$ kullanılarak bir süsleme yapılıyor. Üçüncü ve dördüncü ölçüde ise $\hat{4}6$ kullanılıyor. Böylelikle hem blues hem de hüseyini motifleri iç içe kullanılmış oluyor (Şekil 2.14).

Erkin Koray'ın yayınladığı ilk 45'liği olan Bir Eylül Akşamı'nda ise minör tonalitenin diğer örneklere göre daha batılı bir üslupta kullanıldığı görülüyor (Şekil 1.15). A, B ve C bölümlerinin her biri farklı tonal karakterlere sahip. Form ise basitçe AB+AB+ACA biçiminde. C bölümünde ise ilgili majör tonalite olan sol majör tonuna yapılan bir modülasyon görülüyor. Oldukça erken döneme ait bu eserdeki kompleks yapının ilerki dönemlerde kullanılmadığını görüyoruz.

5 5 b7 1 1 1 2 1 1 b7 b7 b7 2 1 5 5 b7 1
 ba ba o ca ğın dan ık tum yıl lar n ce si bir gün ka der
 1 1 2 1 1 b7 b7 b7 2 1 b3 4 5 5 5 4 b6 5 5 4
 kar şı ma ı kar dı se ni bir g rn dn bir yok ol dn
 4 4 4 4 5 b6 5 2 b3 4 4 4
 se rap mi sa li de re te pe
 b3 b3 b3 b3 1 2 b3 2 b7 1 1
 de mem g zel a ra rım se ni

Şekil 2.12: Barış Manço ve Moğollar, Binboğa'nın Kızı (1971)

1 b7 1 b7 1 b7 1 b3 2 1 1 b7 1 b7 1 b7 b5 4 b3 1 1 1 b7
 b7 46 b7 45 5 5 5 4 5 4 5 b7 46 47 5 5 5 5 4 5 4 5

Şekil 2.13: Enstrümental Motif, Binboğa'nın Kızı (1971)

1 b3 4 b5 45 b7 1 2 b3 4 5 46 b7
 Minör Blues Dizisi Dorian-Hüseyini Dizisi

Şekil 2.14: Minör Blues ve Dorian-Hüseyini Dizileri

A e: $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{1}$ $\flat\hat{6}$ $\flat\hat{7}$ $\flat\hat{6}$ $\hat{5}$ $\hat{5}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$

bir ey lül ak şa mı sen gel din_ ba na bir ey lül ak şa mı

7 $\hat{1}$ $\flat\hat{6}$ $\flat\hat{6}$ $\flat\hat{7}$ $\hat{1}$ $\flat\hat{1}$ $\hat{1}$ $\hat{5}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ $\hat{1}$ $\hat{5}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ $\hat{1}$ $\hat{5}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

aşk ver din_ ba na

B $\flat\hat{6}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$ $\flat\hat{7}$ $\flat\hat{6}$ $\hat{5}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{4}$

ka ran lık da gör_ düm se ni se nin i le

18 $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{1}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

be ra ber ce ça yır lar da yü_ rü_ dün_ çe

24 $\hat{1}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{2}$ $\hat{2}$ $\flat\hat{3}$

ba ka ca ğız fa lı mı za ne ler o la ca_

30 $\hat{1}$ $\flat\hat{3}$ $\hat{1}$ **C** $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{5}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{3}$ $\hat{3}$

ğı mı za dö kül müş yap rak lar dan_

36 $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{4}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{1}$

bir kü çük bu ket_ sa na_ su nu yo

42 $\hat{3}$ $\hat{3}$ $\hat{3}$ $\hat{5}$ $\hat{5}$ $\hat{5}$ $\hat{5}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ (e:7)

rum_ bu nu_ ka bul et_

Şekil 2.15: Erkin Koray, Bir Eylül Akşamı (1966)

Minör tonalitedeki eserlerde melodik hat genellikle $\hat{1}$ ve $\hat{5}$ etrafında dolaşiyor. Şekil 2.15'te de görüldüğü gibi A bölümü genellikle $\hat{4}$ veya $\hat{5}$ üzerinde duruyor bitiş kadansı ise inici basamak hareketi ile $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ biçiminde yapılıyor.

A a: $\hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \flat\hat{7} \flat\hat{6} \hat{5} \hat{5}$ $\hat{4} \hat{4} \hat{4} \flat\hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{4} \hat{4}$ **B** $\flat\hat{7} \flat\hat{7} \flat\hat{7} \flat\hat{7}$

ür yan gel dim_ ge_____ ne ür yan_ gi de_____ rim az ra il gel

6 $\flat\hat{7} \hat{1} \flat\hat{7} \flat\hat{7} \flat\hat{6} \flat\hat{7} \hat{1} \flat\hat{7} \flat\hat{6} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{4} \hat{5} \flat\hat{6} \hat{5} \hat{5}$ $\hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{4} \flat\hat{3} \hat{2} \hat{2}$

miş_____ te_____ ca nım ta lep ey_____ ler be nim can ver me_____ ye

11 $\flat\hat{3} \flat\hat{3} \hat{2} \hat{1} \hat{2} \hat{1} \hat{1}$ **C** $\hat{2} \hat{1} \hat{2} \hat{2}$

der ma nım mı_____ var der ma nım mı

14 $\flat\hat{3} \hat{2} \flat\hat{3} \flat\hat{3} \hat{2} \hat{1} \hat{2} \hat{2}$ $\flat\hat{3} \hat{2} \flat\hat{3} \flat\hat{3}$

der ma nım mı der ma nım mı der ma nım mı

Şekil 2.16: Cem Karaca ve Kardaşlar, Üryan Geldim (1972)

2.1.3 Frigyen

Türkiye’de popüler müzikte en çok kullanılan modal yapılardan biri olan frigyen (Şekil 2.16), altmışlı ve yetmişli yıllarda Anadolu Rock’da da kullanılmıştır. Bu modalitenin makam müziğindeki kürdî makamı ile olan yakınlığından dolayı altmışlıların günümüze popüler müzikteki temel modal yapılardan biri olmasına karşın Anadolu Rock’ta özel bir ayrıcalığının olmadığını söylemek mümkündür. Daha önce bahsedilen majör ve minör modalitelerde de gördüğümüz tonal-makamsal sentez anlayışı frigyen modunda da aynı yapısal özellikleri taşımaktadır.

$\hat{1} \quad \flat\hat{2} \quad \flat\hat{3} \quad \hat{4} \quad \hat{5} \quad \flat\hat{6} \quad \flat\hat{7}$

Şekil 2.17: Frigyen-Kürdî Dizisi

A c: $\flat 6 \flat 7 \hat{8} \hat{8} \hat{8} \hat{8} \hat{8} \flat 7 \hat{8} \flat 7 \flat 6 \flat 6 \hat{8} \flat 7 \flat 6 \flat 6 \flat 7 \flat 7 \flat 6 \hat{5}$

ar_ ka sı gel mez dert le ri min_ bı k tum il_ lal_ lah_

5 $\hat{5} \flat 6 \hat{5} \hat{4} \hat{4} \flat 3 \flat 3 \hat{4} \hat{5} \flat 4 \hat{4} \flat 3 \hat{4} \flat 3 \flat 2 \hat{1} \flat 2 \hat{4} \flat 3 \flat 2 \flat 2 \hat{1} \hat{1}$ **B** $\hat{8} \flat 2 \flat 3 \flat 3 \flat 3$

bi ri bi_ ter_ ken_ ö bü rü de baş_ lar_ ver me sin_ al_ lah böy_ le gel miş

10 $\flat 3 \flat 3 \flat 2 \flat 3 \flat 2 \flat 2 \hat{8} \flat 2 \hat{4} \flat 3 \flat 2 \flat 2 \hat{8} \hat{8} \flat 7 \hat{8} \flat 7 \hat{8} \flat 6 \hat{8} \hat{5} \flat 6$

böy_ le_ gi de cek_ kor ka rım_ val_ la_ yok mu ça re

14 $\hat{4} \flat 3 \hat{4} \flat 3 \flat 2 \hat{1} \hat{1} \flat 2 \hat{4} \flat 3 \flat 2 \flat 2 \hat{1} \hat{1}$

si_ dost_ lar_ fe sub ha_ nal_ lah

Şekil 2.19: Erkin Koray, Feshupanallah (1974)

Cem Karaca ise frigyen dizisini nadir olarak kullanıyor. Tamirci Çırağı'nda (Şekil: 2.19) ve Erkin koray'ın aynı yapıdaki iki eseri; Anma Arkadaş (1967) ve Seni Her Gördüğümde (1974)'de de modalitenin minör mü yoksa frigyen mi olduğunu kesin olarak belirlemek mümkün olmuyor. Frigyen modunda minör olarak bulunan **i** akoru bu eserlerde majör **I** olarak kullanılıyor. Bu da **I** akorunun **V** akoruna dönüşmesine ve **iv** akorunun tonikleşmesine neden oluyor. Ayrıca bu eserlerin güçlü bir melodik kadansa sahip olmaması ve genellikle *fade out* ile bitmesi de modalitenin kesin olarak tespitini zorlaştırmaktadır.

