

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

**TÜRKİYE’DE MÜZİK VE SEKTÖR İLİŞKİSİ
VE BUNUN SOSYO EKONOMİK GÖRÜNTÜLERİ
(70’Lİ YILLAR ÖRNEĞİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Begüm BOYANCI**

**Danışmanı
Öğr. Gör. Melih DUYGULU**

İstanbul – 2013

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	I
KISALTMALAR LİSTESİ.....	II
ŞEKİLLER LİSTESİ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRKİYE EKONOMİSİNE GENEL BİR BAKIŞ	3
2.1. Terminoloji.....	3
2.2. Türkiye'nin Ekonomik Ortamı.....	7
2.2.1. Dönemler.....	7
2.2.1.1. Kuruluş Yılları (1923-1929).....	7
2.2.1.2. Devletçilik Yılları (1930-1949).....	9
2.2.1.3. Planlı Dönem (1950- 1980).....	13
2.2.1.3.1. Planlı Döneme Geçiş Süreci (1950-1960).....	13
2.2.1.3.2. Planlı Kalkınma Dönemi (1960- 1980).....	14
2.3. 1970'li Yılların Türkiye'sinde Ekonomik Ortam ve Uygulamalar	16
2.3.1. Türkiye Ekonomisinde 1962-1977 Yılları.....	16
2.3.1.1. Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi (1963- 1967).....	16
2.3.1.2. İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi (1968- 1972).....	17
2.3.1.3. Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi (1973-1977).....	18
2.3.2. Türkiye Ekonomisinde 70'li Yıllar	20

2.4. 1970’li Yılların Türkiye’inde Sosyal Hayat	21
2.4.1. 1970’li Yılların Türkiye’inde Sosyal Hayat ve Kamusalılık Kavramı.....	21
2.4.2. Türkiye’nin 1970’li Yıllardaki Müzik Ortamı	25
3. TÜRKİYE’DE MÜZİK SEKTÖRÜNÜN OLUŞMASI	28
3.1. Dönemler.....	28
3.1.1. Erken Dönem	28
3.1.2. Orta Dönem.....	31
3.1.3. Yakın Dönem	34
3.2. Piyasa/ Sektör Bağlamında Türkiye’de Müzik Türleri.....	38
3.2.1. Klasik Türk Müziği	38
3.2.2. Türk Halk Müziği.....	39
3.2.3. Arabesk Müzik	40
3.2.4. Anadolu Pop [Pop/Rock]	41
3.2.5. Pop Müzik	42
3.3. Canlı Müzik Uygulamaları.....	44
3.3.1. Müzikhol	44
3.3.2. Gazino	46
3.4. Kaydedilerek Oluşturulan Müzikal Ürün	48
3.5. Müzikal Aktörler.....	49
3.5.1 Sanatçılar.....	50
3.5.1.1. Besteci.....	50
3.5.1.2. Söz Yazarı	51
3.5.1.3. Aranjör	51

3.5.1.4. Şarkıcı	52
3.5.1.5. Müzisyen (Çalgı İcracısı)	52
3.6. Sektörel Aktörler	52
3.6.1. Kurumlar	53
3.6.1.1. Devlet Kurumları	53
3.6.1.1.1. Orkestralar	53
3.6.1.1.2. Topluluklar	54
3.6.1.1.3. Korolar	54
3.6.1.2. Piyasa Oluşumu	55
3.6.1.2.1. Fonogram Yapımcıları (Plak Şirketleri)	55
3.6.2. Teknoloji	56
4. MÜZİK, SEKTÖR, SOSYAL HAYAT İLİŞKİSİ	58
4.1. Müzik Sektörünün Ekonomiye Etkileri	61
4.2. Müzik / Sektör / Kamusal Alan İlişkisi	63
4.2.1. Ekonomik Bir Değer Olarak Müzik	65
4.3. Türkiye Ekonomisinde Müzik / Sektör / Sosyal Hayat İlişkisi	66
5. SONUÇ	69
6. KAYNAKLAR	71
7. EKLER	73
8. ÖZGEÇMİŞ	149

ÖNSÖZ

Müzik ve sektör ilişkisi, müziğin bugünkü üretim ve tüketim sürecini analiz etmek açısından oldukça önem arz etmektedir. Müzik sektörü üzerine yapılmış çalışmalar büyük oranda mevcut olmakla birlikte, müziğin kamusal alanın sonucuyla ekonomik bir değer ürettiğini anlatan çalışmaların sayısı hayli azdır. Türkiye’de müziğin sektörel hâle gelme sürecini; bununla birlikte sektörün sosyal ve ekonomik hayatla olan ilişkisini 70’li yıllar özelinde ele alan bu çalışmanın temel kavramı “kamusal alan”dır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Türkiye’nin 1970’li yıllardaki sosyal hayatı ve ekonomik ortamı, ikinci bölümünde Türkiye’deki müzik sektörünün oluşumu ve müzik-sektör ilişkisi, son bölümde ise müzik, sektör ve bunların sosyal hayatla ilişkisi ele alınmıştır.

Yaklaşık 2 yıldır sürdürdüğümüz bu çalışmada yazılı kaynakların yanı sıra, müzik sektörünün bünyesinde çeşitli konumlarda (icracı, yapımcı, besteci) varolan birçok kişinin görüşüne başvurulmuştur.

Çalışmama başladığım ilk günden bu yana, derin bilgi birikimini ve desteğini benden esirgemeyen çok değerli hocam; Sayın Melih DUYGULU’ya, yaptığımız kişisel görüşmelerde, konuyla ilgili olarak sahip oldukları tüm bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan çok kıymetli hocalarım; Sayın Alaeddin YAVAŞÇA’ya, Sayın Yücel PAŞMAKÇI’ya ve Sayın Çetin KÖRÜKÇÜ’ye, bir yapımcı gözüyle müzik sektörünü bana anlatan; Sayın Hasan SALTİK’a, Sayın Bülent FORTA’ya, Sayın Kadri ÖNEL’e, Sayın Haydar GÜVERCİN’e ve Sayın İbrahim YILMAZ’a, ayrıca yine aktardıkları bilgiler için; Sayın Taner ÖNGÜR’e, Sayın Agop ÇEKMEN’e, Sayın Nino VARON’a, Sayın Selami ŞAHİN’e, Sayın Bedri AYSELİ’ye, Sayın Ümit TOKCAN’a ve Mor ve Ötesi’nin Sayın üyelerine, çalışmamın son aşamasındaki katkılarını ve yardımlarını benden esirgemeyen arkadaşım Sayın Sıla EROL’a, desteğini her zaman hissettiğim biricik dostum Sayın Melike IŞIK DURMAZ’a ve son olarak her zaman yanımda olan aileme teşekkürü borç bilirim.

KISALTMALAR

İDT	:İktisâdi Devlet Teşekkülü
KİK	:Kamu İktisâdi Kuruluşu
KİT	:Kamu İktisâdi Teşekkülü
BBYSP	:Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı
IBDR	:bk. UİKB (İnternational Bank for Reconstruction and Development)
UİKB	:Uluslararası İmar ve Kalkınma Bankası
IMF	:Uluslararası Para Fonu
OECD	:Avrupa İktisâdi İşbirliği Teşkilâtı
NATO	:Kuzey Atlantik Antlaşması Teşkilâtı (North Atlantic Treaty Organization)
CHP	:Cumhuriyet Halk Partisi
DP	:Demokrat Parti
DPT	:Devlet Planlama Teşkilâtı
BYKP	:Beş Yıllık Kalkınma Planı
AET	:Avrupa Ekonomik Topluluğu
OPEC	:Organization of Petroleum Exporting Countries
bk.	:Bakınız
vb.	:Ve benzeri
yy.	:Yüzyıl
TRT	:Türkiye Radyo Televizyon
ABD	:Amerika Birleşik Devletleri
MÜYAP	:Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği
GSM	:Mobil Cep Telefonu
CD	:Compact Disc
MP3	:MPEG-1 Audio Layer III (Film Uzmanlar Grubu Ses Katmanı)
AVM	:Alışveriş Merkezi
GSMH	:Gayrisâfi Milli Hâsıla
FM	:Frekans Modülasyonu

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Begüm BOYANCI
Anabilim Dalı : Türk Müziği
Programı : Türk Musikisi
Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Melih DUYGULU
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Mayıs 2013

TÜRKİYE’DE MÜZİK VE SEKTÖR İLİŞKİSİ VE BUNUN SOSYOEKONOMİK GÖRÜNTÜLERİ(70’Lİ YILLAR ÖRNEĞİ)

ÖZET

Müziğin, gündelik hayat içinde geleneğin belirlediği sınırlar doğrultusunda uygulanan bir faaliyet iken, sosyal dönüşümle birlikte bambaşka mecalara yönelmesi, elbette onun kitleselleşmesini ve böylelikle de ekonomik bir değer olması sonucunu doğurmuştur. Müziğin kitleselleşmesi ve sektörel bir yapı kazanması müziğin kamusal alanın parçası olmasından kaynaklanır. 70’li yıllar Türkiye’de müziğin kamusal alandaki etkinliğinin sektörel yapıyla hayli üst noktalara ulaştığı ve bununla birlikte müziğin sosyal hayata yansımalarının açıkça görüldüğü yıllardır. Bu çalışma, yazılı kaynaklar ve yapılan kişisel görüşmelere dayanarak Türkiye’nin 70’li yıllardaki sosyal hayatının müzik ortamına yansımalarını hem piyasa hem de devlet tarafından oluşturulan yapılar üzerinden ele almıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Sektör, Kamusal Alan, Piyasa.

GENERAL INFORMATION

Name Surname : Begüm BOYANCI
Department : Turkish Music
Program : Turkish Clascal Music
Thesis Advisor : Lec. Melih DUYGULU
Thesis Type and Date : Master – May 2013

RELATION BETWEEN MUSIC AND SECTOR AND ITS SOCIOECONOMIC REFLECTIONS; SEVENTIESAS EPITOME

ABSTRACT

While the music was an activity that have been applied in daily life within the frame of the traditional borders, being gravitated to other courses with the social transformation resulted in popularizationand it hereby became an economic value.The popularization of music and gaining a sectoral formation were the results of music's nature of being a part of public sphere. The seventies were the years when the impact of the music reached in high levels through the sectoral formation and therefore its incidence in social life was clearly recognized. This thesis discusses the reflections of the social life in seventies on the musical environment of Turkey by the written sources and personal interviews according to the formations created by bothmarket and government.

Keywords: Music, Sector, Public Sphere, Market

1. GİRİŞ

Herhangi bir faaliyet alanının sektörel bir yapıya sahip olması, onun ekonomik bir değer ürettiğinin en açık ifadesidir. Ekonomik değer üreten her tür nesne veya hizmet ise ekonomik bütünün bir parçasıdır.

Müzik sektörü denildiğinde de, herhangi bir müzik icrâsı sonucunda ortaya çıkan doğal ses üretiminden ziyade sektörel bir oluşumdan ve bunun beslediği ekonomik değerler akla gelir.

Müziğin sektörel hâle gelmesi de kitleselleşmesinin bir sonucudur. Kitlesel hâle gelen müzik, artık kamusal alanın bir parçasıdır. Müziğin kitleselleşmesi, dünyada yaşanan ekonomik ve sosyal gelişmelerle ve bunun yanı sıra gelişen teknolojiyle mümkün olmuştur. Teknoloji öncelikle müziğin kayıt edilebilmesine olanak sağlamış, ilerleyen süreçlerde de müziğin hem üretim hem de dinleyiciye ulaşma süreçlerini sürekli yenilemiş ve müziğin kitleselleşmesindeki etkinliğini arttırmıştır.

Müziğin gelenekten kopuk fakat daha kitlesel bir yapıya dönüşmesini sağlayan bir diğer etken de dünyada yaşanan ekonomik ve sosyal dönüşümdür. Bu dönüşümlerden en önemlisi 17. yüzyıl sonlarında gelişen, dünyadaki üretim ve bölüşüm ilişkilerini yeniden şekillendiren bir sistem olan kapitalizmin ortaya çıkışıdır.

Bir müzik eserinin kitleselleşmesi de onu, pazar ortamında müşteriye sunulan bir mala dönüştürmüştür. Müziğin alınıp satılır bir mala dönüşmesi, müziğin dinleyiciye ulaşma sürecine yeni aktörler kazandırmıştır. Bu aktörlerden en önemlisi de yapım şirketleri ya da diğer bir ifadeyle fonogram yapımcılarıdır. Yapım şirketleri, müziğin doğal üretim ve tüketim sürecinde ihtiyaç duyulmayan bir konumda olmalarına karşın, müziğin bir pazar ortamında geniş kitlelere yayılmasında önemli aktörler arasında yer alırlar.

Sonuç olarak kitlesel veri hâline gelen müzik, kamusal alanın bir parçası olur. Kamusal alanın paydaşı olan tüm değerler de ekonominin malzemesi olmak zorunda kalırlar. Müziğin kitlesel bir ürün olması onun estetik değeri üzerinde de etkilidir

elbette... Ancak biz çalışmamızda kamusal alan kavramıyla birlikte gelişen müzik ve sektör ilişkisini bir bütün olarak ele almayı ve sektörelleşen müziği kamusal alanla birlikte piyasanın elemanı olması bağlamında incelemeyi hedefledik. Burada ele aldığımız kamusal alan kavramı toplumsal yaşamda müşterek fikirlerin, tecrübelerin üretildiği, ortaya konduğu, tartışıldığı ortak toplumsal alanları ifade etmektedir. Bu ortak alanda yaratılan ve paylaşılan her değer de ekonomik bütünün bir parçası olarak varolur. Bu bakımdan çalışmada müziği piyasanın bir malzemesi olarak görmenin ötesine geçmek istemedik. Aslında müziğin çok boyutlu bir sanat olduğu, aynı zamanda bilimsel araştırma metodolojilerinin varlığı (Müzikoloji-Etnomüzikoloji) bilinmekle birlikte, disiplinler arası yaklaşım sergileyerek ekonomi alanıyla ilişkilendirip, yeni bir bakış açısı ortaya koymayı denedik.

Çalışmanın ilk kısmı bu bakımdan tamamen ekonomi üzerinden kurgulanmış olup, daha sonraki kısımlar bunu etkileyen, destekleyen, besleyen öğeler üzerinden kurgulanmıştır.

2. TÜRKİYE EKONOMİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Türkiye’de müzik ve sektör ilişkisini anlayabilmek için, sektör adı verilen ekonomik ortamı ana hatlarıyla ortaya koymak gerekmektedir. Bu bağlamda Türkiye ekonomisinin 1923- 1980 yılları arasındaki genel durumunu, ana hatlarıyla üç başlık altında incelememiz mümkündür. Bunlar: Kuruluş Yılları (1923- 1929), Devletçilik Yılları (1930- 1949) ve Planlı Dönem (1950- 1980)’dir. Ancak bundan önce müzik ve ekonomi alanlarının ayrıldığı ve birleştiği noktalarda oluşmuş terminolojiyi vermek muhakkak ki daha yararlı olacaktır.

2.1. Terminoloji

Konumuz hem ekonomi gibi para, pazar vd. kavramları hem de müzik gibi bir sanat alanını bünyesinde barındırdığından disiplinlerin kendine özgü terimlerini çalışmanın içeriğinde daha verimli kullanabilmekten hareketle buraya bir terminoloji bölümü eklemeyi gerekli gördük. Konuyla ilgili terimler hiç kuşkusuz bunlarla sınırlı değildir. Ancak çalışmanın içeriğinde terimleri hangi bağlamda kullandığımızı belirtmek bakımından yararlı olacağı kuşkusuzdur.

Açık Ekonomi

İthalat ve ihracat üzerinde herhangi bir sınırlamanın bulunmadığı veya faktör hareketlerinin karşılıklı olarak serbest olduğu ekonomiye verilen isimdir.

Arz

Bir malın belirli zamanda, belirli bir miktarda satılmak üzere piyasaya sunulmasına verilen isimdir.

Ekonomi

Kıt kaynakların etkin kullanımının, yani sınırlı kaynaklarla sınırsız isteklerin, olabilecek en yüksek tatmin düzeyinde karşılanmasının yollarını arayan bilim dalına

verilen isimdir. Tüm bu gereksinimler insana ait olduğundan, ekonomi bir sosyal bilim dalıdır.

Emtia

Ticarî değeri olan malların tümüne verilen genel bir isimdir.

Firma

Herhangi tüzel veya gerçek kişilerin oluşturduğu, mal ve hizmet üreten ekonomik birimlere verilen isimdir.

Fonogram Yapımcısı

Bir müzik eserinin ticari bir ürün hâline gelme sürecini finanse eden kişidir.

İDT (İktisadî Devlet Teşekkülü)

Sermayesinin tamamı devlete ait olan, ticarî faaliyet göstermek amacıyla kurulmuş olan kamu iktisadî teşebbüsüdür.

Kamu

Kamu kelimesi, burjuva toplumuyla eş zamanlı olarak ortaya çıkmış bir kavram olup, birbiriyle çelişkili iki anlama sahiptir. Kamu, kimi zaman “halk” anlamında kimi zaman “devlet erki” anlamında kullanılmaktadır.

Kamusal Alan

Kamusal alan kavramı birbirini tamamlayan iki anlama sahiptir. Kamusal alan; resmi binaları, yolları, parkları vb, yani halkın kullanımına açık tüm mekânları ifade ettiği gibi, aynı zamanda toplumsal yaşantı içerisinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği, tartışıldığı, toplumsal alanları da tanımlamaktadır.

Kamu Sektörü

Devlet eliyle kamu yararına üretilen her tür mal ve hizmetin sektörel adıdır.

KİK (Kamu İktisadi Kuruluşu)

Sermayesinin tamamı devlete ait olan, kamu hizmetine sunmak üzere mal ve hizmet üreten kamu iktisadî teşebbüsüdür.

KİT (Kamu İktisadi Teşebbüsü)

İDT (İktisadi Devlet Teşekkülü) ile KİK (Kamu İktisadi Kuruluşu)’in ortak adıdır.

Küreselleşme

Dünyanın, bütünleşmiş tek bir pazar hâline gelmesidir. Globalleşme de küreselleşmeyle aynı anlamda kullanılan diğer bir kelimedir.

Mal

İnsanların ihtiyaçlarını veya isteklerini karşılamak üzere üretilen, tüketilen veya hizmete sunulan, belli bir kullanım değerine sahip olan nesnelerin genel adıdır. Ekonomi terminolojisinde mallar, serbest ve ekonomik mallar olmak üzere iki temel kategoriye ayrılmaktadırlar. Ekonomik mallar ise üretim ve tüketim malları olarak iki alt kategoride yer almaktadırlar.

Marka

Bir ticarî işletme tarafından üretilen mal veya hizmetin, bir başka ticarî işletme tarafından üretilen mal veya hizmetten farklılığını gösteren tüm ayırt edici işaretlerin genel adıdır.

Markalaşma

Üretilen mal veya hizmetin bir marka değeri kazanması sürecine verilen isimdir.

Marka Değeri

Bir firmanın, bir marka adıyla ortaya koyduğu mal ve hizmetin, firmaya ve o firmanın müşterilerine sağladığı değeri arttıran ya da eksilten aktifler veya taahütler bütünüdür.

Meta

Değişim değerine sahip olan nesnelerin genel adıdır.

Mübadele

Bir mal veya hizmetin, başka bir mal ya da hizmetle değiştirilmesi faaliyetine verilen isimdir.

Müzik Ortamı

Müzik insanlar arasında birebir iletişim aracıdır; ancak bunun ötesine geçtiği durumlar vardır. Müziğin herhangi bir sebeple birebir iletişimden çıkıp çeşitli yollardan (konser, televizyon veya bir albüm biçiminde) sunulması, ona kamusal bir nitelik kazandırır. Kitlesel hâle gelen, yani kamusal bir meta hâlini alan müzik; kimi zaman ekonominin temel prensiplerinden biri olan arz-talep dengeleri üzerinden, kimi zaman da kamusal bir erk olan devlet tarafından yönlendirilir ve şekillendirilir. Bu kamusallaşma sürecindeki tüm aktörler (Sanatçılar, devlet, fonogram yapımcıları vb.) ve bunların birbirleriyle olan dengeleri müzik ortamı olarak tanımlanmaktadır.

Özel Sektör

Devlet dışında, özel kişiler tarafından satılmak ve kâr etmek amacıyla üretilen her tür mal ve hizmetin sektörel adıdır.

Piyasa

Bir malı satmak isteyen satıcılar ile bir malı almak isteyen alıcıların oluşturduğu mübadele ağıdır ya da daha geniş mânâsıyla alışveriş ortamıdır. Bu alışveriş ortamı alıcı ve satıcıların fizikî olarak bir araya geldiği bir ortam (balık pazarı, sebze hali vb.) olabileceği gibi, sanal bir ortam (internet üzerinden yapılan her tür alışveriş, örneğin e-AVM'ler) da olabilir. Önemli olan, arzın ve talebin herhangi bir biçimde biraraya gelmesidir. Piyasalar, coğrafi genişliklerine göre, satılan malların niteliklerine göre ve piyasanın rekabet koşullarına göre bir takım alt gruplara da ayrılmaktadırlar.

Sanatçı

Müziğin üretiminde besteci veya icracı (şan-ses) olarak varlık gösteren kişidir.

Sektör

Sektör, “bölüm, dal, iş kolu” anlamlarında kullanılan bir terimdir. Satılmak üzere üretilen her mal ve hizmet, sektörel bir yapıya sahiptir. Sektör kelimesi uzmanlaşmayla ortaya çıkmış bir kavramdır; uzmanlaşma da çoklu ekonomik ve sosyal hareketlenmenin, yani kapitalizmin bir sonucudur.

Sermaye (Kapital – Anamal)

Sermaye, artık değer elde etme amacıyla planlanan bir üretim faaliyetinin gerçekleştirilebilmesi için, ortaya konan nakdî, aynî ve fikrî değerlerin bütününe verilen isimdir.

Şirket

İki ya da daha fazla tüzel veya gerçek kişinin ekonomik bir amaca ulaşmak amacıyla emek ve mallarını biraraya getirip, bir sözleşme bağlamında oluşturdukları topluluğa verilen isimdir.

Talep

Ekonomide, alım gücüyle desteklenen alma isteğine talep denir. Alım gücü yoksa sadece malı almak istemek talep oluşturmaz. En azından ekonomik bir kavram olarak değerlendirilmez.

Üretim

İnsanların çeşitli ihtiyaçlarını ve isteklerini karşılayacak mal ve hizmetlerin elde edilmesi sürecindeki etkinliğe verilen genel isimdir.

2.2. Türkiye'nin Ekonomik Ortamı

2.2.1. Dönemler

Türkiye ekonomisinin geçirdiği evreleri genel hatlarıyla bu bölümde ele almaya çalışacağız. Zira bu evreler kendine özgü dönemlerle karşımıza çıkar ve bu dönemlerin kendine özgü ekonomik ve sosyal yansımaları olmuştur. Elbette siyasetten ayrı düşünülemez olan bu dönemlerin her biri içinde sosyal etkenler arasında yer alan müziğin konumu büyük önem arzeder. Bu tür bir ekonomi panoramasının ardından bu dönemlerden biri olan 70'li yılların müzik ortamına ve buradan hareketle müzik sektör ilişkisine değinilecektir.

2.2.1.1. Kuruluş Yılları (1923- 1929)

1923- 1929 yılları, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçişle başlayan, aynı zamanda birçok ekonomik ve sosyal dönüşümün de yaşandığı, kısa ancak özgün bir süreci kapsamaktadır. Devletin yeniden inşâ süreci de denilebilecek olan bu dönemde yapılan önemli hamleler, devletin bundan sonra izleyeceği iktisadî perspektifi de tanımlar niteliktedir. Bu bağlamda 1923'te İzmir'de toplanan Türkiye İktisat Kongresi, Türkiye ekonomisi tarihinde oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir.

İzmir İktisat Kongresi'nin amaçlarını: (Kepenek, 2012: 32), "... tüccar, çiftçi, sanayici ve işçi kesimlerinin kendilerine özgü sorun ve isteklerini bir bütünlük içinde belirlemek, bu isteklerin siyasal yönetim tarafından bilinmesini sağlamak; (...) yabancı sermaye çevrelerine ekonominin gelecekte alacağı biçimi ya da niteliği açıklamak" şeklinde özetlemek mümkündür. Belirlenen amaçlar doğrultusunda Kongre'ye tüccar, çiftçi, sanayici ve işçi kesimlerinden birçok delege katılmış ve taleplerini bildirmişlerdir.

Kongre'de alınan kararlar (Yaşa, 1980: 77), "biri 'Mîsâk-ı İktisâdî' (iktisadî antlaşma), diğeri 'Çiftçi, tüccar, sanayici ve işçi gruplarına müteallik esaslar' " olarak adlandırılan iki kısımda toplanmıştır. İlk kısımda ekonomik kalkınmanın ve yerli üretimin teşvik edilmesine değinilmiş, aynı zamanda ormancılık, madencilik ve hayvancılık gibi sektörlerin geliştirilmesine dair birtakım kararlar alınmıştır. Bununla beraber, savaş sebebiyle ortaya çıkan nüfus problemlerinin ekonomik gelişmeye

fayda sağlayacak şekilde çözümlenmesi planlanmıştır. İkinci kısımda ise çiftçi ve sanayici grubunu destekleyen bir takım maddeler mevcuttur. Tarımda makineleşme, tarım aletlerinin yurtiçi üretiminin sağlanması, aşar vergisinin kaldırılmasıyla ilgili maddeler çiftçi grubunun taleplerine karşılık verirken; devletin bir ticaret bankası kurması, Türk armatörlerinin ve gemi-yapım sanayiinin teşviki, ticaret sanayi odalarının kurulması, Teşvik-i Sanayi Kanunu'nun 25 yıl daha yürürlükte kalması gibi maddeler de sanayici grubunu destekler niteliktedir.

Bunların dışında alınan en önemli karar yabancı sermayenin kabul koşullarıyla ilgili olmuştur. Ticaret grubuna göre, yabancı sermayeye kayıtsız kalınmayacağı aşikârdır ancak bunun sınırlarının çizilmesi, yerli sermayenin desteklenmesi gerekmektedir.

Kısaca İzmir İktisat Kongre'si kararları, özünde sınıf temeline dayanmadan kurulan bir Cumhuriyet yönetiminin uzun soluklu olamayacağı ve bundan dolayı uzun dönemde sermayeye dayalı bir yapının oluşturulması gerektiği düşüncesi üzerinden temellendirilmiştir.

Kuruluş yıllarında İzmir İktisat Kongresi'nin yanı sıra önem teşkil eden bir diğer iktisadi konu ise 1923 yılının Temmuz ayında imzalanan Lozan Antlaşması'dır. Antlaşmanın hükümlerine göre, kapitülasyonlar çift taraflı olarak ortadan kaldırılacak (1. Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğu kapitülasyonları tek taraflı olarak kaldırmıştı), kabotaj hakkı kaldırılacak, Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalan borçlar ödenecek, Türkiye ve Yunanistan arasında mübadele yapılacaktır. Ancak kapitülasyonların kaldırılması, yabancılara tanınan tüm ticarî ve kanunî ayrıcalıkların ortadan kalkması anlamına gelmektedir. Aynı zamanda kabotaj hakkının da ortadan kalkmasıyla tüm deniz ulaşımı yetkisi sadece Türk gemilerine tanınmıştır. Bu da yabancı sermayenin ülkeyi terk etmesine sebep olacak bir durumdur.

Sonuç olarak (Kepenek, 2012: 34), "İktisat Kongresi kararları, Lozan'da elde edilen sonuçlarla birleştirildiğinde, ekonomik gelişmenin cumhuriyet döneminde alacağı biçim ya da ekonomi politikalarının ilkeleri açıklık kazanmaktadır." Bunlara ek olarak 1929'da yaşanan ve tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik buhran da ülkede o dönem alınan ekonomik ve politik kararların dışsal dinamiklerini oluşturmaktadır. Tüm bunların neticesinde Türkiye'de 1923- 1939 yıllarında devlet teşviki söz konusu olmakla beraber uluslararası konjonktürün etkisiyle daha çok liberal ekonomi politikalarının uygulandığını söylememiz mümkündür.

1923- 1930 yılları, Türkiye ekonomisinde ithalat-ihracatın serbest olduğu, yani açık ekonomi modelinin uygulandığı bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönemin ithâlat- ihrâcat oranları aynı zamanda Türkiye ekonomisinin o dönemdeki üretim yapısını da yansıtmaktadır. İhracatın %60-70'ini tütün, kuru üzüm, pamuk, incir, fındık, yün, afyon, yumurta vb. ürünler oluşturmaktadır. Gıda ve dokuma sanayiinin ham maddelerini oluşturan bu ürünler, dönemin ihrâcat yapısını açıkça göstermektedir. İthâlatın çok büyük oranlarını ise sınaî tüketim malları oluşturmaktadır.

Dış ticaret oranlarına da yansıdığı üzere, kuruluş yıllarında üretimdeki en büyük pay tarım sektörüne aittir. Savaş koşullarından olumsuz etkilenen tarım kesimi, barış ortamının oluşmasıyla ve erkek nüfusunun yeniden iş gücüne katılmasıyla, aynı zamanda da devletin tarıma yönelik olumlu politikalarıyla hızla büyümeye başlamıştır.

Boratav'a (2003: 52) göre, "1923'ten itibaren, tarımsal genişlemeyi sağlayan emeğin üretime dönmesi olgusu, küçük sanayi için de geçerli olmuştur." Bu dönemdeki sanayi üretim faaliyetleri incelendiğinde sınaî faaliyetlerin büyük bölümünü geleneksel zanaatların, el tezgâhlarının ve küçük sanayinin oluşturduğunu söylemek mümkün olacaktır.

Kuruluş yıllarındaki ulusal gelir, buna bağlı olarak belirlenen kişi başına düşen gayrisâfî millî hâsıla (GSMH) ise oldukça tutarsız bir eğilim göstermektedir. Bunun temel sebebi, üretimin tarımsal bir yapıya sahip olmasıdır.

Kısacası, kuruluş yıllarında tarımsal üretim büyük bir yükseliş gösterirken, sanayileşme aynı yükselişi gösterememiştir. Sanayileşmenin yeterli düzeylere ulaşamaması, temel tüketim gereksinimlerinin dışa bağımlı olarak karşılanmasına sebep olmuştur. Bahsettiğimiz tüm bu koşullar, 1930-1940'lı yıllarda uygulanacak olan devletçilik politikalarına zemin hazırlar niteliktedir.

2.2.1.2. Devletçilik Yılları (1930- 1949)

1930- 1949 yılları, Türkiye ekonomisinde Devletçilik Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Ancak korumacı sanayileşme ve bu doğrultuda şekillenen devletçilik fikri aslında 1930'lu yıllar öncesinde de varolan bir anlayıştır. Boratav'ın (2003: 61) ifade ettiği gibi:

1908 sonrasında İttihatçıların ve 1923 İzmir İktisat Kongresi'nden sonra Kemalistlerin modern bir kapitalist ekonominin oluşması için öngördükleri ana mekanizma, devletin bireyleri zenginleştirecek ortamı ve desteği sağlaması; böylece oluşacak (ve kısmen siyasi kadrolardan kaynaklanacak) yeni burjuvazinin yabancı sermayeyle ("eşit koşullarda") iş birliği ve ortaklık ilişkileri içine girerek gelişmeyi ve sanayileşmeyi gerçekleştirmesiydi. Sanayileşmeyi kolaylaştıracak "ölçülü ve ılımlı" bir korumacı rejim yeğlenmekteydi; ancak 1908-1929 yıllarının uluslararası konjonktüründen ve Türkiye'nin özel durumundan doğan nesnel sınırlamalar Türkiye ekonomisinin dünya ekonomisiyle esas olarak bir "serbest ticaret-açık kapı" ortamı içinde eklemelenmesi sonucunu veriyordu.

Devletçilik uygulamalarında devlet, ana hatlarıyla iki temel rol üstlenmiştir. Bunlardan biri devletin bir girişimci olarak sanayi üretiminde yer alması bir diğeri ise ekonominin genel gidişatını bu yönde yapmış olduğu düzenlemelerle teşvik etmiş olmasıdır.

Bu bağlamda devletçilik uygulamaları 1933- 1937 yılları arasında uygulanan Birinci Beş Yıllık Sanayi Planları'yla somutlaşır. BBYSP, salt bir sanayi planıdır, makro nitelikli bir plan değildir. Bu sanayi planına göre, dokuma, maden, selüloz, kimya ve cam sanayi alanında birçok fabrikanın kurulması hedeflenmiştir. Yani yüksek maliyet ve düşük kâr sebebiyle özel sektörün oluşturamayacağı sanayi kolları devlet tarafından teşvik edilmiş hattâ bizzat kurulmuştur.

Uygulamasına 1934 yılında başlanan Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın başarılı bulunmasının ardından 1938- 1942 yılları arası uygulanması planlanan İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı hazırlanmıştır. Ancak bu plan İkinci Dünya Savaşı ve bununla beraber oluşan finansman problemleri nedeniyle uygulanamamıştır.

Aslında devletçilik döneminin, aynı zamanda "karma ekonomi" olarak adlandırılan ekonomi modelinin Türkiye'de uygulanmaya başlandığı dönem olduğunu da söylememiz mümkündür. Karma ekonomi, kamu kesimiyle özel kesimin birbirini tamamlayacak şekilde hareket ettiği, piyasa mekanizmasının etkin olduğu bir ekonomik düzendir. Devletin bu bağlamdaki kurumsallaşmasının sonucu olarak KİT'ler kurulmuş; böylelikle devletin sanayi alanında kapitalist girişimci rolünü üstlenerek ülke içinde bir piyasa mekanizması yaratması sağlanmıştır. Daha sonra kurulacak olan birçok KİT'in temelini oluşturan başlıca teşebbüsler ise Sümerbank ve Etibank olmuştur. Bu iki KİT'e bağlı olarak kurulan birçok tesis, Türkiye'deki sanayileşme hamlelerinin ilk örneklerini teşkil etmektedir.

Devletin, bir girişimci olarak üstlendiği rolü dışında, yapmış olduğu birtakım düzenlemelerle de, devletçilik uygulamalarını gerçekleştirdiğini daha önce de ifade

etmiştik. Bu bağlamda (Akalin, 2004: 37), “1939 yılı ve sonrası ve İkinci Dünya Savaşı boyunca Türkiye’de uygulanan iktisat politikası çizgisinin ana hatları, bu yıllarda çıkarılan üç temel yasayla çizilmiştir.” diyebiliriz. Bu yasalar Millî Koruma Kanunu, Varlık Vergisi Kanunu ve Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu olup, aynı ekonomik hedef için yapılan farklı düzenlemeleri içermektedirler.

1940 yılının Ocak ayında yürürlüğe giren Millî Koruma Kanunu’na göre devlet, sanayi işletmelerine el koyma ve işletme hakkına sahip olabilecektir. Akalin’ın (2004:39) ifade ettiği gibi:

Kanun metninde yer alan maddeler sermaye ve toprak sahiplerine karşı ve aleyhlerine işletilebilecek hükümleri içeriyor nitelikte görünse de, savaş ortamı nedeniyle bu sınıfların katlanmak zorunda kalacakları kâr ve rant kayıplarının devlet tarafından güvence altına alınmasını içeren yanıyla, devlet sermaye işbirliğinin olağanüstü koşullarda dahi vazgeçilmeden işletilebilmesinin somut örneklerini göstermektedir.

Boratav’ın (2003: 85) ifadesine göre ise:

Kasım 1942’de kabul edilen Varlık Vergisi Kanunu, esas olarak ticaret burjuvazisini, tali olarak da çiftçi, esnaf ve ücretlileri kapsayan; belli komisyonlarca tarh edilerek bir kereye mahsus olmak üzere toplanan, itiraz hakkı bulunmayan olağanüstü bir vergiyi öngörür. Kanun metni bir ayırım yapmamakla birlikte, toplam vergi tahsilatının yarıdan fazlası azınlıklarca ödenmiş ve böylece Varlık Vergisi, ırk ve din ayırımına dayalı bir vergi uygulaması olarak mali tarihimize geçmiştir.

Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu ise aşar vergisinin kaldırılmasından sonra tarıma yönelik olarak uygulanan ilk dolaysız vergi olma özelliği taşımaktadır. Tüm bu düzenlemeler savaş yıllarında devletin korumacı bir tutum sergilediğini göstermekle beraber aynı zamanda kendini finanse etmek için vergilendirme yoluna gittiğini de göstermektedir.

1946 yılı, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde hem siyasî hem de ekonomik anlamda bir dönüşümün yaşandığı yıldır. Tek partili rejimden, çok partili rejime geçiş, dönüşümün siyasî ayağını oluştururken; dış dengeye dayalı, korumacı, kapalı ve içe dönük iktisadî politikalarından vazgeçilip, daha liberal ekonomik politikaların izlenmesi ise dönüşümün iktisadî ayağını oluşturmaktadır. Aslında 1946 yıllarının başlarında hâlâ devletçi, korumacı ve içe dönük politikaların varlığından söz etmek

mümkündür. Bunun en açık örneği 1945 yılında başlanıp, 1946 yılında tamamlanan; hazırlıklarına Şevket Süreyya ve İsmail Hüsrev gibi kadrocuların da katıldığı Beş Yıllık Sanayi Planı'dır. Ancak o günkü koşullarda böyle bir planın uygulanabilmesi pek mümkün görülmemektedir. Boratav (2003: 98) bu konuyla ilgili olarak kitabında şunları kaleme almıştır:

1946 planının hazırlanmasından birkaç ay sonra, 7 Eylül 1946'da bir dolar karşılığı Türk lirası 1.28'den 2.80'e çıkarılarak Cumhuriyet tarihinin ilk büyük devalüasyonu, ekonomiyi dünya ekonomisine entegre etmeye yönelik liberalizasyon tedbirleriyle birlikte uygulamaya konuyor ve dış arayışlarına girişiliyordu. Bu girişimlerde 1946 planının bir ayak bağı olacağını fark eden iktidar, farklı ve daha liberal iktisatçılardan oluşan bir kadroya 1947 yılında, özel teşebbüsün rolünün ve tarım, ulaştırma, enerji sektörlerine verilen önceliğin arttığı Türkiye Kalkınma Planı'nı hazırlattı.

Tüm bu yaklaşımların, devletin planlı ekonomiye doğru yönelimlerinin ilk sinyalleri olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bunların yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti'nin aldığı ekonomik kararlarda dış etmenlerin de etkili olduğunu ifade etmemiz mümkündür. Türkiye'nin Dünya Bankası (IBDR), Uluslararası Para Fonu (IMF), Avrupa İktisadî İşbirliği Teşkilatı (OECD) gibi uluslararası bir takım kuruluşlara katılmasının aynı dönemlere rast gelmesi bir tesadüf değildir; aksine bu liberal gidişatı destekleyen eğilimlerin göstergesidir. Yaşa (1980: 90) konuyla ilgili olarak şunları kaleme almıştır:

Bu dış ve iç faktörlerin etkisiyle 1946'da kurulan Demokrat Parti'nin programında kalkınmada özel girişime ağırlık veren bir ekonomi politikası benimsendiği gibi 1950'ye kadar iktidarda kalan Halk Partisi hükümeti uygulamalarda çeşitli liberasyon tedbirleri almak gerektiğini duymuştur.

Ancak bu değişim ve dönüşüm 1950 yılında Demokrat Parti'nin seçimleri kazanıp iktidara gelmesiyle daha belirgin olarak kendini göstermiştir.

Devletin, 1930'ların başında BBYSP'yla ortaya koyduğu devletçilik anlayışı, 1938'den sonra uygulamaya konan yasal düzenlemelerle farklı bir yapısal karaktere bürünmüştür. Buna rağmen devletçiliğin temel amacının korunduğunu söylememiz mümkündür. Kısacası 1938 yılından itibaren yapılan tüm uygulamalar 1950 sonrası döneme hazırlık niteliğinde olmuştur.

2.2.1.3. Planlı Dönem (1950- 1980)

Planlı dönem Türkiye'nin siyasal, sosyal ve ekonomik görünümünün tamamen değiştiği yıllardır. Bu bakımdan sosyo-kültürel yapının vazgeçilmez öğelerinden biri olan müzik alanı da bu dönemde kendine özgü bir yapı arzeder. Bizim çalışmaya konu olan müzik-sektör ilişkisi özellikle bu dönem üzerinden sorgulanacağı için, 1950- 1980 yılları arasını daha dikkatle incelemek zarureti doğmuştur. Bu dönemi iki başlık altında ekonomi bakımından ele alacağız.

2.2.1.3.1. Planlı Döneme Geçiş Süreci (1950- 1960)

1950- 1960 yılları, planlı döneme geçiş sürecinin içsel ve dışsal dinamiklerini barındırmaktadır. Bu dinamikler ekonomik olmakla birlikte aynı zamanda politik bir yapıya da sahiptirler. Nitekim 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi bu geçiş sürecinin kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır.

1950 seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin seçimleri kaybedip, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesinin sebepleri 1939- 1945 yılları arası uygulanan savaş ekonomisi politikalarında yatar. Bir önceki bölümde ifade ettiğimiz kanunların çıkarılması, uygulanması (Millî Koruma Kanunu, Varlık Vergisi Kanunu, Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu vb.) ve bununla beraber savaşın yarattığı diğer olumsuz ekonomik koşullar 1950 yılında sandıklara bu şekilde yansımıştır. 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti tarım kesimini epeyce desteklemiştir. Akalın'ın (2004: 43) ifade ettiği gibi:

Özellikle 1950- 1953 yılları arası Kore Savaşı'nın ve ülkedeki iklim koşullarının da yarattığı uygun ortam, tarım kesimine yönelik olarak uygulanan tarımsal vergi oranların düşük düzeyde tutulması, tarımsal krediler, tarımsal destekleme fiyatları ve tarım sektörünü teşvik edici diğer uygulamalar, tarım kesimine sağlanan ayrıcalıkların temel taşı hâline gelmiştir.

Sonuç itibariyle oy tabanının ağırlıklı tarım burjuvazisine dayalı olduğu Demokrat Parti hükümeti, 1953 yılına kadar genel olarak olumlu bir tablo çizmiştir. Soyak'ın (2004: 125) ifade ettiği gibi:

Ancak 1950'lerin ortalarından itibaren ortaya çıkan bütçe açıkları ve hızla artan dış borçlar; verilen sübvansiyonlar ve yanlış yatırımlarla birleşince ekonominin sıcaklığı artmaya başlamış ve ekonomi hızla enflasyonist bir sürece sürüklenirken, ödemeler dengesinde de önemli açıklar ortaya çıkmıştır. İktisadi kalkınmayı büyük ölçüde uluslararası finans kurumlarının dış kaynaklarına bağlayan DP, iktisadi krizden çıkış yolu olarak yine bu kuruluşların reçetelerine ve kaynaklarına sarılınca planlama isteği arkasından gelmiştir.

Devlet-sermaye ilişkisi bakımından CHP ile benzer bir tutum gösteren DP, dış ekonomik ilişkilerde de farklı davranmamıştır. 1946'da dış ticaret fazlasına rağmen alınmaya başlanan Marshall yardımları DP parti döneminde de kesintisiz olarak alınmaya devam etmiştir. Yardımları veren batılı finans kurumları, verilen kredilerin yatırımlara aktarılması konusunda da söz sahibi olmak istemiş ve planlı bir ekonomiyi ön görmüşlerdir. Ayrıca bunu takip eden 1952 yılında Türkiye NATO'ya üye olmuştur.

2.2.1.3.2. Planlı Kalkınma Dönemi (1960- 1980)

Planlama süreci, herhangi bir siyasî irade tarafından ortaya konan amaçlar doğrultusunda belirlenen hedeflerin gerçekleştirilebilmesi için gereken faaliyetlerin tespitini ve uygulamasını içerir. Ancak yapılacak tüm faaliyetler bir plan çerçevesinde belirlenir ve uygulanır. DPT'nin (Devlet Planlama Teşkilâtı [DPT], 2012) belirttiği gibi:

Plan ve programların hedef ve politikalarının tespitinde, sektör ve alt sektör planları ile kamu, özel kesim temsilcileri ve planlama teknisyenlerinin meydana getirdiği özel ihtisas komisyonları raporlarından büyük ölçüde yararlanılmaktadır. Planlar, piyasa mekanizmasının sinyallerinin yetersiz kaldığı alanlarda izlenecek stratejileri şeffaf hale getirmeyi sağlamanın yanı sıra, ekonomiye kamu müdahalesinin koordinasyonu, bilgi taşıma, belirsizliği azaltma, bütüncül bir yaklaşımla kamu müdahalesinin etkilerini genel amaçlar doğrultusunda test etme ve toplumun geleceğe yönelik özelemleri doğrultusunda uzlaşma sağlama özelliklerine de sahiptir.