A e: î î î î î î î î b6 b6 b7 b6 s s s b6 b6 b6 b6 s s s s

gön lü me bir a teş düş tü ya nare ha ya nar ya nar ü mit gön lü mün ek me ği

7 4 4 b3 b2 î î î **B** b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 8 b7 b6 b6 s b6

u mar ha u mar u mar o to mo bi li ta mi re gel di dün bi zim ta mir ha ne ye

13 b7 b7 b7 b7 b7 b7 b7 b7 b7 b6 b6 b7 b6 b7 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6 b6

gö rür gör mez vu ru la rak baş la dım ben sev me ye a ya ğın da u zun e tek

19 b6 s b6 s b6 s b6 b6 b6 b6 b6 s s s s 4 4 b3 b2 î î î

dal ga dal ga saç la rı us tam ses len di u zak tan o ğ lum al ta kım la rı

25 **C** b6 b6 b6 b6 s s s 4 4 4 4 #3 4 #3

iş çi sin sen iş çi kal iş çi sin sen iş çi kal

29 b6 b6 b6 b6 b7 b7 b7 b6 b6 b2 b2 8 b2 8

iş çi sin sen iş çi kal iş çi sin sen iş çi kal fade out

Şekil 2.20: Cem Karaca ve Dervişan, Tamirci Çırağı (1975)

Görüldüğü gibi burada bahsedilen üç modal yapı hem batıdaki tonal müzikle hem de makam müziği ile paralellikler içeriyor. Şekil 2.20’de Cem Karaca’nın bu üç modaliteyi aynı parça içerisinde kullanışı görülüyor.

A

1 2 3 3 3 3 3 3 4 3 #2 4 3 3 3

4: ki mi kür be üen mez gü lüm_ ben yaz bek le_ rim_

I I IV V+ I I IV V+ I

Majör

B

7 5 6 6 5 6 5 4 5 5 2 2 1 1 7 1 1

bi ze bur_ da bir gü neş yok oy gü lü_ oy_

IV I V I I V/vi ii III

C

12 1 1 5 5 5 5 5 5 4 5 b6 b6 b6 5 4 5 5 1 1 5 5

f: ki mi aş be ğen mez gü lüm_ be_ aç bek le ri_ m_ bu gün de ğil

i i iv i iv i

Minör

17 5 5 b5 4 4 4 b3 b3 b2 b2 1 b2 1

ya rın deyu_ boş_ boş_ boş_ bek le rim

V bV IV iv i bII i i V⁶ VII

A: V

Phrygian

to B

Şekil 2.21: Cem Karaca ve Kardeşlar, Oy Gülüm Oy (1971)

2.2 Melodik Ritim

Modalite de olduğu gibi melodinin ritmik kurulumunda da yerel özelliklere rastlamak mümkündür. Altmışlı yılların ortasından itibaren özellikle Altın Mikrofon yarışmasının da etkisiyle yapılan türkü düzenlemeleri deneyiminin sonucu olarak yetmişli yıllarda yayınlanan orijinal eserler bir çok yapıdan benzer özellikler

taşımaktadır. Anadolu Rock'daki şarkı sözlerinde yaygın olarak 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüsünün kullanıldığı görülmektedir.

Barış Manço'da genellikle 8 hecelik yapılar kullanılmakta; bunların 4+4 olarak her ölçüye 4 hece gelecek şekilde düzenlendiği görülmektedir (Şekil 2.21).



Şekil 2.22: Barış Manço'da 4 hecelik yapı

Şekil 2.22'de Barış Manço ve Moğollar'ın yukarıda bahsedilen kalıpları bir ölçü içerisinde sekiz hece biçiminde benzer bir biçimde kullanışı görülüyor.




Şekil 2.23: İşte Hendek İşte Deve'de 8 Hecelik Yapı

Şekil 2.23'de Barış Manço'nun bahsedilen 4 hecelik yapıyı çeşitli eserlerde kullanışı görülüyor. Burada Şekil 2.22'deki İşte Hendek İşte Deve de paralelliklerin görülmesi açısından nota değerleri değiştirilerek eklendi. Dört heceden oluşan melodik motiflerde son hece Binboğa'nın Kızı'nda görüldüğü gibi nadir olarak bir sonraki ölçünün ilk vuruşuna gelecek şekilde uzatılıyor. Görüldüğü gibi aynı kalıplar açık-kapalı hece yapısına uygun biçimde küçük değişimlere uğruyor. Bu formüllerin bilinçli olarak kullanıldığını söylemek zor. Fakat Şekil 2.17'de görülen benzerlikler

hesaba katıldığında Dağlar Dağlar (1970) gibi ticari açıdan da başarılı olan çalışmalarındaki müzikal fikirlerin benzer biçimde yeniden kullanılışı açıkça görülüyor.

Bariş Manço, Dağlar Dağlar (1970)



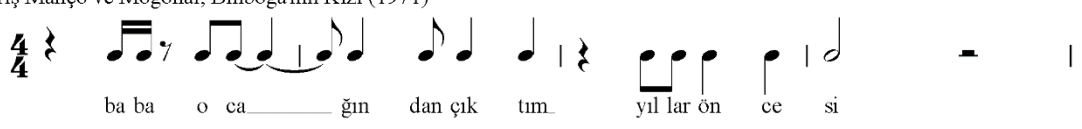
el le rim le bü yüt tü ğüm so lar i ken di rilt ti ğim

Bariş Manço ve Moğollar, İşte Hendek İşte Deve (1971)




iş te hen dek iş te de ve ya a tar sın ya gi der sin

Bariş Manço ve Moğollar, Binboğahın Kızı (1971)



ba ba o ca ğın dan çık tım yıl lar ön ce si

Bariş Manço ve Kurtalan Ekspres, Gülme Ha Gülme (1974)



tur na lar dan ha be ri mi al dı ğım gün sev di ce ğim

Bariş Manço ve Kurtalan Ekspres, Ben Bilirim (1975)



de li gö nül sev da sı nı ben bi li rim ben bi li rim

Şekil 2.24 Barış Manço'da 4 hecelik yapıdan örnekler

Erkin koray da ise genellikle 7 hecelik yapıların kullanıldığı görülüyor. Şekil 2.24'te bu 7 hecelik yapının iki ölçü içerisinde uzatılmış biçimi bulunuyor. Diğer iki örnekte ise 7 hecenin bir ölçü içerisinde ve birbirine oldukça benzer ritmik motiflerle bestelenmiş olduğu görülüyor (Şekil 2.25 ve Şekil 2.26).

4/4 7̣

bü tün ge ce ağ la dim
1 2 3 4 5 6 7

dal ga lar ku ca ğın da
1 2 3 4 5 6 7

7̣

yo sun tut tu göz le rim
1 2 3 4 5 6 7

yal nız lar rıh tı mın da
1 2 3 4 5 6 7

Şekil 2.25: Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974)

ç̣

çok mem le ket ler gez dim
1 2 3 4 5 6 7

ne ler gör düm gör me dim
1 2 3 4 5 6 7

şu ko ca man dün ya da
1 2 3 4 5 6 7

se nin gi bi gör me dim
1 2 3 4 5 6 7

Şekil 2.26: Erkin Koray, Estarabim (1975)

4/4 7̣

yağ mu run se si ne bak
1 2 3 4 5 6 7

aş ka da vet e di yor
1 2 3 4 5 6 7

7̣

ca ma vu ran her dam la
1 2 3 4 5 6 7

be ni ha rab e di yor
1 2 3 4 5 6 7

Şekil 2.27: Erkin Koray ve Süpergrup, Yağmur (1971)

Cem Karaca'nın ilk dönem çalışmalarındaki şarkı sözleri Karacaoğlan ve Erzurumlu Emrah gibi halk şairlerinden alınmış olduğu için bu eserlerde 11 hecelik yapılar bulunuyor. Şekil 2.27'de mısra 6+5 biçiminde karşılıklı iki melodik hat ile dört ölçüye yayılıyor. Şekil 2.28 ve Şekil 2.29'daki örnekler de benzer fakat bu kez 4+2+3+2 biçiminde kurulmuş. Şekil 2.30'da ise diğerlerinden daha farklı bir örnek var. 11 hecelik mısra bu kez 8+3 şeklinde bölünerek iki ölçüye yayılmış. Şekil 2.31'de bu kez Erkin Koray'a ait benzer bir örnekte şarkı sözü yine Karacaoğlan'dan alınmış.

4/4

sa bah tan uğ ra dım ben bir fi da na
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

4 + 2 + 4 + 1

Şekil 2.28: Cem Karaca ve Apaşlar, Emrah (1967)

4/4

al tın ka fes i di be nim du ra ğım
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

4 + 2 + 3 + 2

Şekil 2.29: Cem Karaca ve Apaşlar, Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı (1969)

4/4

ür yan gel dim ge ne ür yan gi de rim
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

4 + 2 + 3 + 2

Şekil 2.30: Cem Karaca ve Kardeşlar, Üryan Geldim (1972)

şu ya lan dün ya ya gel dim ge le li
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 8 + 3

Şekil 2.31: Cem Karaca ve Apaşlar, Karacaoğlan (1967)

dil ber kalk gi de lim fa kir ha ne ye i ti raz ey le me gel ya vaş vaş
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 8 + 3 8 + 3

Şekil 2.32: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974)

3. ANADOLU ROCK'TA ARMONİ VE FORM

Armonik yürüyüşler parçanın form yapısı ile ilişkili olduğundan birlikte incelenecekler. Fakat diğer yandan form doğrudan şarkı sözleri ile de ilgili olduğundan burada sadece belirli armonik yapılardan oluşan bölümler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri incelenecek. Armonik yürüyüşler gösterilirken melodik ritm ve modal derecelerde ölçü içerisinde belirtildi. Şekil 3.1'de modaliteleri oluşturan dereceler ve bunların üzerindeki temel üç sesli akorlar görülmüyor.