İşte bu belirtilen amaçlar çerçevesinde 1961 Anayasası ile Anayasal bir kuruluş hâlini alan DPT (Devlet Planlama Teşkilatı) Türkiye'nin planlı kalkınma döneminin mimarı olmuştur. 1962 yılından itibaren uygulanan ekonomi politikaları, anlayış ve yöntem bakımından planlama temellidir. Bu planlama anlayışı aynı zamanda kamu-özel sektör dengesinin de ana çerçevesini belirlemiştir. Kamu sektörü

yatırımları, kalkınma planlarıyla uyum gösterecek biçimde şekillendirilmiştir. Buna rağmen özel sektör yatırımları, sadece kamu sektörünün mücade ettiği kadar hareket kabiliyetine sahip olmuşlardır. Boratav'ın (2003: 118) da ifade ettiği gibi:

Kamu yatırımları beş yıllık planların çerçevesinde hazırlanan yıllık programlara uyum göstermek zorundaydı. Özel yatırımlar ise, çeşitli özendirici ve desteklerden yararlanabilmek için Devlet Planlama Teşkilatı'nın veya yatırım projelerinin plan hedeflerine uygunluğunu denetleyen diğer kamu kuruluşlarının onayına muhtaçtılar.

Diğer yandan kalkınma planları daha önceki yıllarda uygulanan iktisadî uygulamalardan farklıdır. Yalnızca kamu yatırım projelerini öngören 1930'lardaki planlama anlayışı ulusal kaynaklarla temellendirilirken, 1960'lardaki planlama anlayışı ise daima dış yardımlarla şekillendirilmiştir. Planlı dönem dediğimiz 1960-1980 yılları arasında Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (1963-1967), İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (1968-1972), Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı (1973-1977), Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı (1979-1983) olmak üzere dört tane kalkınma planı hazırlanmıştır.

Devlet, kalkınma planları aracılığıyla ekonomiyi belirli bir seviyeye taşımayı hedeflerken bir yandan ülkedeki tüm ekonomik parametreleri meydana getiren alanlara (tarım, hayvancılık, ticaret..vb) yönelip, diğer yandan da eğitim, sağlık, ulaşım, kültür gibi alanlarda birtakım hedefler belirleyip bu doğrultuda çalışmalar yürütmüştür. Bu hedeflere ulaşabilmede öncelik verilmesi gereken en önemli nokta ise sanayileşme hamleleridir. Hazırlanan planlarda sanayileşmenin önemine yapılan vurgu kuşkusuzdur ancak bu sürecin gerçekleşmesiyle ilgili teknik detaylandırmaların yeterince mevcut bulunmaması uzun dönemde planların başarısını olumsuz yönde etkileyecektir. Bu planlama çerçevesinde tarım, madencilik, imâlat sanayii, ulaştırma, ticaret, turizm ve inşaat sektörlerinde özel sektörün; enerji, eğitim, sağlık ve ciddi alt yapı yatırımlarına ihtiyaç duyulacak diğer alanlarda ise kamu sektörünün yüksek paya sahip olması gerektiği düşünülmüş ve yatırımlar bu şekilde yönlendirilmiştir. Ancak yatırımların doğru yönlendirilememesi sebebiyle, hedeflenen noktaya ulaşamamıştır.

2.3. 1970'li Yılların Türkiye'sinde Ekonomik Ortam ve Uygulamalar

70'li yıllar Türkiye'nin hem ekonomik hem siyasal anlamda bir çıkmaza doğru sürüklendiği yıllar olmuştur. Türkiye ekonomisinin 70'li yıllardaki durumu, birbirini takiben gelişen iki dönemden ibarettir. İlk dönem 1962 yılında başlayıp, planlı kalkınma döneminin bir uzantısı olarak 1977 yılına kadar devam eden bir süreci kapsamaktadır. 1977- 1979 yıllarını kapsayan ikinci dönemde ise ekonomi yeniden büyük bir bunalıma sürüklenmiştir.

2.3.1. Türkiye Ekonomisinde 1962- 1977 Yılları

1962- 1977 yılları ile ilgili olarak Boratav (2003: 117) şu ifadeleri kullanmıştır:

Gelişme biçimi bakımından bu dönem, korumacı, iç pazara dönük ve ithal ikameci görüntüsüyle 1930'lu yıllara ve 1954-1961 dönemine benzer görünmekle beraber, sanayileşmenin içeriği, yatırımların dağılımı ve sektörlerin öncelikleri bakımından tamamen farklı özellikler taşımaktadır.

Yukarıda belirtilen yıllarında Türkiye'de üç kalkınma planı -Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (1963-1967), İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (1968-1972), Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı (1973-1977)- uygulanmıştır. Kalkınma planlarını detaylı olarak ele alacak olursak;

2.3.1.1. Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi (1963- 1967)

Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, onbeş yıllık bir uzun vadeli planın ilk safhası olarak hazırlanmıştır. Kepenek (2012: 142), "Uzun dönemli planlamanın ekonomik ve toplumsal yapının 'gelişme yönlerini' belirleyeceği, dönem planları arasında sürekliliği ve bütünlüğü sağlayacağı, yanlış karar alınmasını önleyeceği ve gelişmenin amaçları ile kaynaklar arasında bağlantı sağlayacağı öngörülmektedir." Bu onbeş yılda ulaşılabilecek hedefler; DPT'nin (Devlet Planlama Teşkilâtı [DPT], 2012) belirttiğine göre:

Türkiye'nin kalkınması için gerekli olan her sahada yeterli sayıda ve üstün nitelikte ilim adamı ve teknik mütehassısın yetiştirilmiş olması, yüzde 7'lik bir gelişme hızının sağlanması, istihdam meselesinin çözülmesi, dış ödeme dengesine ulaşılması ve bu hedeflerin sosyal adalet ilkelerine uygun olarak gerçekleştirilmesi, şeklinde özetlenebilir.

Birinci Beş Yıllık Kalkınma Plan'ın ithal ikameci yaklaşımı, dönemin sosyal yapısının ortaya koyduğu arz-talep dengesi üzerinden şekillenmiştir. Buna binayen gerektiğinde yabancı sermayenin de yardımıyla dayanıklı tüketim mallarının ülke içinde üretimi mümkün olmuştur. Sanayi kollarının gelişimi, emekçi ve orta sınıfların reel gelirlerinde artışlar sağlamıştır. Bu da aynı tüketim eğiliminin tabana doğru yayılmasına sebep olmuştur.

Bu dönemde karma ekonomi politikası tekrar vurgulanmıştır. Birinci Kalkınma Planı'nda bu konuyla ilgili şöyle bir açıklama mevcuttur: DPT'nin (Devlet Planlama Teşkilâtı [DPT], 2012) belirttiğine göre:

Özel sektörün iktisadî kalkınmanın bütün şartlarını yalnız başına gerçekleştirmesi mümkün değildir. İktisadî kalkınmanın gerçekleşmesi için yatırımların hızlandırılması, üretimin yapısında ve metodlarında bazı temel değişikliklerin meydana getirilmesi gerekir. Faaliyetlerini, piyasa şartlarına göre ayarlayan müteşebbisin bunları gerçekleştirmesi mümkün değildir. Az gelişmiş ve durgun bir iktisadî düzenden, ileri ve dinamik bir bünyeye geçiş için merkezi otoritenin sistematik ve rasyonel tedbirler alması gerekmektedir. Nitekim Türkiye'nin ilkel bir ekonomik düzenden daha ileri bir üretim sistemine geçmesi, devlet yatırımları ve Kamu İktisadî Teşebbüslerinin faaliyetleri ile mümkün olmuştur. Bu sebepten, kamu ve özel sektör faaliyetlerini kesin çizgilerle sınırlandırmak lüzumsuz ve imkânsızdır. Devlet, plân hedeflerinin gerektirdiği şartları sağlamak için iktisadî faaliyetleri düzenleyebilmelidir.

2.3.1.2. İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi (1968-1972)

İkinci Kalkınma Planı'nda da büyüme hızı, yine Birinci Kalkınma Planı'nda olduğu gibi %7 olarak belirlenmiştir. Bu gelişmenin sağlanabilmesi için köklü bir yapısal değişimin gerekliliği vurgulanmış ve tarım metodlarında daha ileri teknolojiye geçilmesiyle beraber, sanayi sektörünün payının hızla yükseltilmesi hedeflenmiştir. Kamu kesiminin, ara ve yatırım malları üretimine yönelmesinin sebebi de bu hedeften dolayıdır. Kepenek'in (2012: 147) belirttiği gibi:

II.Kalkınma Planı döneminde, bir yandan dışalım yerine yerli üretim türü sanayileşmenin dayanıklı tüketim malları üretimine yönelik ikinci aşaması tamamlanmak istenmiş, diğer yandan da ara malları üretimi önem kazanmıştır. Dayanıklı tüketim malları üretimini özel yerli ve yabancı sermaye, ara ve yatırım malları üretimini de kamu kesimi üstlenmiştir. Bu üstü kapalı iş bölümünün nedenleri, özel sanayi sermayesinin oluşmasında aranmalıdır.

İkinci Kalkınma Planı'na göre, tasarrufların arttırılamaması ve giderek artan dış ticaret açığı, ekonomiyi bir çıkmaza doğru sürüklemektedir. Bu çıkmazdan kurtulabilmesi için devlet, özel girişimi epeyce teşvik etmiş, bunu destekleyen birçok uygulama yürürlüğe girmiştir.

1970 yılına gelindiğinde, bu dışa bağlı sanayileşme, fiyat kontrolünün sağlanamamasıyla birlikte yeni bir krize dönüşmüştür. Boratav'a (2003: 128) göre:

1968'den itibaren dış çevreler, IMF aracılığıyla devalüasyon ve dış ticaret rejiminin liberalleşmesi yönünde etkiye başlamışlardır. 10 Ağustos 1970'te 1 dolar resmen 9 TL'den 15 TL'ye çıkarılarak; ithal teminatları ve damga resimleri düşürülerek dış telkinler doğrultusunda bir operasyon yapılmıştır.

Diğer yandan 1960'larda artan işçi sayısına paralel gelişen sendikalaşma hareketleri 70'lere gelindiğinde siyasal bir duruş olarak da iyice etkinlik kazanmıştır. Giderek derinleşen gelir dağılımı eşitsizliği siyasal bir takım baskılarla birleşince 12 Mart 1971'de hükümetin askerî bir müdahaleyle düşürülmesine sebep olmuştur.

Türkiye ekonomisinin 70'li yıllardaki genel durumunun analiz edilebilmesinde kalkınma planlarının önemini daha önce de belirtmiştik. Bu anlamda Üçüncü Kalkınma Planı'nı açıklamak da yerinde olacaktır.

2.3.1.3. Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi (1973-1977)

İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın uygulandığı dönemde yükselen siyasî ve toplumsal gerginlik, 1971 askerî muhtırasıyla sonuçlanınca, onbeş yıllık plan çerçevesinin, son beş yıllık dilimini oluşturan III. BYKP, o bütünlükten kopmak durumunda kalmıştır. Bunun sonucu III. BYKP, bir önceki planlardan daha farklı nitelikte olmuştur.

Kepenek'e (2012: 149) göre:

III. BYKP’de yeni bir uzun dönem planlaması gerektiren nedenlerin başında ekonomik gelişmeye yeni bir ivme kazandırma isteği ve özellikle AET (Avrupa Ekonomik Topluluğu; 1990’ların sonunda üye ülke sayısını artıran ve adı Avrupa Birliği’ne dönüşen oluşum) ile ilişkiler gelmektedir.

III. BYKP’nin de, I. ve II. planda olduğu gibi, yine büyüme hızı önemli bir hedef olmuştur. Bununla beraber sanayileşme daha fazla desteklenmiş, bunun için özellikle özel sektör teşvik edilmiştir. Fakat üretim ithal ikameci yapısını korumuştur.

Bu arada 70’li yıllarda dünya ekonomisinde de birçok değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Bu değişimlerden bir tanesi 12 Şubat 1973’te *Bretton Woods Sistemi’nin* çöküşüdür; yani doların altına konvertibilitesinin kaldırılmasıdır. Bir başka ifadeyle rezerv para özelliği taşıyan ABD Doları’nın dış değerinin altınla tanımlanmasından vazgeçilmesidir. Bir diğer önemli olay ise *1. Petrol Krizidir*; OPEC ham petrol fiyatlarını 1974 yılında beş kattan fazla arttırmıştır. Tüm dünyayı bunalıma sokan bu krizi Türkiye kısa vadeli borçlanmalarla ithalat hacmini arttırarak ertelemiştir. Ekonomiyi etkileyen bir diğer dış etmen ise 1974 Kıbrıs Çıkartması ve ardından gelen Amerikan Ambargosu’dur. Bunların dışında Türkiye’nin yoğun ekonomik ilişkiler içinde bulunduğu ülkelerin yaşadıkları ekonomik bunalımda ülke içi ekonomiyi olumsuz etkilemiştir. Yani III. BYKP’nin uygulandığı dönemde önceki dönemlerden farklı olarak dış ekonominin diğer bir ifadeyle dünya ekonomisinin, iç ekonomiye yansımalarının hayli etkili olduğunu söylememiz mümkündür. Bu dönemde yaşanan tüm bu olumsuzluklar sonraki süreçte ülkenin ekonomik bir çıkmaza doğru sürüklenmesine sebebiyet vermiştir. Elbette ekonomik çıkmaz yalnızca pazarı etkileyen bir durum değildir. Sosyal hayat da fazlasıyla bu kaostan payını alacaktır. Gerek Türkiye’nin en bunalımlı yılları olması, gerekse bizim çalışma alanımızın özel alan olması sebebiyle 1970’li yıllarda Türkiye’nin genel bir profilini çıkarmak yararlı olacaktır.

2.3.2. Türkiye Ekonomisinde 70'li Yıllar

1977- 1979 yıllarında Türkiye ekonomisi genel hatlarıyla içe dönük, dışa bağımlı, müdahaleci ve ithal ikameci bir yapıya sahip olmuştur. 1974 sonrasında petrol fiyatlarının artmasıyla tüm dünyayı etkisi altına alan krize karşı ise Türkiye kısa dönemli borçlanma yoluna gitmiştir. 1977 yılına kadar etkileri fazla hissedilmemiş olmakla birlikte, 1977 yılına gelindiğinde kriz, daha derin bir biçimde ve bir siyasal bunalımın eşliğinde patlak vermiştir. Diğer yandan ciddi noktalara ulaşan dış ticaret açığını ve bundan doğan ekonomik bunalımı ortadan kaldırmak için de alternatif çözümler getirilmek istenmiştir. Ancak o yıl iktidara gelen Ecevit hükümeti hem kuramsal hem de politik durumlar nedeniyle çözümü yine dış yardımlara bağlamıştır. Öte yandan gıda ve tüketim mallarında yaşanan fiyat artışları da devalüasyonla çözülmeye çalışılmıştır. Boratav'a (2003: 141) göre, "Böylece, 1946, 1958, 1970 yıllarındaki gibi istisnai bir operasyon sayılan devalüasyon, 1977'den itibaren her yıl, gerekirse başvurulabilecek olağan bir ayarlama hâline" gelmiştir. Yani devletin bu yıllardaki ekonomik bunalıma karşı tek çözümü sık sık tekrarlanan devalüasyonlar ve dış yardımlar olmuştur. Boratav'ın ifade ettiği gibi:

Dolayısıyla bir yandan IMF kökenli telkinlere kısmi ödünler veren; öte yandan ithalat tıkanmalarından ve piyasadaki genel kargaşadan kaynaklanan güçlükleri, fiyat kontrolleri ve polisiye önlemlerle karşılamaya çalışan çelişkili iktisat politikaları izlemiştir.

Bu yıllar diğer bir yandan işçi sınıfı ve sermaye sınıfları arasındaki bölüşüm çekişmesinin siyasî ve sosyal dengeleri yerinden oynatabilecek derecede gerginleştiği bir dönemdir. Bunun bir sonucu olarak da sendika hareketleri daha kitlesel ve siyasal bir yapıya bürünmüştür.

Son olarak 24 Ocak 1980'de alınan kararlar, Türk parası %32,7 oranında devalüasyona uğramıştır. Ardından da 12 Eylül 1980 darbesiyle ülkede hem siyasî, hem sosyal, hem de ekonomik anlamda yeni bir dönem başlamıştır. Bu siyasî darbenin ardından Türkiye ekonomisi, ilerleyen yıllara da damgasını vuracak olan neo-liberal politikalar doğrultusunda şekillendirilmeye başlamıştır.

2.4. 1970’li Yılların Türkiye’sinde Sosyal Hayat

Bir önceki bölümde Türkiye ekonomisinin genel hatları, dönemler itibariyle ele alınmıştır. Bu bölümde ise ekonominin dönemsel panoromasının yanı sıra, sosyal hayatla olan bağlantısına değinilecektir.

Zira ekonomik veriler ya da daha geniş mânâsıyla ekonomik faaliyetler, insan için olduğuna göre, müzik gibi spesifik bir alana nüfuz etmek ancak bu alanın sosyal yansımalarını değerlendirmenin ardından mümkün olabilecektir.

2.4.1. 1970’li Yılların Türkiye’sinde Sosyal Hayat ve Kamusal Kavramı

Türkiye’nin 70’li yıllardaki sosyal hayatına değineceğimiz bu bölüm, kamusal ve kamusal alan kavramları üzerinden ele alınacaktır. Bu konuyla ilgili olarak, “Frankfurt Okulu/Eleştirel Teori” çizgisinde, Adorno, Horkheimer ve Marcuse’dan sonra gelen kuşağın en önemli düşünürü olarak önemli çalışmalara imza atan Jürgen Habermas, 1962 yılında kaleme aldığı “Kamusalın Yapısal Dönüşümü” adlı eserinde kamusal kavramının ortaya çıkışını ve 18.yy’dan 20.yy’a kadar geçirdiği dönüşümü ele almıştır. Bu çalışmada yeralan kamusal kavramı da Habermas’ın çalışması üzerinden şekillendirilmiştir.

Kamusal alan kavramı, ortaya konusu itibariyle birbirinden farklı, ancak birbirini tamamlayıcı birtakım anlamlar içermektedir. Kamusal alan kavramı bir yandan resmî daireler, okullar, hastaneler, parklar ve bunun gibi halkın ortak kullanımına açık her tür mekânı ifade eden olgusal bir anlama sahip iken, diğer yandan toplumsal yaşantı içerisinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği ve tartışıldığı, toplumsal alanları ifade eden normatif bir anlama da sahiptir.

Kamu sözcüğünün etimolojisine göz attığımızda ise, sözcüğün 18.yy’da Almanca’daki “kamusal” sıfatından kurularak türetilmiş olduğu belirtilmektedir. Habermas’a (2010: 59) göre:

Kamu ancak bu evrede kavramlaştırılmayı talep ettiğine göre, bu alanın en azından Almanya’da ancak o zaman oluşup bir işlev üstlendiğini söylemek mümkün olabilir; kamu özgül olarak, aynı dönemde mal mübadelesinin ve toplumsal emeğin alanı olarak kendi yasalarına göre kurumlaşan “burjuva toplumu” aittir. “Özel” olandan ise çok önceden söz edilmeye başlanmıştır.

Ayrıca Roma Dönemi'nde aldıkları biçimle aktarılan Yunanca kökenli kategorilerden söz edilmektedir. Yine Habermas'ın (2010: 60) ifadesine göre:

Olgun Yunan şehir devletlerinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı “polis” alanı, tek tek şahıslara ait olan “oikosun” alanından kesin olarak ayrılmıştır. Özel alan adı itibarıyla eve bağlıdır; dolaşım halindeki bir servete veya emek gücüne sahip olmak “polise” kabul edilmenin koşullarından sadece bir tanesidir. Yunanlıların bilincinde kamu, özel alanın karşısında bir özgürlük ve istikrar alanı olarak yükselir.

Geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş süreci kamusal kavramını da yeniden tanımlamıştır. Modernleşme, (Ercan, 2003: 30), “...yaşamın süregelen pratiklerini örgütleyen, gizemli tanrısal düzenler, derebeylik hakları, dinden doğan haklara ve bunların yarattığı eşitsizlik ve zenginliğe karşı bir tavır alıştı.” (Ercan, 2003: 31), “Diğer yandan bireyi, bireyin kurtuluşunu ve özgürlüğünü onun akılcılığına bağlar.” Burada vurgulanan akılcılık, Habermas'ın vurguladığı “kamusal akıl yürütme bilincidir”. Bu bilinç kamusal kavramına modernizmle birlikte yepyeni anlamlar yüklemiştir. (Habermas, 2010: 95), “Mal dolaşımının ev ekonomisinin sınırlarını yıkması ölçüsünde, çekirdek ailenin alanı ile toplumsal yeniden üretim alanı arasında bir sınır çizilir; devletle toplum arasındaki kutuplaşma süreci, toplumun içinde de cereyan eder.” Çekirdek ailenin mahremiyet alanı da bunun bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Kamusal alan ise devlet ile toplum arasındaki dengeyi kuran demokratik alanı ifade etmektedir. Özbek'in (2004: 31) ifadesine göre:

Demokratik ilke olarak kamusal alan, yurttaşların ortak meselelerini, eşit ve özgür katılım (söz, irade ve eylemle) halletmeye çalıştığı yerdir. O yüzden bir toplumda varolan kamusal alanın genişliği ve sınırlarını; düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma, toplanma, örgütlenme ve tanınma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı (eşitlik, çokluk ve farklılık) belirler.

Modern toplumdaki geleneksel topluma geçiş sürecinin baş aktörleri ise kuşkusuz burjuvazidir. Burjuvazi, Hançerlioğlu'nun (2009: 25) ifadesine göre ise kentsoylu sınıfı:

Büyük kapitalistten küçük esnafa ve ekonomik güçleri paraya dayanan serbest meslek sahipleriyle bunların hizmetinde çalışan geniş bir bürokrasi kadrosuna kadar çok geniş bir grubu kapsar. Burjuva sınıfı tarihte devrimci bir rol oynamış ve kimi yerde aristokraziyle anlaşarak (İngiltere) kimi yerde de ihtilâlle (Fransa) eski düzeni yıkmış, bu düzenin yerine kendi düzenini getirmiştir.

Bakçay'ın (2007: 7) ifâde ettiğine göre:

Kapitalizm içinde ve onun ideolojisi olan liberalizm tarafından yapılmış olan bu tanımda kamusal alan, Fransız devrimiyle temeli atılan modern liberal cumhuriyetin eşitleştirici ideolojisinin yarattığı, kendi yaşamlarını nesnel ve evrensel doğrularla yönlendirebildiği savını taşıyan vatandaşların siyasal sahnesidir. Aralarında din, dil, sınıf farkı olmadığı varsayılan vatandaşlar, kamusal alanın aktörleridir. Liberal kurama göre kamusal alanda her vatandaş aynı hak ve yükümlülüklerle sahiptir. Devletle ilişkiye giren modern bireyler için dini, kültürel, ideolojik farklılıkların yaşanacağı yer özel alandır. Dolayısıyla kamusal alanda yurttaş bir birey olarak bulunur ve kendi çıkarlarını rasyonel biçimde savunur.

Habermas'ın tasvir etmeye çalıştığı yapısal dönüşüm ise devlet, ekonomi ve bireyin birarada kurduğu dengenin yarattığı kamusal alanın farklı bir yüzüdür. Bu kamusal alan hem devletin hem piyasa mekanizmasının yönlendirmesiyle şekillenen, topluma ait gibi görünen fakat toplum iradesinden bağımsız olarak, kendi alanını oluşturur.

Devlet, kamusal alanın en etkin aktörlerinden olduğu için, kamusal alana devamlı hükmetmek ve onu yönlendirmek ister. Ekonomi ise devamlı artı değer üretmek ister. Bu artı değer her zaman parasal bir değer olmak zorunda değildir, kimi zaman kültürel bir değer de olabilir.

Türkiye'nin 70'li yıllardaki sosyal hayatı da devletin ve ekonominin yönlendirmeleriyle kendi kamusal alanlarını yaratır ve tüm sosyal hayat da bu kamusal alanlarda kendisini gösterir.

70'li yıllardaki sosyal hayat bir takım ekonomik, siyasî ve kültürel dinamiklerle şekillenmiş olmakla beraber 1960'lı yılların bir devamı niteliğindedir. 70'li yıllardaki sosyal hayat, daha çok kent ve kır yaşantısı biçiminde ele alınabilirse de bu çalışmada esas alınacak mekân kent ortamıdır. Aslında kent ortamı kamusal alanın kendisidir. Kent, çeşitli siyasal hareketlerin yoğun yaşandığı bir ortam olmakla birlikte kültürün de çeşitlendiği, çoklu bir yapıya büründüğü mekândır.

Bununla beraber, daha çok batılı değerlerle donanmış insan kitleleri ve onların şekillendirdiği sosyal çevre değişimin bu yıllarda doruk noktalarda yaşanmasına sebebiyet vermiştir.

Modernizm ve kapitalizmle değişen bölüşüm ve dağılım ilişkileri, Avrupa’da çekirdek aile yapısını yaratmıştır. Türkiye’de ise 70’li yıllar, yükselişe geçen batılı değerlerle kent yaşamında çekirdek aile yapısının giderek yaygınlaştığı bir dönemi ifade eder. Kadınların okuma-yazma oranları ve iş hayatına dâhil olmaları da bunun paralelinde gelişmiştir.

Evlilik ise toplumda kabul görmenin koşullarından biri olmaya devam etmektedir. Belirli yaşa kadar evlenmiş, aile kurmuş olmak bu dönemde de önemli bir gerekliliktir. Görücü usûlüyle evlenenler olduğu gibi, tanışarak evlenmek de mümkündür. Kadın-erkek ilişkilerinin sınırları o yıllarda hâlâ toplum tarafından çizilmektedir ve bu sınırlar oldukça kısıtlayıcıdır. Günümüzde yalnız yaşamak veya evlenmeden beraber yaşamak artık çok rastlanan bir durum iken o yıllarda böyle bir durum marjinalleşmek anlamına gelmektedir.

Evlilik kurumu çeşitli aşamalardan geçerek var olur ve bu aşamaların her biri ayrı bir merasimi içerir. Evlenme kararını takiben yapılan söz kesme ve nişan törenlerini çeyiz serme ve kına yakma gibi, tüm akrabaların ve komşuların, yani kişinin sosyal hayatına dair herkesin dahil olduğu diğer ritüeller takip etmektedir.

Ölüm ve doğum da sosyal hayatın içinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Cenaze töreni, dua/mevlid okunması, yemek verilmesi gibi ölü evinde yapılması gereken işler, yine akrabalar ve komşular tarafından üstlenildiği gibi, bir bebeğin doğumunun ardından yapılan kutlamalar da yine aynı sosyal çevreyle yaşanmaktadır.

Tüm bu ifade ettiklerimizden anlaşılacağı üzere 70’li yıllar kent yaşamının modern bir yapı kazanmaya başladığı, ancak bununla beraber geleneksel toplum yapısından kopmadığı bir görüntü sergilemektedir. O yıllardaki gelenekselliği koruyan en önemli faktör ise köyden kente yaşanan yoğun göç dalgasıdır.

Türkiye 70’li yıllarda hâlâ kırsal nüfusun ağırlıkta olduğu bir ülke durumunda idi. Kırsal nüfusun aile yapısı, ekonomik ihtiyaçlar gereği feodal bir yapıya sahipti. Aileler ise çok çocuklu, geniş ailelerdi. Ancak kent yaşamında çekirdek aile kavramı bu dönemde yaygınlaşmaya başlamış ve çekirdek aile kamusal alanın yeni bir yüzü hatta yükselen değeri hâline gelmiştir.

1970’li yılların kent yaşamına etki eden bir önemli konu da “göç olgusu”dur. Erken cumhuriyet döneminden itibaren uygulanan sanayileşme politikalarının

sonucu, tarımda yoğun bir makineleşme ve ithal ikameci bir sanayileşme süreci yaşanmıştır. Kentlerdeki iş olanaklarının köylerdeki göre daha fazla olması da köyden kente yaşanan büyük göç dalgasını beraberinde getirmiştir. Köyden kente göç, kent hayatına yeni kimlikler kazandırmıştır. Kırsal bölgeden gelen insanların kent ortamındaki kimlik arayışı, kentin kültür yaşamına da yansımış ve uzun dönemde kent yaşamına eklemlenmiştir.

Sanayileşme faaliyetlerinin bir sonucu olarak iş alanları ve istihdam oranları artmıştır. Sınıf bilincinin gelişmeye başladığı 70'li yıllarda işçilerin sendikalaşma hareketleri de siyasal bir karakter kazanmıştır. Özellikle 70'li yılların sonlarına doğru ekonominin sürüklendiği krizle birlikte bu siyasal bilinç yerini toplumsal gerginliğe bırakır. Bu yıllar aynı zamanda siyasal gerginliğin üniversitelerde de zirveye ulaştığı ve öğrenci hareketlerinin yoğunlaştığı yıllardır.

70'li yıllar yazılı basının da oldukça zengin olduğu bir dönemdir. En çok iltifat edilen haber kaynağı ise gazetelerdir. Başlıca gazeteler Milliyet, Hürriyet ve Cumhuriyet gazeteleridir. Gazetelerin yanı sıra müzik, gençlik dergileri ve çocuklar için hazırlanan birtakım dergiler yayınlanmaktadır. Bunların dışında mizah dergileri, çizgi romanlar ve foto romanlar da oldukça ilgi görmektedir.

70'li yıllar, yazılı basının yanı sıra radyonun da oldukça yaygın olduğu bir dönemi ifade eder. Özellikle o yıllarda yaygınlaşan transistörlü radyo birçok bakımdan dönemin önemli bir kitle iletişim aracı olmuştur.

Kent yaşamının kamusal alanları, bireylerin birarada iletişim hâlinde oldukları sosyal alanlarda kendisini var etmektedir. Radyonun yaygın olduğu, ancak televizyonun henüz her evde olmadığı 70'li yıllarda, yazlık ve kışlık sinemalar dönemin önemli sosyal alanları arasında yer alır. Dönemin sosyal yaşantısında önemli olan diğer mekânlar ise canlı müzik icrasının yapıldığı ve insanların birarada müzik dinlediği mekânlar olan gazinolar ve gece kulüpleridir. Bir sonraki bölümde detaylandıracağımız bu mekânlar dönemin müzik ortamını, müziğin sektörel bir özellik kazanma sürecini ortaya koymak bakımından önemli mekânlardır.

2.4.2. Türkiye'nin 70'li Yıllardaki Müzik Ortamı

Müziğin birebir iletişimin ötesine geçerek, yani insandan insana iletilen bir estetik değer olmaktan çıkıp kamusal bir nitelik kazanması farklı kanallar aracılığıyla olabilmektedir. Müziğin kamusallaşma sürecindeki tüm aktörler ve bunların

birbirleriyle olan ilişkileri müzik ortamını meydana getirir. Bu aktörler besteci, icracı vb. gibi müzikal ürünün yaratım sürecini meydana getiren müzisyenler, müzikal ürünü talep eden ve tüketen dinleyiciler ve müziği dinleyiciye ulaştıran kişi ve kurumlardır. Aynı zamanda müziğin dinleyiciye ulaştıran kişi ve kurumlar, müziğin kamusallaşma sürecinin bir parçasını oluşturur.

Müziğin, kamusal alanın bir parçası hâline gelmesi kimi zaman devlet tarafından, kimi zaman da ekonomik saiklerle hareket eden sektör tarafından desteklenmiştir. Türkiye'nin 70'li yıllardaki müzik ortamına baktığımızda da; bir yanda müziği kurumlaştırma çabalarına sahip olan bir devlet anlayışından, diğer yanda ise ekonomik ve kültürel artı değer elde etme kaygısıyla hareket eden bir sektörel yapının varlığından söz edebiliriz.

Devlet erki, kendi ideolojik tutumunu ortaya koyup bunu meşrulaştırmak için, müziği her dönem kullanmıştır. Devletin kitlelere hükmedebilmesi ve onları kontrol altında tutabilmesi için de müzik kamusal alanın vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Türkiye'nin müzik ortamının şekillenmesinde, devletin 70'li yıllarda sergilediği kurumsallaşma çabası önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu kurumsallaşmanın sonucu olarak kurulan koro, orkestra ve topluluklar; hem repertuar hem de icra bakımından devletin olması gerektiğini düşündüğü doğrultuda şekillendirilmişlerdir. Bu kurumlar halka, radyo ve konserler aracılığıyla ulaşmaktadırlar. Bu müzik kurumlarına mensup icracılar da devlet otoritesinin belirlediği bir repertuar ve üslûp anlayışı doğrultusunda müzik icrası yapmaktadırlar.¹

Müziğin kamusal alanın bir parçası hâline gelmesinde etkin olan bir diğer faktörün ise ekonomi olduğunu söylememiz mümkündür. Her kamusal alan o faaliyetin sektörünü oluşturmaktadır. Devamlı olarak artı değer üretmek isteyen ekonomi, müziği arz ve talep dengeleri üzerinden şekillenen bir metaya dönüştürmektedir. Müziğin ekonomiyle olan ilişkisi düşünüldüğünde ilk akla gelen kuşkusuz plak şirketleri olacaktır. Ancak o dönemde (70'li yıllar), canlı müzik icrasının yapıldığı mekânların başında gelen gazinolar ve gece kulüpleri de plak şirketleri gibi ticarî kaygılarla hareket ettikleri için, dinleyicilerin taleplerini gözardı etmemişlerdir. Bu mekânlar sınırlı da olsa müziği belirli kitlelere ulaştırabilmişlerdir. Örneğin gazino, 70'li yılların müzik ortamını tasvir ederken belki de en esaslı ve vazgeçilmez müzik mekanlarının başında gelir.

¹ Duygulu, M "Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde Kimlik, Teknik, Tavır"

Gazinolar o yıllarda büyük şehirlerin en gözde eğlence merkezi olmuşlardır. 50'li 60'lı yıllarda bilhassa ailelerin müzik dinlemek için gittiği gazinolar, 70'li yıllarda daha çok yemekli-içkili, müzikli eğlence mekânlarına dönüşmüşlerdir. Ayrıca daha düşük nüfuslu küçük yerlerde yaşayan, ekonomik bakımdan güçlü olan kişiler de zaman zaman büyük şehirlere, gazinolardaki ünlü şarkıcıları dinlemeye gelmektedirler. Gazinolarda o dönem icra edilen en baskın müzik türü Klasik Türk Müziği'dir. Ancak fasıl müziğiyle başlayan program, ilerleyen saatlerde daha eğlence ağırlıklı bir repertuarla devam etmektedir. Gazinolarda sahne alan şarkıcılar ise dönemin ünlü ses sanatçılarıdır. Bu gazino sanatçıları sadece icralarıyla değil, giyimleriyle, saç biçimleriyle, özel hayatlarıyla da kamuoyuna konu olmaktadır. Radyo ve televizyondaki müziğin TRT denetimi altında olması, icra edilen müziğin repertuar ve üslûp bakımından sınırlanmış olduğunu ifade ederken gazinoda böyle bir sınırlama yoktur. Zira bu mekânlarda devletin müdâhil olmadığı orta sınıfın kendine özgü beğeni düzeyinin sergilendiği serbest bir pazar vardır.

70'li yıllarda gazinoda sahne alan birçok şarkıcı, dönemin sinema filmlerinde de oynamıştır. Hem gazetelerle hem sinema filmleriyle birer yıldızla dönüşen gazino sanatçılarının hangi gazinoyla anlaşma yapıp, sahne alacakları da dönemin önemli magazinsel konuları arasında yer alır.

O dönemin canlı müzik icrasının olduğu yaygın mekânlardan biri de gece kulüpleridir. Gece kulüpleri genelde batılı orkestraların sahne aldığı, ağırlıklı olarak dans müziği ve enstürmantel müzik icrasının yapıldığı mekânlardır.

Ancak 70'li yıllarda müziğin tam anlamıyla kitleleşmesini sağlayan en önemli araç transistörlü radyolar olmuştur. Transistörlü radyonun ortaya çıkması, müzik dünyasında adeta bir devrim yaratmıştır. Bu radyolarla, aynı anda -radyo dalgaları üzerinden- milyonlarca kişiye ulaşmak mümkün olmuş ve müziğin kamusallaşma süreci bu teknolojinin keşfiyle muazzam noktalara ulaşmıştır.

Kısacası 70'li yıllarda müzik hem devlet hem de özel sektör tarafından kamusal alanının vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir. Bu sebeple de dönemin müzikal ortamı kimi zaman birbirini tamamlayıcı, kimi zaman birbirine aykırı birçok müzikal türü ve üslûbu bünyesinde barındırmıştır.

3. TÜRKİYE’DE MÜZİK SEKTÖRÜNÜN OLUŞMASI

3.1. Dönemler

Türkiye’deki müzik sektörünün oluşumu ve gelişimini ele alacağımız bu bölümde ekonominin geçirdiği dönemler gibi dönemsel bazı özelliklere değineceğiz. Zira müzik sektörü ekonominin parametrelerinden bağımsız var olabilen bir sektörel/ekonomik öge değildir. Müziğin ve ekonominin sektör üzerinden yarattıkları ortak dil, müziğin pazardaki konumuna, halkın beğeni düzeyine vd. pek çok müzik ortamını etkilemiş bu doğrultuda söylemler geliştirmiştir. Bu bakımdan konuyu dönemlere göre değerlendirmek müzik sektör ilişkisinin evrelerini daha açık görmemize imkân sağlayacaktır.

3.1.1. Erken Dönem

Edison’un fonografı sesin fiziksel öğelerinin aynen kaydedildiği ilk çalışmadır. 1877 yılında yapılan bu çalışma ses kayıt tarihinin milâdı kabul edilir. Fonografin kullanım alanları Edison’un kaleme aldığı on maddelik manifestoda detaylı bir şekilde ifade edilmiştir. Müziğin kaydedilmesi de bu kullanım alanlarından sadece bir tanesidir. Bunun dışında birtakım sekreterlik hizmetlerinin yerine getirilmesi, görme engelliler için işitsel kitaplar hazırlanması ve anı nitelikli bir takım ses kayıtlarının yapılması fonografin diğer kullanım alanlarından bazılarını oluşturmaktadır. Ancak fonografla yapılan kayıtların ticarî bir ürün hâline gelebilmesi teknik yetersizlikler nedeniyle pek mümkün olamamıştır; nitekim yapılan ses kayıtları, kişisel kayıtlar, derleme kayıtları ve arşiv çalışmalarıyla kısıtlı olmuştur. Ünlü’nün (2004: 27) de ifade ettiği gibi, “Fonograftan yaklaşık on sene sonra bulunup geliştirilen gramofon ve gramofon plakları, ses kalitesi, yaygın üretim ve satış olanaklarıyla fonografin ikinci planda kalmasına neden oldu.”

Fonografin kullanım alanının daralmasından sonra icâd edilen Gramofon, 19. yüzyılın son çeyreğinde yaygınlık kazanmıştır. Yahudi kökenli bir Alman olan Emile Berliner icâd ettiği akdi (Gramofonu) 16 Mayıs 1888’de bir toplantıyla geniş kitlelere tanıtmıştır. Ünlü’ye (2004: 42) göre:

Berliner gramofonun geleceğini Edison’un aksine iş yerlerinde değil, daha geniş bir pazar olduğuna kuşku duyamayacağımız evlerde görüyordu. Fırsat buldukça ses kaydının kültürel önemini vurguluyor, büyük sanatçıların seslerini ya da çaldıkları enstürmanları kaydederek saklamanın cazibesini yaratmaya çalışıyordu.

Dünya müzik piyasasının temellerinin fonografin icâdından çok gramofonun keşfiyle atıldığını söylememiz mümkündür. İlk üretilen gramofon plakları teknik özellik bakımından 78 devirlidirler. Devir sayısı plağın bir dakika içindeki dönme sayısını ifade eder. Bu plaklar için, 70’li yıllardan sonra sadece Türkçe’ye mahsus olup, başka herhangi bir dilde karşılığı bulunmayan *taş plak* ifâdesi kullanılmaya başlanmıştır. Ünlü’nün (2004: 49) ifade ettiği gibi:

Oysa, gramofon plakları halk arasında sanıldığı gibi ne taştan ne de ziftten üretilmiştir. Kanada üretimi Berliner ve Pathe yapımı kahverengi plaklarla, renkli resimlerle bezeli “özel” plakları bir yana bırakacak olursak, renk her zaman siyahtır. Siyah renk plağa, bileşiminde bulunan karbon (kömür) tozlarının kazandırmış olduğu bir özelliktir.

Bunun dışında bir önemli nokta da gramofon plaklarının çoğaltılabilme imkânıdır; gramofonun teknik yapısı bir ana kalıptan sınırsız sayıda kopya elde edebilmeyi olanaklı hâle getirmiştir ki, bunun, ürünün çoğaltılması ve ekonomik değerinin üstünlüğü gözönüne alındığında ne denli kıymetli olduğu açıkça görülebilir.

Berliner’in 1894 yılında Berliner, *Gramofon Company*’i kurarak gramofon ve gramofon plaklarını piyasaya sürmesini takiben *Odeon*, *Favorite*, *Columbia* gibi başka birçok plak şirketleri kurulmuştur. Bu plak şirketleri kısa bir süre içerisinde kendilerine pazar yaratabilmek için başka ülkelerde yatırım yapma kararı almaya başlamışlardır.

Türkiye ise savaş sonrası ekonomik koşulları itibariyle müzik sektörü için olumlu bir ortama sahip değildir. Duygulu'nun (2006: 186) ifade ettiği gibi:

Buna rağmen Türk müziği pazarının verimliliğini keşfeden plak firmaları yeni gelişen bu sektörü Türkiye'de tesis etmekten geri durmamışlardır. Odeon, Columbia, Sahibinin Sesi, Orfeon gibi plak firmalarının ürettiği binlerce plak Türk müzik sektörünün-dolayısıyla Türkiye müzik endüstrisinin ilk ürünleridir. Bu dönemde plaklara klasik şarkılar, fasıl müziğinden örnekler, ilahiler, marşlar, türküler, oyun havaları, kanto, tango vd türlerde binlerce eser kaydedilmiştir.

Bu plak şirketlerinden biraz daha detaylı olarak bahsedecek olursak; 1888'de T.A Edison ve Graham Bell'in ortaklaşa ürettikleri plakların pazarlanması için zengin bir adamı tarafından bir yan şirket olarak kurulan North Amerikan Phonograph Co. daha sonra Columbia adını almıştır. 1901 yılından itibaren gramofon plakları üretmeye başlayan Columbia şirketi, kendisini teknolojik bakımdan devamlı geliştirerek 1922 yılında ilk "hışırtısız" plakları üretmiştir.

Columbia, 1900'lerin başından itibaren Türkiye'de de birçok plak üretmiştir. Columbia Türk musikîsi adına önemli kayıtlar yapmıştır. Dar'ül-Elhan kayıtlarının oluşturulmasında çok ciddi katkıları olmuştur.

Odeon ise 1904 yılında kurulmuştur. 1906-1907 yıllarında Blumenthal Biraderler'in Odeon'un Türkiye temsilciliğini almasıyla Türkiye'de de faaliyet göstermeye başlamıştır.

Odeon'un Türkiye temsilciliği çok uzun yıllar Türkiye'nin müzik piyasasındaki varlığını sürdürmüştür. Ancak 2011 yılında kataloglarını Avrupa Müzik adlı bir firmaya devrederek onun çatısı altında varlığını sürdürmeye başlamıştır.

Türkiye pazarında yer alan bir diğer plak şirketi olan Sahibinin Sesi, orijinal adıyla "His Master's Voice" firmasının en önemli özelliği, firma adının bulunduğu ülkenin dilinde söylenmesi, yayınlanan plak etiketlerinin de bulunduğu ülkenin dilinde yayınlanmasıdır. Ünlü'nün (2004: 251) ifadesine göre:

Firmanın Türkiye pazarı için ürettiği ilk plaklar Hafız Sami'nin, Zonophone ve Gramophone Co. Record için okumuş olduğu plakların tekrar basımlarıdır. Sahibinin Sesi eski kayıtların yanı sıra, yeni kayıtlar da gerçekleştirdi. Muhtemelen Odeon'un modeline benzer bir uygulamayla, İngiltere'den gelen ses teknisyenlerinin yaptığı kayıtlar hazırlanıyordu. Dönem ticari açıdan Londra yönetimine olumlu işaretler vermiş olmalı ki, İstanbul'da bir plak fabrikası kurma kararı alındı.

Orfeon Record ise, Zonophone ve Odeon firmalarının İstanbul temsilciğini yapan *Blumenthal Biraderler*² tarafından 1911-1912 yılında İstanbul’da kurulmuştur. Orfeon Record Türkiye’de kurulan ilk plak şirketi olma özelliğini taşımaktadır.