Majör

1̂ 2̂ 3̂ 4̂ 5̂ 6̂ 7̂

I ii iii IV V vi vii°

Minör

1̂ 2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂

i ii° bIII iv v bVI bVII

Phrygian

1̂ b2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂

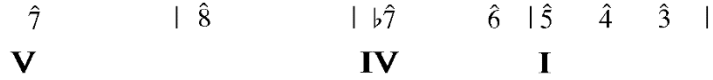
i bII bIII iv v° bVI bvii

The image displays three musical systems, each representing a different mode. Each system consists of two staves: the top staff shows the scale degrees (1̂ to 7̂) and the bottom staff shows the corresponding triads. The Major mode system shows a scale of C-D-E-F-G-A-B and triads I, ii, iii, IV, V, vi, vii°. The Minor mode system shows a scale of C-D-E-F-G-A-B with flats on 3̂, 6̂, and 7̂, and triads i, ii°, bIII, iv, v, bVI, bVII. The Phrygian mode system shows a scale of C-D-E-F-G-A-B with flats on 2̂, 3̂, 6̂, and 7̂, and triads i, bII, bIII, iv, v°, bVI, bvii.

Şekil 3.1: Majör, minör ve frigen modalitelerinde temel akorlar

3.1 Majör Armoni

Bu modalitedeki eserlerde genellikle **I**, **IV** ve **V** akorları kullanılıyor. Aşağıdaki iki örnekte onaltı ölçülük formların kullanıldığı görülüyor. 4+8+4 şeklindeki yapının ilk ve son bölümleri aynı armonik yürüyüşten oluşuyor. Ayrıca bu eserlede benzer melodik hatla birlikte **V-IV-I** kadansı kullanılıyor (Şekil 3.2).



Şekil 3.2: V-IV-I kadansı

Burada yalın haliyle verilen form parça içerisindeki düzenleme ve şarkı sözlerindeki farklı tekrarlardan dolayı birbirlerinden oldukça farklı. Fakat burada bu parçaların aslında **I** ve **V-IV-I** armonik yürüyüşlerini içeren iki farklı müzikal bölümden oluştuğu görülüyor. Şekil 3.3'te bu formun Erkin Koray'ın erken dönemindeki bir örneği görülüyor. İki eserde A+B+A' formunda. A ve A' $\hat{3}$ üzerinde dolaşan aynı melodik hatta sahip. **V-IV-I** kadansı ise B bölümünde görülüyor.

Şekil 3.3: Erkin Koray Dörtlüsü, Kızları da Alın Askere (1967)

Daha geç tarihli ikinci örnekte benzer form yapısıyla birlikte daha farklı bir B bölümü var (Şekil 3.4). Burada 4+8+4 biçiminde A bölümü başta ve sonda aynı şekilde tekrarlanıyor ve aynı şarkı sözlerinden oluşuyor. B bölümünde ise dört ölçülük cümle farklı sözlerle iki kez tekrarlanıyor. Şekil 3.5’de ise aynı eserin B bölümü var. Burada V-IV-I kadansının inici bas hareketi ile uzatılışı görülüyor.

The musical score is written in 4/4 time and D major. It consists of three main sections: a 4-measure A section, an 8-measure B section, and a final 4-measure A section. The first and last 4-measure sections are identical. The 8-measure B section is divided into two 4-measure phrases with different lyrics. The score includes guitar chords (I, IV, V, VI, vi) and fingerings (1-4). The first and last 4-measure sections are identical. The 8-measure B section is divided into two 4-measure phrases with different lyrics. The score includes guitar chords (I, IV, V, VI, vi) and fingerings (1-4).

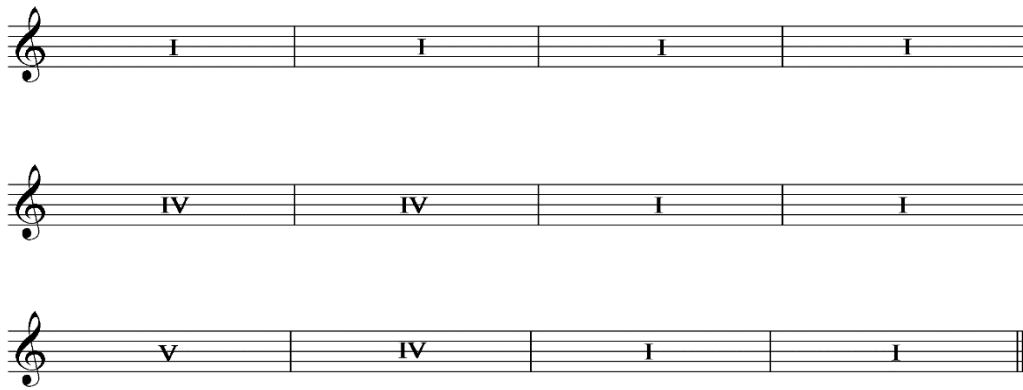
Şekil 3.4: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974)

î	î̂	î̂	î̂	î̂	î̂	î̂	î̂
I	V⁶	vi	V	IV	I⁶	IV	I



Şekil 3.5: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974) B bölümü

Özellikle majör modalitedeki bu yapılar Blues ve Rock n Roll formlarına benzetilebilir. Fakat bu formların asıl özelliği ölçü sayıları değil üç bölümlü yapılarıdır. Örneğin oniki ölçülük blues formu 4+4+4 biçiminde üç bölümden oluşur (Şekil 3.6). Ölçü sayısının artması ek bir bölüme değil, bölümlerden birinin daha uzun olmasına neden olur. Genellikle ilk bölümdeki melodik motif ikinci bölümde aynen tekrarlanır. Bu şekilde onaltı ölçülük bir form 8+4+4 biçiminde yine üç bölümden oluşacaktır. Şekil 3.7'deki örnek melodik yapı açısından da her ne kadar bahsedilen formlara benzese de 4+4+4+4 biçiminde dört bölümden oluşmakta.



Şekil 3.6: Oniki-ölçü blues formu

$\frac{4}{4}$

$\hat{3} \hat{3} \quad \hat{3} \hat{3} \quad \hat{3} \hat{3} \hat{2} \quad \hat{3} \quad \hat{2} \hat{1}$
 $\hat{3} \hat{3} \quad \hat{3} \hat{3} \quad \hat{3} \hat{3} \quad \hat{2} \hat{1} \quad \hat{3} \hat{2}$
 $\hat{3} \hat{3} \quad \hat{3} \hat{3} \quad \hat{3} \hat{3} \hat{2} \quad \hat{3} \quad \hat{2} \hat{1} \quad \hat{1} \hat{1} \hat{1} \quad \hat{1} \hat{1} \hat{1} \hat{1} \hat{1} \quad \hat{6} \hat{5}$
 $\hat{3} \hat{3} \hat{3} \quad \hat{2} \hat{2} \hat{3} \hat{3} \quad \hat{3} \quad \hat{2} \hat{1}$

I **I** **I** **I** **V** **V** **I** **I** **IV** **IV** **I** **I**

Şekil 3.7: Barış Manço, Seher Vakti (1967)

Onaltı ölçülük formların Blues ve Rock n Roll'daki üç bölümlü yapının aksine iki veya dört bölümden oluştuğunu gösteren iki örnek daha var. 8+8 biçiminde A+B formundaki ilk eserin dört ölçülük dört cümle ile 4+4+4+4 biçiminde oluştuğu görülüyor (Şekil 3.8). İkinci örnekte ise 2+2+2+2 biçimindeki form sekiz ölçüden oluşuyor (3.9). Şekil 3.10'ta koda işaretine kadar olan ilk yirmi ölçüde üç bölümlü blues formuna benzer bir yapı var. Fakat bu sefer 4+5+11 biçimindeki bu yapı eserin A bölümünü oluşturuyor. Kodadan sonra sekiz ölçülük **V-I** yürüyüşündeki B bölümü görülüyor. Daha sonra koda bölümünde B bölümü bu kez **ii-V-I** olarak tekrarlanıyor.