3.1.2. Orta Dönem

Müzik piyasasında savaş sebebiyle yaşanan durgunluğun 1950’lerden itibaren yerini yeniden canlılığa bıraktığını söylememiz mümkündür. (Ünlü, 2004: 417), “Taş plaklara kaydedilen musiki türleri neredeyse piyasa ve gazino musikisi zevkine yaklaşmıştır ve sanat adına, kalite adına pek az –hattâ hiçbir kayıt gerçekleşmezken piyasa canlıdır.” Piyasadaki bu canlılığın bir diğer sebebi elektrikli gramfonların ortaya çıkmasıdır. Kullanım kolaylığına sahip bu gramfonlar taş plakların yaygınlaşmasını sağlamış ve plak firmalarının sayıca çoğalmasında etkili olmuştur.

Türkiye müzik piyasasında 1960’lı yılların ortalarına değin ABD ve Avrupa menşeli firmaların varolduğunu söylememiz mümkündür. Diğer bir ifadeyle 1960’lı yıllara kadar, sahipleri İstanbul’lu Yahudiler ve Ermenilerden olan birçok yerli sermayeli yabancı firmanın varlığından söz edilebilmektedir. Bu firmalar aslında isimlerine bir önceki bölümde yer verdiğimiz yabancı plak şirketlerinin Türkiye temsilcilikleridir.

1940’ların sonlarından itibaren dünyada 78 devirli plakların yerini 33 ve 45 devirli plaklar almaya başlamıştır. Pikap gramfona göre hem daha hafif bir mekanizmaya sahiptir hem de ses kalitesi bakımından daha iyidir. Malzeme bakımından da 45’lik plakların çok daha kolay taşınabiliyor olması kullanımı yaygınlaştırmıştır. Türkiye’de ise bu dönüşüm 1960’lı yıllarda yaşanmıştır. Duygulu’nun (2006: 189) ifade ettiği gibi:

Neredeyse her evde bir tane bulunabilen pikaplar sayesinde farklı müzikleri dinleme şansına sahip olan halk, devlet radyolarından duyamayacağı pek çok müziği bu dönemde satın alarak

² Blumenthal Biraderler, kökleri Almanya’ya dayanan Musevî bir ailedir. Yüzyılı aşkın, belki de daha eski bir tarihte buradan Litvanya’ya oradan da Kafkasya’ya göçmüşlerdir. Musevilere karşı yoğunlaşan baskı üzerine Kafkasya’dan ayrılmaya karar veren ailenin bir bölümü İstanbul’a göç etmiş, diğer bir kolu ise Mısır’a yerleşmiştir.

dinlemeye başlamıştır. Gitgide ticarileşen müzik uygulamalarının halkın beğeni düzeyiyle örtüşmesi sektörü daha da canlandırmıştır.

Bu geçiş dönemi, diğer yandan müzik piyasasının sermaye bakımından el değiştirmesine sebep olmuştur. Piyasanın yerlileşmesi üretim hacmini artırırken, kâr marjının da düşmesine sebep olmuştur. Bu yerlileşme, bir süre sonra müziğin türü üzerinde de etkili olmuştur. Halk müziği yükselişe geçmiş, halk müziği öğelerinden beslenen arabesk ve anadolu pop türleri de aynı dönemde ortaya çıkmıştır.

70’li yıllarda müzik piyasası, devlete rağmen büyümeye ve genişlemeye devam etmiştir. 70’ler, devletin müziğe hükmetme ve müziği yönlendirme eğilimlerinin en üst seviyelere ulaştığı yıllardır. Bu eğilim bir yandan kurulan koro, orkestra, topluluk gibi kurumlaşma faaliyetleriyle, bir yandan radyo ve televizyon kurumunun (TRT) yayınlarında yapılan denetim mekanizmalarıyla somutlaşır. TRT’nin 70’li yıllarda sürdürdüğü ağır denetim, o yıllarda müzik piyasasını oldukça etkilemiştir. Ancak her tür denetime ve kısıtlamaya rağmen piyasa, giderek daha geniş bir hacme ulaşmış ve halkın talepleri doğrultusunda kitlesel müzik ihtiyacına cevap vermiştir.

O dönem, piyasada birçok farklı müzikal türün varlığından söz edilebilmektedir. 1960’ların sonlarından itibaren Cem Karaca, Fikret Kızılok ve Barış Manço’nun başını çektiği, yerli melodilerin batı müziği enstrümanlarıyla yorumlanmasından yola çıkıp, gelişen müzikal türün adı Moğollar grubu tarafından “Anadolu Pop” olarak konulmuştur. Moğollar grubunun üyelerinden biri olan Taner Öngür (2012: 123) bu müzikal türe bu ismin konma sürecini şu cümlelerle anlatmıştır:

Anadolu Pop kavramını kullanan ilk biz olduk. Beni etkileyen de şuydu; o zamanlar Opus diye bir Klasik Batı Müziği Dergisi çıkardı. Bülent Arel, İlhan Mimaroğlu gibi entelektüel klasik müzikçiler çıkarırdı ve çok kaliteli bir dergiydi. O dergide eski Yunan filozofu Likretyus’un bir çağrısını yayınlamışlardı. Ben de onu aynen alıntılıyıp, belirterek bizim Anadolu Pop’un manifestosu haline getirmiştım. Oradaki aşağı yukarı ana şey şuydu; ey ülkemin şarkıcıları, sanatçıları, çalgıcıları! Köklerinizden gelen şeyi kaybetmeyin, bunları ortaya çıkarın, geliştirin...gibi antik çağ yazısı. O yılların ruhuna da uyuyordu bu. Ulusalda da evrensel olunabilir gibi bir şey. Bence doğru hatta hâlâ da geçerli bu teşhis.

Anadolu popun ortaya çıktığı bu dönemde halk müziği de oldukça yaygın bir türdür. Meriç'in (2006: 61) ifade ettiğine göre:

Âşık İhsani, Âşık Mahzunî Şerif zaten plaklarıyla ve halkçı sol politik tavırlarıyla önde gelen isimlerdendi. 1970'li yıllarda Cem Karaca, Selda, Edip Akbayram gibi politik misyon yüklenmiş sanatçılar Mahzunî türküleri söylerken; Barış Manço, Tülay, Neşe Karaböcek gibi 'kaygısı olmayanlar' Neşet Ertaş türküleri söylüyorlardı ve bu sanatçılar tarafından yorumlanan türküler daha çok kentlerde ilgi görüyordu.

70'li yıllarda Anadolu Pop dışında yaygın olan bir diğer müzikal tür de arabesktir. Özellikle 70'li yılların ikinci yarısından itibaren müzik piyasasında bir kimlik değişimi yaşanmış ve arabesk, piyasanın en baskın türü hâline gelmiştir. Naim Dilmener'e (2006: 232) göre, "Bir iki yıl içinde arabesk tınılı olmayan hiçbir şey satmayacak ve bütün müzisyenlerimizi ve şarkıcılarımızı keskin bir yol ayrımı bekliyor olacaktır. Ya istenen usûlde şarkılar yazılacak, söylenecek, ya da piyasayı kendi hâline bırakıp evlere kapanılacaktır."

70'li yıllarda aranjman şarkılar da hâlâ popülerliğini korumaktadır. Ayrıca Klasik Türk Müziği de piyasadan etkilenmiş, popüler öğeler taşıyan bir türe dönüşmeye başlamıştır. Murat Meriç (2006: 62) bu konuyla ilgili olarak şu ifâdeleri kaleme almıştır:

Sanat müziğinin "tenna-dirna"dan kurtulup daha popüler şarkılara meyiletmesi o yıllarda başladı. Bu işin duayeni Teoman Alpay'dı. Buruk Acı, Gökyüzünde Yalnız Gezen Yıldızlar, Nasıl Geçti Habersiz gibi besteleri dillerden düşmüyordu. Yusuf Nalkesen ve Erol Sayan gibi bestecilerin şarkıları da çok tutuyordu.

70'li yılların sosyal hayatında önemli bir yer teşkil eden sinema da o yıllarda müzikle oldukça içiçe geçmiştir. Meriç'in (2006: 63) ifâde ettiği gibi:

Bir dönem filmler için şarkılar tutulurken, kısa süre sonra bu sefer tutulan şarkılar için film çevrilmeye başlandı. Şarkılı filmler, yerlerini filmli şarkılara bıraktı. Nitekim filmlerin başrollerinde çoğunlukla şarkı söyleyen sanatçılar oynuyordu. Mavi Boncuk, Feride, Gülizar gibi filmlerine doyamadığımız Emel Sayın, dönemin yıldızıydı.

O yıllarda ses taşıyıcısı da teknolojik olarak ilerleme kaydetmiştir. 70’li yılların ortalarından itibaren Türkiye’de kaset formatı yaygınlaşmaya başlamıştır. Kaset formatı, müziğin kaydedilmesi sürecinin en can alıcı örneklerinden birisidir. Daha önceleri hangi hız devrinde olursa olsun plaklar fabrikada basılıp çoğaltıldığı hâlde, kaset kişiye, kendi kendine ses kaydı yapabilme iradesini sağlamıştır. Zira daha önceleri kullanılan bant teknolojisinden (‘makara bant’ tabir edilen format) daha küçük, kullanışlı, hareket kabiliyeti olan bu format, Türk müzik tarihinin en karakteristik verileri arasındadır. Öyle ki, her müzisyen kendi icrasını rahatça, basit bir teyp sayesinde kaydediyor ve tekrar dinleyerek üzerinde çalabiliyordur. Bu formatta sağlanan rahatlıklardan biri de, çoklu ve seçkili müzik dokümanının kolaylıkla yapılabilmesidir.

Genel hatlarıyla özetleyecek olursak; müzik piyasasının orta döneminde sermayenin yerleştiğini, teknolojinin geliştiğini, dinleyici profiline çeşitlendiğini ve bu çeşitliliğin yeni müzikal türleri yarattığını söylememiz mümkün olacaktır. Bu dönemde yaşanan gelişmeler, oluşan kitlesel müzik ihtiyacının giderek gelişen müzik piyasası tarafından karşılanmasıyla sonuçlanmıştır.

3.1.3. Yakın Dönem

1980 askerî darbesi, herşeyi olduğu gibi müzik sektörünü ve eğlence mekânlarını da oldukça fazla etkilemiştir. 1960’lı yılların ortalarından itibaren yaygınlık kazanan, 1970’lerin ikinci yarısından itibaren ise sektörel bakımdan yükselişe geçen arabesk³, 1980’li yıllarda piyasadaki en hakim tür görünümündedir. Meriç’e (2006: 48) göre, “70’li yılların sonundan itibaren ortalığı kaplayan kaset furyası plak sektörünü vurmuş, kasetçilerde korsan olarak üretilen kasetler çok satar olmuştur.”

Plak şirketlerinin piyasadaki çekilmeye başladığı, politik duruşlu birçok şarkıcının hapse girdiği 80’li yılların başında, eğlence mekânları da kapanmaya başlamış ve dönemin en büyük eğlencesi televizyon olmuştur. Ancak kısa bir süre içerisinde kapanan eğlence mekânlarına alternatif olarak, yeni mekânlar ortaya

³ “1930’lardan başlayarak gitgide artan Arap filmleri akımının, ülkedeki kültür ve sanat hareketlerini derinden etkilediğini belirtmek gerekir. “Halk müziği” ile “Alaturka Şarkı” veya “Fantezi Müzik” uygulamalarının, birbirinin içine geçmeye başladığı bu yıllar “Erken Dönem Arabesk” diyebileceğimiz türün temellerinin atıldığı yıllardır.” (Melih Duygulu, Malatyalı Fahri Kayahan, Kitap/ Cd, İstanbul 2000, s.16, Kalan Müzik)

çıkılmış; tavernalar ve diskolar açılmaya başlamıştır. Tavernalar, daha çok zengin kesime hitap ederken, diskolar daha az parayla eğlenmek isteyen bir kesime hitap etmektedir.

90'lı yıllar ise pop müziğin yükselişe geçmesiyle beraber piyasanın yeniden canlandığı ve müzik şirketlerinin tirajlarını çok yüksek seviyelere ulaştırdığı bir dönemi olmuştur. Bu yıllar aynı zamanda, müzik piyasasına yeni plak şirketlerinin katıldığı yıllardır. 60'lı yılların sonunda piyasayı terkeden yabancı plak şirketleri, 90'lı yıllarda yeniden Türkiye piyasasına yönelmişlerdir. O dönem müzik piyasasına yapımca olarak katılan bir önemli kesim de, müziğin taşıyıcılarını (boş kaset, cd, video kaset) üreten sanayici grubudur. Bu şirketlerden en önemlisi 90'lı yıllara damgasını vuran Raks Müzik'tir. Raks Müzik'in kurucularından biri olan Kadri Önel (2012:105) o yılları şöyle anlatmaktadır:

Müzik piyasasına girmek her ne kadar aklımızda olsa da, müşterilere ve Unkapanı'na olan saygımızdan dolayı böyle bir şeye uzun süre tenezzül etmedik. Ancak o yıllarda batmakta olan Nora Kasetçilik kendisini kurtarmak için 5-6 müzik şirketine, çok ucuza hisseler verdi. Yani müzik yapımcıları, sanayiciliğe soyunmuş oldu. Bunun üzerine biz de sanayici olarak yapımcaılığa soyunmakta bir mahsur görmedik.

80'li yılların hâkim müzik türü olan arabesk, 90'lı yıllarda, yerini pop müziğe bırakmaya başlamıştır. Pop müziğin yükselişini, (buna karşı bir tepki olarak) farklı müzikal türlerin ön plana çıkması izlemiştir. Dolayısıyla bu dönemde yerel müzikler ve bu eksenli albümler çoğalmış, rock müzik ise yeni bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Pop müzikteki bu yükselişin ve beraberinde ortaya çıkan bu müzikal tepkilerin temel sebebi, kuşkusuz tüm dünyayı etkisi altına alan küreselleşme dalgası olmuştur. Küreselleşmenin tüm tüketim mallarında olduğu gibi müzik üzerinde de yarattığı standartlaşma en somut olarak kendisini pop müzikte göstermiştir.

Tüm bunların yanısıra o dönemde müziği etkileyen bir diğer faktör de, kitle-iletişim araçlarının çeşitlenmesi ve bunu takiben müziğin yayınlandığı mecrâların devlet tekelinden kopması olmuştur. 90'lı yıllarda birçok özel radyo ve müzik yayını yapan televizyon kanalı kurulmuştur. İlk kurulan özel radyo Kent FM'dir. Onun ardından Hür FM ve Açık Radyo kurulmuştur. Number One Tv ise müzik yayını yapan kanalların içinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Yine 90'lı yıllarda açılan

Kral Tv de Türkiye müzik piyasasının yükselişe geçmesinde büyük önem teşkil etmektedir.

Geçmişten günümüze müzik piyasasındaki geçerliliğini koruyan “imaj” kavramı, müziğin izleyiciye ağırlıklı olarak video kliplerle sunulduğu 90’lı yıllarda, neredeyse sektörün icracı profilini belirleyen en önemli faktör hâline gelmiştir. Meriç’e göre (2006: 51), “90’lı yıllar, şarkıdan önce şarkıcının yaratıldığı bir dönemdir. Varolan şarkıcılar bile yeniden elden geçirilmiş, hazırlandıktan sonra kendileri için üretilmiş şarkılarla piyasaya sunulmuştur.”

90’lı yıllarda müzik piyasasının eğilimleri doğrultusunda eğlence mekânları da yeniden inşâ edilmiştir. Dönemin eğlence mekânları üç faz üzerinden oluşmuştur. Bunlar:

Rock Barlar

60’lı 70’li yıllarda, canlı müzik dinlemek için gidilen müzikholler ve gazinolar, 1980’deki askerî darbeden sonra art arda kapanmış ve canlı müzik mekânları uzun bir sessizliğe gömülmüşlerdir.

90’lar, darbe dönemindeki siyasî bunalımın halk üzerindeki etkilerinin yavaş yavaş silindiği, insanların eğlenmek için yeniden dış mekânlara yöneldiği yıllardır. Müzik sektörünün o yıllarda kazandığı müzikal çeşitlilik, rock müziğin de kısa sürede ön plana çıkmasına olanak tanımıştır.

Bu yıllar, hareketli görsel materyali müzikle birleştiren video kliplerin ortaya çıktığı ve hızla yaygınlaştığı, aynı zamanda müzik yayını yapan yabancı kanalların Türkiye’de de izlenebilir hâle geldiği dönemi içine alır. Bunun bir sonucu olarak yabancı rock müzik, genç kesimin yoğun talep gösterdiği bir tür hâlini almıştır. Yabancı rock müziğin kazandığı popülerliğin ardından, Türkçe rock da popüler bir tür olarak ortaya çıkmıştır.

Rock müziğin kısa sürede kent mekânının popüler türlerinden biri hâline gelmesinin ardından, İstanbul’da rock barların ilk örneklerini görmek mümkün olmuştur.

Kısacası, (Erol, 2011: 126), “Şehrin artan nüfusu, hayat alanlarının farklılaşması, kültürel zevkin bir kimlik vesikası, bir tür ‘sembolik sermaye’ olarak işlerlik kazanması, eğitimdeki değişiklikler, özellikle yabancı dilde eğitimin artışı, yurtdışına seyahat imkânları, kaset ve CD ithalatındaki gelişmeler, rock’un dünyada

da 90'larla, runge gibi akımlarla yeniden dirilmesi, bunların hepsi İstanbul'da rock hayatını biçimlendirdi" diyebiliriz.

Popüler Müzik Mekanları (Müzikoller)

90'lı yıllarda rock barlar ve türkü barlar dışında, bir de pop müzik çalan mekânlar vardır. Bu mekânlar, canlı müzik uygulamalarından ziyade, kaydedilmiş müziklerin çalındığı mekanlardır. Daha çok, alım gücü yüksek olan bir kesimin tercih ettiği bu mekânlar tamamen pop kültürünün bir sonucudur. Bunların da İstanbul'daki ilk örneklerini Etiler, Tarabya gibi lüks semtlerde görmek mümkündür.

Bahsettiğimiz tüm bu mekânlar 2000'li yıllara gelindiğinde, kendi öznel yapılarını kaybedip, daha kozmopolit bir yapıya dönüşmüşlerdir. Konser mekânlarının, kulüplerin, barların birbiriyle içiçe şekilde konumlandırıldığı eğlence hayatı, özellikle bahar aylarında düzenlenen gençlik festivalleriyle ve yazın düzenlenen açık hava konserleriyle alternatif mekâna taşınmıştır.

Yakın Dönemde Müzik Piyasası ve Aktörleri

2000'ler aynı zamanda, Türkiye müzik piyasasının, derin bir krizin eşiğine geldiği yıllardır. Teknolojinin ilerlemesiyle, hem kaset formatı hem de 90'lı yıllarda ortaya çıkan CD formatı işlevini yitirmeye başlamıştır. Teknolojik ilerlemeyle dinleyici, müziğin salt taşıyıcısı olan ürünleri (Kaset, CD vb.) bir kenara bırakıp, müziği hem taşıma hem çalma fonksiyonu olan ürünleri (Mp3 çalar, cep telefonu, bilgisayar) tercih etmeye başlamıştır. Bu durumda müziğin taşıyıcısı ve çalanı aynışmıştır. Diğer yandan, internet kullanımının yaygınlaşmasıyla ve müziğin internet üzerinden satın alınabilir hâle gelmesiyle, plak şirketlerinin en büyük gelir kaynağı olan taşıyıcıya gerek kalmamıştır. Bu sebeple plak şirketlerinin bundan böyle tek gelir kaynağı hak sahipliğidir; yani fiziksel ya da dijital ortamda yayınladıkları albümlerin telif haklarıdır. Ancak 2000'li yılların ortalarına değin, müziğin internet üzerinden herhangi bir bedel ödemeksizin kolaylıkla elde edilebiliyor olması birçok müzik şirketini kapanma noktasına getirmiştir. Dünya genelinde birçok ülke, hak takipliğini sağlayabilmek ve sektörü ayakta tutabilmek için çeşitli önlemler almıştır. Türkiye'de hak takipliği, meslek birlikleri üzerinden sağlanmaktadır.

Türkiye’de hak sahipliğinin tâkibini yapan en önemli kuruluş *MÜYAP*⁴’tır. 2000’li yıllardan bugünlere gelindiğinde *MÜYAP*’ın da büyük etkisiyle, hak takipliğine ilişkin epeyce yol katedildiğini söylememiz mümkün olmaktadır. Bugün tüm GSM operatörlerinden, internet servis sağlayıcılarından, radyo ve televizyon kanallarından, aynı zamanda kamusal müzik yayını yapan tüm eğlence mekânlarından yayınladıkları müzikal ürün karşılığında telif geliri elde edilmektedir. Elde edilen bu gelirler, müzik şirketlerine piyasadaki payları oranında paylaştırılmaktadır. Görüldüğü gibi artık plak şirketleri gelirlerini fiziksel taşıyıcının satışından değil, müzikal ürünün kullanım hakkından kazanmaktadırlar. Bu sebeple plak şirketlerinin bundan böyle bu yeni sistem içerisinde varolmaları teknolojik ilerlemeleri tâkip etmeleri ve yeni sisteme uyum gösterebilmeleriyle mümkün olabilecektir.

Teknolojik gelişmeler, plak şirketleri üzerindeki olumsuz etkilerinin aksine, müzisyenler ve dinleyiciler üzerinde oldukça olumlu sonuçlar yaratmıştır. Müzisyenler, sahip oldukları teknolojik donanımla evlerinde mini bir stüdyo ortamı oluşturup, ortaya koydukları müzikal ürünü doğrudan dinleyiciyle paylaşma şansına sahip olmuşlardır. Dinleyiciler ise oldukça düşük fiyatlarla yüksek ses kalitesinde müzik dinleme imkânına kavuşmuşlardır. Teknolojinin gelişmesi, hem ses teknolojisini hem de görsel teknolojiyi çok ileri noktalara taşımıştır. Dolayısıyla sadece müziğin değil, aynı zamanda sanatçı ile ilgili görsellerin de internet ortamında paylaşımı mümkün hâle gelmiştir.

Bu dönüşüm, sadece Türkiye müzik piyasasını değil, tüm dünya piyasasını etkilemiştir ve hâlâ da etkileri devam etmektedir. Müzik piyasası tüm bu gelişmelerin sonucunda daha katılımcı ve daha özgür bir yapıya doğru ilerlemektedir.

3.2. Piyasa/Sektör Bağlamında Türkiye’de Müzik Türleri

3.2.1. Klasik Türk Müziği

Klasik Türk Müziği teknik ve üslûp bakımından geleneksel nitelikler taşıyan, daha çok kent ortamında varolan bir müzikal türdür. Bu müziğin repertuarı, vokal

⁴2000 yılında kurulmuş bir meslek birliğidir. İki temel amacı vardır: İlk amacı, üyesi olan yapımcı şirketlerinin hak takipliğini yapmak, bir diğer amacı ise Türkiye’deki müzik kültürünün ve müzik sektörünün gelişmesi için faaliyetler yapmak.

müziği ve instrumental müzik olmak üzere iki ana bölüme ayrılır. Repertuarın geniş bir kısmı vokal müziğinden oluşmaktadır. Vokal müziği ise kendi arasında dinî ve din-dışı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Enstrumantal müzik ise *taksim, peşrev, saz semaisi* vb. gibi birçok alt formlara sahiptir.

Klasik Türk Müziği'nin müzik piyasasıyla tanışması, piyasanın erken döneminde olmuştur. Erken dönemde ağırlıklı olarak radyodan dinlenen Klasik Türk Müziği, orta döneme, yani 70'li yıllara gelindiğinde daha çok "fantezi" kimliğine bürünerek (yani eski üslûbundan kopup, piyasanın belirlediği şekilde biçimlenerek) plaklardan dinlenmesinin yanı sıra aynı zamanda gazinolarda icra edilen en yaygın tür hâline gelmiştir.

Genel olarak sözlü müzik icrasının yapıldığı gazinolar, kısa sürede kendi sanatçılarını yaratmışlardır. Ancak gazinolardaki üslûp, zaman içinde farklılaşarak, klasik üslûptan uzaklaşmaya başlamıştır.

Klasik Türk Müziği'nin klasik üslûbunu muafaza etmek amacıyla devlet tarafından oluşturulan kurumsal yapılanmanın bir sonucu olarak, bu müzikal tür piyasanın karşısında giderek zayıflamış ve zaman içerisinde çok kısıtlı bir kitle tarafından dinlenir hâle gelmiştir.

3.2.2. Türk Halk Müziği

Halk müziği, yerel ezgi kalıplarıyla ortaya konan, daha çok anonim karakterli müzikal türün ismidir. Repertuarının çok büyük bir kısmı sözlüdür. Halk müziği adı altında toplanan ezgiler aşk, seveda, ölüm, ayrılık, kahramanlık, çeşitli doğal ve sosyal olayları işleyebildiği gibi ninni, düğün türküsü, kına havası vb. türleri de bünyesinde barındırabilmektedir.

Halk müziği ortaya çıkış yeri itibariyle kent ortamından ziyâde, kırsal ortama ait bir müzikal türdür. Halk müziğinin kent ortamındaki varlığı da müzik piyasası aracılığıyla olmuştur. 1930'lardan itibaren halk müziğinin devlet radyolarında ön plana çıkması, bu türün aynı zamanda sektördeki etkinliğini de arttırmıştır. Duygulu'nun (2006: 187) ifade ettiği gibi:

Türk halk müziğinin erken dönem plak piyasasındaki ses icracıları âşıklar ve yöresel sanatçılar olmuştur. Daha çok Türkiye'nin orta kısımlarından ve doğusundan İstanbul'a gelip plak

dolduran bu yerel sanatçıların sektörde kolaylıkla yer edinmeleri firma yöneticilerini ve onların müzik danışmanlarını çeşitli arayışlara yöneltmiştir.

Vokal icrasının ön planda tutulduğu, bu ticarî amaçlı girişimlerle birçok kayıt yapılmıştır. Duygulu'ya (2006: 187) göre, “Diyarbakırlı Celal [Güzelses], Malatyalı Fahri [Kayahan], Erzincanlı Şerif [Tanındı], Zoralı Halil [Söyler], Antepli Hasan Hüseyin, Ürgüplü Refik Başaran, Urfalı Muhkim Tahir ve daha pek çok yöre sanatçısı bu akımın içinde yer almıştır.”

Türk halk müziğinin 70'li yıllardaki varlığı hem devletin müzikal kurumları aracılığıyla, hem de plak şirketleri aracılığıyla mümkün olmuştur.

3.2.3. Arabesk Müzik

Yapısal bakımdan halk müziği öğelerinin neredeyse tamamını taşıyan arabesk müziğin ortaya çıktığı yer, kent mekânıdır. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi, erken dönemde Türkiye'nin ortası ve doğusundan, birçok halk müziği icracısı İstanbul'a gelip, plak doldurmuştur. İşte yerel dokusundan uzaklaşan bu halk müziği icrası; kentin yeni kimlikleriyle şekillenmiş ve yeni bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Üslûp bakımından halk müziğinden oldukça farklı olan arabesk müzik, değişen toplumsal ve kültürel süreçlerin biçimlendirdiği birçok kültürel kimliğin kendisini ifade ettiği bir müzikal tür olarak kent ortamında varolmuştur. 70'li yılların ikinci yarısında yükselişe geçen arabesk 80'li yıllarda piyasadaki hâkim tür konumuna gelmiştir.

Arabeskin, 70'li yıllardaki algılanışıyla 80'li yıllardaki algılanışı oldukça farklıdır. Bu türün 80 öncesindeki icracıları, bu dönemde geri planda kalmıştır. Yine Meriç'in (2006: 66) aktardığına göre, “‘Orhan abi’, gariplerin, mazlumların yanındaydı; Müslüm Baba'nın uğruna can veriliyordu; ‘Ferdi’, yolu gurbete düşenin dostuydu.” İbrahim Tatlıses ise hem taşrada dinlenen hem de İstanbul sosyetesince dinlenen bir arabesk sanatçısı konumundaydı. Buradan da anlaşılacağı üzere, Arabesk müzik zaman içinde belirli bir kültürel kimliğin müziği olmaktan çıkmış, şehir ortamının popüler türlerinden biri olmuş ve onlara eklenerek yeni formlar kazanmaya başlamıştır.

3.2.4. Anadolu Pop [Pop/Rock]

Anadolu Pop [Pop/Rock] diye ifade edilen müzikal tür, rock müzikle halk müziğinin adeta bir sentezidir. (Duran, 2012), “Rock müzik 1950’li yıllarda Blues ve Caz müziğinin etkisiyle gelişen Elektro ve Basgitarların yanında klavye ve bateri gibi enstrümanların eşlik ettiği, etkisi 1960’lı yıllarda artan ve günümüze kadar süren Batı Avrupa ve ABD kaynaklı bir müzik türüdür.” Türkiye’de, 60’lı yılların sonlarında birtakım siyasî ve sosyal sebeplerle oluşan muhalif ortam, bir grup müzisyenin yerel öğelerden beslenen halk müziğiyle, o dönemin dünyadaki en popüler türlerinden biri olan rock müziğini biraraya getirmesiyle ortaya çıkmış ve gelişmiştir.

Aslında Anadolu Pop yerel öğelerin, batılı “popüler” değerlerle buluşma noktası olmuştur. Bu müziğin icrasında kullanılan enstrümanlar da bu paralellikte olmuş ve oldukça çeşitlilik göstermiştir. Anadolu pop türünde elektro-gitar, bateri vb. gibi Batılı enstrümanların yanı sıra kemençe, kaval vb. gibi yerel enstrümanlar da kullanılmıştır. Anadolu Pop, Türkiye müzik piyasasının 60’lı ve 70’li yıllarına damgasını vurmuş bir müzikal türdür. Halk müziği, Anadolu Pop türünün ortaya çıkmasına bir zemin hazırlamıştır. Akkaya ve Çelik (2006: 14) bu konuyla ilgili olarak şunları kaleme almışlardır:

Anadolu popun öncülerinin, türkülerle tanışmaya başladıkları dönemde, ülkedeki politik gündemlerle henüz çok da yakın ilişkileri yoktur. Bir yandan türkülerle yakınlaşırken bir yandan rock soundunu ön plana çıkarmaya başlarlar. Ama her iki durumda da muhalif bir duruş söz konusu değildir. Gerek âşık müziğinin, gerek rock müzik içindeki isyankâr tavrın bu kanalda yapılan çalışmalarla içiçe geçmesi biraz zaman alacaktır.

60’larda ortaya çıkan bu müzikal türün muhalif bir kimlik kazanması, 70’lerin ikinci yarısından itibaren olmuştur. Bu muhalif söylem bazen sağcı bazen solcu eğilimler göstermektedir; Akkaya ve Çelik’in (2006: 19) belirttiğine göre:

Cem Karaca, Moğollar, Selda Bağcan gibi müzisyenler, gerek dönemin politik gündemlerine yönelik geliştirdikleri duyarlıklar, gerek şarkı sözlerinde ele aldıkları temalar, gerekse bu şarkıların sunumunda sergiledikleri halkçı duruşla, “Anadolu Popun solcuları” olurlar.

Diğer yandan yine Akkaya ve Çelik'in (2006: 19) belirttiğine göre:

(...) Barış Manço, Ersen gibi isimler de Anadolu Pop yapar; ancak bazı şarkılarındaki hamasi tavırlar ve Türklüğe, kahramanlığa, mertliğe yönelik yaptıkları methiyeler, bu isimleri kimi zaman sağ-milliyetçi bir noktaya taşıyabilmektedir.

3.2.5. Pop Müzik⁵

Pop müzik kavramı aslında 90'lı yıllardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. 90'lardan önce ise bu türün adına daha çok Hafif Türk Pop Müziği veya Türkçe Sözlü Hafif Müzik denilmektedir. 60'lı yıllarla ilgili olarak Akkaya ve Çelik (2006: 9) şunları kaleme almışlardır:

Rock'n Roll'dan kalipsoya, twistten beate, rumbadan sambaya kadar birçok dans/müzik türü, dönemin eğlence hayatının bir parçası olmaya başlar. İsmet Sıral, Durul Gence, Şerif Yüzbaşıoğlu, Kadri Ünal, Yurdaer Doğulu, İlhan Feyman, Müfit Kiper, Faruk Akel gibi isimlerin öncülüğünde kurulan orkestralar, gitardan saksafona, trompetten kontrbasa, davuldan piyanoya uzanan batılı enstrüman kullanımını üst seviyelere taşır. Bu orkestralarda, çok sesli bir vokal anlayışıyla da desteklenen orkestrasyonlar, müzikal açıdan dönemin dikkat çekici girişimleri arasında yer alır.

Türkiye'de pop müziğin ortaya çıkışı, öncelikle bir takım yabancı popüler şarkıların bu orkestralar tarafından birebir icrâ edilmesiyle başlamıştır. Ardından bu yabancı şarkıların ezgi yapısı korunup üzerine Türkçe sözler yazılmaya başlanmıştır. Bu dönem, aranjman⁶ dönemi olarak adlandırılır. O dönemde yabancı parçalara Türkçe sözler yazarak şarkı üretenlerin başında Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal gibi isimler gelmektedir. Meriç'in (2006: 33) kitabında değindiği gibi, "O dönemde üretilmiş şarkıların en önemlisi, İstanbul Radyosu diskjokeylerinden Fecri Ebcioğlu'nun C'est écrit dans le ciel adlı şarkıya Türkçe sözler yazarak oluşturduğu Bak Bir Varmış Bir Yokmuş'tur." Ayrıca aranjman şarkılar, o dönem Türkiye'ye gelen yabancı şarkıcılar tarafından da seslendirilmiştir; Meriç'e (2006: 34) göre,

⁵ Diğer müzikal türler piyasa için yazılmadığı halde, popüler müzikler/pop müzik tamamen piyasa için üretildiğinden dolayı, bu kısımda daha yoğun bilgi vermek gereğini duyduk.

⁶ İngilizce, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca... şarkıların, ezgi ve form yapısının aynen korunup, Türkçe sözlerle söylenmiş hallerine aranjman denir. (60'lı 70'li Yıllarda 45'lik Şarkılar, bgst Yayınları, 2006, İstanbul, s.9.)

“Peppino Di Capri, Juanito, Sacha Distel, Marc Aryan, Patricia Carli bu dönemde Türkçe şarkılar söyleyen yabancılardan birkaçıdır.” Aynı yıllarda Erol Büyükburç “Little Lucy” isimli bir şarkı yapar, bu şarkı yabancı sözlü olmasına rağmen o dönem çok popüler olmuş bir yerli bestedir. Aranjman dönemini takip eden yıllarda düzenlenen bir takım müzik ve şarkı yarışmaları ise Türkiye’de popüler müziğin kendi eserlerini vermesinde ciddi bir rol oynamıştır. Bu yarışmaların başında Hürriyet gazetesinin düzenlediği *Altın Mikrofon Armağanı Yarışması* gelir. 1965 yılından 1968’e kadar kesintisiz olarak yapılan yarışma 1972, 1979 yıllarında da birer kereye mahsus olmak üzere yeniden yapılmıştır. Bu yarışmalar sayesinde müzik piyasası birçok şarkıcı kazanmıştır. Meriç’in (2006: 38) ifade ettiği gibi:

Altın Mikrofon Armağanı Yarışması, “Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak, yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek için hazırlanmıştır.” Ülke çapında büyük ilgi gören yarışma, taşranın da Batı müziğiyle tanışmasını sağlar. Yarışmanın en önemli yanı ise birincinin halk tarafından belirleniyor olmasıdır.

60’lı 70’li yıllarda daha birçok yarışma ve festival düzenlenmiştir. Milliyet gazetesinin düzenlediği *Liselerarası Müzik Yarışması* ve *Hafif Müzik Derneği* tarafından düzenlenen *1.Topluğne Şarkı Yarışması* da o dönem yapılan yarışmaların başında gelir. 1980’li yıllarda düzenlenen *Altın Güvercin Şarkı Yarışması* ve özel televizyon kanalları tarafından düzenlenen yarışmalar da piyasaya o yıllardaki kadar olmasa da birçok müzisyen kazandırmıştır.

Ayrıca yukarıda bir müzikal tür olarak farklı bir başlıkta ele aldığımız Anadolu Pop da Türk Pop müziğine mensup bir alt tür olarak ortaya çıkmıştır. Bu türe mensup birçok müzisyen de yine bu yarışmalarla kendisini halka tanıtmaya imkânı bulmuştur. Örneğin Cem Karaca, Fikret Kızılok, Moğollar bunlardan birkaç tanesidir.

60’lı 70’li yıllarda oldukça renkli ve devamlı gelişen bir ivmeye sahip olan Türk Pop Müziği 80 darbesinin ezici, yıkıcı izleriyle biraz geri planda kalmıştır. 1980’li yılların özellikle ilk yarısında en hâkim müzik türü arabesk olmuş ve tüm piyasayı etkisi altına almıştır. Ancak 80’lerin ortalarına gelindiğinde pop müzik yeniden hareketlenmeye başlamıştır.

80'lerin ikinci yarısında yeniden hareketlenen pop müzik eski canlılığını tekrar 90'lı yıllarda yakalamıştır. 90'lı yıllarda pop müzik denildiğinde ilk akla gelen isim kuşkusuz Sezen Aksu'dur.

90'lı yıllar, aynı zamanda pop müziğin, kendi batılı dokusunun yanı sıra diğer türlerle de içiçe geçmeye başladığı yıllar olmuştur. Farklı türlerin pop müziğe eklenmesi, pop alt yapı, farklı türleri doğurmuştur. Örneğin Fantezi müzik türü bunlardan bir tanesidir.

Genel hatlarıyla ele alacak olursak pop müzik hem müzikal alt yapı bakımından, hem üslup bakımından hem de kullanılan enstrümanlar bakımından batılı bir bakış açısıyla oluşmuş ve şekillenmiştir. Ancak 60'lı 70'li yıllara kadar batılı bir anlayışla yaratılan müzikal ürünler 90'lara gelindiğinde farklı türlerle temas edip farklı bir doku kazanmaya başlamıştır. Zaten Pop müzik, yapısı gereği standart tekrar eden kalıplardan oluşan ve birbirinden çok farklı müzikal türle temas edebilir bir yapıya sahiptir.

3.3. Canlı Müzik Uygulamaları

70'li yıllarda müziğin kamusal alanın vazgeçilmez bir parçası olduğunu, kamusal alanın da sosyal hayattan ayrı düşünülemeyeceğini bir önceki bölümde ifâde etmiştik. Ayrıca müziğin tam anlamıyla sektörel bir nitelik kazanmasında da canlı müzik uygulama mekânlarının önemi oldukça büyüktür. Radyonun yaygın olduğu, ancak televizyonun nispeten yeni olduğu bu dönemde, dinleyiciler bu mekânlar sayesinde radyodan ve plaklardan dinledikleri şarkıcıları canlı dinleyebilme imkânına sahip olmuşlardır. Bu bölümde 70'li yılların sosyal hayatında önemli yer teşkil eden canlı müzik uygulamalarının yapıldığı mekânların detaylarını vereceğiz.

Bu müzik uygulama mekânlarını müzikhol ve gazino olmak üzere iki temel başlık altında ele alacağız.

3.3.1. Müzikhol

Müzikhol kelimesi, İngilizce'deki "music hall" kelimesinin Türkçe karşılığıdır. "Music hall" kelimesi bu anlamının dışında, konser salonu ve bir de

*vodvil*⁷ tiyatrosu anlamına gelmektedir. Kelimenin yaygın anlamı ise içkili, müzikli mekân şeklindedir. Şöyle ki; 60'lı 70'li yıllarda canlı müzik uygulamalarının yer aldığı mekânların bir kısmını müzikhol adı altında inceleyebiliriz. *Caz kulübü, gece kulübü, pavyon, bar, düğün salonu* vb. mekânlar müzikhol adı altında varolmuştur. Bu mekânlar birbirinden farklı sosyal ve ekonomik sınıflara hitap etmektedirler. Dolayısıyla icra edilen müzik türleri de birbirinden farklıdır. Ancak bu mekânların en önemli ortak özellikleri ticarî bir amaca yönelik olarak faaliyet yürütmeleridir. Bu mekânların içerisinde, özellikle kent ortamında en çok yaygınlaşan ve müzik piyasasının gelişiminde etkin olan mekânlar ise gece kulüpleridir.

Gece kulübü, daha çok 60'lı 70'li yıllarda ortaya çıkan, ağırlıklı olarak dans müziği icra eden batılı orkestraların müzik uygulama mekânı olmuştur. Bu sebeple gece kulübü denildiğinde ilk akla gelen, batılı orkestralardır. Batılı orkestralar, 1950'li yıllarda, neredeyse tüm dünyada ve Türkiye'de moda olan Rock'n Roll'un etkisiyle kurulmuşlardır. Meriç'e (2006: 29) göre, "1955'te İstanbul'da Deniz Harp Okulu öğrencileri tarafından bir rock'n roll orkestrası kurulur. Bu, yeni bir dönemin başlangıcıdır. Türkiye'de belki de ilk defa yeni bir tür, Batı'yla aynı zamanda icra edilir." Bu orkestranın ardından bir takım okulların bünyesinde *Sextet SSS, Jüpiterler, Kuyrukluyıldızlar* gibi birçok grup kurulmuştur. Bunların dışında *Süheyl Denizci Orkestrası, İlham Gencer ve Kuarteti ve Faruk Akel Show Orkestrası* da dönemin önemli orkestralarındandır. Bu orkestralar Türkiye'deki popüler müziğin şekillenmesinde oldukça etkin bir role sahip olmuşlardır. Ağırlıklı olarak orkestraların canlı müzik icrası yaptığı dönemde gece kulüplerinin, müzik piyasası için oldukça önemli olduğunu ifade eden Öngür (2012:123) ise o yılları şöyle anlatmaktadır:

İlham Gencer'in "Çatı" diye bir mekânı vardı. (Oldukça önemli bir yer) Ajda Pekkan, Cem Karaca orada yetişti. Sonra oranın alt katında "As Klüp" diye bir yer açtılar, çok ilginç bir şey oldu. O kulübün müdavimleri arasında Mehmet Ali Ay var, Behice Boran, Çetin Altan gibi sol entellektüeller, Toto Karaca, Cem Karaca gibi o dönemin önemli insanları fakat sahne programı çok ilginç; Ruhi Su, Âşık Veysel, Âşık Ali İzzet, Tülay German ve bir caz grubu (kontrbas, piyano, davul, saksafon) yani bu halk müziğiyle, deyişlerle, batıdaki caz tekniklerinin biraraya getirilmesinin ilk deneyleri yapıldı.

⁷ 18. Yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan tiyatral bir türdür.

O dönemdeki gece kulüpleriyle ilgili olarak Çetin Körükçü (2012: 90) de şunları ifade etmiştir:

Gece kulüpleri dediğiniz şeyler, o zaman mesela caz müziği de yapılıyordu gece kulüplerinde daha batıdan özenilmiş bir gece kulübü anlayışı vardı. Kiminde caz yapılıyordu; Elvis, Frank Sinatra gibi isimlerin yaptığı müzikler ön planda idi kaliteli yerlerde. Bunun dışında işte Anadolu Pop diyebileceğimiz anadolu şarkıları, türkülerinin aranje edilmiş şekillerinin yapıp söylendiği gece kulüpleri vardı.

Ayrıca bu kulüpler, popüler batı müziği enstrümanlarının eğitiminin henüz yaygınlaşmadığı dönemde bir okul işlevi görmüş, gece kulüpleri ise adeta bu eğitimin uygulama mekânı olmuştur.

Kısacası önceleri sadece batılı bir anlayışla, batılı bir repertuarın icra edildiği mekânlar olan gece kulüpleri, zaman içerisinde yerli türlerin de batılı bir anlayışla yorumlandığı mekânlara dönüşmüşlerdir. Bu bakımdan gece kulüpleri Türkiye'deki popüler müziğin şekillenmesinde oldukça önemli bir yere sahip olmuşlardır.

3.3.2. Gazino

Canlı müzik uygulamalarının önemli mekânlarından bir tanesi de gazinolardır. Gazinolar 1930'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. (Beken, 2011; 86) O dönemin gazino sahipleri ağırlıklı olarak gayrimüslimlerdir. Gazinolar, müzik icrası dışında oryantal dans ve revü gibi gösterilerin de sahnelendiği mekânlar olmuşlardır. Meriç'in (2006: 63) de kitabında yer verdiği üzere:

Gazinolar, eğlence hayatını renklendiren mekanlardı. Cumhuriyetin ilanından sonra İstanbul ve Ankara'da birbiri ardına açılan gazinolarda, assolistiyle, hokkabazıyla, komiğiyle tam teşekküllü programlar ucuza izlenebiliyordu. İstanbul'da Belvü, Cumhuriyet, Moulen Rouge, Caddebostan Ayten, Kristal, Tepebaşı, Suadiye Oteli gazinolarının yanı sıra Taksim ve Bebek'te bulunan belediye gazinoları çok popülerdi. Ankara'da Gar, Karpiç, Göl gibi gazinolar revaçtaydı. 70'lerde gazinoların saltanatı arttı. İstanbul'da Fahrettin Aslan'ın işlettiği Maksim kompleksi, Zeki Müren'le başlayan bir sanatçılar ordusunu dinleyiciye ulaştırdı.