$\text{II: } \frac{4}{4} \gamma \text{ } \hat{1} \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{7} \hat{8} \hat{8}$
 $\text{I: } \hat{8} \hat{2} \hat{8} \flat \hat{7} \hat{6} \hat{5} \hat{4} \hat{4} \hat{3} \hat{3}$

A: **I** **I** **I** **I**

$\gamma \text{ } \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{6} \hat{7} \hat{7}$
 $\text{I: } \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{1}$

I **V** **V** **I**

$\text{II: } \gamma \text{ } \hat{8} \hat{7} \hat{8} \hat{6} \hat{7} \hat{8} \hat{8} \hat{2} \hat{2}$
 $\text{I: } \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{8} \hat{7} \hat{6} \hat{5} \hat{5} \hat{4} \hat{4}$

N.C. **V** **V** **IV**

$\gamma \text{ } \hat{4} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{5} \hat{6} \hat{6} \hat{7} \hat{7}$
 $\text{I: } \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{1}$

IV **V** **I** **I**

Şekil 3.8: Erkin Koray, Yanlızlar Rıhtımı (1974)

$\text{II: } \frac{4}{4}$

$\hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{4} \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{4} \hat{3} \hat{3}$

E: **I** **V** **IV** **I⁶**

$\text{II: } \hat{6} \hat{3} \flat \hat{7} \hat{6} \hat{3} \hat{6} \hat{5} \hat{3} \hat{6} \hat{5} \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{5} \hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{3}$

IV **I** **V** **I**

$\text{II: } \hat{7} \hat{3} \hat{7} \hat{7} \hat{3} \hat{7} \hat{7} \hat{3} \hat{7} \hat{8} \hat{3} \hat{8} \hat{8} \hat{3} \hat{7} \hat{7} \hat{3} \hat{6} \hat{5}$

iii **IV** **V**

$\text{II: } \hat{6} \hat{3} \flat \hat{7} \hat{6} \hat{3} \hat{6} \hat{5} \hat{3} \hat{6} \hat{5} \hat{3} \hat{5} \hat{5} \hat{3} \hat{4} \hat{4} \hat{3} \hat{3}$

IV **I** **V** **I**

Şekil 3.9: Cem Karaca ve Moğollar, Namus Belası (1974)

$\hat{1} \hat{1} \hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{3} \quad \hat{1} \hat{1} \hat{2} \hat{1} \hat{3} \quad \hat{3} \hat{2} \hat{1} \quad \hat{4} \hat{4} \hat{4} \hat{5} \quad \hat{6} \hat{6} \hat{6} \hat{5}$
 $\text{E: I} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{IV}$

$\hat{6} \hat{b} \hat{7} \hat{6} \hat{5} \quad \hat{5} \hat{5} \quad \hat{4} \hat{5} \hat{3} \quad \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{6} \quad \hat{7} \hat{6} \hat{7} \hat{7} \hat{6} \hat{5}$
 $\text{IV} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{V}$

$\hat{6} \hat{6} \hat{6} \hat{6} \quad \hat{5} \hat{6} \hat{6} \hat{5} \hat{6} \quad \hat{7} \hat{7} \hat{7} \hat{7} \hat{7} \quad \hat{2} \hat{7}$
 $\text{IV} \quad \text{IV} \quad \text{V} \quad \text{V}$

$\hat{6} \hat{6} \hat{6} \hat{6} \quad \hat{5} \hat{6} \hat{6} \hat{5} \hat{6} \quad \hat{1} \hat{1} \hat{2} \hat{1} \hat{3} \quad \hat{2} \hat{1} \quad \text{D.C.}$
 $\text{IV} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I}$

$\hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{2} \quad \hat{2} \quad \hat{3} \hat{3} \quad \hat{4} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3}$
 $\text{V} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{I}$

$\hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{2} \quad \hat{2} \quad \hat{1} \hat{1} \quad \hat{1} \hat{1} \hat{1} \hat{1} \hat{1}$
 $\text{V} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{I}$

$\text{D.C.} \quad \hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{2} \quad \hat{2} \quad \hat{3} \hat{3} \quad \hat{4} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \quad \hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{4} \hat{4}$
 $\text{ii} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{ii} \quad \text{V}$

$\hat{3} \hat{3} \quad \hat{4} \hat{3} \hat{3} \hat{5} \hat{5} \quad \hat{6} \hat{6} \hat{6} \hat{6} \hat{7} \hat{7} \quad \hat{1} \hat{1} \hat{1} \hat{1}$
 $\text{I} \quad \text{I} \quad \text{ii} \quad \text{V} \quad \text{I}$

$\hat{1} \quad \hat{2} \quad \hat{2} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{2} \quad \hat{2} \quad \hat{1} \hat{1} \hat{1} \hat{7} \quad \hat{1} \hat{1}$
 $\text{I} \quad \text{ii} \quad \text{V} \quad \text{i} \quad \text{i} \quad \text{D.C.}$


Şekil 3.10 Cem Karaca ve Apaşlar, Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı (1969)

Blues/Rock n Roll formuyla ilişkilendirilemeyecek yapılar da mevcut. Şekil 3.11'deki örnek AB formunda kabaca 4+4 biçimindeki sekiz ölçümlük bir eser. Burada hem armoni hem de form açısından ilginç olan; A bölümünün aynı melodik hat ile ilgili

minör tona yapılan modülasyon ile tekrarlanması. Daha sonra minör tonda **V- \flat V-IV-iv** hareketi ile frigyen moduna geçilerek frigyen kadans ile **\flat II-i** şeklinde sona eriyor.

A


$\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{3} \hat{4} \hat{3} \sharp\hat{2} \hat{4} \hat{3} \hat{3} \hat{3}$

$\frac{4}{4}$ ζ 

A: **I I IV V⁺ I IV V⁺ I**

B


$\hat{5} \hat{6} \hat{6} \hat{5} \hat{6} \hat{5} \hat{4} \hat{5} \hat{5} \hat{2} \hat{2} \hat{1} \hat{1} \hat{7} \hat{1} \hat{1}$

II: ζ 

IV I V I fin **I iiIII**

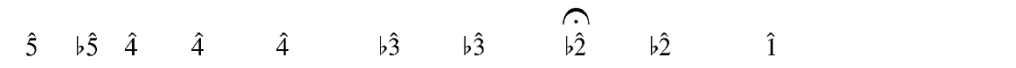
A'

$\hat{1} \hat{1} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{5} \hat{4} \hat{5} \flat\hat{6} \flat\hat{6} \flat\hat{6} \hat{5} \hat{4} \hat{5} \hat{5} \hat{1} \hat{1} \hat{5} \hat{5}$

ζ 

f: **i i iv i iv i**

$\hat{5} \hat{5} \flat\hat{5} \hat{4} \hat{4} \hat{4} \flat\hat{3} \flat\hat{3} \hat{2} \hat{2} \hat{1}$



V \flat V IV iv i \flat II i i V⁶ \flat VII

A: **V V**

D.c.

Şekil 3.11: Cem Karaca ve Kardeşlar, Oy Gülüm OY (1971)

3.2 Minör Armoni

Her ne kadar sürekli kullanılan sabit, belirli armonik yürüyüşler olmasa da sanatçıların melodik tercihlerinden doğan armonik/melodik yapılardan söz edilebilir. Örneğin Barış Manço'nun **\flat III** akorunu ve **\flat VII-I** kadanısını sıklıkla kullanışı onu diğer iki sanatçıdan ayırmakla birlikte, bir armonik/melodik model oluşturulmasına da olanak sağlıyor. Şekil 3.12'deki **\flat III** akorunun Barış Manço'daki karakteristik kullanımı görülüyor. Bir diğer özellik de üçüncü ölçüdeki melodinin onbirinci ölçüde bir beşli

yukarıdan yine $\flat VII$ akoruyla tekrarlanması. Son dört ölçü eşiksiz, yalnızca vokal ve perküsyondan oluşsa da kabaca $iv-i- \flat VII-i$ yürüyüşünden oluştuğu düşünülebilir.

g: i $\flat VII$ i i $\flat VII$ i

$\flat III$ $\flat VII$ i N.C.

Şekil 3.12: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Nazar Eyle (1974)

Şekil 3.13’de de görüldüğü gibi Barış Manço’nun minör modalitedeki eserlerinde üç melodik alan var. Bunlar çıkıcı, durucu ve inici olarak da adlandırılabilir. Akor seçimlerinin de bu melodik harekete bağlı olarak yapıldığı görülüyor. Parça içerisindeki $\flat 3-4-5$ ve $4-6-7$ motiflerini de kolayca makam müziğindeki hüseyini makamı ilişkilendirmek mümkün.

i $\flat VII$ i iv $\flat III$ iv i $\flat VII$ i

Şekil 3.13: Barış Manço, minör modalitede akorlar

Tablo 1’de Barış Manço’nun minör modalitedeki eserlerinin akor yürüyüşleri var. Parçaların A ve B bölümleri iki sütun halinde yazıldı. Görüldüğü gibi yapısal anlamda $\flat III$ akoru parçalar içerisinde oldukça önemli bir role sahip. Ayrıca bütün parçaların $\flat VII-i$ kadansı ile bittiği görülüyor.