1950'lerden sonra ise gazino sahipleri tutum olarak müzik yapımcıları gibi ticarî kaygılarla hareket etmişlerdir. Gazinodaki tüm yapılanma ve işleyiş bu ticarî

beklentilere göre şekillenmiştir. Gazinonun her bölümünde kendi içinde, aşağıdan yukarıya doğru ilerleyen bir hiyerarşik yapı mevcuttur. Bu hiyerarşi, mutfak çalışanları ve garsonlar için geçerli olduğu gibi, aynı zamanda müzisyen kadro için de geçerli olmuştur. Beken (2011: 91), bu konuyla ilgili olarak şunları kaleme almıştır:

Bu hiyerarşik düzen içerisinde yer alan solistler-baş solist, solist-altı, solist ve sıra-okuyucusu veya uvertür- gazino programında yer alırdı. Programın akışı ile bahsedilen hiyerarşi arasındaki ters bir ilişki, daha önemli sanatçıların bu akış içinde daha sonra sahne almalarını gerektirirdi. Her zaman ünlü, kadın bir baş solist, mesela Hamiyet Yüceses, en önemli solist olarak programda en son çıkardı.

Gece kulüpleriyle eş zamanlı olarak varolan gazinolar, müzikal tür bakımından daha farklı bir yönelim sergilemiştir. Gece kulüplerindeki batılı repertuarın aksine gazinolar, daha çok yerli bir müzikal çizgide seyretmişlerdir. Başka bir ifadeyle (Akgül ve Çoğulu, 2006: 85), “(...) gazinolar “Doğulu/alaturka” bir müzikal çizginin, ağırlıklı da fasıl geleneğinin hâkim olduğu bir müzikal yapı içinde yer alıyordu.” Adına sonradan sanat müziği denilen Klasik Türk Müziği, hem dinleyici hem icracı potansiyeli bakımından o dönem oldukça zengindir. Dolayısıyla yine (Akgül ve Çoğulu, 2006: 85), “Gazinolar ve “soliste çalmak”, bu dönemin başta gelen meslekî alanıyken, birçok müzisyenin formasyonunda önemli bir yere sahip olmuştur.” Devletin müzik politikalarının bir sonucu olarak radyodan uzaklaştırılan Türk müziği, halkla, gazino sayesinde buluşmuştur. Gazinolar halk müziği ve Türk müziğindeki üslûbun serbestleşmesine olanak vermiş ve bu esneklik zaman içinde yeni müzikal türlerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak bu durum, birtakım icracılar tarafından bir yozlaşma olarak da düşünülebilir. Körükçü (2012: 90) de o yılları şu ifadelerle dile getirmiştir:

Çok güzel fasıllar yapıyordu o zaman gazinolarda. O fasıllarda da Bimen Şen..vb gibi önemli bestecilerin eserleri yer alıyordu. Ancak solistler bir özentî içindeydi. Bana göre halâ yanlış, bir tarafta Dede'nin Yürük semaisi veya İtri'nin Tûti Mucizesi okunurken bir tarafta Halime'yi Samanlıkta Bastılar'la biten, avamlaşan güncel şarkılar, sona doğru da vur patlasın çal oynasın şeklinde giden bir gazino kültürü vardı.

Gazinolar çoğunlukla haftanın altı günü çalışan mekânlar olmuştur. Gazinolar, Pazar günleri herkese açık matine, Çarşamba günleri de kadınlar matinesi yapmışlardır. Buradan anlaşıldığı üzere gazinolar, o dönemde herkes için vazgeçilmez bir eğlence mekânı olmuştur.

70’li yılların hâkim eğlence mekânlarından olan gazinolar, 80’li yıllarda art arda kapanmıştır. Bunun sebebi, siyasî gerginlikler olarak görülse de aslında ekonomik sıkıntılar da etkili olmuştur. Meriç (2006: 64) de konuyla ilgili olarak şunları kaleme almıştır:

80’li yıllara doğru, gazinolar orta sınıfın eğlence yeri olmaktan tamamen çıkıp, zenginlerin para harcama mekanına dönüştü. Gazinoların ortadan kalkmasını “anarşi” ve “terör” yüzünden halkın sokağa çıkmamasına bağlayanlar olduysa da asıl neden yaşanan ağır ekonomik kriz ve yaşam sıkıntısıydı.

3.4. Kaydedilerek Oluşturulan Müzikal Ürün

Müziğin kaydedilmesine, 1800’li yılların sonunda fonografin icad edilmesiyle başladığını daha önceki bölümde belirtmiştik. Ancak kaydedilerek oluşturulan müzikal ürünün ticarî bir nitelik kazanması, onun kopyalanabilir, yani çoğaltılabilir hâle gelmesiyle olmuştur. Bu da ancak gramofonun icadından sonra mümkün olmuştur.

Gramofonunun icadının hemen ardından, dünyada art arda birçok plak şirketi kurulmuştur. Bu şirketlerin varoluş sebebi, müziğin kaydedilebilme imkânını kullanarak, onu alınıp satılan bir ürün olarak dinleyiciye ulaştırmaktır.

Çoğunlukla ABD ve Avrupa menşeli olan bu şirketler, 1900’lü yılların başlarından itibaren Türkiye’de de birtakım temsilcilikler kurarak müzik piyasasında yer almaya başlamışlardır. Bu şirketlerin Türkiye müzik piyasasındaki varlığı 1960’lara kadar sürmüştür. 1960’lara kadar kaydedilen müzikal ürünlerin içeriğini ise, daha çok arşiv kayıtları, derleme çalışmaları ve radyo için yapılan kayıtlar oluşturmaktadır.

1960’lardan itibaren yabancı müzik şirketleri ülkeyi terketmeye başlamış ve müzik piyasası sermaye bakımından giderek yerleşme eğilimi görülmüştür. Bu yerleşmeyi tetikleyen iki temel faktör vardır. Bu faktörlerden biri, müziğin sektörel

hâle gelmesiyle yerli dinleyiciyi pazar olarak görmesi, bir diğeri ise köyden kente göçtür.

Müzik sektörünün gelişmesi, müzik teknolojisindeki gelişmelerle paralellik göstermiştir. 1940'lı yıllarda üretimi başlayan 33 ve 45 devirli plaklar, 78 devirli plakların yerini almıştır. Ancak bu dönüşümün Türkiye müzik piyasasına yansımaları 1960'lı yıllarda olmuştur. 45'lik plakların malzeme olarak daha ucuz ve ülke içinde kolay üretilebiliyor olması, müziğin ticarî bir ürün hâlinde pazarlanmasını yaygınlaştırmış ve sektörü canlandırmıştır. Müziğe sadece radyo aracılığıyla ulaşan dinleyici, 45'lik plakların ve pikabın yaygınlaşmasıyla, dilediği müziği kolaylıkla satın alabilir hâle gelmiştir. Bu da, pazarın genişlemesine ve çeşitlenmesine olanak vermiştir. Yerli üretici de, dinleyicinin taleplerine cevap verebilecek müzikal ürünü, olabildiğince çeşitlendirerek piyasaya sunmuştur. Kültürel kodları tanıyan yerli üreticiler, ihtiyaç duyulan müzikal ürünü, üretebilme becerisiyle kolaylıkla sağladıkları için, yerli plak şirketlerinin sayısı giderek artmış ve Sirkeci'deki Doğubank İş Hamı birçok plakçının konumlandığı bir merkez hâlini almıştır.

Müzik piyasasındaki yerleşmeyi tetikleyen köyden kente göç ise, ülkedeki bir takım ekonomik ve sosyal sebeplerle gerçekleşmiş, ama müzik piyasasını hem müzikal tür bakımından hem de icracı profili bakımından olabildiğince zenginleştirmiştir. 1950'lerde, devletin teşvikiyle başlayan göç hareketi, 1970'lerde zorunlu bir hâl almıştır. 1970'li yıllardaki bu göç hareketi en nihayetinde müzikte politizasyon, akültürasyon ve entegrasyona yol açmıştır.

3.5. Müzikal Aktörler

Müzikal aktörler her müzikal faaliyetin kaçınılmaz öğeleridir. Ancak bu müziğin doğal işleyişinde farklı, sektörel işleyişinde farklılıkla karşımıza çıkar.

Temelde besteci, icracı, dinleyici ekseninde var olan müzik, sektörel hale geldiğinde muazzam bir çeşitlilikle aktörlerini üretir.

Çalışmanın bu kısmında müziğin doğal üretim ve tüketimi sırasında var olan aktörlerle birlikte asıl sektörün yarattığı ve ticari mekanizmanın parçası olan elemanları inceleyeceğiz.

3.5.1. Sanatçılar

3.5.1.1. Besteci

Bir müzik eserinin oluşum ve aktarım sürecinde dört temel öge mevcuttur. Bunlardan ilki bu müzik fikrini yaratan, meydana getiren kişi, yani bestecidir. Besteci, ortaya konan müzik eserinin yaratıcısıdır. Bestecinin bir müzik eseri ortaya koymasında duygusal dünyasının yanı sıra eğitim durumu, birikimi ve hatta yaşadığı sosyal ortam da etkili olur.

Besteci sözcüğü, İngilizce'deki "composer" kelimesinin dilimizdeki karşılığıdır. Bir müzik eserinin yaratıcısının kim olduğunun bilinmesi, aslında yazılı kültürün varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Türkiye'deki müzik kültürünü incelediğimizde 20.yy'a değin müziğin aktarımında sözlü kültürün oldukça etkin olduğunu ve bu etkinliğin de iki temel müzikal türü şekillendirdiğini söylememiz mümkündür. Bunlardan biri Klasik Türk Musikisi, diğeri ise Halk Musikisidir. Klasik Türk musikisi yıllarca bu aktarımını, adına *meşk*⁸ denilen bir sözlü gelenekle sağlamıştır. Halk musikisi de bu aktarımı benzer bir gelenekle sözlü kültür aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Halk musikisi ezgi yapısı gereği, bestecisi belli olmayan, yani anonim bir yapıya sahip olmuştur.

Ancak 1900'lü yıllarla birlikte müzik, hem kaydedilebilme hem de çoğaltılabilme imkânına sahip olmuş bu da yeryüzünün herhangi bir yerinde ortaya konan bir müzikal ürünün tüm dünyaya yayılabilmesini sağlamıştır. O yıllar aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin, yüzünü Batı'ya çevirdiği yıllardır. Osmanlı döneminde başlayan bu bakış açısı, Cumhuriyet'in ilânından sonra ortaya konan kültür politikalarıyla devam etmiştir. Bunun bir sonucu olarak müzik, artık daha batılı bir bakış açısıyla algılanmaya başlanmıştır. Müziğin oluşum süreci de batılılaşırken, konservatuarlar açılmış, kompozisyon bölümleri kurulmuş ve bu anlayışla yazılan eserler ortaya konmaya başlanmıştır.

Türkiye'deki popüler müzik de batılı popüler müziklerin elemanlarıyla temellendirilmiştir. Türkiye'deki popüler müzik eserleri, önce yabancı şarkılara Türkçe sözler yazılmak suretiyle yapılmış ancak (Akkaya ve Çelik, 2006: 10),

⁸"Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı "yazı örneği", "yazı alıştırması" ya da "yazı karalaması" anlamına gelen bir terimdir." (Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, İstanbul 2006, Yapı Kredi Yayınları, s.13.) Musikide "meşk" taklit ve tekrar üzerinden kurgulanmıştır. Hoca tarafından seslendirilen eser, öğrenci tarafından tekrar edilir ve bu öğrenci eseri öğrenene kadar tekrar edilir.

“özellikle 60’ların sonlarına yaklaştıkça, aranjmanlardan edinilen birikimlerin ışığında, melodik yapıyı ön planda tutan; Batılı alt yapılara sadık; ama söz ve müziğiyle özgün besteler verilmeye başlanmıştır.” Popüler müzik, kendi besteci kavramını bu süreç sonunda yaratmış ve bu şekilde adlandırmıştır.

3.5.1.2. Söz Yazarı

Söz yazarı, ortaya konan sözlü müzikal eserin “sözlerini, güftelerini, şiirlerini” yazan kişidir. Türkçe’de söz yazarıyla aynı anlamda kullanılan bir kelime daha vardır; güfteci veya güfte yazarı. Müzikal ürünün ortaya çıkış süreci, yazılan sözün bestelenmesi şeklinde olabilirken, bir ezginin üzerine söz yazılması şeklinde de olabilmektedir.

Söz yazarı kavramı, popüler müziğe özgü bir kavramdır. 60’lı yıllarda, aranjman dönemi olarak isimlendirilen dönemde, başta Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal olmak üzere birçok kişi yabancı şarkılara Türkçe sözler yazmışlardır. Söz yazarı kavramının Türkiye’de ortaya çıkışı da aynı yıllarda olmuş ve aynı şekilde günümüze kadar ulaşmıştır.

3.5.1.3. Aranjör

Aranjör, “düzenleyen, düzenleyici” anlamına gelmektedir. Bu düzenleme aslında bir müzikal ürünün piyasaya sürülmeden önce piyasa koşullarına uygun hâle getirilecek bir sunuma hazırlanmasıdır. Eserin söz ve müziğinde herhangi bir değişiklik yapılmaz. Ancak ritimsel özellikleri, kullanılacak enstürmanlar vb. bir takım alt yapı değişiklikleri yapılır.

Aranjörlük kavramı, popüler müziğe özgü bir kavram olup, müziğin canlı uygulamalarından çok, stüdyo ortamında kaydedilmesi sürecinde ortaya çıkmıştır. 70’li yıllarda ortaya çıkan batılı orkestra geleneği, birçok aranjörün yetişmesi için bir okul işlevi görmüştür. Kısacası aranjörlük müzik piyasasının, müziği ürüne dönüştürme sürecinde, olmazsa olmazlarından.

3.5.1.4. Şarkıcı

Bir sözlü müzikal ürünün seslendirilmesini yapan kişi; yani şarkıyı söyleyen kişidir. Şarkıcı, müziğin hem canlı uygulamalarında, hem de stüdyo ortamında kaydedilmesinde yer alabilir. Şarkıcı aynı zamanda, yaratılan müzikal ürünü dinleyiciye aktaran kişidir.

Şarkıcının bağlı olduğu plak şirketi, şarkıcının üslûbuna, repertuar seçimine, giyimine ve hattâ yeri geldiğinde özel yaşamına bile müdahalede bulunabilir. Şarkıcı, müzikal ürünün pazarlanma sürecinde büyük bir role sahiptir.

Ayrıca “vokalist” de şarkıcı ile eş anlamlı bir kelimedir. Daha çok grup müziğinde, şarkıyı seslendiren kişiye eşlik eden kişi ve/veya kişiler için kullanılır.

3.5.1.5. Müzisyen (Çalgı İcracısı⁹)

Müzisyen kavramı, profesyonel olarak müzikle meşgul olan kişilerin genel tanımı olmakla beraber, çoğunlukla enstrüman (çalgi) icrası yapan kişiler için kullanılmaktadır. Müzisyenliğin bir meslek hâlini alması 60’lı 70’li yıllardaki gazinoların ve gece kulüplerinin müzisyenlere istihdam sağlamasıyla olmuştur. Akgül ve Çoğulu’nun (2006: 86) ifadelerine göre, “Yaygınlaşmaya başlayan kayıt piyasası ve özellikle 70’lerin başlarında artan plak sayısı, sürekliliği olan, esnek ve icra düzeyi yüksek bir stüdyo müzisyenliği gerektirmektedir.”

Kısacası hem müziğin canlı uygulamalarında hem de müziğin kaydedilebilir ürün olma aşamasında müzisyenlere ihtiyaç duyulmuştur. Günümüz müzik pratiklerinde de müzisyenlerin varlığı aynı şekilde devam etmektedir.

3.6. Sektörel Aktörler

Buraya kadar ele aldığımız müzikal aktörler ortalama bir müzik uygulamasında etkin olarak yer alan kişilerdir. Bu aşamadan sonra müzik ve sektör ilişkisinin içinde daha etkin ve ticari mekanizmanın bir parçası niteliği taşıyan aktörler yer alır. Hem resmi müzik uygulamalarının hem de ticari müzik etkinliklerinin bu elemanları daima sektörel belirleyicilerdir.

⁹ Çalgı icracısına halk arasında çalgıcı denir ve küçümseyici bir tabirdir.

3.6.1. Kurumlar

3.6.1.1. Devlet Kurumları

Müzik, her dönem devlet kurumları tarafından ulusal kültürün inşasında kullanılan en temel alanlardan biri olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin de kuruluşundan itibaren benzer bir anlayışla kültür politikalarında müziğe ciddi bir yer verdiğini biliyoruz. Bu amaçla devlet, müzikle ilgili bir çok kurum ve kuruluş inşa etmiştir. Ancak müzikteki bu kurumlaşma sürecinin, müzik piyasasının da yükselişe geçtiği 70'li yıllardan itibaren daha yoğun şekilde yaşandığı görülür. Devlet bu kurumlaşmayı, kurduğu birtakım orkestralar, topluluklar ve korolarla gerçekleştirmiştir.

Devletin müzikteki kurumlaşma faaliyetlerinin, müzik piyasasının yükselişiyle aynı döneme rast gelmesi bir tesadüf değildir. 70'li yıllarda, köyden kente göç oranı yüksek rakamlara ulaşmış ve bunun da etkisiyle kent ortamı giderek daha kozmopolit bir yapıya sahip olmaya başlamıştır. Bu kozmopolit yapı kent kültürünü çeşitlendirmiş ve bu çeşitlilik, kültürün bir aynası olan müziğe ve müzik piyasasına da yansımıştır.

Platon'un Devlet adlı eserinde bu konunun ana hatlarını bulabiliriz. Devlet kurumu için müzik, halk kitlesini yönlendirmek ve kontrol altında tutabilmek için önemli bir araçtır. İşte 70'li yıllarda Türkiye'de devlet eliyle oluşturulan müzik kurumları da benzer kaygılarla oluşturulmuş ve faaliyetlerini sürdürmeye başlamışlardır.

3.6.1.1.1. Orkestralar

Benzer amaçlarla 50'li yıllardan itibaren ve özellikle 70'li yıllarda yoğunlaşan bir biçimde başta İstanbul, Ankara olmak üzere İzmir, Adana, Antalya ve Bursa'da orkestralar kurulmuştur. Bu orkestralar çok sesli müziğin "evrenselliğine" vurgu yaparak, çok sesli müzik kültürünün tanıtılması, özendirilmesi, sevdirmesi ve

geliştirilerek ülke geneline yayılması gibi amaçlarla çalışmalarını sürdürmektedirler.¹⁰

3.6.1.1.2. Topluluklar

Topluluklar 70'li yıllardan itibaren devletin desteği ve yönlendirmesiyle kurulmaya başlamıştır. Kurulan toplulukların bir kısmı, müzik araştırmaları ve uygulamaları üzerine çalışmalar yapan gruplar iken, bir kısmı ise halk dansları üzerine çalışmalar yapan gruplardır. *Devlet Halk Dansları Topluluğu, Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu, İstanbul Devlet Modern Folk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu* bu kurumlardan bazılarıdır. Müzik toplulukları ve dans toplulukları hep benzer amaçlar etrafında toplanmıştır. İkisi de Türklüğe ve Türk kültürüne vurgu yapmaktadırlar. Yapılan çalışmaların amacı da Türk kültür ve sanatını tanıtmak şeklinde karşımıza çıkmaktadır.¹¹

3.6.1.1.3. Korolar

Devletin müzikteki kurumsallaşma sürecinde önemli bir yer tutan bir başka kurum ise korolardır. Korolar, Türk Halk müziği ve Klasik Türk müziği koroları olarak kurulmuşlardır. Asıl itibariyle ilk geleneksel müzik icra eden koro 1976 yılında kurulan İstanbul Klasik Türk Musikisi Korosu'dur. Dr. Nevzat Atlığ yönetiminde kurulan ve faaliyet gösteren bu koro Türkiye'de devlet eliyle oluşturulan, Klasik Türk musikisinin "modern" ve geniş kadrolu ilk topluluğudur. Halk müziği koroları 1980'li yılların önünü almakla birlikte, Türk halk ezgilerinin en seçkin örneklerini seslendirmeyi ve halk müziğini yozlaştırıcı müzik türlerinin etkisinden korumayı amaç edinmiştir. Bunun yanısıra türkülere ve halk çalgılarına çağdaş işlevler kazandırmak ve bu doğrultuda çok sesli uygulamaların yapılmasını sağlamak da koroların hedeflerinden bazılarıdır.¹²

Klasik Türk müziği koroları da Türk musikisini korumayı ve en yüksek seviyelerde icra etmeyi amaçlayarak meydana getirilen kurumlardandır.

¹⁰ Bu bilgiler T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün resmi internet sitesindeki verileri doğrultusunda yazılmıştır.

¹¹ Bu bilgiler T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün resmi internet sitesindeki verileri doğrultusunda yazılmıştır.

¹² Bu bilgiler T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün resmi internet sitesindeki verileri doğrultusunda yazılmıştır.

Aslında bu konuyla ilgili çalışmalar 1940'lı yıllardan itibaren Ankara Radyosu bünyesinde başlatılmıştır. Klasik Türk müziğinde koral icrayı Mesut Cemil Bey'in, Halk müziğinde ise Muzaffer Sarısözen'in başlattığını biliyoruz.

Ayrı ve uzun çalışma gerektiren bu konuyu çalışmamızın ölçeğine bağlı olarak kısa tutmayı şu kaynaklara gönderme yapmakla yetiniyoruz.

3.6.1.2. Piyasa Oluşumu

Müziğin bir ürün hâline getirilmesi ve bir takım pazar koşullarına göre alınıp satılabilmesi, müziğin kaydedilebilir hâle gelmesiyle başlayan bir süreçtir. Bu süreç, teknolojinin ilerlemesiyle zaman içinde daha farklı boyutlara ulaşmıştır. Bu gelinen noktanın en büyük aktörleri, fonogram yapımcılarıdır.

3.6.1.2.1. Fonogram Yapımcıları (Plak Şirketleri)¹³

Devletin müzik alanındaki kurumsallaşması, kendi idaresindeki topluluk, orkestra ve koro gibi yapılarla varlığını gösterirken, özel sektörün kurumsallaşması ise ticarî kaygılarla varolan plak şirketlerinde kendisini göstermektedir.

Dünyada ilk fonogram yapımcılarının ortaya çıkışı, gramofonun icadından kısa bir süre sonra olmuştur. Gramofonun mucidi olan Berliner, daha önce telefon fabrikasında yürüttüğü plak üretim işlerini, 1898'de yalnızca plak üretmek üzere açtığı fabrikaya taşımıştır. Bu fabrika dünyadaki ilk plak fabrikasıdır. Bu tarihten sonra plak şirketlerinin sayısı giderek çoğalmaya başlar ve ABD ve Avrupa kökenli bu şirketler, kısa bir süre sonra Türkiye'de bir pazar potansiyeli keşfedip, yatırım yapmaya başlarlar.

Türkiye müzik piyasasında 1900'lerin başlarından 1960'lı yıllara kadar, sahipleri İstanbul'lu Yahudiler ve Ermenilerden olan birçok yerli sermayeli yabancı firmanın varlığından söz edilebilir. Bu firmalar aslında yabancı plak şirketlerinin Türkiye temsilcilikleridir. Türkiye piyasasındaki varlığı 1960'lara kadar süren bu yabancı plak şirketlerinin yerini, 1960'lı yıllardan itibaren yerli plak şirketleri almaya başlamıştır. Bu yerlileşmenin temel sebebi, plak döneminden 45'liğe geçme, yani

¹³ Fonogram yapımcısı, plak şirketi ve müzik şirketi birbirleri yerine kullanılan kavramlardır. Fonogram yapımcısı resmi/hukuki bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Müzik firması ise plak şirketinin yeni adıdır diyebiliriz.

taşıyıcının değişmesiyle ilgili gibi görünse de aslında sermayenin el değiştirmesi birtakım ekonomik ve sosyal sebeplerle olmuştur.

Müziğin kaydedilebilmesi ve çoğaltılabilmesi, nitelik ve nicelik olarak yükselen bir ivme gösterdikçe, müzik giderek daha endüstriyel bir ürün hâlini almaya başlamıştır. Dolayısıyla ürünün pazar hacmi oldukça önemlidir. 1960'lı yıllara değin yabancı şirketlerin belirli bir seviyeye çıkarmayı başardıkları pazar hacmi, ülke içindeki sosyal, ekonomik ve siyasal gelişmelerle yerli üretici için daha elverişli hâle gelmeye başlamıştır. Kısacası o dönem yerli plak şirketleri, dinleyicinin müzik ile ilgili taleplerini doğru algılamış ve ürünlerini bu çerçevede şekillendirmişlerdir.

Özellikle 70'li yıllardan itibaren, plak şirketleri Türkiye'nin müzik ortamının şekillenmesinde oldukça etkin bir rol oynamışlardır. 70'li yıllarda art arda açılan, hattâ günümüzde de varlığını sürdüren, devletin müzik kurumları dinleyicinin istek ve talepleri doğrultusunda hareket eden plak piyasasının her zaman gerisinde kalmıştır.

70'li yıllardan 2000'li yıllara değin hep yükselen bir ivmeye sahip olan plak şirketleri dünyası, 2000'li yıllarda teknolojinin ilerlemesiyle yapısal bir dönüşüme uğramıştır. Bir sonraki bölümde teknolojinin müzik üzerindeki etkinliğini daha detaylı olarak ele alacağız.

3.6.2. Teknoloji

Müzik piyasasının temel aktörlerinden biri de teknolojidir. 1900'lü yılların başlarından itibaren müzikal ürünün hem üretim hem dağıtım hem de tüketim sürecinde oldukça etkin bir rol oynamıştır.

Fonografin icad edilmesi, müziğin kaydedilebilmesine olanak sağlarken, gramofonun icadı, kaydedilen ürünün çoğaltılabilir hâle gelmesini sağlamıştır. Kaydedilen ürünün çoğaltılabilmesinin ardından ise ilk ses taşıyıcıları üretilmiştir. Ses kayıt teknolojisindeki ilk ses taşıyıcıları 78 devirli plaklar, yani taş plaklardır. Teknolojinin ilerlemesiyle 78 devirli plakların yerini 33 ve 45 devirli plaklar almaya başlamıştır. Bu plaklar 78 devirli plaklara göre, hem daha fazla şarkı almaktadır hem de ses kalitesi olarak daha ileri bir noktadadır. Bu 33'lük ve 45'lik plakların ardından ses kayıt teknolojisi, kaset formatını üretmiştir. Kaset formatının ardından gelen, günümüzde de hâlâ kullanılan müzik taşıyıcısı ise CD formatıdır. Tüm bu taşıyıcılarla beraber bunları çalan aygıtlar yani müzikçalarlar da hemen hemen aynı

değişimi yaşamıştır ve hâlâ da yaşamaya devam etmektedir. Bunlar sırasıyla önce gramofon, ardından pikap ve onu takiben kasetçalar ve CDçalar olmuştur. Yani teknoloji, sesin kaydedilebilmesini ve dinlenebilmesini sağlayacak araçları üretmiş ve geliştirmiştir.

33'lük ve 45'lik plakların yaygın olarak kullanıldığı, kaset formatının ise oldukça yeni olduğu 70'li yıllar, teknolojinin kitlelerle bulunduğu yıllar olması bakımından önem teşkil etmektedir. 70'li yıllarda yaygın hâle gelen transistörlü radyo; gazino, plak (33'lük, 45'lik, 78'lik), kaset veya lambalı radyo gibi cihaz ve ortamlardan farklı olarak müziği taşınabilir hâle getirmiştir. Transistörlü radyonun, ses dalgalarını taşınabilir hâle getirmesi, müziğin üretim ve tüketim sürecini de hızlandırmıştır. Diğer yandan daha önceki bölümlerde ifâde etmiş olduğumuz müzik ve kamusal ilişki de teknolojiyle oldukça bağlantılıdır. Müziğin kamusalılığı, teknolojiyle birlikte öyle muazzam noktalara ulaşmıştır ki; bu durum, birçok maddî ve sosyal değerün üretilmesine de ortam hazırlamıştır.

Müziğin taşınabilir hâle gelmesi, 2000'li yıllardan itibaren çok ileri noktalara ulaşmıştır. Mp3 çalarlar, cep telefonları, mini bilgisayarlar vb. birçok cihaz, müziğin kitleleşmesine oldukça katkıda bulunmaktadır. Radyo, televizyon, internet..vb kitle iletişim araçları da, müziğin kullanım alanını oldukça genişletmiş ve müziğe yeni anlamlar kazandırmıştır.

Ayrıca ses kayıt teknolojileri ilerledikçe, teknolojinin, müziğin üretim sürecindeki etkinliği de artmaya başlamıştır. Bu ilerleyen teknoloji, müziği hem icracı profili hem de müzikal tür anlamında yönlendirmiştir. Gelişen teknolojiyle tüm enstürmanlara ait sesler, bir bilgisayarla elde edilebilmektedir. Ayrıca teknoloji, zaman içerisinde icracıya ait yetersizlikleri ve hataları çok daha yüksek bir seviyede tolere edebilme imkânını beraberinde getirmiştir.

Kısacası teknoloji müziği, taşınabilir, saklanabilir, dinlenebilir hâle getirmesinin yanısıra kamusal alanın bir parçası hâline de getirmiştir. Yani müziği bireysellikten kitleleşmeye taşıyan en önemli etken teknolojinin gelişmesi olmuştur.

4. MÜZİK, SEKTÖR, SOSYAL HAYAT İLİŞKİSİ

Müzik en genel ifâdeyle; insanın oluşturduğu, varetği sesler bütünüdür. Müziğin anlamı ise; insandan insana hattâ toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Yani farklı kültürler, farklı müzik kavramlarını, farklı müzik anlamlarını kendilerine göre, bir müzik tanımı içerisinde ele alır ve değerlendirirler.

Örneğin batılılar müziği; (Erol, 2009: 75), “Duygu ya da düşüncenin dışavurumu amacıyla, seslerin birleştirilmesiyle ilgili güzel sanatlardan biri” olarak tanımlarken, başka bir kültür, müziği sadece bir sözel anlatım biçimi olarak kullanabilmektedir. Erol’un (2009: 76) ifâde ettiği gibi, “... kimi kültürlerde yalnızca “müzik” diye bir soyutlamanın olmadığını bile söylemek mümkündür. Fildişi Sahillerinde yaşayan Yakuba toplumunun “ta” edimi, Batı kültürünün dans, şiir ve müzik diye kategorize ettiği yapıları birarada barındırır.” Her ne şekilde olursa olsun müziğin bir gelenek üzerinden şekillenerek, gündelik yaşam pratiğinde varolduğunu söylememiz mümkündür. Aslında insanoğlu, müziği bir duygulanım aracı olarak kullanmayı keşfetmiştir. Müzik, insanın varetği bir olgudur. Müziğin hem bir duygulanım aracı hem de bir iletişim aracı olması, bunun yanısıra malzemesinin, yani sesin soyut bir veri olması, insan üzerinde derin etkiler yaratabilmektedir.

Eski medeniyetlerde ve çeşitli kültürlerde müzik işlerini kotaran özel bir grubun varlığını biliyoruz. Bir tür sanatta ve sosyal hayatta “uzmanlaşma” diyebileceğimiz bu süreçte, müzisyenlerin müziği nasıl ürettikleri ve tüketimin toplum içerisinde nasıl karşılık bulduğu bugün hâlâ meçhul bir konu olarak karşımızda durmaktadır. Toplumların gelişimiyle birlikte müzik üzerinde kullanılan insiyatif, hem bizzat müziğin kendisiyle ilgili olmuştur hem de müzikteki diğer öğelerin (profesyonelleşme, sahneleme, icra modellemesi..vs.) hızla gelişmesi sonucunu doğurmuştur.

Müziğin kültürel bir olgu olması, onun tarihsel süreç içerisinde dünya üzerinde yaşanan bir takım sosyal, ekonomik ve siyasî değişimlerden etkilenmesiyle

sonuçlanmıştır. Yaşanan bu değişimler ve bu değişimler sonucu yaşanan dönüşümler müziğin hem yaratım hem de anlamlandırılma süreçlerini yeniden inşa etmiştir.

Müzik, dünyada yaşanan ekonomik ve teknolojik gelişmelerle aslında diğer bir bakış açısıyla sektörel hâle gelmesiyle, gelenekten kopuk fakat daha kitlesel bir karaktere bürünmüştür. Bunun en önemli sebeplerinden biri 17. yy sonlarında ortaya çıkan; dünyadaki üretim ve bölüşüm ilişkilerini yeniden şekillendiren, bir sosyal ve ekonomik sistem olan kapitalist düzenin varlığıdır. Bu düzen, (Hançerlioğlu, 2009: 15), “Üretim araçlarına sahip olanların üretim araçlarından yoksun bırakılanlara egemenliği kölelik düzeniyle başlamış, feodal düzenden geçerek en son ve en büyük aşaması olan anamalcılığa (kapitalizm) dönüşmüştür.” Kapitalizm, üretim araçlarının bireysel mülkiyette toplandığı, devamlı olarak kârın hedeflendiği, çalışanlardan, verilen düşük ücretlere rağmen yüksek verimliliğin beklendiği bir sistemdir.

Kapitalist dünya düzeninin yarattığı üretim, dağılım ve bölüşüm ilişkilerinin kitlelerin hayatına müdahalesi sadece çalışma süresince sınırlı değildir. Çalışma saatleri dışında kalan “dinlenme zamanı”, ya da “boş vakit” olarak isimlendirilen sürelerde de kitleler yönlendirilmişlerdir. Yani “eğlence” de aslında endüstriyelmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Adorno tarafından “kültür endüstrisi” kavramı ortaya konulmuştur. Erol (2009: 74) bu konuyla ilgili olarak şunları kaleme almıştır:

Kültür endüstrisi 20.yüzyıl başlarında Amerika ve Avrupa’da yükselen eğlence endüstrisinin, kültürel biçimleri alınıp satılan bir mal hâline getirmesi anlamına geliyordu. Frankfurt okuluna göre kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması kültürün kendisini bir endüstri haline getirmişti. Onlara göre kitle kültürü kavramı antidemokratik, “popüler kültür” ise ideolojiktir. Uygun kavram kültür endüstrisiydi.

Kültür endüstrisine göre değişim değerine sahip olmayan tüm kültürel faaliyetler de bir meta hâlini almıştır.

Kültür endüstrisinin etkisi altına aldığı alanlardan bir tanesi de müziktir. Müziğin bir takım türlere ayrılması ve her tür için hedeflenen birtakım dinleyici kitlelerinin yaratılması çabası da yine endüstriyelleşmenin getirdiği uzmanlaşmanın bir sonucudur. Türkiye’de bu durum, sektörün yabancı sermayeyle yönlendirildiği 60’lı yıllara kadar bilinçli olarak yapılırsa da, 60’lı yıllardan sonra bu süreç

planlamanın ötesinde, sosyal ve ekonomik süreçlerle kendiliğinden şekillenmiş ve birçok tür ortaya çıkmıştır.

Türkiye müzik piyasasında 60'lı yıllara kadar müziğin endüstriyel bir ürün hâlini almasında teknolojinin etkisi oldukça önemlidir. Teknoloji müziğin kitleselleşme hızını oldukça etkilemiştir. 1900'lü yılların başlarından itibaren kaydedilme imkânına kavuşan müzikal ürün, aynı zamanda canlı icra mekânlarıyla sınırlı da olsa bir grup insana ulaşmıştır. Ancak radyonun yaygınlaşması (özellikle de 70'li yıllarda yaygınlaşan transistörlü radyo), onu takip eden yıllarda oldukça yaygınlaşan televizyon ve 2000'li yılların başlarından itibaren de internet kullanımı, müziğin kitleselleşme sürecini oldukça hızlandırmıştır.

Aslında bir müzik eserinin kitleselleşmesi, onu bir pazar ortamında müşteriye sunulan bir mala dönüşmesi anlamına gelir. Pazar, diğer bir ifadeyle piyasa müşterisinin talepleri doğrultusunda şekillenmektedir. Williams (1993: 43) bu konuya ilişkin olarak şunları kaleme almıştır:

Pazar için üretim sanat ürününü bir meta olarak ve her ne kadar kendisini başka türlü tanımlasa da sanatçıyı özel bir meta üreticisi olarak kavramlaştırmayı getirmiştir. Buna bağlı olarak meta üretiminin açık seçik ayrı evreleri ortaya çıkmıştır. Bunların tümü basit parasal mübadele için yapılan üretim şekli içine girmektedir. Burada ürün satışa sunulur, satılır ve böylece ona sahip olunur.

Türkiye'de, müziğin kamusal alanın bir parçası hâline gelmesi 60'lı yıllardan itibaren olmuştur. Türkiye'nin müzik sektörü 60'lı yıllara kadar batılı bir anlayışla şekillenmiştir. Aranjman dönemi denilen 60'lı yıllarda, aslında batıdaki popüler müziğin yerli kopyaları yaratılmıştır. Burada erken cumhuriyet döneminden itibaren varolan batılılaşma çabalarının etkisi bariz biçimde görülür. Ancak 60'lı yıllardan itibaren müziğin taşıyıcılarının (özellikle 45'lik) kolay kopya edilebilmesi, yabancı sermayenin piyasadan çekilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu yıllardan itibaren piyasadaki sermaye sahiplerinin yerleşmesi, müziğin de daha yerel öğelerden beslenmesiyle sonuçlanmıştır.

Müzik, 70'li yıllarda artık kamusal alanın bir parçası halini almıştır. Canlı müzik uygulamaları (gazino, gece kulübü) ve de özellikle transistörlü radyonun yaygınlaşması müziğin kitleselleşmesinde oldukça etkin rol oynamıştır. Ayrıca o dönemde yayınlanan birçok müzik dergisi magazinel bir yaklaşımla halkın ilgisini

müzik üzerinden çekmeyi başarmıştır. Bu magazinel yaklaşım, müzik üzerinden yaratılan birtakım şöhret isimlerin özel hayatlarının alenileşmesini de beraberinde getirmiştir. Günümüz müzik piyasasında ise bu durum çok daha uç noktalara ulaşmıştır. Diğer yandan o dönemde gazeteler tarafından düzenlenen yarışmalar da bu kamusallaşma sürecinin bir parçası olmuştur. Bu yarışmalar birincilerini halk oylamasıyla seçmektedirler. Bu durum müziğin, halkın beğenisi üzerinden şekillenmesini sağlamıştır, ki bu beğeni düzeyi sektörün müzikal uygulamalarının temel referans noktasıdır.

Kitleselleşmenin bir sonucu olarak müzik, kültürel olduğu kadar ekonomik bir değer hâlini de almıştır. Dönemin plak şirketleri, bu süreçte birbirinden farklı müzikal türlerde, birbirinden farklı icracı profillerinin albümlerini yayınlamışlardır. Sonuç itibarıyla, müzik sektörüyle sosyal hayat karşılıklı olarak birbirlerini beslemiş ve bugünkü hâlini almıştır.

4.1. Müzik Sektörünün Ekonomiye Etkileri

Herhangi bir alanın sektörel bir yapıya sahip olması, onun ekonomik bir değer ürettiğinin en açık ifadesidir. Ekonomik değer üreten herşey ekonomik bütünün bir parçasıdır.

Her sektörde olduğu gibi bu sektörde de üretim süreci arz-talep dengeleri üzerinden şekillenir. Müzikal ürünün yapısal karakteri ve hattâ dinleyiciye sunum biçimi bile bu dengeler doğrultusunda belirlenir.

Müzik sektörünün ekonomiyle olan ilişkisinde aynen sosyal hayatla olan ilişkisinde görüldüğü gibi başlıca üç temel aktör rol oynamaktadır. Bunlar: Teknoloji, “Tüzel kişilik” ve “Kamusal alan”dır.

Müziğin teknolojiyle olan ilişkisi bir önceki bölümde ele alındığı için biz buradaki teknoloji kavramını, sektörle ilişkisi bağlamında ele alıyoruz. Teknoloji, en temel anlamda müziğin üretimine (kaydedilebilmesine, üretilmesine ve sunumuna) olanak sağladığı için, sektörel hâle gelmesinde de daima önemli bir rol oynamıştır. Biz müzik sektör ilişkisinde teknolojinin daha çok kaydedilme ve sunulma aşamalarını ele almaktayız. Teknolojinin kendi içindeki çeşitliliği ve teknik hususiyetleri ayrı bir araştırma konusu olarak karşımızda durmaktadır. Bilindiği gibi müziğin kaydedilebilir hâle gelmesinden kısa bir süre sonra kurulan plak firmaları ve fabrikaları sayesinde, alınıp satılabilen bir ürün haline gelen müzik, bir kısım özel

materyaller üzerinden taşınarak pazara sunulur. Müzik ilk çağlarda canlı bir performansın parçası iken teknoloji ile kaydediliyor olması ürün kavramını özgün formatlarla tanımlamamız sonucunu doğurmuştur. Bu materyaller, değişen teknolojiyle birlikte sürekli farklılık kazansa da her dönem dinleyici, ancak belirli bir ücret karşılığında müzikal ürüne sahip olma şansına ulaşmıştır. 1900'lü yılların başlarından itibaren, sesin değişik formatlara bürünerek ürün hâline gelmesiyle birlikte bazı tüzel kişiliklerin -fonogram yapımcısı veya firma- ortaya çıkışı da kendiliğinden meydana gelen bir durumdur. 70'li yıllara kadar benzer biçimlerde ve formatlarda üretilen müziğin, gelişen teknolojik imkânlarla yeni formatlarda pazarlanması hem ekonomik verim, hem de teknolojiye ayak uydurabilmek açısından bir zorunluluk hâlini almıştır. Örneğin 70'li yıllara kadar varlığını sürdüren plak üretimi (plak formatındaki müzikal ürün), 70'li yıllardan itibaren yerini kasete (ince ölçekli ses bandı), kaset ise bir süre sonra yerini cd'ye bırakmıştır. Ama materyal her koşulda endüstriyel bir ürün olduğu için, ekonomik faaliyetin bir parçasıdır.

2000'li yıllardan itibaren gelişen teknolojiyle müzik sektörünün endüstriyel materyalleri oldukça değişmiştir. İnternet kullanımının yaygınlaşmasının ve dinleyicinin müziğe ulaşırken daha çok bu kanalı tercih etmesinin bir sonucu olarak, hem müziğe ulaşmayı, hem müziği çalmayı, hem de müziği saklamayı sağlayan yeni endüstriyel teknolojiler ortaya çıkmıştır. Laptop, cep telefonları bu ürünlerden sadece birkaç tanesidir. Ayrıca gelişen kayıt teknolojileri, çeşitlenen müzik aletleri vb. birçok etken, müzik piyasasının ekonomiye olan etkisini arttırmaktadır.

Burada ele alacağımız ikinci öge olan yapım şirketleri de, müzik sektörünün ekonomik değer yaratma sürecindeki temel aktörlerindedir. Yapım şirketi ya da Türkiye'deki fikrî ve sınaî haklar yasasının terminolojisine göre, fonogram yapımcıları müziğin doğal üretim ve tüketim sürecinde ihtiyaç duyulmayan ve fonksiyonel olmayan bir konumdadırlar. Özellikle kayıt teknolojisinin gelişmesiyle, müzikal pazarın geniş kitlelere yayılması sürecinde etkin rol oynayan bu birim, kapitalist (pazara yönelik üretim ve tüketim ilişkisi) sürecin en tipik aktörleri arasındadır. Doğalda ihtiyaç olmamasına rağmen ilişkiler ağı kapitalist süreçte bu bağlamda kurgulandığından, bu kurgunun bir aracıya ihtiyaç duyması sonucu olarak firmalar, sistemde kendilerine yer bulmuşlardır. Fonogram yapımcılarının, sistemin kendilerine yüklediği misyonun dışına çıkarak, müzik ürününün dinleyiciye ulaşması sürecinde aracılık yapmaları hâli, bir süre sonra, yerini bambaşka bir tutuma bırakmıştır. Fonogram yapımcıları bu misyonun veya asli görevlerinin dışına çıkarak,

müziğin üretim sürecine ve müzikal ürünün niteliğine etki etmeye başlamışlardır. Müzikal ürünün tür, biçim, tavır gibi teknik özelliklerine yapılan birçok müdahale yanında, sunuma yönelik öğelerde de (icracıların sahnedeki tavırları, medyayla ilişkileri, kıyafetleri..vs) fonogram yapımcılarının etkinliği bugün açık olarak bilinmektedir. Çünkü bu, ürünün pazarlama stratejisiyle ilgili bir tutumdur. Aslolan ürünün pazarın koşullarına göre belirlenmesidir. Müziğin ve müzisyenin naif konumu veya bu kesimin muhtelif tutumları, pazarın gereklerine ayak uyduramazlarsa, ürünün hedef kitleye ulaşması da sekteye uğrayacaktır. Çünkü fonogram yapımcısı, ekonominin gerekleri doğrultusunda ve para trafiğinin belirlediği ölçeklerde işini yapar.