Tablo 1: Barış Manço'da minör armoni

Bebek (1968)	i-♭III-i-♭III	i-iv-♭III-♭VII-i
İşte Hendek İşte Deve (1971)	i-i-i-i	♭III-iv-iv-i-♭III-iv-♭VII-i
Binboğa'nın Kızı (1971)	i-i-♭VII-i	♭III-iv-iv-i-iv-i-♭VII-i
Ölüm Allah'ın Emri (1972)	i-iv-iv-i	♭III-♭III-♭III-iv-iv-iv-iv-♭III-II-i
Nazar Eyle (1974)	i-i-♭VII-i-♭III-♭III-♭VII-i- (iv-i-♭VII-i)	i-i-iv-i-♭III-♭III-♭VII-i

Tablo 2: Cem Karaca'da minör armoni

Emrah (1967)	i- ♭VII	iv-i-V-i
Karacaoğlan (1967)	i-V-V-i-iv-♭VII-♭VII-i	♭VI-♭VII-♭VI-V
Ümit Tarlaları (1967)	i-♭VII-♭III-V-i-i	iv-iv-i-i-♭VI-V-i-i
Üryan Geldim (1972)	i-iv	♭VII-i-V-i
Obur Dünya (1973)	i (N.C.)	♭III-♭VII-♭VI-V-i

Erkin Koray'ın ise minör modalitede üç eseri var (Tablo 3). Bir Eylül Akşam'ı (Şekil 3.15) ilgili majör tona yaptığı modülasyon dışında basit olarak **i**→**VI** ve **IV**→**i** hareketinden oluşurken melodik ve ritmik yapısıyla da dönemin diğer parçalarından farklı. Yağmur ve Estarabim'de ise görüldüğü gibi belirgin bir kadans yok. Armonik yürüyüşlerin ve formun belirli bir mantığa ya da kalıba göre oluşturulmadığı görülüyor.

4/4

e: i i i i i i i i i i

VI i i i i i

IV i IV i i IV

i IV i IV i IV

i IV i IV i IV

i i G: I iii iii° IV

iv I vi

I V I e: III7 V7

Şekil 3.15: Erkin Koray, Bir Eylül Akşamı (1966)

3.3 Frigyen Armoni

Cem Karaca bu modaliteyi oldukça nadir kullanıyor. Suya giden Allı Gelin'de (Şekil 3.16) $iv-bIII-bII-I$ biçimindeki hali görülüyor.

The musical notation for Şekil 3.16 is in 4/4 time. The first staff contains the following notes and chords: I^5 (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\flat\hat{2}$, $\flat\hat{3}$, $\flat\hat{2}$, $\hat{1}$), $bIII^5$ (notes: $\flat\hat{2}$, $\flat\hat{3}$, $\flat\hat{4}$), bII^5 (notes: $\hat{1}$, $\flat\hat{2}$, $\hat{1}$), and iv (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$). The second staff contains the following notes and chords: $bIII$ (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), bII (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), and I (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$).

Şekil 3.16: Cem Karaca ve Apaşlar, Suya Giden Allı Gelin (1967)

Bu modalitede tonik akor hem majör hem de minör olarak bulunabiliyor. Erkin Koray, Anma Arkadaş'ta (Şekil:3.17) yine Cem Karaca'da da olduğu gibi $iv-bIII-bII-I$ yürüyüşünü kullanıyor. Barış Manço ise $iv-bII-i$ kadansı ile tonik akorun minör halini kullanıyor (Şekil 3.18). Ayrıca Tablo 4'te frigyen modunda kullanılan akorlar paralel olarak incelenebilir.

The musical notation for Şekil 3.17 is in 4/4 time. Staff A contains the following notes and chords: I (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), $bvii$ (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), bII (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), and I (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$). Staff B contains the following notes and chords: iv (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), $bIII$ (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), bII (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$), and I (notes: $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$).

Şekil 3.17: Erkin Koray Dörtlüsü, Anma Arkadaş (1967)

Dağlar Dağlar (1970)

b̂3 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ b̂3 b̂2 1̂ b̂2 b̂3 b̂3 b̂2 b̂2 1̂ 1̂ 1̂



Gülme Ha Gülme (1974)

b̂3 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ b̂3 b̂3 2̂ b̂3 b̂3 2̂ 1̂ b̂2 1̂ 1̂



Ben Bilirim (1975)

b̂3 b̂3 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ b̂3 b̂3 b̂2 b̂2 1̂ b̂2 b̂2 b̂3 b̂3 b̂3 b̂3 b̂3 b̂3 2̂ b̂3 b̂3 b̂2 b̂2 1̂



g: iv

bII

i

i

Şekil 3.18: Barış Manço'da Frigyen Kadans

Tablo 4: Erkin Koray, Barış Manço ve Cem Karaca'da Frigyen Armoni

Anma Arkadaş (1967)	i- b̂vii- b̂II-I	iv- b̂III- b̂II-I
Seni Her Gördüğümde (1969)	iv- b̂vii- iv-I- b̂III-I- b̂III- b̂II-I	
Dağlar Dağlar (1970)	i- b̂viii- b̂II-i	b̂III- iv-i- iv- b̂II-i
Gülme Ha Gülme (1974)	i- iv- b̂II-I- b̂VII-i	iv- b̂II-I
Ben Bilirim (1975)	i- iv-i	iv- b̂II-I
Suya Giden Allı Gelin	I- b̂III- II- b̂II-I	iv- b̂III- b̂II-I

4. ANADOLU ROCK'TA RİTMİK YAPI

Altmışlı yıllarda Rock n Roll'un Türkiye'deki ilk örnekleri olan Little Lucy (Erol Büyükburç, 1961), Çıt Çıt Twist ve Dream Girl (Barış Manço, 1963), Bir Eylül Akşamı (Erkin Koray, 1966) gibi eserlere bakıldığında Şekil 4.1'deki dört zamanlı aksak ritmik yapı görülüyor.



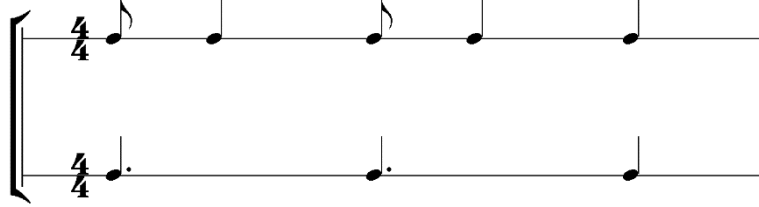
Şekil 4.1: 3+3+2'lik ritim

Bu ritmik yapı parça içerisinde farklı biçimlerde kullanılabilir. Dört zamanlı herhangi bir parçanın bütün ritmik yapısını oluşturabileceği gibi, yalnızca yalnızca tek bir çalgıyı da kapsayabilir. Yukarıda sözedilen parçaların her birinde farklı kullanımları mevcut. Little Lucy'de piyano, kontrbas ve davulun birlikte oluşturduğu ritmik yapı 3+3+2 biçimindeyken Çıt Çıt Twist'te yalnızca bas gitar bu yapıyı kullanmakta. Barış Manço'nun aynı plaktaki diğer bestesi Dream Girl'de ise yine tüm çalgıların bu yapıyı kullandığı görülüyor. Erkin Koray'da ise vokal melodisi dahil tüm çalgılar bu ritmik yapıdadır (Şekil 4.2). Burada vokal melodisi ile ritmik yapının vurgulanması ritmik katmanlardaki uyumsuzluğu da ortadan kaldırıyor. Böylece aslında aksak olan 3+3+2'lik ritmik yapı üç zamanlı ve düzenli şekilde duyuluyor.



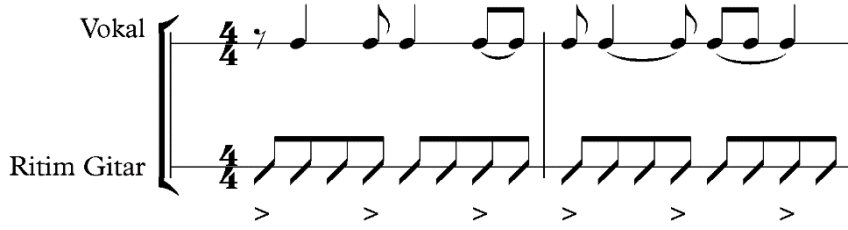
Şekil 4.2: Bir Eylül Akşamı'nda 3+3+2'lik melodik ritim

Bu ritmik yapının bir diğer özelliği de geleneksel düyek usulü ile paralellik göstermesi. Şekil 4.3’de ilk satırda düyek usulü, ikinci satırda ise 3+3+2 kalıbı görülüyor. Aralarındaki paralellığe karşın farklı aksanlara sahip olmaları parça içerisinde de ritmik katmanlar arasında karşıtlık ve bunun sonucu olarak da akıcılık sağlamaktadır.



Şekil 4.3: Düyek ve 3+3+2 ritmi

Şekil 4.4’da yukarıda bahsedilen bu ritmik karşıtlık görülebilir. Ritim gitarın ilk vuruştaki vurgusuna karşın vokal melodisinde ilk vuruş bir sonraki sekizlikte geliyor.



Şekil 4.5: Dağlar Dağlar’da 3+3+2’lik ritim

Kullanılan diğer ritim klasik rock ritmi olarak da bilinen ritmik yapı (Şekil 4.6). Dört zamanlı yapılarda genellikle birinci ve üçüncü vuruşların güçlü olmasına karşın bu yapının en önemli özelliği aksanın ikinci ve dördüncü vuruşlarda olmasıdır. Şekil 4.7’de Yalnızlar Rıhtımı’nda bu yapının kullanılışı ve davuldaki standart çalınış biçimi görülüyor.



Şekil 4.6: Standart Rock Ritmi

The image shows a musical score for 'Yalnızlar Ritmi' in 4/4 time. It consists of three staves: Vokal (Vocal), Bas (Bass), and Davul (Drum). The Vokal staff features a melody of eighth and quarter notes. The Bas staff plays a steady eighth-note bass line. The Davul staff shows a drum pattern with 'x' marks for hi-hats and solid dots for snare and bass drum. The drum pattern includes a consistent eighth-note hi-hat pattern and a snare/bass drum pattern that alternates between the two drums. The score is divided into four measures by vertical bar lines. Below the drum staff, there are four '>' symbols, one under each measure, indicating accents or dynamics.

Şekil 4.7: Yalnızlar Ritmi'nda standart rock ritmi

Bunların dışında Şaşkın ve Feshupanallah gibi düyek kalıbının açık biçimde kullanıldığı örneklerle; Nazar Eyle gibi 5/8'lik yapıların kullanıldığı örnekler de mevcut.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Eserlerin melodik özellikleri makam müziğiyle büyük ölçüde uyuşmakta. Rast, Segah, Kürdi, Hüseyini gibi makam dizileri majör, minör ve frigen modaliteleriyle ilişkiye girerek yeni melez bir müzikal dil ortaya çıkarmaktadır. Türün kendine has melodik yapısı sonucu rock müzikteki döneme has armoni ve üç bölümlü form yapısı da dönüşüme uğrayarak geleneksel müzikteki iki ve dört bölümlü yapılara evrilmiştir. Özellikle armonik yapılar standartlaşarak türün kendine has modal yapısını oluşturmuş, ayrıca tonal müzik ile makam müziği arasında yeni bir modal armonik dil ortaya çıkarmıştır. Böylelikle bugün dahi kullanılan armonik yürüyüşlerin Anadolu Rock'ta 1965-1975 arasındaki dönemdeki deneyler ve çalışmalar sonucu ortaya çıktığı görülüyor.

Ayrıca bu dönemde geliştirilen kompozisyon tekniklerinin gelişim biçimi sanatçıların olgunluk dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1975 ve sonrası yıllardaki çalışmalarına da ışık tutmaktadır. Cem Karaca'nın politik söylemiyle oluşturduğu progresif rock, senfonik rock ve rock opera türlerinde verdiği eserler, Erkin Koray'ın saykodelik rock türündeki eserleri, Barış Manço'nun özellikle seksenli ve doksanlı yıllardaki popüler eserleri hep bu dönemdeki müzikal deneyimlerin ürünüdür.

Ritmik olarak serbest; geniş bir ses alanında, gezinen melodi anlayışı; güçlü armonik kadans yapıları ile belirginleşen müzikal bölümler Cem Karaca'nın politik söyleminin de altyapısını oluşturmuştur. Barış Manço'nun bir beşli etrafında kurulan basit melodik yapıları ve bunları ustaca işleyişi sonraki yıllardaki başarısını, geniş bir toplumsal kitle tarafından da benimsenmesini açıklamaktadır. Aynı zaman da Erkin Koray'ın müzikal formüllerden uzak duruşu, marjinalliği, müzikal olarak eklektik yapısı onu, Türkiye'de yirminci yüzyılın en önemli ve yenilikçi müzisyenlerinden biri kılmıştır.

Genel anlamda popöler müziğin politik, ekonomik ve estetik anlamlarının müzikal düzeyde nasıl oluştuğu, çeşitli sanatçılarda nasıl farklı seviyelerde bulunduğu ve bunların müzikal fikirlerde nasıl ifade edildiği de görölmüş oldu. Ayrıca müzikal analiz ile hem müziğin toplumsal, tarihsel ve kültürel anlamları; hem de gelenek ve modernlik arasındaki ulusal kimliğin bileşenleri metin düzeyinde görünür hale gelmektedir.

Çalışmada kullanılan yöntem altmışlı ve yetmişli yılların Anadolu Rock/Pop türündeki diğer eserlerine ve sanatçılara da uygulanabilir. Örneğin Altın Mikrofon Yarışması bu müzikal yapıyı açık biçimde göstermesi açısından faydalı olabilir. Ayrıca yöntem seksenli ve doksanlı yılların popöler müzik türlerine de uygulanabilir. Böylelikle yapıdaki değişimler tarihsel olarak da takip edilebilir.

6. KAYNAKLAR

Adorno, T. (1990) On Popular Music. On Record, Rock, Pop and The Written Word. Ed. S. Frith ve A. Goodwin. London: Routledge.

Aya, G. (1998). Bir Cem Karaca Kitabı. İstanbul: Ada.

Aya, G. ve Tireli, M. (1998). Bir Erkin Koray Kitabı. İstanbul: Ada.

Brackett, D. (1995). Interpreting Popular Music. Cambridge: Cambridge University Press.

Canbazoğlu, C. (2009). Kentin türküsü: Anadolu Pop-Rock. İstanbul: Pan.

Dilmener, N. (2014). Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi. İstanbul: İletişim.

Everett, W. (2009). The foundations of rock from "Blue suede shoes" to "Suite : Judy blue eyes" Oxford: Oxford University Press.

Fabrizi, F. (1981) A Theory of Musical Genres: Two Applications, ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, (p. 52-81) Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music.

Horner, B. (1999). Music. Key terms in popular music and culture. Malden, Mass.: Blackwell.

Hyer, B. (2008). Tonality. The Cambridge history of Western music theory Ed. T. Christensen. (p. 728). Cambridge: Cambridge University Press.

Judkins, J. (2011) Style, The Routledge Companion to Philosophy and Music, ed. Theodore Gracyk and Andrew Kania, New York: Routledge.

Meriç, M. (1999). Türkiye’de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış. Cumhuriyet’in Sesleri. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Meriç M. (2015) Hoşca kal, Birgün gazetesi 15 mart 2015 <http://www.birgun.net/news/view/hoscakal/15117>

Merwe, P. (1989). Origins of the popular style: The antecedents of twentieth-century popular music. Oxford: Clarendon Press.

- Middleton, R.** (1990). *Studying popular music*. England: Open University Press.
- Moore, A.** (2001). *Rock, the primary text: Developing a musicology of rock*. Aldershot, Hants, England: Ashgate.
- (2003). *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2012). *Song means analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
- Randel, D.** (2003). *Modality. The Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Skoog, G.** (2012). *On Strange Shepherds, Golden Microphones, and Electric Guitars: Genre, Scene, and the Rise of Anadolu Pop in the Republic of Turkey, Yayınlanmamış Doktora Tezi*. University of Washington.
- Stephenson, K.** (2002). *What to listen for in rock a stylistic analysis*. New Haven: Yale University Press.
- Stuessy, J., ve Lipscomb, S.** (1990). *Rock and roll: Its history and stylistic development*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Özkan, İ.** (2006). *Türk müzikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

EKLER

EK A DİSKOGRAFİLER

Ek A.1 Barış Manço Diskografisi

Ek A.2 Cem Karaca Diskografisi

Ek A.3 Erkin Koray Diskografisi

EK B TRANSKRİPSİYONLAR

Şekil B.1: Barış Manço ve Les Mistigris, Bizim Gibi (1967)

Şekil B.2: Barış Manço ve Kaygısızlar, Bebek (1968)

Şekil B.3: Barış Manço ve VE, Dağlar Dağlar (1971)

Şekil B.4: Barış Manço ve Moğollar, Binboğa'nın Kızı (1971)

Şekil B.6: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ölüm Allah'ın Emri (1972)

Şekil: B.5: Barış Manço ve Moğollar, İşte Hendek İşte Deve (1971)

Şekil B.7: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Gülme Ha Gülme (1974)

Şekil B.8: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Nazar Eyle (1974)

Şekil B.9: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ben Bilirim (1975)

Şekil B.10: Cem Karaca ve Apaşlar, Emrah (1970)

Şekil B.11: Cem Karaca ve Apaşlar, Karacaoğlan (1967)

Şekil B.12: Cem Karaca ve Apaşlar, Sya Giden Allı Gelin (1967)

Şekil B.13: Cem Karaca ve Apaşlar, Ümit Tarlaları (1967)

Şekil B.14: Cem Karac ve Apaşlar, Felek Beni (1969)

Şekil B.15: Cem Karac ve Ferdy Klein Orkestrası, Kendim Ettim Kendim Buldum

Şekil B.16: Cem Karaca ve Kardaşlar, Oy Gülün Oy (1971)

Şekil B.17: Cem Karaca ve Kardaşlar, Üryan Geldim (1972)

Şekil B.18: Cem Karaca ve Moğollar, Obur Dünya (1973)

Şekil B.19: Cem Karaca ve Moğollar, Namuz Belası (1974)

Şekil B.20: Cem Karaca ve Dervişan, Tamirci Çırağı (1975)

Şekil B.21: Erkin Koray, Bir Eylöl Akşamı (1966)

Şekil B.22: Erkin Koray Dörtlüsü, Kızları da Alın Askere (1967)

Şekil B.23: Erkin Koray Dörtlüsü, Anma Arkadaş (1967)

Şekil B.24: Erkin Koray ve Yeraltı Dörtlüsü, Seni Her Gördüğümde (1969)

Şekil B.25: Erkin koray ve Süpergrup, Yağmur (1971)

Şekil B.26: Erkin Koray, Şaşkın (1974)

Şekil B.27: Erkin Koray, Krallar (1974)

Şekil B.28: Erkin Koray, Fesupanallah (1974)

Şekil B.29: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974)

Şekil B.30: Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974)

Şekil B.31: Erkin Koray, Estrabim (1975)

EK C ÖRNEK PARÇALARDAN OLUŞAN CD

EK A DİSKOGRAFİLER⁸

Ek A.1 Barış Manço Diskografisi⁹

Harmoniler

1. Twistin USA/The Jet – 1962
2. The Twist/Let's Twist Again – 1962
3. Çıt Çıt Twist/Dream Girl – 1963

Jacques Denjean Orchestra

1. Baby Sitter/Quelle Peste – 1964
2. Jenny Jenny/Un Autre Amour Que Toi – 1964

Les Mistigris

1. Il Arrivera/Une Fille – 1966
2. Bien Fait Pour Toi/Aman Avcı Vurma Beni – 1966
3. Bizim Gibi/Big Boss Man/Seher Vakti/Good Golly Miss Molly – 1967

Kaygısızlar

1. Kızılıklar/I'll Go Crazy – 1968
2. Bebek/Keep Lookin - 1968

⁸ Diskografiler 1975 yılıyla sınırlanmıştır. Ayrıca toplama albümler ve yeniden basımlar da gösterilmemiştir.