Müzik sektör ilişkisinin üçüncü fazında yeralan kamusal alan kavramını da daha sonraki başlıkta ele alacağımızdan, bu konudaki açıklamalarımızı bunlarla sınırlı tutuyoruz. Ancak sektör ve ekonomik ilişki alanındaki söyleyeceklerimiz elbette bunlarla sınırlı değil. Şöyle ki; sektörün ürettiği bu sistem, anlaşılacağı gibi ekonominin temel verileri üzerinden şekillenmektedir. Demek oluyor ki, müzik sektörü dediğimizde herhangi bir müzik icrası sonucunda oluşan doğal ses üretiminden ve temel iletişimden değil, sektörel bir oluşumdan ve bunun beslediği ekonomik değerlerden bahsediyoruz.

Müzik sektörünün küresel çapta etkinliğini ve yarattığı ekonomik değeri bilmek bugün için neredeyse imkânsızdır. Ancak Türkiye örneğinde bir takım verileri ortaya koymak nispeten müzik ve sektör ilişkisinin ekonomik boyutunu açığa çıkarmak bakımından yararlı olacaktır.

70'ler, müziğin tam anlamıyla sektörel bir yapıya büründüğü, bir yandan dinleyici kitlesinin genişlediği ve müzikal türlerin çeşitlilik kazandığı, diğer yandan da kayıt teknolojisinin oldukça geliştiği yıllardır. Ancak pazarın genişlemiş olması ve müzik formatının plaktan kasete geçmesi ve bu formatın kolay kopya edilebilir olması, korsan üretimini had safhalara ulaştırmıştır. Bu da müzik sektörünün yarattığı ekonomik değerın kayıtlı ekonomiden çok, kayıtdışı olmasına neden olmuştur.

Bu sebeple 1970'li yıllar örneğini ele aldığımız bu çalışmamızda Türkiye'deki ekonomik verilerin resmî değerleri ortada olmadığından, parasal bir veriyi burada zikretmemiz mümkün olamamaktadır.

4.2. Müzik, Sektör, Kamusal Alan İlişkisi

Müziğin sektörel bir yapıya bürünmesi, müziğin kamusal alanın parçası hâline gelmesinin bir sonucudur. Bu bakımdan müzik, sektör ve kamusal alan kavramları içiçe geçmiş bir yapı arz etmektedir.

Bir başka ifadeyle kamusal alan, müzik üzerinden bir ekonomik ve kültürel değer yaratmaya olanak sağlayan, geniş bir pazar ortamıdır.

Habermas'a göre (2010: 175), "Kamusallık ancak, ekonomik ve toplumsal koşullar, kabul edilebilirlik ölçütlerini yerine getirme, yani tahsilli ve varlıklı insanı oluşturan özel özerklik niteliklerini edinme konusunda herkese eşit imkân tanıdıkları takdirde güvence altına alınmış olur." Habermas bu konuyu klasik iktisadın varsayımlarıyla ilişkilendirir. Bu varsayım ise serbest rekabetin güvence altına alınmasını öngörür.

Buna göre, kamusal alanın varlığı serbest bir pazar ortamını açıkça ortaya koyar. Kamusal alanın çeşitliliğiyle de pazar genişlemektedir. Yani kamusal alanı çeşitlenmemiş bir pazar ekonomisinden bahsetmek imkânsızdır.

Kitlelerin özellikleri, ortak kullanım alanlarında serbestliğe dayalı bir yapı arzederse de bu, tüketim ortamında rahatlamaya, dolayısıyla artmaya neden olur. Bu sebeple müzik sektörünün kamusal alanı genişletme ve çeşitlendirme gibi bir misyon üstlenmesinden de söz edilebilir. Bu, onun kitlelerin eğitimi ve götürülmesi gereken hizmet kalitesinin yükselmesi için yapılan bir faaliyet değil, tamamiyle pazardaki payının artırılması için yapılan bir faaliyettir. Serbest pazar hareketlerinde durum böyle iken, devletçi, kolektivist modellerde daha farklı bir kamusal alan anlayışı vardır, ki bu daha çok devlet ideolojisinin yaptırımlarıyla belirginlik kazanır.

Türkiye'nin 70'li yıllardaki müzik ortamında yaratılmaya çalışılan kamusal alan, bazen özel sektörün bazen de devlet kurumlarının temel uygulamalarına tanıklık etmiştir. Özel sektörün tam oluşmamış pazar ekonomisi içinde çırpınan küçük esnaf zihniyeti, devletin ideolojik tutumu ve kurumsal egemenliği karşısında faaliyetlerinde sürekli sekteye uğradığını söylemek abartı olmaz.

Devlet 1930'lardan itibaren modern bir toplum modeli idealiyle, hem ekonomik hem de kültürel alanda bir takım faaliyetler göstermiştir. 1930'larda kurulan KİT'lerle devlet, ekonomide kapitalist bir girişimci rolünü üstlenerek bir piyasa mekanizması yaratmaya çalışırken, aynı zamanda kültür alanında da birçok girişimde bulunmuştur.

Halkevlerinin kurulması, sanat alanında yetenekli öğrencilerin yurtdışına eğitime gönderilmeleri, yurtdışından bir takım hocaların getirilmesi vb. girişimler, dönemin Kit'ler mantığının kültür politikalarına yansımış hâlidir.

1930'lardaki bu tutum, 70'lerde de farklı şekillerde devam etmiştir. Devlet, müzik alanında kurumsal bir yapılanmaya yönelmiş; bünyesinde icrâ edilen müzik türlerini ve üslûplarını da kendi ideolojik yaklaşımıyla şekillendirmiştir.

4.2.1. Ekonomik Bir Değer Olarak Müzik

Müzik, bugün ulaşılmış olduğumuz ekonomik ve sosyal ilişkiler ağında muazzam bir ekonomik değer üretmektedir. Ancak bugünkü sektörel yapı oluşmadan önce de müzik ekonomik bir değer üretmekteydi.

İnsanoğlunun temel fiziksel ihtiyaçlarının (yeme, içme, barınma) yanısıra, ruhsal bir takım ihtiyaçları da vardır. Müzik, insanın duygu dünyasına hitap etmesinden dolayı, bu ruhsal ihtiyaçların karşılanmasında önemli bir işleve sahiptir. Bu durum, müziğin fonksiyonel bir yönünün de olduğunu göstermektedir.

Müzik, bir iletişim aracı olmasının yanında aslında bir etkileşim platformudur. Müzik icracısı ya da başka bir ifadeyle müzisyen olan kişi, müzik aracılığıyla karşı tarafa (dinleyiciye) bir duygu aktarmaktadır. İnsanlık, müziğin insanın duygu dünyasına dair birtakım ihtiyaçları karşıladığını keşfetmiş ve bunu keşfettikten itibaren bundan bir ekonomik değer elde etmek istemiştir. O yüzden aslında bugünkü sektörel yapının evvelinde müzik yine ekonomik bir değer olarak mevcuttur.

Modern dünya, insanoğlunun istek ve ihtiyaçlarına ilişkin herşeyi bir hizmet sektörüne dönüştürmüş durumdadır. Müziğin de sektörel bir yapıya kavuşması aslında bunun bir sonucudur. Sektörel yapıya kavuşan her alan, belirli bir pazar ortamında, birtakım rekabet koşullarında varlığını sürdürmektedir. Sonuç itibarıyla geçmişten bugüne değişen şey, müziğin ekonomik bir değer yaratması değil, sadece bu ekonomik değerın yaratım sürecindeki pazar ve pazarlama süreçleridir.

4.3. Türkiye Bağlamında Müzik, Sektör, Sosyal Hayat İlişkisi

Müzik, her dönemin günlük yaşam pratiği içerisinde önemli bir yer teşkil etmiştir. Ancak müziğin sektörel bir yapı kazanması, onun sosyal hayattaki etkinliğini oldukça farklı noktalara taşımıştır.

Müzik, sektör ve sosyal hayat ilişkisi, müziğin kamusal alandaki etkinliği üzerinden şekillenmektedir. Bu etkinliği müzik alışkanlıkları, müzik uygulamaları, müzikal ilişkiler ve sektörel oluşum bağlamında incelememiz mümkündür. Müzik alışkanlıklarından kastettiğimiz, dinleyici tarafından beğenilen müziğin türü, icra biçimi vb. özellikleridir. Müzik alışkanlıkları, kişinin yaşadığı kültürel ortam, kişinin sosyoekonomik durumu, eğitim düzeyi, etnisite özellikleri vb. birçok faktörün etkisinde oluşur. Çalışmamızın eksenini oluşturan 70'li yıllarda, kent ortamında; sanayileşmenin, köyden kente göçün ve değişen tüketim alışkanlıklarının etkisiyle birbirinden farklı birçok müzikal tür ortaya çıkmıştır.

Müziğin kamusal alandaki etkinliğinin bir başka yansıması olan müzik uygulamalarının ise önemli bir parçasını, canlı müzik icrâsının yapıldığı sosyal alanlar oluşturmaktadır. Her dönemin sosyal hayatı kendi gereklerine göre, icrâ mekanlarını şekillendirmiştir. 60'lı 70'li yılların önemli icrâ mekânları, detaylarını geçmiş bölümlerde verdiğimiz gazino ve gece kulüpleri olmuştur. Gece kulüplerinde batılı bir repertuar, batılı bir üslupla icra edilirken, gazino ortamında daha doğulu bir anlayış hâkimdir.

Müzik, sektör ve sosyal hayat ilişkisini biçimlendiren bir önemli etken de yukarıda ifade ettiğimiz müzikal ilişkiler ve bu bağlamda gelişen sektörel oluşumdur. Müziğin sektörel bir yapı kazanması, müziğin belirli bir bilinçle, bir piyasa ortamı üzerinden pazarlanmasını gerektirmektedir. Sektörün sahip olduğu değerler sistemi ise hem müzikal ürünü ortaya koyan müzisyeni, hem de bu müzikal ürünü tüketen dinleyiciyi yönlendirmektedir. Diğer bir ifadeyle sektör, müzik üreticisiyle müzik tüketicisinin adeta buluşma noktasıdır.

Önceleri sadece canlı müzik icrası yoluyla dinleyiciye ulaşan müzik, kayıt edilebilme imkânına kavuşunca radyo ve plak yoluyla dinleyicinin özel alanına girebilmeyi başarmıştır. Yani kamusal alanı hedefleyen sektör kayıt teknolojisi sayesinde özel alana da girebilmiştir. Bu kamusal alan kavramını gündeme getirir ki çalışmamızın kapsamı dışındadır ve ayrıca irdelenmesinde büyük yarar vardır. Ardından, gelişen teknoloji bir süre sonra müziği salt işitsel materyal

olmanın ötesine taşımış ve müziğin görsel materyallerle de desteklenmesine olanak sağlamıştır. Artık müzik salt işitsel değil, aynı zamanda görüntüyle beslenmiş bir görsel-işitsel materyal hâline gelmiştir. Bu görselliğin katılımıyla etki alanı daha da genişleyen müzik, tüketimin olduğu her faaliyette kullanılmaya başlanmıştır. Reklam filimleri, alışveriş merkezleri, restoranlar vb. yerlerde müziğin kullanımı buna örnek teşkil edebilir.

Müziğin kamusal alandaki etkinliği, sektörün yarattığı imaj kavramıyla, günlük yaşam içindeki giyim kuşamdan, davranış biçimlerine ve hattâ dilin kullanımına kadar bile etkili olmuştur. Sektörün ortaya koyduğu müzik yaratıcıları, yani sektörün kendi “star”ları olarak tanımladığı kişiler, bir süre sonra kamusal alanın bir parçası hâline gelip, toplumun birçok bakımdan örnek aldığı kişilere dönüşürler. Günümüzde, özellikle televizyon sektörü tarafından beslenen bu imaj kavramı, “olması gereken” bir estetik anlayışı, bir yaşam biçimini belirlemekle kalmamış bir de dayatmaya başlamıştır. Şöhret olmuş bir takım insanların sözde “kusursuz” yaşamları da, sosyal hayat içerisinde bir örnek teşkil eder ve insanların tüketim faaliyetlerinde yansımalarını gösterir. Kısacası müzik sektörü müzikal ürünle beraber, aynı zamanda ortaya koyduğu icracı profiliyle de sosyal hayatta etkisini göstermektedir.

1900’lü yılların başlarından itibaren kaydedilebilme olanağına kavuşan müzik, ABD ve Avrupa menşeli şirketlerin öncülüğünde, dünyada giderek genişleyen bir sektör hâlini almaya başlamıştır.

Türkiye’deki sektörel yapı ise 60’lı yıllara kadar bu bahsedilen yabancı şirketlerin açtıkları temsilcilikler üzerinden var olabilmıştır. Ancak dünyanın birçok yerini, potansiyel bir pazar olarak gören bu şirketler, önceleri yayınladıkları müzikal ürünlerle Türkiye’deki sosyal hayata çok fazla etki etmeyi başaramamışlardır. 60’lı yıllardan itibaren ise yabancı müzik şirketleri, yerlerini yerli firmalara bırakmaya başlamışlar ve bununla birlikte Türkiye’nin sosyal hayatının müzik sektörüne yansımaları da bir hayli fazla olmaya başlamıştır.

Kısacası müzik, her zaman kamusal alanın vazgeçilmez bir parçası olmuş ve her dönemin gerektirdiği yaşam pratiği içinde farklı biçimlerde de olsa varlığını sürdürmüştür ve hiç kuşkusuz sürdürmeye de devam edecektir.

Teknolojinin, müziği saklanabilir hâle getirmesiyle başlayan süreç, değişen ekonomik faaliyetlerle ve sosyal hayatla bugünkü hâlini almıştır. Bu sektörel yapı,

bundan sonra da sosyal hayatla etkileşim içerisinde sürekli değişim göstererek varolmaya devam edecektir.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, Türkiye'deki müzik sektör ilişkisi ve bunun ekonomi ve sosyal hayatla olan ilişkisi 70'li yıllar özelinde ele alınmıştır.

Çalışmadan çıkarılan sonuçlar, ekonomi/sektör, sosyal hayat/kamusal alan kavramları ile müziğin iç dinamiği üzerinden anlaşılabilir bir biçimde ortaya çıkmıştır. Aslında bu durum müziğin ekonomiyle ilişkisi ve müziğin sosyal hayatla ilişkisi şeklinde iki genel başlık altında sıralanabilir de ekonomi ve sosyal hayat kavramları da birbirlerini etkileyerek şekillendikleri için bu iki kavramın müzikteki yansımaları da içiçe geçerek gelişme göstermiştir.

Müzik, sektörel bir yapıya kavuşmadan önce günlük hayat içerisinde gelenek üzerinden şekillenen bir faaliyet iken, değişen sosyo-ekonomik ilişkilerle gelenekten kopuk, alınıp satılabilir bir ürün hâline dönüşmüştür. Müziğin bir ürün hâlini alması, müziğin kitleselleşmesinin, diğer bir ifadeyle konser, albüm, televizyon, radyo, internet vb. kanallarla birden fazla kişi için ulaşılabilir hâle gelmesinin bir sonucudur.

Kitlesel hâle gelen her veri, kamusal alanın bir parçasını oluşturur. Kamusal alanın bir parçasını oluşturması müziğin, kimi zaman devlet, kimi zaman piyasa tarafından yönlendirilmesine sebep olmuştur. Devlet, ideolojik sebeplerle, piyasa ise ekonomik sebeplerle müziği yönlendirmiş ve kullanmıştır.

Ekonomik kaygılarla hareket eden piyasanın, finansal anlamdaki en önemli aktörleri fonogram şirketleridir. Fonogram şirketleri, müziğin doğal üretim ve tüketim sürecinde ihtiyaç duyulmayan ve fonksiyonel olmayan bir konumda iken, müziğin de gelişen teknolojiyle genişleyen bir pazara sahip olması, fonogram yapımcılarını sistemin baş aktörü konumuna getirmiştir. Hattâ ilerleyen süreçte fonogram yapımcıları, müziğin doğal üretim sürecine müdahale etmeye başlamış ve müziği yönlendirmişlerdir.

Türkiye müzik piyasasında, 60'lı yıllara kadar yabancı fonogram şirketlerinin varlığı söz konudur. Ancak 60'lı yıllardan itibaren, piyasadaki yabancı fonogram şirketlerinin yerini, yerli şirketler almaya başlamıştır. Bu değişimin en önemli sebebi müzikâl formatın değişmesiyle, maliyeti düşük olan yeni formatın üretiminin ülke içinde kolayca üretilmesi ve bu durumda yabancı firmaların yerli firmalarla rekabet edememesidir. Bahsettiğimiz yıllar aynı zamanda, istihdam imkânları sebebiyle kırsal kesimden kent ortamına yoğun bir göç dalgasının yaşandığı yıllardır. Bu göç, müzik piyasasının yerli fonogram yapımcılarını da getirmiştir. Piyasanın yerleşmesi de müzik piyasasını müzikal türler anlamında oldukça etkilemiştir.

Bu veriler doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlara ek olarak şunu söyleyebiliriz ki, dünya ölçeğinde yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmeler, yaşanan dönüşümler, müziğin sadece yaratım sürecini değil aynı zamanda anlamlandırılma sürecini de yeniden inşa etmiştir. Müzik artık, ekonomik değer yaratma kaygısıyla hareket eden pazarın (sektörün) bir parçasıdır ve kitlelerle ancak bu ortam üzerinden var olmaktadır. Müzik her zaman kamusal alanın bir parçası olmuştur; ve her dönem günlük yaşam pratiklerinin gerektirdiği ölçütlere göre var olmaya da devam edecektir.

6. KAYNAKLAR

- Akalın, S. (2004). *Türkiye’de Devlet- Sermaye İşbirliğinin Ekonomi Politikası*. (2. Baskı). İstanbul: Set Yayınları.
- Akgül, Ö. ve Çoğulu, T. Bugünden Geçmişe Bakarken 60’lı 70’li Yıllarda Türkiye’de Müziğin Sektörel Arka Planı. A. Akkaya ve F. Çelik (Ed). (2006). *60’lardan 70’lere 45’lik Şarkılar* (79-88). İstanbul: bgst Yayınları.
- Akkaya, A. ve Çelik, F. Aranjmandan Anadolu Popa Türkiye’de 1960’lı-70’li Yıllar. A. Akkaya ve F. Çelik (Ed). (2006). *60’lardan 70’lere 45’lik Şarkılar* (7-25). İstanbul: bgst Yayınları.
- Bakçay, E. (2007). *İstanbul’da 1960 sonrasında Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Heykel Anasanat Dalı.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beken, N. İstanbul Müzik Piyasası ve Gazinolar. V. Aytar ve K. Parmaksızoğlu (Ed). (2011). *İstanbul’da Eğlence* (85-95). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Boratav, K. (2003). *Türkiye İktisat Tarihi*. (16. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi.
- Devlet Planlama Teşkilâtı [DPT] (2012). Erişim Tarihi: 2 Haziran 2012, www.dpt.gov.tr/PortalDesign/PortalControls/WebIcerikGosterim.aspx?
- Dilmener, N. (2006). Bak Bir Varmış Bir Yokmuş. (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duran, S. (2012). Türkiye’de Aşıklık Geleneğinin Popüler Müziklere Etkisi, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:62, Türkiye, s.225-248.
- Duygulu, M.(2000). Malatyalı Fahri Kayahan [Kitap/CD]. İstanbul. Kalan Müzik.
- Duygulu, M. (2002). VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi- Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Sektör Bildirileri. *Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde Kimlik, Teknik, Tavr* (119-125). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Duygulu, M. (2006). *Türkiye’de Çingene Müziği*. (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Ercan, F. (2003). *Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik*. (3. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. (3. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, M. İstanbul'da Rock Mekanları: "İçerim Ben Burada Bu Akşam!". V. Aytar ve K. Parmaksızoğlu (Ed). (2011). *İstanbul'da Eğlence* (121-126). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Habermas, J. (2010). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. T. Bora ve M. Sancar (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2009). *Ekonomi Sözlüğü*. (11. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kepenek, Y. (2012). *Türkiye Ekonomisi*. (25. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Körükçü, Ç. – Haliç Üniversitesi Öğretim Üyesi- (3 Nisan 2012). "70'li Yıllarda Türkiye Müzik Piyasası" konulu görüşme. İstanbul.
- T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2013). Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2013, <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2140/orkestralar.html>
- T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2013). Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2013, <http://www.kultur.gov.tr/TR,2309/topluluklar.html>
- T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2013). Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2013, <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2236/klasik-turk-muzigi-korolari.html><http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2196/turk-halk-muzigi-korolari.html>
- Meriç, M. (2006). *Pop Dedik*. (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önel, K. – Raks Müzik'in Sahibi – (12 Mayıs 2012). Kişisel Görüşme. İstanbul.
- Öngür, T. – Moğollar Grubu Üyesi – (9 Mayıs 2012). Kişisel Görüşme. İstanbul.
- Özbek, M. (2004). *Kamusal Alan*. (1. Baskı). İstanbul: Hil Yayınları.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*. (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Williams, R. (1993) *Kültür*. Suavi Aydın (Çev). Ankara: İmge Kitapevi.
- Yaşa, M. (1980). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ekonomisi*. (1. Baskı). İstanbul: Akbank Kültür Yayını

7. EKLER

EK 1: Alaeddin Yavaşca ile Kişisel Görüşme

30 Nisan 2012/ Haliç Üniversitesi (İSTANBUL)

Profesyonel müzik hayatınızın başladığı 50’li yıllarda Türkiye’deki müzik ortamı genel hatlarıyla nasıldı?

Genel hatlarıyla bugünkünden daha iyiydi. Türk müziği birçok bakımdan hakettiği yeri buluyordu. Sonra 50’li yıllar okullaşma yılları oldu. Yani konservatuarımızın faaliyete geçtiği devreler oluyor. Koskoca Türkiye Cumhuriyeti’nde kendisine ait bir müziğin konservatuarı yoktu; *“Alaeddin Yavaşca burada İstanbul Üniversitesi’ndeki koro faaliyetlerini kastediyor. O yıllarda konservatuar ve devlet korosu yoktur. Ancak 1970’li yıllarda kurulabildi.”* gönlümüz istiyordu ki devletin benimsediği, kendi adını verdiği bir Türk Musikisi Konservatuarı kuralım. O zaman aynı devredeki bu arzuları taşıyan, iki elin sayısı kadar arkadaşla bu bir nevi hamle olacak olan, hakettiği yeri bulacak olan konuyla ilgili olarak, Türk Musikisi korosunu kurarken ve faaliyete geçirirken, bunu devlete bağlı bir öğrenim şekline sokmak en büyük emelimizdi. Bu çalışmaların sonunda evvela üniversite korosu faaliyete geçti. Koronun ilk faaliyete geçişi Ercümen Berker zamanında oldu. Fakat Ercümen Berker kurup 1-1,5 sene idare ettiği zaman, hiç unutmam Yegâh takımıyla başladık. Enstrümanlar da aşağı yukarı üniversiteyle bağlantısı olan kişilerdi. Onun dışında da bu konuya yatkın bazı arkadaşlarımız vardı. Hem saz temini hem de Ercümen beyin zamanında çok titiz şekilde tertiplenmiş olan kadın ve erkek seslerinin bir araya gelmesiyle çalışmalara başladık. Sahnelenmesini de yaptık fakat Ercümen hukuk fakültesini bitirdi, ondan sonra askerliğini yapmak üzere ayrıldı, Ankara’ya gitti, koro dağıldı. Yalnız koro dağılmazdan evvel Ercümen’in zamanında Nevzat Atlığ da kemanıyla iştirak ediyordu yani refakâtteydi. Tabi koronun dağılması epey bir rahatsızlık verdi, tekrar toparlamak kolay olmadı ama tüm bunlara rağmen devreye Nevzat Atlığ girdi ve o zamanki arkadaşlarımızdan bazılarıyla, Yılmaz Öztuna’nın da Ankara’dan bu konuyu desteklemesi ve teşvik etmesi rol oynamış olabilir, üniversite korosu tekrar toparlandı, Nevzat’ın idaresinde yıllarca devam etti. Konserler verdik, verdiğimiz konserler ilgi çekti ve bu ilginin üzerine İstanbul Radyosuna Cevdet Çağla tayin edildi ve o devrelere rastlayan günlerde radyoyla bir irtibat kuruldu. Radyoya çalışmalarımızı ve sonuçlarını yani icralarımızı aktarabilme imkânı bulduk. Ben de koronun solistiydim o zaman. Bu sefer benim solo nazari dikkati çekti. Ben okuduğum zaman bana koronun idaresi olarak kemanıyla Nevzat

Atlığ iştirak etti, Vedat Atlığ vardı; tanbur çalıyordu. Hüsnu Coşar vardı o zaman. Yani üniversite korosundaki enstürman kullananlarla, idare eden; yabancı yok kendi bünyemizde bu işleri hallediyorduk. Fakat beni bir gün Cevdet ağla çağırdı dedi ki, senin bir solo için imtihana girmen lâzım. Çünkü bir resmiyet kazansın bu konu ve imtihan gününü bana bildirdiler, imtihana girdim ve Dede Efendi'nin olan "Zülfüdedir Benim Bahtı Siyahım" adlı buselik eseri okudum ve ondan sonra radyoya kabul edildim. Üniversite korosuna da ilgim devam etmesine rağmen radyoya girmem sebebiyle zaman bakımından sıkıntılar yaşadım ve üniversite korosuyla ilişkim kesildi ve radyo hayatım başladı.

Tam radyo demişken bir soru yöneltmek istiyorum, Türkiye'de ilk radyo yayının başladığı yıllar sizin dünyaya geliş tarihinizle aşağı yukarı aynı yıllara denk geliyor. Radyonun sizin müzikal hayatınızdaki önemi nedir?

Dinlenecek vasıfta, kaliteli eserler ancak radyodan dinleniyordu. Yani piyasadaki müzik her zaman piyasa olarak devam etmiştir.

O dönem piyasa diye tabir edilen müzik nasıldı hocam?

İyiydi. O zaman hakikaten rahatlı bir konser için bir refakât grubu kurabilmek çok kolaydı ve çok güçlü sazlar vardı o zaman.

Peki Klasik Türk Müziği dışında başka hangi müzikal türler vardı?

Bir piyasa vardır.

Piyasada neler vardı biraz daha açarsak? Kimler neler söylüyordu?

Piyasada Müzeyyen vardı, Hamiyet vardı, Safiye hanım vardı. Ahmet Üstün de zamanla piyasaya intikal etti. Ama bizim çalışmalarımız daha seviyeli daha ciddi olmuştur. Radyonun yürüyebilmesi için sanatkârların disiplinli olması lazım. Okuyabilecek vasıfta olan assolistler şımarık ve hep dışardan teklifler alıyorlar. Bu sefer programlar aksıyordu. Ben ile Sami o zaman epey yüklendik. Beklerdik, solist gelmezse biz devreye girerdik. Cevdet ağla zaten müzik müdürüydü. O zaman bize çok yardım etmiştir radyonun noksanlıkları ama o sıralarda Leon Hancıyan bütün külliyyatını radyoya verdi. Ama onların hepsi de hamparsum notasıydı. Leon Hancıyan'ı Refik Fersan'dan öğrendik. Ondan sonra Mesud Cemil de geldi koroyu kurdu. Dedik ki hiç icra edilmemiş Leon Hancıyan külliyyatından besteleri, büyük

formda eserleri bulalım, bunları çalışalım. Biz geçtik, çözebildiğimiz kısımları çözdük, çözemediklerimizi Refik Fersan'a çözdürdük ondan sonra bayağı bir takımlar çıktı orta yere. Bu takımlara çalıştık, Mesud Cemil'in idaresinde Klasik Türk Musikisi korusu kendi bünyesinde şekillenmeye girmek suretiyle görevine devam etti. Biz bundan çok faydalandık. Müzeyyen gibi Hamiyet gibi piyasa isimler radyodaki programlarını aksattıkları zaman Arif Sami ile ben onların yerlerini doldururduk. Biz ismimizi öyle yaptık.

Türkiye'de o yıllarda TRT dışında hangi radyolar dinleniyordu?

Arap radyoları. Çünkü Ankara radyosu da şekillendikten sonra, hem klasik korusu oldu hem fasıllar oldu. Radyo artık şekillendi o zaman.

Peki TRT dışındaki radyoların dinlenmesi Türkiye'deki müzik piyasasını tür anlamında nasıl etkiledi?

Dediğim gibi ağırlık Arap radyolarındaydı. Bu da arabeskin ortaya çıkmasına sebep oldu. Arabesk daha çok piyasada yer buldu. Tabii bu tür musikisi için atılım bakımından set oluşturur. Çünkü zevk bizim istemediğimiz bir şekilde ön plana geçti. Kalabalık toplum önem taşıdığından dolayı arabesk anlayış da yavaş yavaş kendini göstermeye başladı. Piyasada tamamen arabesk oldu. O devri biz geçiş dönemi olarak kabul ediyoruz. O geçiş döneminde çok hizmet ettik.

1934'de radyoda konulan Türk müziği yasağı daha sonra müziği tür ve icracı anlamında nasıl etkiledi?

Bir Ankara Radyosu vardı. Ankara radyosunda bir Mesud Cemil vardı. Klasik koro kurdu. İşte yine Cevdet Çağla'lar, o jenerasyondan Ruşen Ferit Kam'lar. Onların mevcudiyeti Türk musikisinde seviyeli icraların başlamasına imkan sağladı. Ama o arada da böyle bir Türk Musikisine resmi kesimde bir soğuk bakış, izahı mümkün olmayan bir soğuk bakış oldu. Bu bir süre içerisinde menfi oldu, etkiledi. Sonra gelenler ve radyoların güçlülüğü, radyoda bir nevi konservatuar disiplininin oluşu Türk Musikisinin toparlanmasına, fasıl programları ve bunların içerisinde solislik esvabta olanların, sanatkârlardan da idarelerin faydalanması yavaş yavaş radyo anlayışında bir Türk Musikisinin artık yerleşmeye başlama imkanını sağlamıştır.

Saadettin Kaynak Türk film tarihinin önemli bir bölümünde seksen kadar filme müzik yazdı. Bu müziklerin Türkiye'deki ilk film müziği örnekleri olduğunu söyleyebilir miyiz?

Gayet tabii. Şimdi bir defa daha o zaman Türkiye'de böyle film yapabilmek ve müzik ağırlıklı bir şey yapabilmek daha zordu. Bu bakımdan o zor devreler bir zaman dilimi içerisinde atlatıldı. Atlatıldıktan sonra da radyoda yetişmiş elemanlar, radyo anlayışına girmiş olan elemanlar piyasanın da dikkatini çekti. Birçok erkek ve kadın sanatkârlar hatta klasik musiki de aynı zamanda halk musikisinde pek çok sanatkârlar sahne tarafından elde edildi. Solist olarak çıktılar, fasıl olarak çıktılar. Ama hep icralarını devlet disiplini içerisinde yapan bizler o tarafa meyletmedik.

Peki hocam 60'lı yıllara değin hangi plak firmalarının varlığından söz edebiliriz?

Ben Odeon'a bağlıydım.

Türkiye'de konservatuarların açılması icra seviyesini sizce ne yönde etkiledi?

Konservatuarların açılması Türk musikisi için bir penceredir. Çünkü bir okul yoktu. Türk musikisi öğrenecekler için, o konuda kabiliyeti olanlar için başvuracakları, yetişme arzularını tatmin edecekleri bir okul yoktu. Ancak ve ancak bizim uzun gayretlerimizle Nişantaşı'nda liseden sonra tahsil görmek üzere bir okul kurduk ancak YÖK kanunuyla işler bozuldu. YÖK kanunu gelince bizim konservatuarın da bir üniversiteye bağlanması gerekti.ERCÜMEND BERKER konservatuarın müdürüydü, biz de hocalarıydık.

1970'li yıllarda kurulan devlet koroları Türk Musikisini icra bakımından etkiledi mi?

Devlet koroları muntazam adı üstünde devletin kurduğu ve kadrolarını verdiği bir icra heyeti olarak tabii bunlar hep koronun idaresinde olan kişiye bağlıydı. Bu koroyu Nevzat Atlığ kurdu. Onun temelinde de üniversite korusu var. Gerek saz gerek ses ondan eleman almak suretiyle böyle bir ön kuruluş yapıldı. Ondan sonra bizim Nişantaşı'ndaki konservatuar devreye girdi. Onu da YÖK kanununa kadar getirdik. Radyolar hazır sanatkâra kavuştu. Erkek ve kadın sesler, enstürmanlar yetişti. O devre konservatuarın çok faydası olmuştur. Ama YÖK kanunu Türk Musikisi Konservatuarlarının yıkımı oldu. Çünkü üniversiter düzene Türk Musikisi

Konservatuarı giremez, girmemesi lazım. Onun kendine göre bir yaşayışı vardır, onun kendine göre bir metodu vardır. Onun kendine göre bir eğitim düzeni vardır. Bir rektöre bağlandığın zaman bu düzen bozuluyor, programlara rektörlük müdahale ediyor. Bu bizim konservatuvarın hazin bir duruma gelmesine sebep oldu.

60'lı 70'li yılların müzikal ortamı tasvir edilirken gece klüplerinin ve gazinoların önemli icra mekanları olduğu söyleniyor. Bu mekanlar sanatçı profili ve icra bakımından nasıldı?

Adı üstünde gazino. Bir defa onlar bilimsel değil, biraz kabiliyeti olan, poh pohlanan ve gazinocuların oyunlarına gelen gerek kadın gerek erkek sanatkârlar bir de mecmualar var onları destekliyen, onlar için yazı yazan, resimlerini basan tabi bu zeminde dejenerasyon hakim olmaya başlıyor. Gazino anlayışında ve seviyesinde olan yazarlar devreye giriyor ve bu suretle tasvip edemeyeceğimiz bir zaman dilimi oluşmuş oluyor.

Özel radyoların ve özel televizyon kanallarının kurulması icra biçimlerine nasıl yansdı?

Efendim özelin adı belli. Disiplin olursa özel olmaz. Özel adı taşıyan yerlerde ciddi bir çalışma zemini ama ciddi çalışmanın verimli olmasını sağlayacak şekilde bir zemin olmaz. Benim indimde müzik sadece müzik değildir, bilimdir. Müziği eğer bir okul öğretiyorsa, bunun bilimsel tarafını da öğretiyor, bunun tarihi tarafını da öğretiyor ve bir sanatkâr olabilmesi için bir kişinin nelere malik olması gerektiğini ortaya koyuyor. Şahsi, subjektif ve bir de genel bakış açısında bunlar faaliyete geçmiş oluyor ve müzik kaliteli vasfını bu tarz içerisinde devam ettiriyor. Bunlardan çok iyi erkek ve kadın solistler çıkıyor. Bir kısmı da radyolar tarafından dikkati çekiyor ve radyolarda imtihan açılıyor, imtihanlara giriyorlar, imtihanlarla radyo sanatçısı olunuyor. Radyo sanatçısı olduktan sonra işte sana halkla irtibatını temin edecek bir yer. Bunların biraz öne çıkanları mecmular tarafından röportaj yapılanları her biri bir gazino patronunun ilgisiyle sahne sanatkârı oluyor. Bu sefer sahne devreye giriyor. Bunu yapabilecek var yapamayacak var. Bir defa iyi yetişmiş, disiplinli, musikiyi ancak kaliteli radyoda icra etmek arzusunda olan kişiler sahneye ilgi göstermiyor. Ama dayanılamayacak şekilde teklifler de geliyor. Bu teklifler karşısında sanatkârın tutumu önemli.

Son olarak mzık piyasasının bugnk durumunu nasıl değerlendirirsiniz?

Bir kaliteli mzık vardı. Bu aynı zamanda yetişmişlerin mziğiydi. Bir de piyasa zevkinde, piyasa anlayışında hatta biraz arabeske kaçan ki bunlar genelde ihtiyaca binayen çıkıyor, halkın okumamış ve gelişememiş kitleleriyle gelişmiş kitlesinin musiki hakkındaki değer yargıları farklı. Bu değer yargılarından okumuşlara ait olanların sayısı az ve anlayışlar geniş kitle tarafından biraz daha zor olanlara halk yanaşmıyor. Yani birisi ticari diğeri ciddi.

EK 2: Bülent Forta ile Kişisel Görüşme

2 Nisan 2012/ MÜ-YAP- Taksim (İSTANBUL)

Öncelikle, kaç yıldır bu sektöredesiniz?

Ben yaklaşık yirmi yıldır bu sektördeyim. Yani doksanlı yıllardan beri diyebilirim.

Peki sektörün 90'lı yıllardaki durumuyla ilgili olarak neler söyleyebilirsiniz?

Hem sektörel anlamda hem müzikal anlamda.

Şimdi şöyle söylemek lazım; müzik diye ifade ettiğiniz şey aslında toplumun aynası. Yani o dönemde toplumda ne olup bitiyorsa bu bir tür müziğe yansıyor. 90'lı yıllar hemen darbe sonrası yıllar ve dolayısıyla Türkiye 1980'den sonra yeni bir dünyaya açılma gibi bir süre içerisine giriyor. Dolayısıyla 90'lı yılların da en temel şeyi bir tür bir pop patlaması diye ifade edilen dönem ve aynı zamanda Türkiye'de de popüler hayatın bir tür onaylandığı bir dönemdir de o zamanlar. Yani aslında işin biraz tarihine bakacak olursak; 70'li 80'li yıllar Türkiye açısından daha farklı bir yan, daha büyük politizasyon var, politizasyonun müziğe yansımaları var ve ağırlıklı da hani bir tür elit kesimlerin biraz hani anadolu kültürüyle tekrar buluştuğu bir dönem. O dönem için Anadolu Pop, Anadolu Rock diye ifade ettiğimiz; Barış Mançoların, Cem Karacaların, Edip Akbayramların önde olduğu bir yer ve aynı şekilde de Türkiye'nin yavaş yavaş batıya açılıyor olmasının izleriyle bizim pop müzik diye ifade ettiğimiz ve bir tür aranjman kültürüyle yetişmiş bir yıl bütünlüğü 70'lerle 80'ler. Ama 80 yılıyla beraber Türkiye'de işte Özal politikalarının falan uygulanmaya konmasıyla beraber, Türkiye'deki bir sürü şey gibi aslında müzik de giderek poplaşıyor ve 90'lı yıllarda aşağı yukarı işte pop müzikte ortaya çıkan, bugün halâ varlığını sürdüren, Tarkan'dı, Serdar Ortaç'dı gibi bir sürü şarkıcının ilk albümlerinin yayınlandığı ve pop müziğin çok yaygınlaştığı yıllar onlar. Bunda birkaç tane faktör var: tabi bir tanesi müziğin yayınlandığı mecraların devlet tekelinden kopması, yani özel televizyonların özel radyoların açılması, ikincisi, Türkiye'de bir orta sınıfın, kentli bir orta sınıfın oluşmaya başlaması sonuç olarak 90'lı yılların ana egemen müziğini pop müzik haline getiriyor ve yine o dönemde iki tane temel eğilim görmek mümkün aslında. Yavaş yavaş bir kısmı dünyanın o genel pop formlarını kullanan müzikler olduğu gibi bir de buna bir tür direniş gibi yerel müziklerin de ön plana çıktığı bir

şey. Yani ikili bir süreç aslında. Bir yanıyla herşey birbirine benzeyen bir standarda giderken küreselleşmenin ilk başladığı yıllar olarak varsayarsak onu ikincisi de dünyanın her ülkesinde olduğu gibi buna tepki duyan bir tür kendi yerel kültürlerine sarılan bir müzik türünün ortaya çıkması bu da daha çok aslında halk müziği hatta şehirdeki alternatif hayatları düşünürseniz hafif hafif rock müziğinin de güneme geldiği bir sosyoloji içerisinde geçti 90'lardan aşağı yukarı 2000'lerin sonuna kadar ana trend, ana eğilim müzikte de toplumda da bana göre benzer bir seyir izledi. Biz de bu işe girdiğimiz zaman dediğim gibi ana akım olarak main stream olarak poplaşan bir şey vardı. Bu tabii o müzik türünün aynı zamanda ondan önce üretilmiş müzik türlerini de içine çektiği yani arabeskin giderek poplaştığı popun giderek arabesk motiflere gittiği hatta halk müziğinin rock formlarında biraz batılı şekilde yeniden icralarının olduğu işte Haluk Levent gibi sanatçıların daha sonra Kırış gibi o çizgiyi sürdüren sanatçıların ortaya çıktığı bir süreçti bu. Toplumda ne oluyorsa müzik de onu yansıtan bir şey oluyor. Burada bir yöntem olarak toplumsal bir gelişmeden müzik analiz edilebilir ya da müzikten toplumsal gelişme analiz edilebilir. Bunlar çok örtüşen şeyler diye düşünüyorum ben.

Türler giderek birbirinin içine geçmeye başlıyor galiba.

Türler birbirinin içine geçmeye başlıyor. Bunun da bir karşılığı var. Aslında o yıllarda hayatlar da birbirinin içine geçmeye başlıyor. 60'lar 70'ler nasıl bir köyden kente göç varsa ve onun müziği olarak ortaya çıktıysa yani Orhan Gencebay müziği, Ferdi Tayfur müziği. Artık köyden kente göçenlerin artık kendi köylerini aradığı değil de şehirli hayat içerisinde kendi türlerini yarattıkları bir dönem olduğu için, şehir hayatı kent hayatı birbirinin içine geçti. Ondan sonra, bir metropolitan gelişme olduğu için alt kültürler oluşmaya başladı. İşte bu türkü barların ortaya çıkışı, rock barların ortaya çıkışı yani şehir hayatıyla, bir de kitle iletişim araçlarını düşünün; 1970'lerde bir tane radyo var. Radyoda halk müziği çalıyor, köyde bu yaşıyor. Ama 90'lar Türkiye'sini düşünün; çoğullaşan bir kitle iletişim araçları var. Artık Hakkari'nin bir köyündekinin duyduğu bir müzikle, İstanbul Nişantaşı'ndakinin duyduğu müzik aynı. Bunlardan biri birini terih ediyor, öbürü öbürünü tercih ediyor. Ama ulaşılabilir kılınmış oluyor artık bu. Dolayısıyla bu da hayatlar içiçe geçtiği için, ister istemez türler de müzik türleri de içiçe geçiyor.

Burda 90'lı yıllarda açılan müzik kanallarının etkisi büyük olsa gerek.

Tabii. Türkiye, dünyadan hemen sonra, müziğin toplumsal olarak bu kadar başat hale gelmesinden sonra, müzik televizyonu gibi bir şeyle tanıştı. Dolayısıyla videoyla tanıştı. Video ile audio farklı iki tür sonuç yaratır. Audioda sesi dinlersiniz, sesin hoşluğu güzelliği ama video işin içerisine girdiği zaman artık ses yavaş yavaş geride kalır. Görüntüyle birleşmesi bir sonuç yaratır. Dolayısıyla sanatçılar da artık görselliği de olan işte hanımefendiler, yakışıklı çocuklar bazlı bir noktaya doğru kayar. Dolayısıyla bu da hayatı belirleyen bir şey olmuştur. Yani müzik yapış şekli, bir müzisyende aradığımız özellikler çok daha farklı. Birinde ses ve sanat icrası önemliyken öbüründe imaj sonuç olarak bunun önüne geçer. Ama bu sadece müzikte olan bir şey değil, mesela reklam sektörü de çok benzer bir şey yaşamıştır. Dolayısıyla 90'larda radyoların açılması, müzik kanallarının açılması, videonun hayatımıza girmesi, bütün bunlar birleştiği zaman da çok daha birbirine yakın, çok daha geniş kitlelere hitap eden, ama çok kolay tüketilen ve kolay üretilen bir müzik dünyası da ortaya çıkar. Bana göre bu dönemin en temel özelliği bu.

Yani görselliğin ön plana geçmesi, icracı profilini de değiştirmiş oluyor bir yerde.

Çok istisnalar haricinde, bugün de baktığınız da onu görürsünüz. Aşağı yukarı birbirine çok benzeyen soundlar, çok benzeyen kadın tipleri, çok benzeyen erkek tiplerinden oluşan bir pop müzik dünyası müziğin merkezine yerleşir. 1940'lardan 70'lere geldiği zaman, yorumcu, Türk Sanat Müziği ağırlıklı, biraz assolist olanların küçümsendiği çünkü assolistler hem fizikleriyle hem sahneleriyle, Türk Sanat Müziği akademisinin genellikle küçümsediği insan tipleridir bunlar. Ama 1990'lara geldiğiniz zaman da asıl olarak imajın ön planda olduğu, müziğin çok aynılaştığı, sözlerin çok aynılaştığı, biraz toplumsal tempo içerisinde insanların çok da öyle derin şeyler düşünmesine imkan tanımayan bir eğlence müziği egemen. Yani 1990'ların 2000'lerin en temel özelliği bence bu.