⁹ Kaynak: <http://www.diskotek.info/Artist/DetailsSort/33>

3. Karanlıklar İçinde/Trip (To A Fair) – 1968
4. Boğaziçi/Flower Of Love – 1968
5. Runaway/Unutamıyorum – 1969
6. Ağlama Değmez Hayat/Kirpiklerin Ok Ok Eyle – 1969
7. Kağızman/Anadolu - 1969
8. Fil ile Kurbağa/Je Te Retrouverais (Les Mistigris ile) - 1972

VE

1. Derule/Küçük Bir Gece Müziği - 1970
2. Dağlar Dağlar 1/Dağlar Dağlar 2 – 1970

Moğollar

1. İşte Hendek İşte Deve/Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle – 1971
2. Binboğanın Kızı/Ay Osman(Kaygısızlar ile) – 1971

Kurtalan Ekspres

1. Ölüm Allah'ın Emri/Gamzedeyim Deva Bulmam – 1972
2. Lambaya Püf De/Kalk Gidelim Küheylan – 1973
3. Gönül Dağı/Hey Koca Topçu (Genç Osman) – 1973
4. Nazar Eyle (Gel Yanıma Pazar Eyle)/Gülme Ha Gülme – 1974
5. Bir Bahar Akşamı/Estergon Kalesi – 1974
6. Ben Bilirim/2023 - 1975

Ek A.2 Cem Karaca Diskografisi ¹⁰

Apaşlar

1. Emrah/Karacaoğlan – 1967
2. Hudey/Vahşet/Bang Bang (Bir Anadolu Efsanesi)/Shakin' All Over – 1967
3. Emrah/Hücum/Karacaoğlan/Ayşen – 1967
4. Ümit Tarlaları/Anadolu Oyun Havası/Suya Giden Allı Gelin/Nasıl Da Geçtim – 1967

Apaşlar - Ferdy Klein Orkestrası

1. İstanbul'u Dinliyorum/Oy Bana Bana – 1968
2. Oy Babo/Hikaye – 1968
3. İstanbul/Why – 1968
4. Emrah 1970/Karanlık Yollar – 1968
5. Resimdeki Gözyaşları/Emrah – 1968
6. Resimdeki Gözyaşları/Şans Çocuđu – 1968
7. Tears/No No No – 1968
8. Ayrılık Günümüz/Gılgamış – 1969
9. Zeyno/Niksar - 1969
10. Bu Son Olsun/Felek Beni (Karacaoğlan III) – 1969

Ferdy Klein Orkestrası Eşliğinde Solo Çalışmalar

1. Emmiođlu/Kalender – 1970
2. Kendim Ettim Kendim Buldum/Erenler – 1970
3. Adsız/Unut Beni – 1970
4. Muhtar/Baba – 1970

¹⁰ Kaynak: AYA, G. (1998). Bir Cem Karaca Kitabı, İstanbul, Ada.

Kardaşlar

1. Dadalođlu/Kalender – 1970
2. Oy Gölüm Oy/Kara Sevda – 1971
3. Tatlı Dillim/Demedim mi? – 1971
4. Kara Yılan/Lümüne – 1971
5. Acı Doktor (kısım 1)/Acı Doktor (kısım2) – 1971
6. Askaros Kalesi/Üryan Geldim – 1972

Moğollar

1. Obur Dünya/El Çek Tabib – 1973
2. Gel Gel/Üzüm Kaldı – 1973
3. Namuz Belası/Gurbet – 1974

Dervişan

1. Beyaz Atlı/Yiđitler – 1974
2. Tamirci Çırağı/Nerdesin? – 1975
3. Nem Kaldı? (LP) – 1975
4. Mutlaka Yavrum/Kavga - 1975

Ek A.3 Erkin Koray Diskografisi¹¹

1. Bir Eylül Akşamı/It's Sol Long – 1963/1966
2. Balla Balla/You've Got To Hide Your Love Away/Watcha Gonna o About It/It's All Over Now – 1966

Erkin Koray Dörtlüsü

1. Kızları Da Alın Askere/Aşk Oyunu – 1967
2. Anma Arkadaş/Anadolu'da Sevdim – 1967
3. Meçhul/Çiçek Dağı – 1968
4. Hop Hop Gelsin/Çiçek Dağı – 1968

Yeraltı Dörtlüsü

1. Aşka dönüyorum/Yine Yalnızım – 1969
2. Sana Birşeyler Olmuş (Bir Na Na Na Şarkısı)/Seni Her Gördüğümde (1969)
3. Belki Bir Gün Anlarsın/Nihansın Dideden – 1970
4. İstemem/Köprüden Geçti Gelin – 1970
5. Kendim Ettim Kendim Buldum/Aşkımız Bitecek – 1970
6. Meçhul/VE... - 1970
7. Gel Bak Ne Söylicem/Gün Doğmuyor – 1970
8. Senden Ayır/Bu Sana Son Mektubum – 1971
9. Kıskanırım/İlahi Morluk – 1971

Süpergrup

1. Yağmur/Aşka İnanmıyorum – 1971
2. Sen Yoksun Diye/Goca Dünya – 1972

¹¹ Kaynak: AYA, G. (1998). Bir Erkin Koray Kitabı, İstanbul, Ada.

Ter

1. Hor Görme Garibi/Züleyha – 1972

Solo

1. Mesafeler/Silinmeyen Hatıralar – 1973
2. Erkin Koray (LP) – 1973
3. Şaşkın/Eyvah – 1974
4. Kralar/Dost Acı Söyler – 1974
5. Feshupanallah/Komşu Kızı – 1974
6. Elektronik Türküler (LP)- 1974
7. Estarabim/Sevince - 1975

EK B TRANSKRİPSİYONLAR

Bizim Gibi

1967

Barış Manço

8

15

23

30

38

44

A

B

d: i

VI iv i

iv V

iv ii° V

D.C. i

Şekil B.1: Barış Manço ve Les Mistigris, Bizim Gibi (1967)

Kaygısızlar

Bebek

(1968)

Barış Manço

Figure 1: Musical score for 'Bebek' by Barış Manço, featuring Kaygısızlar. The score is in G major and 4/4 time. It consists of three staves of music with figured bass notation below. The first staff (measures 1-5) is marked 'A' and starts with a 'x4' symbol. The second staff (measures 6-8) is marked 'B'. The third staff (measures 9-12) ends with a double bar line. The figured bass notation is: e: i i bIII i bIII (measures 1-5); i bIII i (measures 6-8); iv bIII bVII i (measures 9-12).

Şekil B.2: Barış Manço ve Kaygısızlar, Bebek (1968)

Ve

Dağlar Dağlar

1971

Barış Manço

A

g: i iv

B

6

bII i bIII

12

iv i iv

15

bII i

Şekil B.3: Barış Manço ve VE, Dağlar Dağlar (1971)

Moğollar

Binboğa'nın Kızı

1971

Barış Manço

The musical score is written in treble clef and consists of four staves. The first staff (measures 1-5) is marked with a boxed 'A' and contains the chord symbols 'a: i', 'bVII', 'i', and 'i'. The second staff (measures 6-10) is marked with a boxed 'B' and contains 'bVII', 'i', 'bIII', and 'iv'. The third staff (measures 11-13) is marked with a boxed 'C' and contains 'iv', 'i', and 'iv'. The fourth staff (measures 14-16) contains 'i', 'bVII', and 'i'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Şekil B.4: Barış Manço ve Moğollar, Binboğa'nın Kızı (1971)

İşte Hendek İşte Deve

Moğollar

1971

Barış Manço

A

g: i

5

B

bIII iv iv i

7

bIII iv bVII i

Şekil: B.5: Barış Manço ve Moğollar, İşte Hendek İşte Deve (1971)

Ölüm Allah'ın Emri

1972

The musical score is written in a single system with five staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two sections, A and B.

Section A (measures 1-8):

- Measure 1: Chord g: (G major), note G4.
- Measure 2: Chord i (F major), notes F4, A4.
- Measure 3: Chord iv (D minor), notes D4, F4, A4.
- Measure 4: Chord i (F major), notes F4, A4.
- Measure 5: Chord i (F major), notes F4, A4.
- Measure 6: Chord iv (D minor), notes D4, F4, A4.
- Measure 7: Chord i (F major), notes F4, A4.
- Measure 8: Chord i (F major), notes F4, A4.