Ben biraz meslek birliklerine gelmek istiyorum. MÜ-YAP, MESAM, MSG VE MİYOR-BİR gibi mesleki örgütlenmelerin etik ve ahlâki boyutu sizce nedir?

Etik boyutu aslında çok net ortada bana göre. Şöyle söyleyim; özellikle internet çağında bu çok daha yaygın bir hale geliyor. Birtakım insanlar ki bu insanların temel özelliği, yaratıcılıkları, fikirleriyle hayatlarının idame ettirmeleri yani bir şarkı sözünü yazmak, bir besteyi yapmak, onu yorumlamak yani eski deyimle onların

fitratında var, varoluşsal bir şey onlar için. Yani bir tüccar gidip buzdolabı alıp satıyorsa, o becerisi üzerinden hayatını kurguluyorsa bu insanlar da genellikle bundan başka bir şey yapma özelliği olmayan yani ana sermayesi bu olan insanlar. Dolayısıyla o insanların yaratımlarının bir tür toplumsal karşılığının oluşması lazım yani onların haklarının toplanıp, uygun bir şekilde dağıtılması lazım. Türkiye tabii tuhaf bir ülke. Türkiye fikre, soyut mülkiyet fikrine falan çok yatkın bir ülke değil. Yani bize göre, bir adamın kitabını kitapevinden çaldığı zaman hırsızısınız ama içindeki fikri çaldığınız zaman gayet normal karşılanır. Bizde genellikle fikir yasaklanan bir şeydir, değerlendirilen veya ücretlendirilen bir şey değildir. Ama dünyaya baktığımız zaman, dünya esas olarak bilginin para ettiği bir yerdir. Dolayısıyla bu örgütler bu insanların yarattıkları şeyin herkes tarafından kullanılırken bunların haklarının takip edilmesi üzerine kurulmuş kuruluşlardı ve aslında enteresan bir iş de yapmaktadırlar. Çünkü fikir bir manada onların mülkiyetidir, onların yaratıcılıklarıdır ve bunun takibini yapan kuruluşlar. Aslında temel baktığımız zaman bir sendikanın ücret kavgası yapmasından çok farklı bir yanı yok. Dolayısıyla etik temelleri belki çok sağlam.

MÜ-YAP kaç yılında kuruldu ve kuruluş amacı neydi?

MÜ-YAP 2000 yılında kuruldu. İki temel amacı var: Kendi üyeleri müzik sektörüne yatırım yapan üyeler dolayısıyla bunların yaptıkları yatırımın hakkını takip etmek için, ikinci temel konu da Türkiye'deki müzik kültürünün ve müzik sektörünün gelişmesi için, yapılan faaliyetler. Yani bir tür bir mesleki örgütlenme olarak algılamakta fayda var ve çok daha yeni. Belki bir insan ömrü için 10 sene fazla bir şeydir ama bir kurum için o kadar değildir. 10 yılda dünyadaki benzerleri kadar sistematik çalışan bir kuruluş haline geldi.

Müziğin herhangi bir bedel ödemeksizin internet üzerinden edinilebilmesi sadece Türkiye'de değil, tüm dünyada müzik sektörünü büyük bir sorunla karşı karşıya getirdi. Amerika, İngiltere gibi ülkeler internet üzerinden kurgulanan bir pazarlama ve dağıtım sistemine geçmeye başladılar. Bu durum plak şirketlerinin de dönüşüme uğramasını kaçınılmaz hale getirmiş durumda. Türkiye'deki müzik firmaları bu dönüşümün neresinde?

Türkiye'de daha farklı bir yol izledik biz. Plak şirketleri tek tek bunun peşinden koşmadılar. Yetkileri MÜ-YAP'A verdiler. MÜ-YAP bu dönüşümü tertip eden

kurum haline geldi. Şu anda nerde dersiniz; fiyat skalası olarak değil ama temel iş modelleri açısından dünya nerdeyse biz de ordayız. Yani Şu anda dünyadan çok geri bir noktada değiliz. Farkımız ne? Farkımız Şu; oralar yasaya saygı duyulan, yasalı lkeler. Türkiye’de ise; insanlar ev kirasının ödemez, elektrik parasını ödemez, su parasının ödemez yani Türkiye’de kaçağı olmayan herhangi bir Şey göremezsiniz. Yani doktora tezlerini çalarlar sonra YK BaŐkanını olurlar. Türkiye aslında fikrin alınmasından rahatsız olan bir ülke konumunda değil. Dolayısıyla bizim iŐimiz daha zor. Ama temel iş modelleri açısından bakacak olursanız, biz bugün bütün mobil telefonları, internette TTNET gibi yerleri, youtube, myspace, nepster gibi bütün alanları lisanslamıŐ bir meslek birliğiyiz ve buralarda da uyguladığımız iş modelleri aslında dünyaya paralel giden iş modelleri. Çünkü internet sadece internet değil, cep telefonları vb müziğin kullanımı çok değiştirdi. Eskiden müzik sektörü Şöyle bir sektrd; o da çok yeni bir sektör aslında 19.yy’ın sonlarında kuruluyor. Bir tane mzikalar bir alet ve bunun içine koyduğunuz bir ses taŐıyıcısından oluŐurdu. Bu bir dönem cd, bir dönem plak, bir dönem gramofonda çevrilen Şeyler. Müzik endüstrisi dediğiniz Şey, bu fiziki taŐıyıcını satarak para kazanan sektörü.(CD satar, kaset satar) Her teknolojik deęiŐiklikte esas body ses taŐıyıcısının kendisiydi. Şimdi paradigmatik bir değişiklik oldu. Ses taŐıyıcısıyla, sesi çalan Şey aynılaŐtı. Yani ne yaptı, cep telefonu içine herhangi bir Şey koymadan bir sanal mp3 indirerek müzik dinleyebildiğiniz bir Şey haline geldi. İpodlar benzer bir Şey yaptı. Yani fiziki taşıyıcının kendisine olan ihtiyaç ortadan kalktı. Sizin dinlediğiniz Şeyle müziği taşıyan Şey aynılaŐtı. Bu Şu demek; müzik sektörünün bugüne kadar bildiği bütün aŐıŐkanlıklar değişti. Onun bütün baŐarısı ses taŐıyıcısını satmaktan ibaretti. Bu ortadan kalkınca, internetin yaptığı Şey bu oldu. Bilgisayar hem ses taşıyıcısı hem de müziği dinlediğimiz bir Şey haline dönüştü. Dolayısıyla geliri bağladığımız Şey buharlaŐtı. Geliri bağladığımız Şey buharlaŐınca müzik sektörü çok büyük bir krizle karŐılaŐtı dünyada müzik endüstrisi. Eskiden kriz yaŐamıyor muydu, yaşıyordu. İŞte plaktan kasete geçerken bir kriz yaşıyordu. Ama bu kriz aynı zamanda çözümünü de kendi içinde taŐıyordu. Örneğin bir Beatles plağını kasete geçtiğinde bir de kaset olarak alıyordunuz, Cd’ye geçtiğinde bir de Cd olarak, yaŐı bugün 60’lar civarında olan insanların evine gidin, bir Beatles plağı vardır, bir Beatles kaseti vardır, bir Beatles Cd’si vardır, Şimdi bir de Beatles’ın İpodları oldu. Bütün bunların hepsi aslında aynı master banda tüketiciden alınan çeşitli paralarla krizler aŐıla aŐıla geldi. Ama son kriz öyle bir hale geldi ki, taŐıyıcı ortadan kalkıyor. Dolayısıyla burada

bütün internet sitelerinin, onları taşıyan büyük kuruluşların lisanslanması artık müzik endüstrisinin gelirleri içine dahil oldu. Bundan beş sene önce Turkcell'i MÜ-YAP'ın lisanslayacağı diye bir şey hayal gibi bir şeydi. Dünya müzik endüstrisi de bu uygun business modeller geliştirmeye başladı. Burada iki tane teori çarpışıyor şimdi; ben halâ ikincisinden yanayım. Bir teori diyor ki, artık müzik hava gibi olacak yani para vermeden soluyabildiğimiz, her yerde olan ve yaşamsal bir ihtiyaç ama bunun bir ekonomisi olmayacak diyor. Hayat aslında pek de öyle akıyor. Bir kısmı diyor ki, müzik su gibi olacak. Yani siz 5 lira bir abonelik ücreti ödeyeceksiniz, bütün müzikleri dinleyeceksiniz. Bu normal belediyeden aldığınız su ücreti gibi olacak ama böyle bir tane hardcover içinde şarkıcının resimleri, posterleri çok iyi yapılmış kartonetleri bugün ki para vererek aldığımız şişe suyu gibi olacak. Bunun ikisi üzerinden bir teori gelişecek. Görünen o ki, dünya müzik endüstrisi de hem bir yandan fiziki kopyaları güzelleştiriyor, iyi kartonetler, şarkı sözleri falan ama bir yandan da dünyada müzik abonelik sistemleri gelişiyor. Siz ayda 10 lira veriyorsunuz, dünyanın bütün müziklerine birinci kalitede sahip olabiliyorsunuz abonelikle ve bu 10 liralara toplandığı zaman da çok büyük bir mebla ettiği için, müzik endüstrisi bir ekonomi içinde yaşamaya devam ediyor. Şu anda da yaşanan dönüşüm esas olarak böyle.

MÜ-YAP'ın teknolojinin sebep olduğu değişimde sektördeki plak şirketlerini toparlayan, birarada tutan bir işlevi yerine getirdiğini söyleyebilir miyiz?

Tabi, şu anda Türkiye'deki müzik pazarında plak şirketlerinin ürettiği pazarda MÜ-YAP'ın payı yaklaşık %95'lerde falan. Geri kalan %5'lik bir kesim var. Onlar da küçük küçük alternatiflerdir. Bütün bu %95'lik şirket bize yetki belgesi veriyor. Bu yetki belgeleriyle bütün bu dijital alt yapının kurulması, pazarlaması, bunlardan oluşan ücretlerin dağıtılması, bütün bu görev MÜ-YAP'ta. Yani dijital alanla ilgili, Türkiye'de yasal bir dijital müzikten söz ediyorsak; bu MÜ-YAP.

Peki sektörün bu konuda bilinçlenmesi ve haklarının farkında olmasıyla ilgili bir takım eğitimler düzenliyor musunuz?

Tabi. Şöyle söyleyim; Biz yaklaşık her ay dünyadaki tüm bu gelişmelerle ilgili üyelerimize bilgi veriyoruz, onun dışında her yıl da mutlaka 8-10 seminerden oluşan bir eğitim çalışması yaparız. Bunlarla ilgili sunumlar hazırlarız, bu sunumların hepsi bizim web sayfamızda, üyelerin göreceği yerlerde yer alır. Bu bütün bina bizim

çalıştığımız yerdir, aşağıda bir tane toplantı salonumuz var. Orda da sürekli eğitim çalışmalarını üyelere yaparız, sadece üyelere değil, bunu kullanıcıya da yaparız, bakanlığa da yaparız. Dolayısıyla böyle bir AR-GE bölümümüz çalışıyor ve aynı anda dünyadaki plak şirketlerini de Türkiye sınırları içinde biz temsil ettiğimiz için, ordaki bütün bilgileri de derleyip, toplayıp, bizim AR-GE bölümümüzde oluşmuş dokümantasyonu hem kullanıcıya hem bakanlığa hem üyelere servis ediyoruz.

Sektörün önümüzdeki on yıl içindeki durumuyla ilgili olarak neler düşünüyorsunuz?

Ya şimdi şöyle düşünüyorum; ben müzik sektörünün bu teknolojik çağa ayak uydurmada 2004-2005 yılında başlayan bir süreç bu, 5-6 yıllık periyotta ciddi bir kriz yaşadığını düşünüyorum. Ama yavaş yavaş eğri yukarı doğru dönmeye başladı. Ama çok büyük yapısal değişiklikler oldu. Bir plak şirketinin artık sadece bir plak şirketi olarak kalabilme şansı yok. Bir sürü partner bulmak zorunda kendine; teknolojik partner bulmak zorunda. Artist management dediğimiz kendi artistinin hem sosyal medyada desteklenmesi konusunda yapması gereken şeyler var. Bunların lisanslaması var, 360 derece diye ifade ettiğimiz bir sanatçının hem konser gelirlerinden hem booking'in yapılması.. vb artık bambaşka bir dünya geliyor. Eski plak şirketlerinin bu yeni dünyaya ayak uyduramayanların yaşama şansının olmadığı ama yeni müzik şirketlerinin tüm bu yenilikleri kapsayacak şekilde kendilerini konumlandırırlarsa önlerinin parlak olduğu bir on yıl bekliyor bizi. Çünkü dediğim gibi eğri yukarı doğru dönmüş vaziyette. Başka bir sosyal faydadan bahsedecek olursak; artık müzik eskisine göre çok daha fazla dinleniyor, çok daha fazla yerde dinlenebiliyor. Bunların içerisinden sıyrılabilmek için, biraz önce bir soru sormuştunuz; çağımız sadece müzikte değil, tüm çağdaş sanatlarda küratör çağı, binlerce eser üretiliyor ama bunları derleme, toplama, birarada sunma ve promote etmede her zaman plak şirketlerinin odakta olma durumu var. Çünkü milyonlarca insan, milyonlarca şarkıyı ortaya atıyorlar, kullanıcı da artık bunları keşfetmekten yoruluyor. Dolayısıyla tüm bunları derleyip toparlayan bir iş modeli ve bir şirket yapısı önümüzdeki on yılın ana şirket yapısı bence. Hem büyüklere hem küçüklere yer olan bir sektör burası, çok enteresan, devasa yatırımlar yaparsınız, birisi evinde gitarla bir şey yapar ve bütün bu yapıyı sarsar. Dolayısıyla bir yanıla hem demokratik hem de insanların artık kendilerinin de müziğin yapımına katıldığı bir dönem çıkacak gibi. Şu anda öyle teknolojik şeyler var ki, işte insanlar şarkıları

alıyorlar, kendileri remiks yapıyorlar, kendileri bir şey katıyorlar falan. Dolayısıyla müzik ilk defa belki sıradan dinleyicinin de katılabildiği, yeni formlar alan bir ortama doğru gidiyor. Çünkü teknoloji sadece müziği buradan kemirmekle kalmıyor, aynı zamanda müzik yapmayı da çok kolaylaştırıyor, eskiden büyük büyük stüdyolarda yapılan müzik şu anda çok daha gelişmiş elektronik aletlerle sıradan insanların da yapıp, kendilerine sunabilecekleri bir noktaya gidiyor. Bu hem bir tehdit hem bir fırsat. Bu fırsatı kullanabilenler bence önümüzdeki on yılda müziğin ciddi sektör olarak yükselişinin aynı zamanda taşıyıcıları olacaklar. Benim görüşüm ve yönelimim bu.

EK 3: Çetin Körükçü ile Kişisel Görüşme

3 Nisan 2012/ Haliç Üniversitesi (İSTANBUL)

Bir icracı olmanın yanı sıra aynı sektörde (müzik yönetmenliği, muhasebe..vb) farklı konumlarda çalışmış birisi olarak müzik piyasasının 70’li yıllardaki durumunu hem ekonomik hem müzikal anlamda nasıl değerlendirirsiniz?

70’li yıllar aslında Türkiye’nin sosyal yaşantısının en karmaşık olduğu dönem. Zaten 60 ihtilalinden sonra Türkiye’nin sosyal yapısı çok ciddi değişti.70 yıllarında da 61 anayasasının getirdiği özgürlük ortamında üniversiteler, sosyal hayat son derece karmaşık bir haldeydi. Müzik de bundan nasibini aldı yani sosyal olaylardan müziği koparmak mümkün değil. O da onun içersinde onun bir parçası olarak şekilleniyor çünkü. 60’lı yılların sonu 70’li yılların başı ilk defa arabesk müzik Türkiye’de arabesk adı altında kendini göstermeye başladı. Yanlış hatırlamıyorsam 70’li yılların başıydı. Orhan Gencebay, Selami Şahin gibi arkadaşlarımız böyle Arap müziğinden esinlenerek aslında arabesk değilde Türkçe sözlü Arap müziği gibi şeyler yapmaya başladılar yani Ümmü Gülsüm’ün, Abdulvahap’ın..vb meşhur Arap şarkıcıların eserlerinden esinlenerek veya birebir onlara çok benzeyenler de oldu ama hadi iddialı olmayalım, esinlenerek diyelim, onlar gibi icra edilen bir icranın üzerine müzik yapmaya başladılar. Sözler Türk müziğinde her zaman biraz duygusal ve ağırdır ama o daha çok toplumu eksitede edecek biçimde sözlerle bir müzik yapılmaya başlandı. Bir taraftan da radyo, özellikle böyle çok muhafazakâr bir tutumla, ciddi denetim mekanizmaları geliştirerek, hem dili, Türk dilini koruma kollama adına hem müziği koruma kollama adına bir tutum sergilemeye başladılar. İşte o sırada ortaya çıkan bir aranjman dediğimiz sonradan halk arasında öyle isim bulan bugünkü ismiyle hafif müzik veya pop müzik diyebileceğimiz bir müzik ortaya çıktı. Onlara da Fecri Ebcioğlu gibi Sezen Cumhuri Önal gibi daha sonra Fikret Şeneş gibi isimler aslında güzel sözler yazarak batıdaki popüler müzik parçalarını Türkiye’de tanıtmaya başladılar. Böyle bir kargaşa başladı. Bir taraftan Klasik Türk Müziği veya meyhane müziği diyebileceğimiz Klasik Türk müziğinin biraz daha güncelleşmiş hali, o müziğe bağlı insanların yaptığı işte Alaeddin Yavaşca, Avni Anıl gibi isimlerin yaptığı klasik müzikten esinlenilmiş ama klasik müzik olmayan bir Türk müziği şekli, bir taraftan gelen etkiyle aranağmelerin bol olduğu şarkıların yapıldığı bir dönem. O dönem dediğim gibi bir taraftan Klasik Türk müziğini koruyup kollamaya

çalışan radyolarda Klasik korolar, Küçük korolar, Erkekler korusu gibi korolarla klasik müzik yapılmaya çalışılıyordu. Bir taraftan Kemal Gürses gibi fasıl müziği yapan şeflerin yönettiği fasıl long-playları ve plakları yapılıyordu bir taraftan arabesk müzik doğmuş ve hızla yayılmaya başlamıştı. Bir taraftan da o zamanın pop müziği diyebileceğimiz aranjman adı altında sunulan bir müzik vardı. O aranjmanın içerisinde hem yabancı parçalar, yabancı şarkıcıların meşhur olmuş şarkılarına söz yazmak şeklinde oluyordu bir taraftan da bizim türkülerimizin bir çoğu orkestrasyon yapılarak hafif müzik orkestralarıyla çalınıyordu. Böyle karmaşık bir durum hakimdi.

Anadolu Pop dedikleri tür o dönemlerde var mıydı?

O da belli ölçülerde faaliyet halindeydi. Ama o dönemde tek başına hakim olan şudur diyemiyorsunuz. Her tür müzik yapılıyordu. O her tür müziğin içerisinde kalitelisi de vardı, mesela çok kalitesiz olanlar da vardı. Onlar satıyordu ama radyolarda yer bulamıyordu. Mesela bir tanesi “ Veremli Kız” diye bir şarkı yapmıştı. Sürekli fonda öksürükle kan tüküren bir kadın sesi ve üzerinde işte ağlak bir müzik vardı ve çok satmıştı 250-300 bin üzerinde 45 devirlik plak satmıştı. Yine böyle bir şey; ben birgün stüdyoya gittim. İçerden böyle cam kırılma sesleri falan geliyor, efekt olarak bunu veriyorlar arkasından “Ümitlerim yere düştü şangur şingir kırıldı” diye bir şarkı başlıyor. Bir taraftan bu kadar basit ve hakikaten bayağı şeyler yapılırken, istismara yönelik şeyler yapılırken bir taraftan da özellikle Türkiye Radyo Televizyon Kurumu iyi şeyler ortaya sunmaya ve muhafaza etmeye çalışıyordu, öyle bir dönemdi o dönem.

60’lı 70’li yıllarda gece kulüpleri ve gazinolar önemli icra mekanlarıydı. Sizin icranızdaki gelişim sürecinizde bu mekanların herhangi bir rolü oldu mu?

Bana bir etkisi olmadı yani şöyle söyleyim; ben 70’li yılların başında 69-70 yıllarında bir yarışmayı kazanarak ilk plak yapmaya başladım. İlk yaptığım birkaç plak daha Türk müziği ağırlıklıydı daha sonraları biraz arabesk kokulu şeyler yaptım bir müddet. 4-5 plak da böyle yaptım. Sonra bunun benim ağzıma yakışmadığının farkına vardım yani kafamdaki başka, duygularım başka ama yaptırılmaya çalışılan müzik başka. O zaman biraz da o günün ekonomik şartları içerisinde okumak zorundaydım, aile geçindirmek zorundaydım biraz tavizkâr bir tutum sergiledim. Ama daha sonra bana uygun olmadığını düşünüp vazgeçtim.

O dönemki gazinolar ve gece kulüpleri galiba repertuar bakımından oldukça farklı.

Çok farklı. Gece kulüpleri dediğiniz şeyler o zaman mesela caz müziği de yapılıyordu gece kulüplerinde daha batıdan özenilmiş bir gece kulübü anlayışı vardı. Kiminde caz yapılıyordu; Elvis, Frank Sinatra gibi isimlerin yaptığı müzikler ön planda idi kaliteli yerlerde. Bunun dışında işte Anadolu Pop diyebileceğimiz anadolu şarkıları, türkülerinin aranje edilmiş şekillerinin yapıp söylendiği gece kulüpleri vardı. Gazinolarda ise genellikle Saadettin Kaynak, Selahattin Pınar, o günün bestecilerinin önemli eserleri okunuyordu. Yine bir kalite vardı. Çok güzel fasıllar yapılıyordu o zaman gazinolarda. O fasıllarda da Bimen Şen..vb gibi önemli bestecilerin eserleri yer alıyordu. Solistler bir özenti içindeydi. Bana göre halâ yanlış, bir tarafta Dede'nin yürük semaisi veya bir ağır semaisini veya İtri'nin Tuti Mucizeyi alıp sonunda Halime'yi Samanlıkta Bastılarla biten, avamlaşan, başlangıçta sanatçının klasik de söylüyorum diye kendini ispat mekanizması olarak kullanan aslında çok da ruhuna indiği için, anladığı için değil, bildiği için değil, zaten çoğu da müzik bilmiyor, ezberlenilmiş veya bir hoca kanalıyla dinleyerek ezberlenmiş müziklerin bir ağır semai, bir ağır aksak şarkı okuyup arkasından güncel şarkılar sonuna doğru da vur patlasın çal oynasın oyuna giden bir gazino kültürü vardı. Gazino kültürüne iyi kalitede bakan dinleyiciler fasıldan sonra kalkıp gidiyorlardı. Önce güzel bir fasıl oluyordu fasıldan sonra solisti kimse dinlemiyor, çekip gidiyordu. Eğlenmeye, içmeye gelenler de oturuyorlardı. Şöyle bir palavrayı hiç kimse inandıramayacaklarını düşündürüyorum insanların. Efendim işte çatal bıçak sesi olmadan assolistler çıkar müzik yapardı, palavra. Böyle bir şey olmadı. İçki içen adamın o saatte çatal bıçak sesi çıkarmaması mümkün değil. Zaten solistin de öyle çok da ciddi işler yaptığı da yoktu ama bugünkü kadar avam değildi. Dolayısıyla o günün şartları içinde sulandırılmıştı. Şimdi baktığımızda çok ciddi görünüyor ama o günde kendi içinde suluydu o işler.

70'li yıllardaki müzik eserlerinin teması daha çok ne üzerineydi?

Valla bizim Türk müziğindeki tema ayrılık, hasret, özlem böyle konular işleniyordu. Yani öyle Türk müziği diye gündemde tuttuğumuz müziklerin hepsi daha evvelki dönemin Osmanlıca yazılmış sözlerin yerine günün şairlerinin, günün Türkçesiyle yazdığı şiirlerin yer aldığı besteler yapıyorlardı. Değişen aslında biraz oydu. Yani

artık kalkıp aruz vezniyle yazılmış, Osmanlıca şiirler değil de daha çok o günün şairlerinin yazmış olduğu şiirleri besteliyorlardı.

Dönemin politik durumunun müziğe yansması nasıldı?

Şimdi aslında dönemlerin politik durumunun veya siyasi erkin genel karakterinin her dönemde müziğe yansmaması mümkün değil. Örneğin çok eskiden bir Türk müziği yasaklaması var. O gün ki siyasi erkin, siyasi ortamın gereği. Sonradan Türk müziği yapılırken arabeskin ortaya çıkması bence halkın o konuda biraz istismar edilmesi yine o günkü hükümetlerin halkı böylece meşgul etme yolunda herhangi bir tedbir almayışının sonucudur diye düşünüyorum veya giderek bizi yönetenlerin kültürel seviyelerinin düştüğü kanâatindeyim. Yani bugün 20 sene evvel, 50 sene evvel, 70 sene evveli düşündüğümüz zaman bizi yönetenlerin kültürel bazda özellikle müzikal bakımdan baktığımız zaman giderek daha az kültürlü daha popülist daha siyaset ağırlıklı kendilerini o alanda çok iyi yetiştirmiş olabilirler ama kültürel bazda giderek zayıfladığı kanâatindeyim. Dolayısıyla da onların, siyasilerin tercihleri mesela şöyle düşünelim; bir başbakanın sevdiği şarkıcı olarak prezante edilen kişinin yaptığı müzik seviyesi o döneme örnek oluyor. Herkes onun gibi yapmaya çalışıyor. Mesela bugün bir siyasimize soruyorlar ne tür müzik dinliyorsunuz diye. Bir seçim konuşmalarının televizyon konuşmasında “arabekis” dinliyorum diyor. “Arabesk” bile demiyor. Şimdi bu kişi bugün iktidarda değil ama iktidarda olabilirdi. Ne bileyim bir dönem belki iktidardaydı da. Dolayısıyla bu kişinin neyi teşvik ederek, neyi halkın gündemine taşımaya gayret edeceğini bunun müzik politikasının ne olacağını tahmin etmek pek de zor değil.

Türkiye’de konservatuarların açılması icra seviyesinin nasıl bir noktaya taşıdı?

Konservatuarların açılmasının en büyük katkısı eğitimli müzisyen sayısının çoğalmasına dair oldu. Benim şahsi kanâatim hanımların, genç kızların müzik eğitimi görmesi konusunda çok önemli bir kazanım. Konservatuarlarda yarı yarıya genç kızlarımızın müzik eğitimi gördüğünü görüyoruz. Bunların da giderek de aktif biçimde müzik hayatında yer aldığını görüyoruz. Eskiden bu işler daha ziyade evden kaçıp, ailesine karşı gelen kızların yaptığı birşeydi veya batı müziği alanında kemancı olur, piyanist olur idi. Özellikle 70’li yıllara kadar Türk müziğinde çok da fazla neredeyse yok denecek kadar az sayıda sanatçı vardı. İşte ailenin katkısıyla kendi kendine yetişmiş, yetiştirilmiş insanlar vardı. Ama 76 yılında devlet

konservatuvarı ilk defa kurulduktan sonra, hanım müzisyen sayısında çok ciddi bir artış oldu. Ben bunu bir kazanç olarak görüyorum. Eğitimli müzisyen alanında çok ciddi bir artış oldu. Bu da çok ciddi bir kazanç oldu. Fakat bunun yanında şöyle bir şey yaşadık. Eğitimli müzisyenler yetiştirmek güzel de eğitimli müzisyenlerin yaptığı müziği dinleyecek adam yetiştirmek mümkün olmadı. Çünkü piyasa şartları, sosyal şartlar insanların zevkinin giderek düşmesine sosyal yaşamdaki popüler kültürün etkisiyle konservatuvar mezunu arkadaşlarımızın da büyük bir çoğunluğu olayın o yönünde para olduğunu düşünerek sadece müzik de değil, tiyatrodaki da böyle oldu. Tanınmış bir tiyatrocumuz birgün bir sohbette şöyle demişti bana; biz tiyatrocuyu değiliz, soytarıyız. Ama olur mu öyle şey siz önemli bir tiyatrocusunuz dediğimde; tiyatro yapınca salon boş kalıyor, soytarıklık yapınca doluyor dedi. Ben de soytarıklık yapıp, para kazanıyorum dedi. Şimdi aynı şey müzisyen için de geçerli oldu. Popüler kültürün eğitime hiç benzemeyen, eğitime ihanet edecek kadar kötü müzik yapan birçok arkadaşımız çıktı maalesef. Ama tabii omurgalı duranlar, iyi şeyler üretenler şüphesiz her dönemde olduğu gibi bu dönemde de var.

Özel radyo ve televizyon kanallarının kurulmasına kadar geçen süreçte TRT adeta müzik piyasasına yön veren bir otorite durumundaydı. Bunun icra biçimlerine o süreçte ve daha sonraki süreçte yansımaları nasıl olmuştur?

TRT'nin o dönemki muhafazakâr tutumu bir bakıma iyi oldu çünkü yozlaşmanın önüne bir hayli geçti. Ama bir taraftan da kötü oldu. O denetim bazen gereğinden fazla tutucu gereğinden fazla muhafazakâr oldu. Tabii değişime paralel bir hareket içinde olamadı. Oraya denetim için giren insanların çoğu biraz da dönemin her dönemin olduğu gibi şartları içerisinde çok da hakikaten isim olamadılar. İçlerinde çok kıymetli insanlar vardı hiç şüphesiz ama zaman zaman sulandırıldığı da oldu denetimlerin. Ama değişmeyen şey yok olmaya mahkumdur. O değişim kaliteli bir değişime dönüşemediği için, bir müddet sonra, o TRT'nin muhafazakâr tutumu bir taraftan da hiç kendini yenilemediği için, biraz zararlı gibi oldu. Özel televizyonlar kurulduğu zaman o günün ilk özel televizyonu magick box olarak kurulmuştu ve onun genel müdürü olan arkadaşımınla konuşurken; "Çok seviniyorum, inşallah çok kaliteli işler olacak, bir rekabet olacak çünkü TRT ile ve siz kalite yarışına gireceksiniz." dedim. Fakat aradan birkaç ay geçtikten sonra gördüm ki piyasada ne kadar popüler iş varsa orada yer almaya başladı dedim ki ümitlerim kırıldı, ne oldu böyle. Hattâ en başta söylediğim şarkı gibi, ümitlerim yere düştü, şangır şungır

kırıldı diye dalga geçtim. O da dedi ki biz aslında şunu yapıyoruz; Sizin o popüler görüp hayran olduğunuz arabeskçiler, pop müzikçiler, o günün ifadesiyle aranjmanlılar var ya berbat işlerdir, onları görün ve onların peşinden gitmeyin demiş oluyoruz dedi. Bu senin hüsnü kuruntun, böyle olmayacak bu iş dedim. Tersine olacak çünkü onlar çok öne çıkacaklar, nitekim TRT de bir süre sonra onlarla yarışa kalktı. TRT bizzat onlar gibi olmaya çalışır hale geldi ve onların sayısı arttıkça rekabetin dozu arttı, o rekabet kalite yaratmak yerine kalitesizliği teşvik etmek yolunda. Yani nasıl istismar ederiz halkı daha çok nasıl seyrettiririz kendimizi yarışı haline döndü ve böyle olunca da faydadan ziyade zarar getirdi. Özel radyo televizyonların kuruluşuna baktığımız zaman içlerinde çok az sayıda yani on tane öbürü varsa bir tane bile belki olmayacak biçimde hep popülerliğin peşinde koşan, hep bir kazancın, bir halkın bilgisizliğini istismar etmenin yolunda koşan bu sadece müzik alanında değil, her alanda örneğin çok küçük bir örnekle kapatalım, mesela bir Pazar günü oturup da bir kaliteli film seyreteniz mümkün değil. Niye? Bu aslında halka açık bir hakarettir. Ama halk bunu algılamıyor. Yani sen iyi şey versem anlamayacaksın, bugün evde oturuyorsun, bak ben senin için şu ucuz filmi şu ucuz müziği bu kalitesiz yayınları koyuyorum çünkü sen ancak buna layıksın bunu seyrederdin. Çoğunluk evde çünkü. Böyle bir şey var, dikkat ederseniz kaliteli filmleri, kaliteli müziği ancak gece 12'den sonra bulabiliyorsunuz. O saatte benim gariban halkım yatmış, uyumuş oluyor. Orda ayakta kalanlar ancak onu seyredebiliyor. Onların da zaten böyle bir kalite derdi yok.

Özel müzik kanallarının ortaya çıkması video klipleri de beraberinde getirdi. Bunun bir sonucu olarak görselliğin ön plana geçmesi ortaya çıkan müziği icra bakımından hâttâ icracı profili bakımından nasıl etkiledi?

Görsellik ön plana çıktığı zaman tabii ki ön plana çıkan görsellik olduğuna göre, müzik ikinci dereceye düştü, üçüncü dereceye düştü. Şöyle bir baktığımız zaman orada da büyük bir yaratıcılığımız yok aslında. Hepsi yurt dışında yapılan kliplerin bir benzerlerinin yapıldığı bir sektör oluştu. Tabii bu çok büyük bir sektör burada ciddi paralara var. Bu paraların kazanılabilmesi adına olabildiğince popüler kalınması için ne yapılması gerekiyorsa o yapıyor ve bu da kalite yarışıyla olmadığına göre, kalitesizlik yarışıyla oluyor. İşte olabildiği kadar seksapelin öne atıldığı, seksi görüntülerin öne atıldığı, pornonun öne atıldığı, çok ucuz çok alakasız kötü sözlerle yazılmış şarkıların öne itildiği bunları yaparken Türkçenin katledildiği

işte prozodi kurallarının, Türkçe kurallarının hepsinin berbat bir şekilde istismar edildiğini görüyoruz. Bu başka bir şeyi beraberinde getiriyor; parası olanın yaptığı bir iş haline geliyor. Artık sektör ona para ayırmıyor, parası olan bu işin içine giriyor, kendi parasını harcıyor, sektör sadece onu pazarlıyor. Dolayısıyla parası olanların girebildiği bir iş haline geliyor. Düzgün iş yapan birine herhangi bir şekilde sektör para harcamıyor. Sen kendi paranı harcıyorsun ve sektöre al beni pazarla diyorsun o da pazarlarken bile düşünüyor, sen iyi bir şey yaptıysa ben bunu pazarlarken para kazanmam bundan o zaman piyasa şartlarına göre bir şey yapmış olman gerekir. Bu da şunu beraberinde getiriyor; eğitilmiş insanların hiçbir zaman parası olmuyor. Eğitimsiz işte mesela arkasına bir tane zengin adam bulan bir hanım ortaya çıkıp bunu yapabiliyor, babası zengin bir delikanlı çıkıp bu işe para yatırabiliyor. İçinden kaliteli işlerin çıkması çok zor olan bir karmaşanın bir kaosun içinde gidiyor Türk kültür hayatı şu an. Tabii her alanda sadece tiyatrodaki müzikte değil sanatın birçok dalında maalesef öyle.

Geçmişte sanat-müzik ilişkisi nasıldı ve günümüzde sanat ne derece var?

Günümüzde dediğim gibi sanat çok ön plandaymış gibi gösterilmesine rağmen çok çeşitlendi o bir katkı sağlıyor şüphesiz ki. Çok da bunu destekleyen ciddi kuruluşlar; bankalar, holdingler falan da işin içine girdi. Ama öbür tarafta bu kadar çok biçimde yaygın bir popüler kültür var ki bunlar o gürültünün içerisinde ne kadar kendini duyurabiliyor tartışılır. Çok az insana hitap ediyorlar. Yani çok az sayıdaki insanlar bu kültür olaylarının takip edebiliyor. Ama büyük çoğunluğun haberi bile olmuyor olsa da ilgisini çekmiyor. Çünkü öyle bir şey oldu ki sanki anlayamayacağını düşünüyor zaten, benim anlamayacağım bir yerde orası gibi düşünüyor. Anladığının düşünenlerin de çoğu sadece sosyal bir sınıf farkı yaratmak adına anladığını ifade etmeye çalışıyor, onların da bir şey anladığı yok. Çünkü öyle şeyler görüyorsunuz ki çok ciddi bir konseri takip etmeye gelen kişinin bir gün sonra da gidip bir çok basit, berbat bir diskoda eğlendiğini görüyorsunuz. Yani onunla o birbiriyle çok çelişkili oluyor. Ben onu eğlenmek için yapıyorum denmesini de doğrusu çok fazla algılayamıyorum, anlayamıyorum. Çünkü eğlencenin de bir kalitesi olması lazım. O kadar kaliteli işleri takip eden kişinin eğlenirken de biraz kaliteli olması gerektiğini düşünüyorum. Orada çok ciddi çelişkiler yaşanıyor bizde. Dolayısıyla günümüzde herşey birbirinin içine girmiş durumda.

Günümüzde albüm kayıtlarının büyük çoğunluğu kanal kayıt olarak yapılıyor. Sizce bu ortaya çıkan müziği icra bakımından nasıl etkiliyor?

Eskiden toplu icralar yapardık biz. Plak yaparken girerdik bütün çalgılarla, sazlarla beraber bir anda, hücum kayıt yapılırdı. O zaman daha bir duygu beraberliği içinde olurdu. Ben solist olarak iyi bir ekip varsa karşımda saz da orkestrada onu icra ederdi. Dolayısıyla bir duygu yoğunluğu, düşünce yoğunluğu olan bir icra ortaya çıkabilirdi. Sonradan bu kanal kayıtların girmesiyle birlikte bir şey hissetmemeye hâttâ ben çalanları solistin çoğu zaman görmediği, tanımadığı, yönetmenin hazırlayıp gel oku dediği bir şey ortaya çıktı. Tabi o yapılmış olayın içine duygu katmak son derece zor ve çok fazla profesyonellik isteyen bir şey. Ama istediğiniz kadar profesyonel olun sonuçta altında sizi sınırlayan bir yapı var. O yapıya ne katabilecekseniz işte katıyorsunuz. Dolayısıyla duygu kısmı işin biraz hâttâ bir hayli zayıfladı. Birlikte müzik yapma açısından söylüyorum. Ama bunu başka bir şeyi de oluşturdu. Bu sayede birlikte müzik yaparken eğer yeteri kadar prova yapmamışsanız; zaman kaybı, tekrar tekrar dönmeler vb hatasıyla sevabıyla ne olduysa şeklinde olan bir anlayış vardı. Şimdi o kalktı ama bu başka bir şeyi beraberinde getirdi; gerçekten sanatçılıkla alakası olmaması gereken ancak heveskâr olması veya dinleyici olması gereken kişiler de albüm yapmaya başladı. Çünkü nasıl olsa giriyorsun stüdyoya detone de olsan sürtone de olsan, 30 defa 40 defa okuyorsun, okuduklarından cımbızla buradan bir kelime buradan bir kelime buradan bir cümle buradan bir cümle almak suretiyle yeni müzik yaratıyorlar ve bunu sonra bu müzisyenler hasbelkader bir de tutarsa şarkıyı da playback aksettiriyorlar zaten. Dolayısıyla ciddi emek vermiş sanatçıların bence hakları yeniyor, bence onlar istismar ediliyor diye düşünüyorum.

Plak firmasının icracının müziği üzerinde herhangi bir yönlendirme yaptığını düşünüyor musunuz?

Kesinlikle. Bu hep böyle oldu. Ben ilk sohbete başladığımız zaman da söyledim. Bana dediler ki Çetin sesin güzel, güzel şarkı söylüyorsun ama bak işte şu şarkıları okursan artık günümüzde arabesk çok gündemde. Bu şarkıları okursan sana plak yaparım yoksa yapmam dediler. Günümüze gelince artık zaten yapımcılar dediğim gibi bizzat para harcayıp yapmıyorlar çoğu zaman. Ama yapılanı da pazarlarken bu zaten bana göre değil, sen eğer benim istediğim gibi yaparsan ben pazarlarım diyor. Dolayısıyla yüzde yüz etkileri oluyor. Çünkü pazarlayacak olan o.

Peki teknolojinin ilerlemesi müziğin dinleyiciye ulaşmasındaki süreci sizce nasıl etkiledi?

Şimdi teknolojinin deyince iki yönden; bir kayıt teknolojisi olarak almak lazım. Bu tabi çok büyük avantajlar getirdi. Ama iletişimdeki teknolojinin gelişmesi ise müziğin yayılmasında akıl almaz bir hız kazandırıldı. Mesela ben kendi başımdan geçeni söyleyim. 72 senesinde benim altın plak aldığım bir şarkı vardı. Böyle türkü desen değil, şarkı desen değil, arabesk desen değil. İşte o zamanın şartları içerisinde yaptığımız bir şeydi. Ama hasbelkader sattı ve ciddi bir rakama ulaştı. Ama ben birbuçuk ay sonra şirkete gittiğimde plağımın çok sattığını duydum. Patronumun davranışından, oradaki şirket müdürünün davranışından, bana öyle özel bir ilgi gösterişinden allah allah neden böyle özel bir ilgi diye düşündüm; dediler ki peynir ekmek gibi satıyoruz senin plağını. Ona uyandım ki plağım satıyormuş. Ama şimdi öyle mi? Plak çıkıyor ya da cd neyse çıktığının bir saat sonrası, hâttâ akşam piyasaya çıkıyor, ertesi sabah adam kendi şarkısını internette dinleyebiliyor. Dolyısıyla bütün dünya için bir anda iyi veya kötü neyse çıkan bir anda her tarafta duyulabiliyor. Bu çok ciddi bir avantaj tabi sanatın yaygınlaşması adına. Ama sanatın kalitesini ayrıca değerlendirmek lazım. O başka bir şey.

Peki siz dinleyicilerinize nasıl ulaşıyorsunuz?

Yaptığımız albümlerle, sayıları az da olsa. İkinci olarak radyo ve televizyon programına katıldığımız zaman ulaşabiliyoruz. Üçüncüsü de yılda birkaç defa yaptığımız konserlerle ulaşmaya çalışıyoruz. Konserler de başlı başına bir problem. Sebebi de şu; konserleri duyurmak, sponsor bulmak vb gibi çok ciddi, farklı bir konsept oluştu artık. Yani ben konser yaptım, gelin beni dinleyin olmuyor artık. Kimse kolay kolay konser tertip etmiyor, çok ciddi birkaç salonumuzun yaptığı işlerin de duyurulması çok sınırlı. İnternet ortamı ancak katkı sağlıyor. Ama bunları bile duyurmak için radyo ve televizyon programlarına ihtiyaç duyuluyor. Dolayısıyla konser yapmak da günümüzde pek öyle hadi yapınla olacak işler olmuyor.

Dinleyicinin müziğe internet ortamından ulaşabiliyor olması bu konuda etkili oluyor mu?

İki boyutlu düşünüyorum; Türk müziği açısından düşünmüyorum. Yapılan müziğin kalitesi hiç kimseyi çok fazla ilgilendirmediğinden, İstanbul'da özellikle ve

Türkiye'nin çeşitli yerlerinde çok fazla müzik toplulukları, dernekler, bireysel topluluklar olduğu için, sık sık konser yaptıklarından sadece İstanbul'da yılda benim bildiğim 200'e yakın dernekten bahsediliyor, bu insanların senede birer kere konser yaptıklarını düşünseniz 200 konser olur. İkişer konser yapsalar 300-400 konser olur. İnsanların çok kolay ulaştığı hemen çevresinde olabilenle yetinmesiyle zaten konsere gitmiş oluyor. Dolayısıyla televizyonda bolca görüyor, orada burada rahat ulaştığı için de ayrıca da kalkıp da arabasına yahut da taksiye atlayıp bir konsere gidip para verip konser izlemeyi de açıkçası pek fazla yapmıyor. Dolayısıyla da düzgün icraların yapıldığı konserle Türk müziği adına veya halk müziği adına çok da fazla müşteri bulmuyor açıkçası. Ancak iyi duyurulabilirse. Ya 17 milyonluk İstanbul şehrinde tabi ki de merak eden, seven insanlar var. Onlara ulaşmak sadece internet aracılığı ile olmuyor. Televizyon, radyo vb kanallarla ulaşırsa iyi kötü bir dinleyici buluyor. Ama eskisi gibi değil.

Müzik piyasasının bugünkü durumunu genel olarak nasıl değerlendiriyorsunuz?