Section B (measures 9-16):

- Measure 9: Chord bIII (E-flat major), notes E-flat4, G4, B-flat4.
- Measure 10: Chord iv (D minor), notes D4, F4, A4.
- Measure 11: Chord iv (D minor), notes D4, F4, A4.
- Measure 12: Chord iv (D minor), notes D4, F4, A4.
- Measure 13: Chord iv (D minor), notes D4, F4, A4.
- Measure 14: Chord iv (D minor), notes D4, F4, A4.
- Measure 15: Chord II (C major), notes C4, E4, G4.
- Measure 16: Chord i (F major), notes F4, A4.

Şekil B.6: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ölüm Allah'ın Emri (1972)

Kurtalan Ekspres

Gülme Ha Gülme

1974

Barış Manço

g: i iv bII i

6 bVII i bIII iv

12 i iv bII i

Şekil B.7: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Gülme Ha Gülme (1974)

Nazar Eyle

1974

Bariş Manço

A

g: i iv i bIII bVII

8 i fade out i B i

15 bVII i i bVII i bIII

22 bVII i N.C. D.c

Şekil B.8: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Nazar Eyle (1974)

Kurtalan Ekspres

Ben Bilirim

1975

Barış Manço

g: i iv i

5 iv bII i i

Şekil B.9: Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ben Bilirim (1975)

Apaşlar

Emrah

1967

Cem Karaca

g: bIII II bIII i

7

i i bVII bVII iv

12

iv i i V

16

V i i i

Şekil B.10: Cem Karaca ve Apaşlar, Emrah (1970)

Apaşlar

Karacaoğlan

1967

Cem Karaca

A

g: i g: V i

5 iv bVII i

B

9 bVI bVII

13 bVI V

Şekil B.11: Cem Karaca ve Apaşlar, Karacaoğlan (1967)

Suya Giden Allı Gelin

Apaşlar

1967

Cem Karaca

The image shows a musical score for the piece 'Suya Giden Allı Gelin' by Cem Karaca. The score is written in a single system with three staves of music. The first staff is marked with a box 'A' and the time signature 'd:'. The second staff is marked with a box 'B' and the number '5'. The third staff is marked with the number '10'. Below each staff, there are fingerings indicated by Roman numerals and lowercase letters. The first staff has fingerings: I, bIII, II, bII, I, bIII, II, bII. The second staff has fingerings: I, bIII, II, bII, iv, bIII. The third staff has fingerings: bII, I.

Şekil B.12: Cem Karaca ve Apaşlar, Suya Giden Allı Gelin (1967)

Apaşlar

Ümit Tarlaları

1967

Cem Karaca

The image shows a musical score for the song 'Ümit Tarlaları' by Cem Karaca. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is labeled 'A' and contains six measures with chord symbols: g:, i, bVII, i, bVII, bIII, and V. The second staff is labeled 'B' and contains five measures with chord symbols: i, i, iv, iv, and i. The third staff contains four measures with chord symbols: i, bVI, V, and i. The music is written in a simple, melodic style with a mix of eighth and quarter notes.

Şekil B.13: Cem Karaca ve Apaşlar, Ümit Tarlaları (1967)

Felek Beni (Karacaoğlan III)

1969

A

E: I IV IV

7 IV I V V

12 IV IV V V IV

17 IV I V V **B**

23 I V I

29 ii V I ii V

35 I ii V I

40 I ii V I

Şekil B.14: Cem Karac ve Apaşlar, Felek Beni (1969)

Kendim Ettim Kendim Buldum

Ferdy Klein Orkestrası

1970

Cem Karaca

A

f#: i i i bVII bVI V V i

8

B

bVII bVI V i bVII i bVII bVI

14

C

bVII bVI bVII bVI V V i i

20

bIII bVII bVI bVII bVI V

Şekil B.15: Cem Karac ve Ferdy Klein Orkestrası, Kendim Ettim Kendim Buldum
(1970)

Kardaşlar

Oy Gülüm Oy

1971

Cem Karaca

A

A: I I IV V+ I I IV V+ I

B

IV I V I I ii III
V/vi

C

f: i i iv i iv i

to B

V bV IV iv i bII i i V⁶ VII
A: V

Şekil B.16: Cem Karaca ve Kardaşlar, Oy Gülün Oy (1971)

Kardaşlar

Üryan Geldim

1972

Cem Karaca

6

10

14

a: i iv bVII

i V

i V

i V i

Şekil B.17: Cem Karaca ve Kardaşlar, Üryan Geldim (1972)

Obur Dünya

1973

Moğollar

Cem Karaca

a:

6

9

A

B

bIII

bVIII

bVI

V

i

Şekil B.18: Cem Karaca ve Moğollar, Obur Dünya (1973)

Namus Belası

Moğollar

1974

Cem Karaca

The musical score for "Namus Belası" is presented in three staves. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 4/4. The first staff, labeled 'A', begins with a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a sequence of notes with triplets and is accompanied by fretboard diagrams: E: I, V, IV, I⁶, IV, I. The second staff, labeled 'B', continues the melody with triplets and is accompanied by fretboard diagrams: V, I, iii. The third staff concludes the piece with triplets and is accompanied by fretboard diagrams: IV, V, IV, I, V, I. The score includes repeat signs and a final double bar line.

Şekil B.19: Cem Karaca ve Moğollar, Namuz Belası (1974)

Tamirci ırağı

Dervişan

1975

Cem Karaca

e: iv bIII bII I iv

6 bIII bII I i i iv

12 i iv bIII bII I iv iv

19 iv iv bIII bII

26 iv bIII

31 bII I iv bIII bII I

Şekil B.20: Cem Karaca ve Dervişan, Tamirci ırağı (1975)

Bir Eylül Akşamı

1966

Erkin Koray

A

e: i bVI i i

7

bVI i

12 **B**

IV i IV i i IV

18

i IV i IV i IV

24

i IV i IV i IV

30 **C** G:

i IV I iii iii²

36

IV iv I vi

42

I V I III⁷

e: V7

Şekil B.21: Erkin Koray, Bir Eylül Akşamı (1966)

Erkin Koray Dörtlüsü

Kızları da Alın Askere

1967

ErkinKoray

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a boxed 'A' above the first measure and a 'D:' below the first measure. The second staff starts with a boxed 'B' above the fifth measure. The third staff starts with a boxed 'A' above the first measure. Chord symbols are placed below the notes: I, V, IV, I, V, IV, I.

Şekil B.22: Erkin Koray Dörtlüsü, Kızları da Alın Askere (1967)

Anma Arkadaş

(1967)

A

d: I bVII bII I iv

6

B

bIII bII I iv

10

bII bIII

13

I (N.C.) vi I

Şekil B.23: Erkin Koray Dörtlüsü, Anma Arkadaş (1967)

Seni Her Gördüğümde

1969

Erkin Koray

A

b: iv bvii iv I

6 **B** bIII I I bII bIII bII I I bvii

12 I I bvii iv iv bII

17 **C** bIII bII I bIII bII I I

22 IV bvii

26 bII V

Şekil B.24: Erkin Koray ve Yeraltı Dörtlüsü, Seni Her Gördüğümde (1969)

Süpergrup

Yağmur

1971

Erkin koray

A

a: i

5 B

bIII bVI bVII bIII

8 C

bVI bVII v i

11

bVII bIII bVI i

Şekil B.25: Erkin koray ve Süpergrup, Yağmur (1971)

Şaşkın
1974

Erkin Koray

a:

4

A

7

B

10

Şekil B.26: Erkin Koray, Şaşkın (1974)

Krallar

1974

Erkin Koray

A

e: I bIII II bII I I

7 B

bIII II bII

11 I

Şekil B.27: Erkin Koray, Krallar (1974)

Fesupanallah

1974

Erkin Koray

A

c: $\flat VI$ $\flat III$

5

iv i $\flat VII$ i

B

9

$\flat III$ $\flat II$ i

13

iv i $\flat VII$ i

Şekil B.28: Erkin Koray, Fesupanallah (1974)

Hele Hele Yar

1974

ErkinKoray

The musical score for "Hele Hele Yar" is presented in three staves. The first staff, labeled 'A', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a 'D: I' chord symbol below. The second staff, labeled 'B', continues the melody with a sequence of chords: I, V, I, I, V⁶, vi, V. The third staff concludes the piece with chords IV, I⁶, IV, and I.

Şekil B.29: Erkin Koray, Hele Hele Yar (1974)

Yalnızlar Rıhtımı

1974

Erkin koray

A

A: I

6

B

V I I V

11

IV

14

V I

Şekil B.30: Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974)

Estarabim

1975

Erkin Koray

g: i iv

4 bIII i i

7 iv bIII i i

11

Şekil B.31: Erkin Koray, Estrabim (1975)

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında İstanbul'da doğdu. Krikor Turutyan ile gitar ve müzik teorisi, Erman Dirikcan ve Emre Karabulut ile caz gitar ve armoni, Erdem Şentürk ile ud, Ozan Baysal ile ileri armoni ve kontrpuan çalıştı. İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümünden 2013 yılında mezun oldu.

Burçin Bahadır Güner

Ortabayır Mah. Zigana Sok. No:7B/8 Kağıthane İstanbul