Biraz evvel söylediğim şeyden bir kez daha bahsedeceğim. İnsanlar telif hakkı vermemek için, kendi bestelerini kendileri yapar hale geldi. Dolayısıyla besteci değil, heveskâr insanların beste yaptığı, şiir yazdığı ve bunların müzik adı altında uyduruk bir şekilde yaptıkları, aranjörlerin katkılarıyla bunların birazcık derlenip, toparlanıp albüme yüklendiği ve bunların sonra yine o yapımcıların para imkanlarıyla, sanatçının kattığı katkılarla dolayısıyla gerçek bestecilerin eserlerinin bir albenisi kalmadığını yani onlar tarafından telif hakkı ödeyerek eser alıp herhangi bir yola gidilmediğini dolayısıyla Türk müziği bestecisi olarak hâlâ eser üretmeye çalışan insanların pek de mutlu olmadığını, eserlerinin kimsenin farkına varmadığını görüyorum. Bu konuda en çok katkı sağlaması gereken TRT kurumunda bile bugün girilse 24-25 bin eserlik repertuardaki eserlerin onda birinin bile gündemde olmadığını, okunmadığını göreceksiniz. Dolayısıyla beste yapan insanları teşvik edecek bir ortam da kalmadığı için, tamamen piyasa şartları içerisinde dönen, bir karmaşık, kaos bir sektör var şu anda.

EK 4: Hasan Saltık ile Kişisel Görüşme

22 Mart 2012/ IMÇ Plakçılar Çarşısı-Unkapamı (İSTANBUL)

Türkiye müzik sektörü 60'lı yıllara kadar nasıldı?

Türkiye'de müzik sektörünün ilk başlangıcı Osmanlı dönemine değin uzanıyor. Taş plak firmaları kuruluyor. 1961'e kadar taş plak üretimi devam ediyor. Zannediyorum Türkiye'de üretilen ilk long play Melodi Plaktan "Mevlud" adlı plaktı. O dönemin en büyük eğlencesi plaklar, radyo çok sıkıntılı, herkes istediği şeyi dinleyemiyor. Radyolarda genellikle Kayra Radyosu dinleniyor çünkü Trt radyosu tatmin edici olmuyor. Anadolu'da Erivan Radyosunu dinleyenler var. Kürtler genellikle Şam Radyosu ve Kayra Radyosunu (o dönem Kürtçe yayın da yapıyor.) dinliyorlar. Ümmü Gülsümler Feyruzlar Anadolu'da o zamanlar meşhur oluyor. Ama müzik sektöründeki plak firmaları 60'lı yıllardan sonra büyük bir ivme kazanıyor. Pikap satışları çok artıyor. Müzik firmaları da çok artıyor. O dönem burada ecnebi şirketleri var. Genellikle İstanbul'un Yahudileri ve Ermenileri bu plak şirketlerinin sahipleri. Bunların yanında çalışan Türkler çıraklık yaparak bu işi öğreniyorlar ve firmalar kurmaya başlıyorlar. Günümüzde de bunun örnekleri firmalar var.

Bunlar yabancı sermayeli yerli ortaklı firmalar mı?

Yok, bunlar yerli sermaye yabancılar buraya gelip temsilcilik veriyorlar. Bizim Türkler korsan longplay ve plak üretmeyi çok çabuk öğreniyorlar. Bu korsan üretimin karşısında yabancı şirketler o dönem tutunamıyor, rekabete dayanamıyor ve artık bırakıp gidiyorlar. O dönemden bugüne kalan bir Odeon vardı. O da geçen sene bütün repertuarını ve plak şirketini Avrupa Müzik'e sattı.

45'liklerin piyasaya çıkmasıyla korsan daha çok arttı mı?

Tabii, pikaplar çok daha taşınabilir olduğu için insanlar pikniğe giderken bile yanlarında götürebiliyorlar. Gramofonda ise mekanizma çok daha ağır ve 78'lik plaklar bir yüze şarkı alırken 45'lik plaklar daha fazla alıyor. Malzeme olarak da 45'lik plaklar çok daha kolay taşınabiliyor. O dönem piyasaya bir sürü sanatçı çıktı ve plak yapmaya başladı. Gazinolar ortaya çıktı. Plak şirketlerinde satışlar ve ciro çok artınca melodi plak ilk ikinci dünya savaşı bitince fabrikaları ilk istanbula kuruyorlar sonra avrupa savas sonrası kendini toplayınca orda da firmalar kuruluyor. Burası sadece Türkiye'ye hizmet etmeye başlıyor.

Peki o dönem müzikal yapı nasıl?

Radyolarda Trt denetimi olduğundan dolayı sınırlı sayıda eser çalınabiliyor ve plaklara hücum başlıyor. Kentlere göçle beraber 60'ların sonunda Ahmet Sezinler falan ortaya çıkıyor. O dönem Orhan Gencebay da Ahmet Sezin'e bağlama çalıyor. Türkiye'de müzik sektörü (plak şirketleri ve sanatçılar)Türkiyenin müzik politikasını alt üst ediyor. Tek tip müziğe bir karşı duruş sergiliyorlar. Mesela Trt'de bir karadeniz müziğini egeli bir Trt sanatçısı okuyor veya Güneydoğu türküsünü şehirli bir İstanbullu Trt sanatçısı okuyor. Radyo hep bunu yapmaya çalışıyor ama halk bu icralardan o sıcaklığı alamıyor. Plaklar artınca pikaplar Türkiye'ye girmeye başlayınca insanlar bunun orijinallerini dinlemeye başlıyorlar. O sıralar Alevi aşık ozanlar Trt'ye pek çıkamıyor. O dönemde meşhur Mahzuniler çıkıyor. Ruhi Su televizyona çıkamıyor. 68 olaylarından sonra politik dönem başlıyor. 70'li yıllarda politik halk ozanları çıkıyor.(Aşık İhsaniler, Zamâniler) Müzik politikasının değiştiğini görüyoruz. Hâтта öyle bir hale geliyor ki toplumsal muhalefeti etkilediğinden dolayı bir sürü aşık, ozan içeri atılıyor, içlerinde işkence gören, gözaltına alınanlar var. Bunun yanı sıra Türk pop müziğinde de Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal başta olmak üzere yabancı şarkılara Türkçe söz yazılarak yapılan şarkıları olduğu aranjman dönemi başlıyor. Firmalar çoğalmaya başlıyor. Yalnız firmaların çoğu akraba ilişkisiyle gidiyor. Meselâ Türkiye'de genellikle şudur; Bir kardeşi ya da akrabası kebabçı açmışsa kebabçı açıyor manavsa manav açıyor. Bir tanesi hasbelkader gelmiş bir plak şirketinde çıraklık yapmış işi öğrenmiş köyünden başka birisi de geliyor yanında dükkan açıyor, o da plak şirketi kuruyor. Bu türden şirketler halen vardır burada. Gerçek anlamıyla prodüktörlük yapan insanlar çok az, yani bu işi bilen müziğe müdahale eden. Buradaki plak şirketleri genellikle müziği bilenlere bu işi yaptırtıyor aslında müzikten anladıkları falan yok.

Giderek el değiştiriyor yani..

Tabi, yabancılar gidiyor. Türkler hatta Anadolu'dan gelen bir çok yapımcı çıkıyor ortaya.

Bu durum müziği tür anlamında etkiliyor mu?

Tabi o taverna müzikleri, yörel mahalli plaklar, kasetler o dönemler çok çıkıyor. Herkes kendi memleketinin bilinen seslerini buraya çağırıp plak yapmaya başlıyor. Yani içlerinde çok sivrilenler de oluyor, bir iki tane plak yapıp hiç adı sanı bilinmeyen insanlar da var tabi. Sonra 70'li yılların ortalarında kaset dönemi başlıyor. Kasetin avantajı longplay ve 45'liklere göre bir sürü şarkı alması. Teypler ufalıyor, kaset çalarlar aynı zamanda radyo, artık sadece pikniklere değil, istediğin yere götürebiliyorsun. Türkiye'de alım gücünün artmasıyla arabalar da yaygınlaşıyor. Arabalarda kartuş dönemi bir iki yıl sürüyor. Almanya'nın işçi alımıyla beraber Almanya'daki Türk işçileri yanlarında Grunding teypler getiriyorlar. Anne babalarının kayıtlarını veya kendi mahalli yörelerinin kayıtlarını yapıyorlar. Almanya'daki Türk işçilerin Türkiye'ye Grunding teyp sokması bana göre çok önemlidir. Bununla beraber makara teyp dönemi başlıyor, bunlar asla üretilip satılmıyor. Herkes kendi çocuğunun kaydını yapıyor, anıları kaydediyor. Halâ evlerde oksitlenmemişse yüzlerce, binlerce bant mevcut. Aşıklar, ozanlar genellikle ev ortamında makara teyplere kayıt yapıyorlar. 12 Eylül'den sonra, Türk popunda müthiş bir düşüş başlıyor. Muhalif müzik dönemi başlıyor. Türkiye'deki üniversite gençliği sol tandanslı gruplara yöneliyor. 90'lı yıllardan sonra plak şirketlerinde yeni bir dönem başlıyor. Raks, kaset fabrikaları kuruyor. Kaset fabrikasından çok büyük paralar kazanıyor ve Türkiye sektörünün %90'nını ele geçiriyor. O dönemde Raks kendi plak şirketini kurunca burdaki dengeler bozuluyor çünkü o dönem burda çok para kazanılıyor. Yani yılda 70 milyon civarında kasetin satıldığı dönemler o dönemler. İşte bizim dönemlerin başladığı dönemler.

Peki korsan ne zaman ortaya çıkıyor?

Korsan o dönemlerde her zaman var. Kaset döneminde furya oluyor artık. Ama buna rağmen, korsana rağmen müzik sektörü büyümeye devam ediyor. Türkiye'deki müziğe en büyük darbe özel radyoların açılması oluyor. Ondan sonra grafik artık düşmeye başlıyor. Ondan önce denetime takılmadan Trt'ye çıkabilen kişi bir şarkıyla meşhur olabiliyor.

Peki ya 90'lı yıllar?

90'lı yıllardan sonra yabancı şirketler yeniden gelmeye başlıyor. Universal geliyor buradaki Raksı satın alıyor. Sony geliyor, EMI geliyor Kent Plakçılığı satın alıyor. Yabancı şirketlerin gelmesiyle beraber Türkiye'de yeni bir döneme giriliyor.

Sektörde pazar payı çok düşüyor ama özel radyolara beraber bilgisayar yaygın değil. Ama buna rağmen müzik sektörünü kurtaracak kadar satışlar mevcut ama her yıl biraz daha azalıyor. 90'lı yıllardan sonra ise pazar payı düşünce sanatçılar örgütlenme yoluna gidiyor ve meslek birlikleri kurulma dönemi başlıyor. Eser sahipleri, söz-müzik yazarları MESAM diye bir yer kuruyorlar. Bu ilk önce çok küçük bir meslek birliği olmasına rağmen sonra çok büyüyor. Müzik yapımcıları kendilerini koruma adına müziğimiz özel radyolarda, sokaklarda, meyhanelerde..vb çalınıyor diye haklarını korumak için onlar da bir meslek birliği kuruyorlar. Çünkü korsanda kaybettikleri veya özel radyolarda kaybettiklerini burdan tolare etmeye hak toplamaya çalışıyorlar. Bu konuda sanatçılar da MÜYORBİR diye bir birlik kuruyorlar. Bu meslek birlikleri günümüzde de var. Burada sanatçı hakları, eser sahipleri hakları o dönem başlıyor. Tüm bu örgütlenmelere rağmen en büyük darbeyi müziğin paylaşımıyla beraber bilgisayardan yiyorlar. Özellikle son 5 yıldır müzik sektöründe inanılmaz bir batış başlıyor. Dünyada da olduğu gibi burada da müzik şirketleri eskiden İMC'de dükkan fiyatları 2000\$ dı. Şimdi 500\$'a istediğiniz dükkanı tutabiliyorsunuz. Bütün müzik şirketleri bir bir kapanmaya başladı. Satışlar düşünce anadolu'daki müzik marketlerin hepsi kapanmaya başladı. Müzik mağazalarının %70'i son 5 yılda kapandı. İnternetin yaygınlaşmasıyla, müziğin bedava olmasıyla beraber DVD'nin yaygınlaşmasıyla insanlar dinlemekten uzaklaşarak daha çok seyreder hale geldiler. Dolayısıyla günümüzde nerdeyse tüm plak şirketleri kapanma noktasına geldi. Yani eskiden 1000-1500 şirket vardı. Şu anda pazarın %70'ini 20 firma elinde tutuyor.

Tüm bu gelişmelerle beraber Türkiye'deki müzik firmalarının müziğin satışı ve pazarlanması konusunda yeni bir sistem arayışı var mı?

Dijital satış var ama fiziki satıştan yani plak sektöründe kaybedilenin %10-15'ini ancak karşılayabiliyor. Yani pazardaki kan kaybı %80'lerde.

Bu bir geçiş dönemi mi?

Bu bir geçiş dönemi değil. Müzik sektörünün bir daha o eski parlak yıllarına dönebileceğini hiç zannetmiyorum. Müzik şirketleri artık büyümeyecek, sanatçılar müzik şirketlerinden daha zengin hale gelecek. İyi çalışan, iyi üreten, iyi besteyi yapan şu anda da öyle bazı sanatçılar plak şirketlerinden daha zengin. Yani iyi bir

eser üretir, filmlerde oynar, dizilerde reklamlarda oynar ve ekstraları çoktur. İnanılmaz paralar kazanan sanatçılar var.

Sanatçılar albümlerini kendi hayran sayfaları üzerinden mi pazarlayabilirler mi?

Bu dönemde böyle bir şey olamaz. Çünkü bizim millet bedavacı millettir. O bilinç gelişmemiş, bedava müzik indirmenin markette ekmek çalmakla aynı suç olduğunun bilmiyor. Öyle bir bilinç yerleşmediğinden dolayı yapacak bir şey yok.

Peki devlet bu duruma müdahale edemez mi?

Dünyada bütün devletler bu işe bir çözüm bulmaya çalışıyor ama yapacak bir şey yok. Bedava siteleri kapatırsa ya da internet kullanıcılarından her ay 1 ytl para alırsa belki kurtulabilir. Yani her kullanıcı 1-2 ytl versin ama müzik bedava olsun. Şu an giren paranın %500 fazlası bir para girmiş olur ve müzik üreilmeye devam eder. Yoksa şu an çok zor artık plak albüm yapmak.

Kalan Müzik'in çalışmalarına baktığımızda diğer plak firmalarından farklı bir duruş sergilediğini görüyoruz. Bu konuda neler söylemek istersiniz?

Aslında Kalan Müzik tesadüfi bir şekilde kuruldu. Yaparken de biraz daha muhalif, daha müzik sektörünün dışında nasıl bir şey yapabiliriz, kimsenin yapmaya cesaret edemediği veya bu eski kayıtların toparlanması ve yasaklı dönemde 12 Eylül'de kalan bir yasak var. Etnik dillerdeki Kürtçe, Lazca, Süryanice, Ermenice. Bunlarla ilgili çalışmalar başlattık. Anadolu'nun müzikal zenginliğini ortaya çıkarmak. Popüler sanatçılar ve gruplar da iş yaptı. Bunun yanı sıra Klasik Türk Müziği, Halk Müziğinde arşiv çalışması bir de siyasal politik taraf olarak da etnik yasaya karşı bir mücadele başlattı. Bunu Türkiye'deki diğer toplulukların müziklerini, kültürlerini Türkiye'nin zenginliği olarak gördü. O dönemki bürokratlar ise bunun bölücü unsur olduğunu düşünüyorlardı. Biz bu çalışmaları yaparken daha akademisyen davrandık. Bu konudaki araştırmacı ve etnomüzikologlara iş verdik, çalışma yapmalarını destekledik. Anadolu'da tekrar derleme ve alan çalışması yapılmasını teşvik ettik. Bunları piyasaya çıkarmaya başladık. Bunlar da insanlara epey cazip geldi. Kalan Müzik bu sayede de her tür müziği yaptığı için de bir sempati oldu. İlk önce bölücü unsur olarak görülüyorduk şimdi ise bütün Anadolu kültürüne sahip çıkan firma konumuna geldik. Bu da hem şirketin çok tanınmasına, markalaşmasına yolaçtı hem

de şirketi saygın bir konuma getirdi. Bunlar sürekli modası geçen müzikler olmadığı için, müzik sektöründe bir sürü inişli çıkışlı firmalar gelip batarken Prestij Müzik gibi Raks gibi Kalan Müzik gücünü her zaman korudu. Satışlarda ve ciroda hep ilk yedi arasında oldu ve halen de öyle.

Son olarak müzik piyasasının önümüzdeki on yıl içindeki durumu sizce nasıl olacak?

İyi bir kataloğa sahip olan, telif haklarını iyi takip eden, teknolojiyi takip eden çünkü müzik artık ille de üretim yapmak değil, bunun üretimi bir maliyet. Bundan kurtulacak. Artık müzik üretildiğinde dijital hatlarla, uydu kanalıyla satılacak. Bunları iyi takip eden, daha kaliteli müzik yapan insanlar duracak. Ama her ülkede zannediyorum bir bağımsız şirketler grubu olacak(birkaç tane güçlü) bir de büyük karteller olacak. Ama öyle ıvır zıvır müzik şirketleri ortadan kalkacak. Müzik bitmeyecek. Zaten müzik artık dinleniliyor. Şimdi mağazaya giriyorsun, alışveriş merkezine giriyorsun, tuvalete gidiyorsun, asansöre biniyorsun. Müzik artık her yerde. Üretim devam edecek ama satış şekli değişecek. Bunu yasalar çerçevesinde düzenlenecek. Tüm dünyada bu konuda sürekli yeni yasalar çıkıyor. Zannediyorum 20 şirket kalacak. Şu anda 300-400 şirket var, büyük şirket olarak bir 10 tane kalır, bir 10-15 tane de kendini idare edecek şirket kalır.

Yani teknolojiye adapte olabilecek şirketler kalacak geriye?

Müzik şirketleri sadece üretecekler. Müziğin pazarlanması için başka şirketler kurulacak. Biz mesela önlemimizi dizi ve film müziği yapmaya yönelerek aldık. Kaybettiklerimizi burdan tolere etmeye çalışıyoruz. Biz de kendimize ona göre bir önlem aldık. Diğer şirketler ne yapacak bilemiyorum. İnsanlar şu anda film ve dizi izliyor. Biz bu pazarın nerdeyse %40' ına sahibiz. Onların cep telefonuna indirilmesiyle, telifiyle kazandığımız çünkü edisyon şirketi de kurulması gerekiyor sadece fiziki satış değil, bir de eserin sahibi olmak. Biz bir eser bir film müziği ortaya çıkardığımızda reklam aldığında ciddi paralar oluşuyor veya cep telefonuna indiriyorlar, satın alıyorlar. Bunlardan daha çok para kazanılacak.

O zaman sizin bu koşullara karşı aldığınız önlem dizi ve film müziği yapmak diyebiliriz.

Hemen üç tane stüdyo kurduk, önlemimizi bu şekilde aldık. Senaryoların çoğu da bize geliyor zaten.

Bunu bir ekip mi yapıyor?

Piyasada dizi müziği yapanların çoğu zaten Kalandan. Bunlar sonra kendi işlerini yapmaya başlıyorlar dolayısıyla o yapan kişi birbirine benzer melodiler yazıyor. Biz bunun önlemini aldık. Sürekli ekip değiştiriyoruz. Biri aksiyon müzikleri (genelde şehrli çocuklara veriyoruz) yapıyor biri duygusal sahneleri (bu sahneleri genellikle Alevilere veriyoruz), sürekli enstürmanları değiştiriyoruz. Türkiye’de kimse bu müzikleri yazmak için bir eğitim(Film-skor) almadığı için yapacak bir şey yok. Kendilerini geliştirmeleri lazım.

EK 5: Kadri Önel ile Kişisel Görüşme

12 Mayıs 2012/ Terrace Fulya (İSTANBUL)

Raks Müzik'in kuruluş hikayesini kısaca anlatabilir misiniz?

Raks Müzik yanlış hatırlamıyorsam 91 senesinde kuruldu. Biz İzmir'de fabrikatör idik; boş kaseti, boş cd'yi yapar; tüketiciden ziyade (boş kasetleri ambalajlı olarak tüketicieye satardık) sanatçıyı stüdyoya sokup albüm yapan yapımcıların masterlarını alır, çoğaltır ve onlara dolu kaset olarak verirdik. Tabii ki müzik piyasasına girmek aklımızda vardı ama müşterilere saygıdan, Unkapanı'na saygıdan böyle bir şeye tenezzül etmedik. Bunu Rusya tarafında yaptık; o zaman Rusya'ya çok büyük ihracatımız vardı. Sonradan Unkapanı'nda en büyük beş altı firma batmakta olan Nora Kasetçilik'in hissedârı oldular. Daha doğrusu Nora firması onları çağırdı, batmamak için size çok ucuza hisseler veriyorum ama malınızı bizde yaptıracağız dedi. Yani müzik yapımcıları sanayiciliğe soyunmuş oldu. Bunun üzerine biz de sanayici olarak yapımcılığa soyunmak da bir mahsur görmedik. 90 senesinde İstanbul'a geldim, Raksotek'i kurdum. Biraz tecrübe kazandım. Her ne kadar ihracatla ilgili bütün dünyayı dolaşıyor isek de İstanbul'un iç işleyişini bilmiyordum. Merkez Unkapanı'ydı. Malzeme sanatçı olunca hele herşey mübah. Böyle bir piyasaya girmek için, köyden gelip girmek değil, gelip burada biraz staj görüp, öyle girmek gerekti. 90'da gelip, Raksotek'i kurup, video kasetleri çıkarınca, telif haklarını falan bilip, sonra da müzik piyasasına girdik. Yani giriş hikayemiz budur çok heyecanlı bir şey değil.

Peki Raks Müzik'in kurulduğu 90'lı yıllarda müzik piyasasının genel durumu nasıldı? O yıllarda Raks'tan başka hangi plak şirketleri mevcuttu?

O zamanlar piyasa güzeldi. Radyolar yoktu. Televizyonlar yoktu. Bir tek Star vardı, müzik yayını falan yapıyordu. Hatırladığım kadarıyla o da 89 ya da 90 yılında kuruldu. Radyo olarak TRT dışında Polis radyosu vardı. Arabesk falan çaldığı için en çok dinlenen oydu. İnternet hiç yoktu. Korsan vardı ama kasette korsan yapmak daha zordur. O yüzden fazla değildi.(%30'lar civarındaydı) Doğu Anadoluya gittikçe iyice kötüydü durum. Büyük şehirlerde yine daha düşüktü. 65-70 milyona kadar bandrol satışları gerçekleştiğini hatırlıyorum. Bugün tahmin ediyorum 20 milyon bile yoktur. Trajedik bir düşüş var. Biz girdiğimizde, 93-94'te 40 milyon bandrolü

kendimiz alıp kendimiz satmaya başladık. O zaman 70 bin düşmüştü, ekonomik kriz vardı 92'de hatırlarsanız. O dönem hem bandrol, albüm satışları düştü, biz müzik piyasasında %60'lara kadar söz sahibi olmuştuk. Batı müziğinde de keza %60 civarındaydı. 93 senesinde hardwarede neredeyse %80'ler bizimdi, müzikte de %60'lar bizdeydi yani iki sene içerisinde epey sıçradık.

Peki Raks Müzik ağırlıklı olarak hangi müzikal türler üzerine yoğunlaştı?

O zamanki hakim tür tabii arabeskti. Büyük sanatçıların, çok satan sanatçıların çoğu birkaç istisna (Kayahan, Sezen) dışında hepsi arabeskti. Türk Sanat Müziği daha yaşıyordu. Raks girdikten sonra hem müzik türü olarak hem de piyasa işleyişi olarak değişiklik oldu. Müzik türü bakımından düşünürsek; o zaman pop müzik tabii ki vardı ama yüzeysel bir pop müzik vardı. Yabancı müziklerin üzerine söz yazıp, Türkçeleştirme modasının bitme dönemine biz denk geldik ve pop müziğe ağırlık verdik. Hatta benim zevkim rock olduğu için, sarmasa biel rock müziğine epeyce destek verdik. Bir sürü caz albümleri yaptık, satmadı hiç birisi ama neticede piyango bileti almazsan hiç çıkmaz. Alırsan çıkma ihtimali var. Biz de satma ihtimali olsun diye caz da yaptık. Mesela rock müzik tuttu.

O dönem plak şirketlerinin sanatçılar üzerindeki etkisinden biraz bahsedebilir misiniz?

Unkapanı'nda gerçek anlamda müzisyenlikten gelmiş çok az insan var idi. Olan insanlar da işte genellikle ya karadenizden ya kuzey doğu anadoludan gelen insanlardı. Sadece kendi yöresel müziklerinden anlıyorlardı. Plaktan kasete geçme döneminde çok büyük şans vardı. Ne yaparsan satıyordu, hiçbirşey yoktu. Biz girdikten sonra radyolar, televizyonlar, internet başladığı için, biz geçmiştekiler kadar şanslı değildik. Geçmişte hap-yap-sat diye bir tabir vardı. Tam Unkapanı'na uyuyordu. Ne yaparsan satan bir piyasaydı. Çünkü insanların müzik ihtiyacı vardı ve müziğin insanlara ulaşmasının tek yolu vardı. Hardware'e birşeyler koyacaksın ve insanlar da bunu satın alacak. Gelecek beş on sene içinde CD dediğimiz, DVD dediğimiz hardwareler de yok olacak, herşey internete dönecek. O zaman dünya hazır değilse, kanunlar hazır değilse daha büyük bir keşmekeş bekliyor. O dönemde ne yaparsan sattığı için, yapımcılar ağırlıklı olarak sanatçıya bırakıyordu. Birkaç defa stüdyosuna gidip, pastasını götürüp, şampanyasını patlatıp, albüm bitene kadar başına da bir tane çantacı koyarlardı. Bu şekilde albümü bitirirlerdi. Tabii ki çok azı

bilip, yönlendirirlerdi. O dönemde satan malı yapmak önemliydi. Arabesk çok satıyorsa, herkes arabeske yöneliyordu. O dönemlerde zaten pop müzik olarak sanatçı yoktu. Şimdi nasıl TSM’de sanatçı yok, hep eskilerin mirasını yiyiyoruz. O dönemde de pop sanatçılar çıkmamıştı, arabeskin altında ezildiği için. Dolayısıyla Kayahan, Sezen gibi eski sanatçıların mirası yeniyordu. Bizden sonra tekrar o miras yenmenin üstüne sanatçı konmaya başlandı. Müziği ben ayırmıyorum, arabesk kötüdür diye bir şey yok, herkesin zevki ayrıdır. Ama Türkiye’yi kahreden bir müzik bence. “Ah yandım, öldüm bittim, sevgilim kaçtı.” Tam bir Türk filmi gibi insanları hüznlendiren ve bunalıma sokan müzikler. Kısa geçmiş zaman önce Latin Amerika’daki müziklerle haşır neşir oldum. Orada gördüğüm şey hep neşe, hep zıplama, hep güneş, aşk. Orada işlenen mevzularla Türkiye’de bilhassa arabeskte işlenen mevzular birbiriyle tamamen zıt.

Özel radyo ve özel televizyon kanallarının kurulması müzik piyasasına nasıl yansıdı?

Çok iyi yansımadı. Ama biz bunu promosyona çevirmeyi başardık. Onun için bize iyi yaradı. Ama yine de satışları düşürdü. Yine de bizim avantajımız şu oldu; herkes radyodan korkarken, herkes müzik televizyonlarından korkarken biz bunu promosyon olarak kullandık. Bugün de aynı şey internet için geçerli. Eğer ki interneti sizin lehinize kullanırsanız, satışınızı patlatır. Ama satışınızı patlatır derken, CD olarak satış artık patlamaz. Ama sanatçının popülerliğini artırır. Bizim o dönemde radyo ve televizyondan dolayı yaşadığımız sıkıntıları şimdi internetten dolayı yaşıyorlar. Yani müzik dinleme azalmadı bilhakis kat be kat arttı.

O yıllarda albümlerin satış, pazarlama ve dağıtım süreci nasıl gerçekleşiyordu?

Bir albüm çıkarken ilk Almanya’ya gönderilir(%10 civarı), bir hafta önce gönderilir. Bunun nedeni korsana karşı önlem almaktır. Satış pazarlamada aşağı yukarı 60 civarında depo denilen dağıtıcı firma vardı. Biz malımızın %80-85’ini bu depolar vasıtasıyla dağıtırdık. Bu 60-70 firmanın biz 30’uyla çalışırdık. Hepsiyle çalışmazdık, sözlerinde durmazlardı, ödemeleri problemliydi. Dolayısıyla 30 güçlüyle çalışırdık. Diğer firmalar onlardan alırdı. Yani bu 70 firmanın 70’inde de olurduk. İade büyük sorundu. Raks olarak en büyük avantajımız her 3-5 tane büyük, 5-10 tane de vasat sanatçı çıkarıyor olmamızdı. Dolayısıyla her depo bizimle çalışmak zorundaydı. Başkasından mal aldığında senede iki tane ürün çıkarıyor,

almasa da olur o ürünü, gider başka yerden de alır ama bizim depomuz bizden almak zorunda ancak o şekilde yaşayabiliyordu. O bizim satışta dağıtımda büyük gücümüzdü. Diğer firmalar iade olacak malı almazlardı. Adamın elinde şişerdi, o çeklerini kestiği için parasını öderdi. Adam şişer şişer dururdu. Biz geri alırdık, biz fabrika olduğumuz için maliyeti bize çok ucuz. Alır ya imha ederdik ya bir şey yapardık. Yani satış bu şekilde oluyordu. Pazarlama ise; bir televizyon kurduk. Uzanlar'ın Kral Tv'si vardı. Başında da Cem Şaşmaz ve Vahit Alpata vardı. Dost olarak senelik 500.000\$'lık bir promosyon anlaşması imzaladık. Herkes onlardan korkup kaçarken, ben gidip reklam ve promosyon anlaşması imzaladım. 1,5-2 sene gayet güzel gitti. Sonra Cem Uzan da yapımcılığa girmek istedi. İlk başta söylediğim gibi biz sanayiciydik. Yapımcılar sanayiciliğe girince biz de sanayici olarak yapımcılığa girdik. Uzan grubu televizyoncuymdu. O bu işi yaparken iki sene sonra o da yapımcılığa girince ben de gittim bir tane televizyon açtım; Genç Tv. O kendi albümlerini yayınlamaya başladıkça benim albümlerim geri planda kaldı. Ama diğer taraftan da piyasanın %60'ı benim, %5 o. Hadi iki sene sonra %40 olsun. Ben klibimi vermezsem o da yayınlamayamaz. Dolayısıyla hemen Genç Tv diye bir kanal kurdum. Hatta o dönem motor kazası geçirdiğim için, hastanedeyim. Hastanede kurdum televizyonu. Televizyonu kurunca kliplerimizi vermemeye başladık. Onlar da eski klipleri çalmaya başladılar üç beş ay sonra. Bizim kanal yükselmeye başladı, bizim kanal düşmeye başladı. Bir sene geçmeden anlaştık. Ben de kanalı sattım. Buarada Number One, Klass, Version, Discovery, Fashion Tv gibi beş altı tane kanal vardı. Ama müzik piyasası için Genç Tv önemliydi.

Raks müzik 90'lı yılların ikinci yarısında nasıl yapılanmaya doğru gitti?

Hem batı müziğinde hem pop müzikte piyasanın %60'ına sahip olunca yabancılar bizimle ilgilenmeye başladı. Holigram firması şimdiki ismi Universal oldu. El yordamıyla 92-93 çok bereketli gidiyordu. Ama o kadar çok sanatçımız vardı ki bir merkezden bunları yönetmek imkansızdı. Bu işlerle uğraşan kimi stüdyodan gelme, kimi İzmir'den gelme, kimi sanayi ürünleri satıcısı (Sacit Bey) kimi de müzik dağıtıcısı (Neşe Hanım) olmak üzere dört kişilik bir ekip vardı. Birgün onları odama çağırdım ve sanatçıların adını yazdım kara tahtama. Herkes sanatçı seçsin dedim. Tam mevzuyu bilmiyorlar, herkes kendisine göre sanatçıları seçti. Yarın birer firma kuruyorsunuz, sizlere %15 hisse dedim. (Tabi o gece bu kadar basit geçmedi, herkes o sanatçı bu sanatçı dedi, herkes birbirine girdi.) Neyse gece yarısından sonra sabaha

karşı el sıkışıldı. Dört firma kurduk. Raks Müzik Yapım; sanatçılarla kontratların yapıldığı, dağıtımın yapıldığı ve muhasebelerin tutulduğu merkezi şirket oldu. İsmi hiç holding olmadı ama holding gibi oldu. Diğer dört firma da ben kontratı yapıyorum ona zimmeliyorum, parasını veriyorum, stüdyosunu dolduruyor, eserlerini seçiyor, albümün videosunu hazırlıyor, mastering'ini yapıyor ve promosyonunu kendisi yapıyor. Bir merkezi promosyon vardı ama her birinin kendi promosyonu da vardı. Yetemediklerinde merkezden yardım alıyorlardı. Onun dışında gazetecilerle, televizyoncularla görüşmelerin hepsini bu dört firma kendisi yaptı. Çok rahatladık; diyelim ki yüz sanatçıyla bir bürodan çalışmadık oldukça zordu. Birbirini sevmeyen iki sanatçı karşılaştıkları takdirde birisi giderdi. Hatta birisi Raks Müzik'te ise onu çekemeyen bir diğeri kontratını alır, gider. Bu kadar kaprisli bir piyasadır. Dörde bölünce bu hassas sanatçıları da kaybetmemiş olduk. Korukent civarında dört tane ayrı ofis tuttuk, herkes kendi teşkilatını kurdu. Yaptıkları iş, kontratı alınmış sanatçının albümünü hazırlamak, promosyonunu yapmaktı. Albüm hazır olunca Raks Müzik Yapım'a gelir, albümü fabrikada yaptırır, getirir, satışını dağıtımını yapardı. Menajerlik işine hiç girmedik neredeyse, hepsinden haklarını almıştık. Birkaç arkadaşımız özel uğraştılar bir iki sanatçıyla. Ama onun dışında hiç girmedik Raks olarak.

90'lı yılların sonu 2000'li yılların başı müzik piyasasında nasıl bir süreç yaşanıyordu?

96'da yabancılara (Holigram) %25-%26'ı sattık. Yönetim bizdeydi. İki sene sonra bir %26 daha sattık. Dolayısıyla yönetim onlara geçti. 98 sonrasında ben yönetim kurulunda olsam bile fazla karışmadım. Zaten 2000'de de de battılar.

90'lı yılların sonunda büyük yabancı plak şirketlerinin Türkiye müzik piyasasına yönelmesinin ana sebebi neydi?

Her mevzûda olduğu gibi bâkir bir ülke. Onlarda bol para var. Büyük parayı Avrupa ve Amerika'dan kazanmalarına rağmen, korsanlığın burada biteceğini düşünerekten, korsanın götürdüğü piyasanın yasallaşacağını düşünerekten, interneti bu kadar düşünememekten, sırf Türkiye'de değil, birçok ülkede büyük adımlar attılar ama hepsi başarısız oldu demiyorum; Türkiye çok başarısız oldu. İki üç sene içerisinde kapatıp, gittiler.

Peki siz bütün bunları ön görerek mi devrettiniz?

Tabii, internet çıkmıştı. Televizyonlarla da her ne kadar promosyon yapsan da ileride o seni yemeye başlıyor. Şu anda bandrol sayısının 70'lerden 20'lere gelmesinin sebebi sırf internet değil. Elektroniğin ilerlemesi de birçok şeyi değiştirdi. Eskiden sevdiğin bir CD'yi eve ayrı, arabaya ayrı alırdın. Şimdi küçücük bir cihazla üç ayrı kanaldan müzik dinleyebiliyorsun. İnternetin başlamış olması, radyoların biraz daha sofistike hale gelmesi (ki bu müşteri bağımlılığını artırır) satışları etkilemiştir. Radyoların hepsi olmasa da birçoğu senin spesifik isteğine göre müzik çalmaya başlamıştır. Televizyon kanallarında olduğu gibi müzik de artık daha tematik olmaya başladı. Kısacası bu piyasanın yukarı değil, aşağıya doğru gideceğini tabi ki gördük. Karşı tarafta güzel bir teklifte bulununca, verdik, çıktık.

Sektörde o yıllardan bu yıllara neler değişti? Genel olarak fikirlerinizi alabilir miyim?

Aşağı yukarı on senedir çok içinde değilim. Bizim dönemimiz televizyona geçiş dönemiymi, şimdi aynı geçiş internet için geçerli. Yapımcılar bunu olumlu kullanmakta başarısızlar. Eğer kullansalardı para kazanamayabilirdi. Bugün elbette televizyon promosyonları devam edecek ama asıl internet.

EK 6: Mor ve Ötesi ile Kişisel Görüşme

9 Mayıs 2012/ Fikirtepe (İSTANBUL)

Mor ve Ötesi'nin müzik piyasasına adım attığı 90'lı yıllarda Türkiye'deki müzikal ortam genel hatlarıyla nasıldı?

80'den sonra oldukça sakin bir 12-13 yılın ardından tekrardan böyle bir filizlenme dönemi vardı. İlk rock barlar açıldı. İnsanlar tekrar sokaklara çıkıp, müzik dinlemeye başladılar. Onun dışında Türkiye'ye giren enstürmanların kalitesi ve çeşitliliği artmaya başladı. 80'den sonra insanlar o ilk şoku atlatıp, tekrardan müzik yapmaya, müzik dinlemeye ilgi duymaya başladılar 90'ların başında benim gördüğüm kadarıyla. 80'lerde hiçbir şey olmadı mı, oldu bir sürü şey tabi ama bugün karşılaştırıldığında en azından nicelik olarak çok daha sakin bir zamandı, 90'larla birlikte hareketlendi ortalık.

90'larda aslında bir de Ada Müzik önemli bir faktör. Mor ve Ötesi'nin ilk albümünün çıktığı sırada, ondan önceki 2-3 yıl aslında Ada bir dalga halinde birçok rock grubunun ve daha önceden bilinen rock gruplarının da seri halinde albümlerini yayınlamaya başladı. Ada Müzik'in bu şekilde yayıncılığa geçmesi; bir albüm yapma fikrini daha ulaşılabilir hale getirdi. 90'larda yine Burak'ın dediği gibi çok geniş bir kitleye sahip bir rock müzikten bahsetmek zor. Kadıköy çevresinde, Beşiktaş'ta bir de Bakırköy civarında öbeklenmiş; rock ve metal müzik yapan gruplar ve onların oluşturduğu bir yer altı kültürü aslında pişiyordu 90'ların ilk yarısında, 90'lı yılların ikinci yarısında ise o aşağıda kaynamış rock müziği biraz daha yayıncılar aracılığıyla dinleyicilere ulaşmaya başladı.

Aynı yıllarda piyasa ekonomik bakımdan nasıldı? Hangi plak şirketleri mevcuttu?

Hatırladığım kadarıyla EMI, Kent, Ada, Balet, Pikatura, Sony vardı. Bir de Raks Müzik'in altındaki farklı yapımcı şirketleri yani pop dünyasında oldukça etkin olan birkaç büyük plak şirketi ve aslında çok yerleşik bir böyle Unkapanı yapımcılık modeli 80'lerden 90'lara geçmişti. Onların da yükselişi 90'lı yıllardadır tahminimce. Müzik piyasasında toptan bir hareketlenme olmuştu. Türk pop müziğinden ziyade halk müziği, arabesk, fantezi hareketlenmişti. Onun dışında ilk defa TRT'den alıştığımız beş on tane popçu dışında da yeni isimleri, yeni soundları görür olduk.

Dolayısıyla para da işin içine girince 80'li yılları üç beş plak şirketi sırtlarken, bir anda onlarca plak şirketi ortaya çıktı.

Türkiye'de rock müziğin yükselişe geçmesini o günkü sosyal şartlarla nasıl ilişkilendirebiliriz?

Bence herşeyden önce müzik dinleyicisinin en kaba haliyle tüketicinin değişen tercihleri ya da farklı şeyler araması gibi büyük büyük döngüler halinde değişen bir faktör var. Türkiye'de bu beş yıllık, on yıllık dönemler halinde pop, rock ya da herhangi bir müzik türü arasında gidip geliyor. Bunun arkasında bence yerleşik alt kültürlerin ya da sabit dinleyici kitlelerinin olmaması önemli bir etken. Çünkü Türkiye'de 20-30 yıldır müzik yapan birçok kişinin ya da rock grubunun diyelim, onların bile İngiltere'de aynı süre müzik yapmış bir grup kadar kemikleşmiş, sabit nereye gitse takip eden bir dinleyici kitlesi yok. Bu yine o kültürün tam olarak varolmamasından kaynaklanıyor bence. 90'ların tam ortasında ne değişti diye düşününce aslında aklıma bir de yani İstanbul'dan bakacak olursak o değişime işte HABİTAT zirvesi, onunla yaklaşık aynı dönemlerde imzalanmış gümrük birliği anlaşması ve onun etrafında kurulan Türkiye dışarıya açılıyor gibi bir söylem. O söylemin yarattığı belli bir atmosfer vardı. Bir yandan her ne kadar aslında 94 yılından itibaren bu yargılanan 28 Şubat sürecinin başlamış olduğu görülse de, İstanbul'da bizim mensubu olduğumuz topluluk içerisinde öyle daha iyimser bir hava oluşuyor gibiydi.

90'lı yıllarda açılan özel radyolar ve televizyon kanalları müzik piyasasına nasıl yansıdı?

O da tabii bu hareketlenmelerin ateşleyicilerinden birisidir sanırım. O dünyadan daha çok Türk pop müziği faydalandı. Onunla yeni kanallar açıldı. Kral TV fenomeniyle karşılaştık ve halâ da çok etkili.

94 yılında Türkiye'de kablolu televizyon üzerinden MTV yayına başladı ve MTV'nin global networke geçmeden önceki döneminde yani Londra'dan yayın yapılan dönemde aslında birçok şey değişti. Özel televizyonlar da ilk çıktıklarında ne yaptıklarını pek bilmiyorlardı. Nasıl bir güce sahip olduklarını da bilmiyorlardı. Hatırlıyorum Star TV prime time'da sürekli olarak böyle yabancı klipler verirdi, bayıla bayıla seyrederdik. MTV, bir ara Super Channel vardı. Tüm Anadolu yakasındaki ben ve benim gibi insanlar dünyadan sunulmuş bir hediye gibi bu

kanalları takip ederdik. Radyoda da aslında Kent Fm bence önemli bir dönüm noktası. Zaten yanlış hatırlamıyorsam Türkiye'nin ilk özel radyosu ve rock ağırlıklı bir yayın yapıyorlardı. Hatta özel radyoların yasaklanmasıyla Kent Fm kapatıldığında, birçok kişi bunun büyük bir kayıp olduğunu düşünmüştü. Kent Fm'e hemen ardından Hür Fm, onun ardından da Açık Radyo eklendi. Kent Fm'in o dönem temelini attığı anlayış, Açık Radyo üzerinden bir şekilde devam ediyor gibi düşünebiliriz. Bir de aklıma Number One TV geliyor. Bugün de aslında birçok müzik kanalında farklı pozisyonlarda görev alan, tanıdığımız birçok kişinin, müzik yayıncılığına başladı kanal Number One. Bugünkü hale bakınca çok bir şey ifade etmiyor belki ama 96 yılında Mor ve Ötesi'nin ilk albümü çıktığında Number One'da neredeyse albümün tamamını canlı çalmıştık ve canlı yayınlanmıştı. Bu Türkiye'de bir müzik televizyonun da canlı yayınlanmış ilk stüdyo konseri gibi bir programdı.

Türkiye'de 60'lı 70'li yıllarda ortaya çıkan Anadolu Rock/pop'un günümüzün Türkçe rock müziğiyle bir bağı var mı? Siz o dönemin müziğin etkilendiniz mi?

Tabii ki var ama biz o bağdan pek haberdar değildik. 80'lerdeki o çok net kesinti artı olarak bu bir şanstır. Evinizde dinlenir, yan komşu dinler, öyle olur böyle olur. Anladığım kadarıyla bizim gitaristimiz Kerem Özyeğen dışında bize çok fazla anadolu rock dokunmamış ama tabii ki haberdarız. Bir kısmını seviyoruz bir kısmını da çok çok sevmiyoruz. Müziğimizi de çok etkilemediğini düşünüyorum. Bundaki bir sebep hem bizim doğamız, yaratılışımız, müzikal tercihlerimiz; hem de bizim ortaya çıktığımız dönemde bu müziğin temsilcileri olan kişilerin yaptığı müziğe çok fazla imtina etmemiz.

Bence Anadolu- Rock ya da Anadolu- Pop'la bugünkü Türkçe Rock müzik arasında bir bağ kurmak gerekiyorsa, o bağı yaşatan daha çok Replikas, Zen gibi Anadolu Rock'ın daha fantastik kısımlarına işte deneysel kısımlarına vurgu yapan gruplar ama bugün Mor ve Ötesi'nin müziğinde ya da benzer kulvarda bir Türkçe Rock müzik yapan grubun müziğinde bence çok da fazla izleri aranabilecek bir bağ ortada yok. Bizim müziğimize kıyasla çok daha alaturka duyulan müzikler yapan gruplar da var ama onlar bile Anadolu Rock'la çok derin bağlar kurmuş gruplar değiller. Hani onlar da aslında temel bir rock grubunun daha alaturka bir müzik yapan versiyonlarıdır. 70'lerdeki 60'lardaki Anadolu Rock kültürüyle pek bağlantılı görmüyorum onları.

Müzik sektörünün 90'lı yıllardaki durumuyla 2000'li yıllardaki durumunu kıyaslayacak olursak neler değişti?

Büyük sermaye girişi. Yani 2000'lerin başında hatırladığım kadarıyla Universal Türkiye'de ofisini kapatmıştı. O dönemde de aslında beklenen bir gelişme Unkapanı'ndaki irili ufaklı birçok yapı şirketinin yavaş yavaş Sony, Universal ya da EMI gibi yabancı büyük firmaların şemsiyesi altına girmesiydi ve bu aslında bir miktar gerçekleşti de. Ama beklenmeyen bir şey de oldu bir yandan; yabancı uluslar arası çok büyük plak şirketlerden Türkiye'de çok büyük portföl temsilciliklerini alan Türkiye kökenli şirketler de devasa sermaye boyutlarına ulaştılar. Yani 90'larda az önce Balet müzik dedim; mesela Balet müzik aslında Universal'in ve birkaç firmanın daha portföyünü Türkiye'de dağıtan firmaydı.(kendisi çok fazla prodüksiyon yapmayan) birkaç örnek daha vermek mümkün. O tür alt temsilcilikler yerine büyük şirketler kendileri Türkiye'ye girdiler. 2000'lerin ortasından itibaren büyük şirketler aynı zamanda dünya çapında olduğu gibi Türkiye'de de 360 derece kontrat denilen işte konser ücretleri, menajerlik hizmeti gibi yani kontrat imzalayan sanatçının bütün faaliyet alanlarını kapsayan sözleşmelerle çalışmaya başladılar. 90'lardan 2000'lere benim gördüğüm en büyük değişiklik aslında bu.

Teknolojik gelişmeler müzik sektörünü müzikal anlamda nasıl etkiledi?

Yani hem iyi hem kötü olarak birçok yönden etkiledi. Çünkü müzik yapma alışkanlıkları ciddi olarak değişti. Biz 2000 yılına kadar halâ eski usûl makara teype kayıt yapıyorduk. Ondan sonra dijital kayıt teknolojisine geçtik ve bu yepyeni bir olanak olarak artıları ve eksileriyle hayatımıza girdi. Şu anda da sarsılmaz bir şekilde orada duruyor. Artık tüm bu işe yeni girenler oradan gözünü açıyor, oradaki bilgileri öğrenip, oradan ilerliyorlar. Teknoloji çok değişti, müzik yapma biçimleri de o yüzden değişti. Aynı zamanda müzik alıcılarının ve müzik alıcısının maalesef ki çoğunlukla tercihini belirleyen müzik satıcılarının istekleri doğrultusunda işin teknik kısmına da artık müdahaleler var. Yani şöyle; soundun tek tipleşmesinden tutun da her türlü dinleme mecrasında kendisini en yüksek duyuracak bir sound arayışına hatta bunun artık bir tür böyle olmazsa olmaz duruma gelmesine kadar, yani müzikte her zaman değişim oldu. her yeniliğe de aslında eski alışkanlıkları olanlar biraz direndiler. Bunların sonuçları bazen iyi bazen kötü oldu. Biz kaset dönemi çocuklarıyız. Ardından CD'yi yaşadık ve şimdi de MP3'ü yaşıyoruz. En uzaktan

konuya baktığımda insanların daha kötü bir sesle müzikleri dinlediğini görüyorum. Sıkıştırılmış dijital formatlarda, kaybedilen bir sürü frekans bunun dışında insanların müzikleri çoğunlukla laptoptan(özellikle çocukların ve gençlerin) dinlediğini görüyorum. Öyle bir kulak doğuyor ve ona göre gelişıyorlar. O yüzden de işte artık böyle neredeyse dayatma şeklinde de albüm masteringleri söz konusu. Müziğe ulaşmak, müziği yapmak açısından büyük stüdyolara artık gerek yok. O yüzden gerçekten içinde bir ateş taşıyan yaratıcı ruha sahip kişiler için, nefis bir ortam var. Bu da işin artı tarafı.

Üç tane somut tespit var bu müzik endüstrisi ve teknolojik değişimle ilgili. Bir tanesi İngiltere’de yapılmış bir araştırma: şu anda müzik endüstrisine giren toplam ciroda müzisyenlerin payına kalan oran, on yıl öncesine göre, çok daha yükselmiş durumda. Yani aslında dijital gelişim ya da yeni dağıtım yolları, internet müzisyenlere zarar veriyor iddiası en azından İngiltere, Amerika, Avrupa, Japonya gibi yerleşik müzik endüstrilerinin olduğu, tüketicinin yasal kanallardan müziğe çok kolay ulaşabildiği yerlerde çökmüş durumda. İkincisi de büyük stüdyolara artık ihtiyaç kalmaması ve şöyle bir besin zinciri içerisinde bir çöküntü yarattı. Büyük plak şirketlerinin, büyük ve uzun zaman alan kariyerleştirme projelerine yatırımlarını kısımları gibi bir gelişme oldu. Yani bu en basit şekilde şöyle açıklanıyor; yeni bir Led Zeplin ya da Metallica çıkmayacak. Çünkü hiçbir plak şirketi milyonlarca dolarlık albüm bütçeleri ya da 2 milyon dolarlık bonuslarla şununla bununla bir grubun kariyerini 30 yıl boyunca geliştirmeyi göze alabilecek durumda değil. Çok daha esnek, elastik olmak durumunda plak şirketleri ve artık genel trende baktığımızda tek albümle denenen rock gruplarının çoğunlukta olduğu görülüyor. Diğer de aslında işin konser kısmına vuruyor; o da belki aslında olması gereken noktaya geri dönüyor. Dünya çapında stad konseri verebilen isim sayısı giderek azalıyor. Yani hala işte Tina Turner, Sting stadları dolduruyor, ediyor ama bir 10-15 yıl öncesine bakarsak konserlerin boyutları da küçülüyor. Bunun arkasındaki sebeplerden biri olarak da dinleyicilerin dinleme alışkanlıklarındaki değişim gösteriliyor. O da albüm ya da albümleri takip ederek bir grubu dinlemek değil, tek tek şarkılar üzerinden ve şarkıyı kimin yaptığını, yapını takip ederek değil, sadece o şarkıyı dinleyerek oluşan bir dinleme alışkanlığının sonucu olarak görülüyor.

Sizin çalışmalarınızda da yer verdiğiniz gibi günümüzde cover şarkıların epeyce varolduğunu söylememiz mümkün. Bu yönelimin sebebi sizce nedir?

Piyasaya ilk çıkmış bir insanın ya beni tanımıyorlar zaten yaptıklarına da tam güvenemiyorum, en iyisi bilindik bir şeyi alayım, yeni bir sosla sunayım, oradan beni tanısınlar düşüncesi çok hakim, normal bir şey halinde. Ben bunu çok eleştirmiyorum. Ama ideal de bulmuyorum. Biz kariyerimizde cover şarkılar yaptık ama grup çıkış noktasında ilk 5-6 yılında böyle bir şeyi yapmayı aklına getirmedik pek.

Kendisini ispat ettikten sonra belki de..

Ve bir takım tesadüfler yani hesap kitaptan çok bir parça tesadüfler sebebiyle yaptık daha ziyade. İlkinde Bülent Ortaçgil'in toplama albümünde olma şansımız vardı, bu bizim için zaten böyle müthiş bir durumdu. Daha sonra Murathan Mungan, işte Sevda Çiçeği'ni Kerem'in getirmesi ve bizim böyle iki dakikada şua an dinlediğimiz haline getirip, çok da sevmemiz gibi şeyler.

2005 yılında kendi plak şirketiniz olan Rakun'u kurdunuz. Bu plak şirketini kurarken ki düşünceniz neydi?

Hem bir manada kendimize bir yuva açmak o manada kendini güvene almak çünkü grup her zaman bağımsızlığına bu manada da düşkün oldu hem de o dönemki daha iyimser atmosfer içerisinde beğendiğimiz, albüm çıkarmak da zorlanan veya albümünü yapmak isteyip de diğer plak şirketlerinin baskıları olursa ki böyle tipler vardı, duyuyorduk, bizim de inandığımız, sevdiğimiz işler olursa onlara bir manada yardım etmek, belki beğendiğimiz kitapları basmak, böyle geniş bir yelpaze düşünmüştük. Çıkış noktamız oydu.

Sonra ne kadar gerçekleşti?

Yani aslında kurduğumuz planın prodüksiyon evi yani yapım evi olma kısmını gerçekleştirmeyi bir nebze de olsa başardık. Çünkü aslında şu anda içinde bulunduğumuz stüdyonun yeniden elden geçmesi, çok temel de olsa bir kayıt sistemi buraya kurmuş olmamız, ekipmana yatırım yapmaya devam etmemiz o projenin parçalarından biriydi. Gran, Sakin, Ayça Şen albümleriyle başlamıştık Rakun'un kendi yapımlarının üretimine, o ilk üçlüyü çıkardıktan sonra, aslında ortaya çıkan tablo; her ne kadar prodüksiyon kısmını halletmiş olsak da, büyük promosyon bütçeleri yani pazarlama bütçesi ve kanalları olmadıktan sonra, bu yapımların ne derece tanıtılabileceği, duyurulabileceği konusunda bir gerçekçi ölçüm almış olduk

yani Rakun'un yayınladığı hiçbir albüm aslında herhangi birimizin istediği derecede duyurulabilmiş, dinleyiciye ulaştırılabilmiş albümler olmadı. Ama Burak'ın dediği gibi yayınladığımız albümlerin hiç biri Rakun yayınlamasaydı, piyasayada çıkmayacaktı. O açıdan, o kısmından bir başarı görüyoruz Rakun'da. Diğer taraftan da aslında Mor ve Ötesi'nin yayınladığımız bütün albümlere bakarsak; ilk üç albüm Ada Müzik'ten çıktı ama hiçbir zaman bir sözleşmemiz olmadı Ada Müzik'le. Biz albüm yapmak istiyoruz deyip, stüdyoya girip, masterı hazırlayıp Ada Müzik'e vererek ilerlemiştik. "Dünya Yalan Söylüyor", Pasaj'dan çıkmıştı yine hiçbir sözleşme yoktu. "Büyük Düşler"ın yayınlanmasından önce, bu sefer bir sözleşmeyle hareket etmeye karar verdik. Pasaj Müzik'le bir anlaşmaya vardık ve o çerçevede "Büyük Düşler"i yayınladık ama bu albümün piyasaya çıkışının ardından bu işi kendi üstümüze devralmaya karar verdik. Hiçbir zaman kısıtlayıcı ya da ne yapacağımızı söyleyen bir plak bir şirketiyle çalışmamış olmamıza rağmen bizim açımızdan kendi prodüksiyon evimizde kendi olanaklarımızı kullanarak birşeyler yapmaya çalışmak heyecan verici bir fikirdi. Aslında Rakun'un temelinde yatan şey oydu.

Türkiye'deki plak firmaları müziğin satışı ve pazarlanması konusunda yeni bir sistem arayışında mı?

Sanırım arayışında. Yani bir işler dönüyor gibi hissediyorum aslında ben. Kerim'in söylediği rakamlar ortada. Bu dijital ortamdan satışla pastanın herkes için daha da büyüdüğü ortaya çıktı. Şirketler artık oradan albümleri tanıtmaya çalışıyorlar. Bunun dışında da gözlemlediğim bir takım büyük markalarla büyük ortaklar var. Şirketler bunlarla da birebir iş görüşmelerine giriyorlar, birtakım bağlantılar yapıyorlar.

Yani o yeni geliştirilen model Türkiye'de biraz kapalı kapılar ardında geliştirilen bir model. Şöyle bir sakatlık var işin içinde. Türkiye'de, Türkiye'nin bütün müzik üretiminin dijital dağıtımını, dijital lisanslanması MÜYAP üzerinden geçiyor yani MÜYAP üyesi olmayan bir plak şirketi bu kanallara ulaşamıyor ya da bir müzisyenin Türkiye'deki yerleşik resmi kanallar üzerinden dijital yayın yapması giderek zorlaşıyor. MÜYAP da dışarıdan baktığımızda aslında plak şirketlerinin biraraya gelip, kurduğu ortak bir platform gibi gözükse de işleyiş açısından tamamen bir kartel. Yani Türkiye'deki en büyük satış hacmine sahip, beş ya da altı plak şirketinin sadece onların söz sahibi olduğu ve işte Rakun gibi ne bileyim Baykuş gibi Kalan Müzik gibi daha ufak plak şirketlerinin hiçbir zaman söz hakkı olamayacağı bir

kartel. Bunu MÜYAP'ın kuruluşunda kurdukları kurallarla garantiye almışlar. Çünkü yönetim kurulunda söz sahibi olmak için, yılda inanılmaz sayıda bir dolun yapmak gerekiyor. Bu da bağımsız herhangi bir plak şirketinin ulaşabileceği toplam ciroların 100 katı belki de 1000 katı kadar. Durum böyle olunca da Rakun, MÜYAP'ta bir aday yapımçı üye olarak geliyor. Bu zaten tam üye olsak da bir söz hakkımız olmayacakken, tam üyelik için bile inanılmaz bir kota bulunduğu için, Rakun tam üyeliğe de geçemiyor. Birçok şirket de aslında benzer durumda. Geçen sene şöyle bir şey oldu. bizim baktığımızda, düşündüğümüzde Rakun'un elinde en değerli ne var diye konuştuğumuz zaman yani önce Mor ve Ötesi'nin Rakun'dan çıkmış ya da eser işletmesi Rakun'da olan albümleri bizim için en değerli varlıklar. Ardından Rakun'un yayınladığı diğer albümler ama piyasa gözüyle bakarsak; Rakun'un elindeki en değerli şey MÜYAP'tan alınmış, aidatı ödenen aday yapımçı belgesi. Geçen sene aday yapımçı belgesi almak için bile başvuruları kapattı MÜYAP. Yani bir plak şirketi kurup, dijital yayın yapmak istiyorsunuz; ama bunu yapabilmek için üye olmanız gereken kartel, sizi üye yapmayı reddediyor. Yani bu kadar anti demokratik bir sistemle yerleştirildiği için Türkiye'de dijital dağıtım ve dijital satış, mesela MÜYAP'ın da Türkiye dışına dijital satış için anlaştığı tek bir firma var. O da The Orchard. O bütün dijital platformlara dağıtım yapıyor ama yine kocaman bir besin zinciri, biz buradan baktığımızda MÜYAP'ın tepesinde ne oluyor, Müyap'ın tepesindekiler Orchard ile ne görüşüyor, bunu asla bilemiyoruz asla burada etki sahibi olamıyoruz. Yani kurulan bu yeni yapı aslında birkaç firmanın herhalde Unkapanı ya da kökenleri neresi ise oradan edindikleri Türk tüccar mantığının işte dijital çağa taşınmış versiyonu gibi görünüyor.

Bir tek Türkiye'de galiba bu meslek birliği üzerinden yürüyor sanırım bu hak sahipliği yani teliflerin toplanması.

Aslında MÜYAP tam olarak bir meslek birliği de değil. Yani MESAM, MSG, MÜYOR-BİR. Bunlar meslek birlikleri tabii. MÜYAP bence kategorik olarak bir meslek birliği değil. Özellikle yeni yasalarla devletten aldığı yetkilerle bayağı tuhaf bir yapı MÜYAP, elinde tuttuğu kartel gücü dolayısıyla.

Son olarak Türkiye'deki müzik piyasasının önümüzdeki on yıl içinde sizce neler bekliyor?

Benim aklıma gelen önümüzdeki on yıl içinde nereye kadar süreceği halâ bilinmiyor ama sonuçta 2007'den bu yana yaklaşık olarak 1929'daki ekonomik kriz boyutlarının daha ötesinde bir ekonomik kriz yaşanıyor dünyada, bir finans krizi. Sonuçta her ekonomik kriz ve toplumsal kriz dönemi sanatta, müzik alanında yeni şeylere yol açıyor. Müzik açısından yeni bir şeyler olabilir diye hissediyorum. Sınıra dayanmış olan alanlardan bir tanesi özellikle Türkiye'de son on yılda müziğe gerçekten damgasını vurmuş olan dinamik sponsorluk. Sponsorların müzik piyasasına girişiyle artık rock müzik ya da caz, yani aslında sermayeyle temâsı çok daha zayıf olan tarihsel olarak böyle gelişmiş müzik türleri ticarileşmelerini tamamlamış durumda. Yani artık kıyıda köşede kalmış, bu alana, ya da sponsorlara hiç değmemiş hiçbir şey kalmadı. Plak şirketleri de bunun farkında, belli markalarla iş birliği yapıp, onların müzik kanallarını yani müziğe ulaşım kanallarını açmak gibi iş alanları kurdular kendilerine, müzik portalları bu aslında. Belli plak şirketleri bunlardan büyük paralar da kazanıyor. Önümüzdeki on yıl içinde bu sponsorluğun özellikle Türkiye'de sektörde kapladığı devasa alan ve ekonomik krizi bir arada düşünürsek; bence büyük bir çöküş gelecek. Sponsorluk çünkü bir yere kadar sürdürülebilecek bir şey. Eğer dinleyici bir noktada sponsorun koyduğu parayı kendisi koymaya râzı olmazsa böyle bir dinamik gelişmezse o zaman kriz tam olarak vurduğunda sponsorlar çekildiğinde yine aslında işte bunun bir benzeri 99'da yaşanmıştı. 99 ekonomik krizinde biz "Gül Kendine"yi kaydederken yani tanıdığımız ya da ismini duyduğumuz beş on tane rock grubu müzik hayatlarını sonlandırdılar. Hiçbirşey yapamaz hâle geldikleri için. Çalabilecek yer yok, kazanılabilecek bir kuruş para yok. Bu grupları devam ettirmenin hiçbir yolu yok diye, bir böyle rock grubu kıyımı yaşandı 99'da. Bunun benzeri bir şey olacak diye tahmin ediyorum ben. Ama insanlar yine müzik üretmeye internet üzerinden, evlerinden farklı yollarla devam edecekler büyük ihtimalle. Yayıncılıkta da artık radyo, televiyon ya da internetin de içinde yer aldığı ama bunlardan daha büyük bir dinamik olarak tamamen kişiselleştirilmiş yayınların tüm bunların yerini alacağını düşünüyorum. Yani Türkiye'de bunun artık çok ilkel başlangıç evreleri yaşanıyor. Önümüzdeki on yıl içerisinde artık televizyon izleyiciye bir şeyler pompalayan bir makine olmaktan çıkıp, tamamen internet üzerinden insanların istediği şeyi tüketeceği ve her tüketiciye özel bir yayın sağlama tekniği oturmuş bir medyum haline gelecek. Sonuçta çünkü bir ekran ve ses sistemi gerekiyor her halukârda. İnternet de kullansalar. Televizyonlar da o yönde ilerliyor zaten.

Artık kapitalizmin iyice vahşileştiği yılları yaşıyoruz. Küresel manada aynı zamanda içeride de işler öyle. Türkiye’de olaya bakış olarak bu müzisyenlerin en doğasından en içinden birçok insanı etkiliyor ve bu da yapılan müziğe yansıyor. Pop diye baktığımda Türkiye ile ilgili genel olarak çok fazla yerel etki barındırmayan müziklerde trend olarak, dünyada o sıralarda en pop iş ne ise, o tip alt yapıları taklit etmek, takip etmek gibi bir eğilim var. Pırıltılı, yaratıcılığında etkilendiğim şeylerle çok az karşılaşılıyor. Türkçe rock kulvarındaysa hani bence dört, beş yıl hissettiğimiz daha bir yeni bir şey sunan kimliğinden uzaklaşıp, onun da biraz tatlı, ılımlı sulara doğru Türkiye’deki kemik dinleyicinin dinleme alışkanlıklarına fazlasıyla hürmet gösteren, o potada eritip, aşağı yukarı aynı medleri, tavırları, sözleri birazcık daha değişik ama bol, oldukça evcil soundlarla yapmaya çalışan bir sürü grubun olduğunu görüyoruz. Müzikal olarak bence çok iyi şeyler olmuyor, çok çok iyi şeyler olmayacak. Sezdiğim bir iki tane açık alan var, gayet doldurulabilecek. Orayı hakeden insanlar; kızlar, erkekler bir yerlerde muhtemelen dolaşüyor. Bunlar da bence bu on yılın sürprizi olacak. Mor ve Ötesi’nin bir elemanı ve müzisyeni olarak bu on yılda bol bol kendi işimize bakmamız gerektiğini hissediyorum, düşünüyorum. Dış dünyayla ilgili hafiften karanlık bir talo olduğunu hissediyorum ve düşünüyorum.

EK 7: Taner Öngür ile Kişisel Görüşme

9 Mayıs 2012/ Küçükyağ (İSTANBUL)

Türkiye’deki popüler müziğin 60’lı yıllardaki durumunu nasıl değerlendirirsiniz?

60’ların başından bakarsak tabii bunun öncesi var. 1920’lerden bir gelenek var hep böyle gidiyor, geliyor zamanla birlikte dünyadaki akımlar, modalar etkiliyor. 27 Mayıs darbesinden sonra üç tane siyasetçi asılıyor, korkunç bir şey, iğrenç bir şey. Arkasından gelen anayasa aslında Türkiye’nin o yıllarda belki bugün bile göremediği kadar demokratik, özgürlükçü bir anayasa. Onun getirdiği bir ortam var; işte sosyal konuları işleyen dergiler çıkıyor, tartışmalar başlıyor, kültür hayatı da bundan etkileniyor ister istemez. Tiyatro da sinemada canlanma var. Daha doğrusu toplumsal sorunlara ilgi artıyor. Özellikle orada Metin Erksan’ın “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz” gibi anadolunun sorunlarını anlatan filmleri sansasyonel oluyor bütün büyük şehirlerde, kültür dünyasında. Müzik de o günlerde halâ süren doğucu-batıcı tartışmaları var, toplantılarla oluyor bu tartışmalar. Konservatuar var ama sadece batı müziği konservatuarı, Türk müziği, halk müziği yok. Öbür yandan Cumhuriyetin başlarından beri gelen bir TRT geleneği var; Yurttan Sesler ekibi, Sadi Yaver Ataman ve bunun gibi şu an adını hatırlayamadığım birkaç kişinin daha oluşturduğu bir ekip var. Güzel başlarda ama sonradan çok otoriterleşiyor. Bir süre sonra denetleme kuruluna dönüşüyor TRT de. Böyle bir ortamda bir de orkestra geleneği var. Orkestra deniliyor ama çoğunlukla caz dörtlüleri, beşlileri tarzında bir oluşum var. 60’ların başında batıda rock’n roll başlıyor, aynı dönemlerde Beatles’ın ortaya çıkmasıyla tüm dünyada her mahallede gitar grupları kuruluyor. Beatles öncesi de Shadows, Winchers, Sput Nicks gibi sörf müziği dedikleri daha çok Avrupa’dan çıkan üç gitar enstürmental çalınan bir akım var. O yıllarda 70’lerin sonuna kadar rock kelimesi pek kullanılmıyordu. Aynı zamanda Milli Orkestra diye bir kavram vardı; çok ilginç bir şeydi. Yurdaer Doğulu, Vasfi Uçaroglu, solistleri Erol Büyükburç, Tanju Okan ve Tülay German’dı. Üçü de bence Türk Hafif Müziği denilen müziğin önemli isimleri. Erol Büyükburç belki de beat öncesi rock’n roll’u Türkiye’de ilk yapan kişi sonra belki de bu konuda star olan ilk kişi. İlk yaptığı plak benim de ilk aldığım plaktı. “Little Lucy” o yıllarda Amerika’daki muadilleri kadar

kaliteli bir plaktı. Yani Amerika'da çıkarsa hit olurdu o parça. Bizi çok etkileyen insanlar vardı bizim kuşaktan; Gökçen Kaynatan enstürmantal rockı sürdüren önemli bir isimdi. Mesut Aytunca "Silüetler"i kurdu. Dede Efedî, Kaşık Havası gibi parçaları rock formatında çalarak önemli bir isim yapmıştı o yıllarda. Orda Tülay German'dan bahsetmek isterim çünkü Erdem Buri'yle beraberlikleri vardı. Erdem Buri bir entelektüel aynı zamanda İstanbul Radyosu'nda müzik programları yapan bir kişi ama çevresi çok ilginç; İlhan Mimaroglu, Bülent Arel gibi önemli kişiler. Erdem Buri bu çevreden dolayı kazandığı donanım ve bilgiyi Tülay German'a aktardı. Tülay German da Robert Kolejde okuyan genç bir kadın, çok iyi bir şarkıcı ama cazla başlamış birisi. Sonra onlar İlham Gencer'in "Çatı" diye bir mekanı vardı.(Oldukça önemli bir yer) Ajda Pekkan, Cem Karaca orada yetişti. Sonra oranın alt katında "As Klüp" diye bir yer açtılar, çok ilginç bir şey oldu. O kulübün müdavimleri arasında Mehmet Ali Ay var, Behice Boran, Çetin Altan gibi sol entellektüeller, Toto Karaca, Cem Karaca gibi o dönemin önemli insanları fakat sahne programı çok ilginç; Ruhi Su, Âşık Veysel, Âşık Ali İzzet, Tülay German ve bir caz grubu (kontrbas, piyano, davul, saksafon) yani bu halk müziğiyle, deyişlerle, batıdaki caz tekniklerinin biraraya getirilmesinin ilk deneyleri yapıldı. Milli Orkestra da bunu yapıyordu. Milli Orkestranın kurulmasının amacı her sene Sofya'da yapılan Altın Orfo yarışmasına katılmaktı. Türkiye'deki müziğin uluslararası platforma ilk geçişiydi. Orada birkaç kere birincilikleri oldu. Tanju Okan da önemli bir yorumcudur. (Türkçe dilini bir tiyatro sanatçısı gibi söylediği şarkının sözleri ne içerirse içersin yaşayarak ve yaşatarak söyleyen bir insandı.) Buarada Hürriyet gazetesi bir şarkı yarışması düzenledi. Hakikaten Türkiye müzik piyasası için önemli bir kilometre taşıdır. Çünkü kuralı şuydu; bir Türk Sanat Müziği yada bir Halk Müziği parçasını alıp, batı sazlarıyla armonize ederek yorumlamak. İlk elemelerden sonra finale kalanlar Türkiye hiç konser, tiyatro görmemiş yerlere giderek konser veriyorlardı ve oy pusulaları dağıtılıyor halka, konser sonrasında halk seçiyordu. Sonra İstanbul'da birinci, ikinci, üçüncü açıklanıyordu. İlk sene Yıldırım Gürses kazandı; çünkü Yıldırım Gürses Türk Sanat Müziği söylüyordu ama biraz Klasik Batı Müziği formatına yaklaşıyordu. Bugün bizim için pek yabancı bir şey değil, çok örneklerini görüyoruz. 71 yılında Ses Dergisi'nin bir orta posterı vardır, çok ilginç bir resim; ortada Zeki Müren, sol tarafında Ajda Pekkan, sağ tarafında Emel Sayın, Ajda Pekkan'ın solunda Cem Karaca, Emel Sayın'ın sağında Barış Manço, arkada da dört kişi Moğollar. Cem Karaca, Barış Manço ve biz Moğollar beat ve rock kökenli

insanlarız ve hakim olmuşuz. Kıyafetler de çok enteresan tam 70'leri yansıtıyor. Onu anlatmak için güzel bir resim aslında çünkü hakikaten Barış ile Cem süper star oldular, biz de süper grup gibiydik. Bir de TRT 72 yılında televizyon yayınına başladı. Televizyon diye de bir şey olmayınca insanlar konserleri dolduruyorlardı. Beğenme, beğenmeme diye bir şey yok, her şeyi beğeniyorlardı. Bir de bizim yaptığımız şey çok hoşlarına gidiyordu; bağlama, yaylı tanbur, hareketli bir şey, gençler. Öyle bir dönem başladı 70'lerin içinde sonra yavaş yavaş politik çekişmeler yoğunlaşmaya başladı. Anadolu Pop kavramını kullanan ilk biz olduk. Beni etkileyen de şuydu; o zamanlar Opus diye bir Klasik Batı Müziği Dergisi çıkardı. Bülent Arel, İlhan Mimaroglu gibi entelektüel klasik müzikerler çıkarırdı ve çok kaliteli bir dergiydi. O dergide eski Yunan filozofu Likretyus'un bir çağrısını yayınlamışlardı. Ben de onu aynen alıntılıyıp, belirterek bizim Anadolu Pop'un manifestosu haline getirmiştim. Oradaki aşağı yukarı ana şey şuydu; ey ülkemizin şarkıcıları, sanatçıları, çalgıcıları! Köklerinizden gelen şeyi kaybetmeyin, bunları ortaya çıkarın, geliştirin...gibi antik çağ yazısı. O yılların ruhuna da uyuyordu bu. Ulusalda da evrensel olunabilir gibi bir şey. Bence doğru hatta halâ da geçerli bu teşhis. Sonra bizim çok beğendiğimiz, hayran olduğumuz batıdaki örneklere bakınca biz de dedik folklor davulu kullanabiliriz, elle çalabiliriz. Fakat alıp bir türkü düzenlemeyi çok az yaptık. Türkü düzenleyip kendimize göre yapmak yerine biz o sounddan yararlanarak kendi müziğimizi yapmaya çalıştık. Barış tabi kendine has bir mizahi anlayış geliştirdi. Cem Karaca aslında biraz daha kentli şarkılar da yaptı. İçeriğe de çok önem veriyordu. Çünkü çok okumuş entellektüel bir adamdı. Anadolu'nun sorunları, işçi sınıfının sorunları gibi şeyleri ilk dile getiren kişi oydu. Şarkılarını saymaya gerek yok zaten, herkes biliyor. 70'lerin sonuna doğru iş çıkırından çıktı. Şiddet, silahlı çatışmalar en üst noktaya vardı. 12 Eylül'e giden noktada çok maceralarımız oldu. Moğollar bir ara Fransa'da ödül alan bir albüm yaptık. Enstürman olmadığı için albümü yanımızda götürdüğümüz etnik sazlarla yapmıştık. Aslında belki de bugün etnik müzik dediğimiz tarzın ilk örnekleriydi. O sebepten dolayı Akademi Şarkı Ödülü'nü aldı. Biz paramız olmadığı için yaptık ama bir şeylere de vesile olmuşuz böylece. Bizim bu yaşadıklarımızın dışında müzik dünyasında başka başka şeyler de yaşanıyordu. Ayten Alpman'ın Kıbrıs Çıkartması sırasında "Memleketim" (müthiş bir yorumdu), caz kalitesinde Türk Hafif Müziği ancak bu kadar iyi yorumlanabilirdi. Onun dışında Özdemir Erdoğan, Timur Selçuk gibi bir sürü başarılı isim sayabiliriz. Ama tabi müzik sektörüne gelirse taa

1910'lara kadar uzanan bir geçmişi var. Bildiğim kadarıyla ilk kayıtlara başlayan Odeon Grünberg şirketi hatta 1919'dan bir kayıt geçti elime (Urfa'nın Sesi Plak) yani yerel plak şirketleri olduğunu da fark ediyor insan. Meselâ Malatyalı Fahri'nin yaptığı plaklar Almanya'da bile büyük hit oluyor. Bu yıllarla ilgili aslında çok az bilgiye ulaşabiliyoruz. Benim bildiğim 50'li 60'lı yıllara gelirse Unkapanı'nda bir şeyler başlıyor. Benim hatırladığım plak şirketleri Sayan Plak, Disco Plak, Yavuz Plak, Uzelli ilk aklıma gelen şirketler. Ama uzun yıllar Long-Play yok, CD zaten daha hiç icat edilmemiş, 45'lik oluyor. Stüdyo olarak da Beyoğlu'nda Altın Reklam Stüdyosu ilk 45'liklerin yapıldığı stüdyoydu.

60'lı 70'li yıllarda müziği tür anlamında nasıl değerlendirirsiniz?

Beat müzik dediğimiz aynı zamanda Anadolu Pop dediğimiz tür devam ediyor. Aynı zamanda Klasik Müzik'te Bülent Arel gibi isimler hakimler, Yalçın Tura önemli (film müzikleri yapıyor), Nedim Otyam'ı da unutmamak lazım. Alttan alta avangart caz hep sürerdi. Onun başını çeken de İsmet Sıral'dı.

1970'lerde yaşanan politik gerilim size nasıl yansıdı? O günlerden biraz bahsedebilir misiniz?

Şimdi tabii bu birden bire patlamadı, yavaş yavaş tırmandı. 60'ların ortalarında TİP 15 milletvekiliyle meclise girdi. Sosyalizm kavramı giderek yaygınlaşmaya başladı. Bu durum gençleri de etkiliyordu. Vietnam Savaşı'na karşı gösteriler tüm dünyada sürüyordu. Sosyalist fikirler 60'ların sonuna doğru iyice yoğunlaştı. Biz Moğollar da 68 sonunda kurulduk. Politik bir duruşumuz var ama bunun sözlü kısmını çok iyi yapamıyoruz, bunu en iyi Cem yapıyordu. Biz daha çok sound, deneysel şeylerle meşgul oluyorduk. Fikret Kızılok, Selda Bağcan, Edip Akbayram 70'lerin ilk yarısında ortaya çıktılar. 60'ların ortalarında Aşık İhsani fenomendi. Açık hava tiyatrosunda 7-8 bin kişiyi toplayabiliyordu. Sözler biraz provokatifti ama kitleyi ayağa kaldırabiliyordu. Yani 70'lerle yoğunlaşmaya başladı ama ben bunu en çok Cem Karaca "Dervişan" döneminde yaşadım. Ecevit'in iktidar olması, Kıbrıs Çıkartması gibi olaylar toplumda bayağı ses getirdi. Bir yandan da hayat sürüyor, her anlamda devam ediyordu. Başka anlamda bakacak olursak güzel ve eğlenceli yıllardı. Müzik çok canlıydı, her tarafta konserler vardı. Politik rock döneminin en canlı dönemiydi. Buarada batıdaki rock ise progressive dönüşmüştü. CHP Gençlik kolları, Disk, Dev- Genç, İlerici Gençlik kadar birçok oluşum için konserler verdik.

Urfa'da toprak reformu planlanıyordu, bunu manipüle etmek için sağ kesimden gençler doldurulmuştu oraya, bir itiş kakış bölgesiydi esasında o dönemde. Biz Cem Karaca "Dervişan" gittiğimizde halk arasında "Komunistler geliyor, camiye yakacaklar." şeklinde bir söylenti ortaya atılmıştı. Ama bizim haberimiz yoktu, şehirde dolaşırken 50 kişi sopalarla, zincirlerle bize saldırdılar, zor kaçtık, karakola girdik. Neyse konseri polis kordonu altında yaparken, ateş açıldı. Polis kordonuyla otobüse bindik. Karşı binadan "Koministler Moskova'ya!" diye bağıryorlar. Biz Antep'e gidecektik, Antep yoluna pusu kurmuşlar. Biz hiç bozmadık, Antep'e gidiyoruz dedik ama Diyarbakır'a gittik. Konseri tertipleyen CHP Gençlik kolu Başkanı sırf bizim konseri düzenlediği için öldürüldü. O turneden sonra ben müziği bıraktım. Biri iki sene dolanıp sonra askere gidecektim. Zaten müzik yapmak imkansız bir hal almıştı. Derken Almanya'ya gittim, 10 sene de orada kaldım. 80 Haziran'ında gittim, eylülde de darbe oldu zaten. Almanya'da bir süre deneysel bir şeyler yaptım. Sonra home studyolar başladı. Ben de ilk deneyenlerdenim. "Baba" diye bir grup kurduk, Almanca bir şarkı yaptık, epey duyuldu oralarda. Sonra 91'de anadilimi özleyip geldim, iyi de oldu. Fuat Güner'in stüdyosunda çalışmaya başladım. O da bana iyi geldi. 93'de yeniden Moğollar kuruldu. 96'a kadar onu sürdürdüm. Epey bir tonmaisterlik tecrübem oldu. İbrahim Tatlıses'in "Haydi Söyle" albümünün A yüzünü ben miks ettim. Sezen Aksu'dan Sibel Can'a Kargo grubundan rock gruplarına kadar birçok kayıтта bulundum. Bu arada piyasayı gözlemlene şansım oldu.

Siz 70'lerin sonunda ayrıldınız, 90'ların başında geri geldiniz. Ne değişmişti piyasada?

Çok şey değişmişti bir kere döviz büroları gördüm, çok şaşırdım. Öyle bir şey mümkün değildi. Enstürman bulmak, gitar bulmak bizim zamanımızda çok güçtü. O anlamda çok rahatlamıştı. Tabi kültür hayatı neredeyse yok edilmişti sonraları 90'lı yıllarda biraz toparlanıp bu hale gelebildi. Sinema, müzik, tiyatro berbat noktadaydı. Özel televizyonların çıkışı, televizyon kalitesinin giderek düşmesi, avamlaşması. Bundan daha kötüsü olamaz diyorsun sonra daha kötüsü geliyor. Sonra dememeye karar verdik.

Özel radyo ve televizyon kanallarının kurulmasına kadar TRT adeta müzik piyasasına yön veren bir otorite durumundaydı. Bunun icra biçimlerine o süreçte ve daha sonraki süreçte yansması nasıl olmuştur?

Bir cansızlık, militer bir durum sanki içinde hayat yok. 90'lardan sonra yavaş yavaş bir canlanma başladı.

Özel müzik kanallarının ortaya çıkması video klipleri de beraberinde getirdi. Bunun bir sonucu olarak görselliğin ön plana geçmesi ortaya çıkan müziği ne yönde etkiledi?

Valla bu sadece Türkiye'de değil, dünyada da çok eleştirilen bir şey. Müzik insanların dinleyip, kafalarında canlandırabilecekleri imgelerle oluşan bir şey. Ona bir dayatma oluyor bir şekilde. Bu sebeple müziği gerçek anlamda anlayamayan bir nesil yetişti. Bugün çok kötü durumda. Buna en çok direnen caz ve rocktı. Rock bir şekilde kolunu o dünyaya ama caz halâ direniyor. Tabii görsel sanatlar da gelişti o da güzel bir şey. Çok güzel örnekler var ama çok fazla da çöp var. Bu müziğe aykırı bir şey. Müzik evrende akıp giden bir şey. Ruhunu akışın içine bırakman gerekiyor. Bunu birilerinin önceden hazırladığı bir şeylerle sınırlamak doğru değil. Bence en önemlisi bir müzisyenin kendisini son derece önemsiz görmesi, müziğin evrensel bir şey olduğunu aslında akan ve varolan bir şey olduğunu, onu yakalaması gerektiğine inanması gerekir. Müzisyenin kendinden vazgeçmesi gerekiyor. Çünkü müzik kişilerin malı değil, o bağımsız, evrensel bir kavram. Sen ona ancak katılabilirsin, onun sahibi olamazsın. Bu bizim dervişlik geleneğinde de olan bir şey.

Teknolojinin ilerlemesi müziğin dinleyiciye ulaşmasındaki süreci sizce nasıl etkiledi?

Yani aslında hem kolaylaştırdı, hem zorlaştırdı. Çünkü yapaylaştırıyor. Ben kendimden örnek vereyim; 1970'lerde turnelere çıktığımız zaman davula mikrofon konmazdı. Herkes davula uyum sağlar, sadece vokalist de mikrofon olur ve gayet güzel, balanslı bir müzik çıkardı. Çünkü müzisyenler kendileri vururdu balansları. O zaman 1200 kişili sinema salonları vardı. Oradaki salonu dolduran insanlar gayet rahat duyuyorlardı. İnsanların kulakları daha temizdi. 70'lerin sonunda bu ses sistemleri büyüdükçe bir abartı da hakim olmaya başladı. Acayip bir volume yükselişi oluştu. İnsanların kulakları artık tıkandı bir şekilde. Belli bir desibelin

altının duymaz hale geldiler ama incelikler de orada. Böylece kabalaştı herşey. Hem sahnedekiler hem dinleyicilerin duyuları kabalaştı. O yüzden ben onu artık reddetme kararı aldım. Moğollarla mecburen böyle çalışıyoruz ama kendi deneylerimde olabildiğince davulun akustik volumüne yaslanmak gerektiğini düşünüyorum. Ben yine klasik ve akustik enstürmanların inceliğine dönülmesi gerektiğini düşünüyorum.

Dinleyicilerin müziğe internet üzerinden herhangi bir bedel ödemeksizin ulaşabilmesi sektörü bir çıkmaza sokmuş durumda. Bu soruna nasıl çözümler üretilebilir?

Sektör zaten 70'lerin ortasından itibaren bu rock gruplarının popüler olması, çok büyük plaklar satması ve sektör hep kapitalist yaklaşımlarda olduğu için hiç hoşlarına gitmedi. Bunu kontrol altına almayı beceremediler sonra 80'lerde hakim oldular olaya. Ondan sonra işte bu iyice büyük şirketler haline ve büyük uluslararası, küresel büyük şirketler haline geldiler. Ama bu müziğin tek bir yönden dayatılması anlamına geliyordu. Bence hakettikleri cezayı harika bir şekilde buldular. Ben de telif hakları olan bir insan olmama rağmen tam olarak bu nedenden dolayı alamamama rağmen bunun harika bir şey olduğunu düşünüyorum. Çünkü o birkaç tane aç gözlü kapitalistin elinde olan müzik dünyası artık daha demokratikleşiyor ve insanileşiyor ve bence harika bir şey oluyor. Sesini duyuramayan insanlar müziklerini duyurabiliyor. Dinleyici için çok fazla seçenek var. Müzik yine kendi doğal mecrasına dönüyor. Yani konserlere dönüyor. Çünkü albüm satışlarıyla, plak satışlarıyla büyük rakamlar elde etmek mümkün değil. Dinleyiciyi tek tipleştirme zaten yapay bir şeydi. Bir tane şarkıyı milyonlarca insanın sevip, dinlemesi anlamsız bir şeydi. Çünkü o kadar çok başka şarkı var ki, onlar ıskalanıyordu bu arada. Bence bu çok adil bir dönüşüm haline geldi. Aslında bu Apple'ın kurucusu Steve Jobs'un yaptığı bir devrimdir.

EK 8: Yücel Paşmakçı ile Kişisel Görüşme

5 Nisan 2012/ Haliç Üniversitesi (İSTANBUL)

Profesyonel müzik hayatınıza başladığınız 50’li yıllarda Türkiye’deki müzikal ortam genel hatlarıyla nasıldı?

Profesyonel müzik hayatım 1954 de İstanbul Radyosu’nda başladı. Ondan önce halk müziğiyle tanışmam 1951 yılındadır. Lise yıllarında bir öğrencinin elinde gördüğüm bağlama sebebiyle ben de bir bağlama edinmek suretiyle halk müziğiyle tanışmış oldum.

O yıllarda radyo programlarında sadece Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği mi çalınırdı? Yoksa başka türlerde müzikler de çalınır mıydı?

1954’den itibaren radyolarda özellikle Türk Sanat Müziği diye adlandırdığımız, Halk Müziği ve Batı Müziğinin türleri vardı. Bu yıllarda, 1946’dan itibaren Yurttan Sesler adıyla Ankara Radyosunda halk müziği yayınları yapılırdı. 1954’de İstanbul’da Radyosu’nda da benzeri bir Yurttan Sesler Topluluğu kuruldu. Ondan önce 1953’te de İzmir Radyosu’nda kurulmuştu. Nota disiplinine dayalı, gayet bilimsel bir şekilde repertuar çalışmaları yapılır, o zaman canlı yayınlar vardı. 1964’e kadar sürdü bu canlı yayınlar. Bu canlı yayınlarda biz görev alırdık.

TRT dışında başka radyolar da dinlenir miydi?

TRT dışında başka radyolar yoktu. Daha sonraları, çok daha sonraları polis radyosu..vb işin içine girdi. Çok daha sonraları da işte bugünkü radyolar yavaş yavaş yayın hayatına başladı. Yani TRT dışında başka radyolar yoktu o zaman ve adı TRT değildi o zaman. Bu radyolar Başbakanlığa bağlıydı. Ankara Radyosu, İstanbul Radyosu, İzmir Radyosu.

Burada başka radyolardan kastım TRT dışındaki yabancı radyolar, Mısır Radyosu, Kayra Radyosu..vb

Dinlendiğini söylerler, bizim evde dinlenmediği için hiç bilmiyorum. O zaman her evde radyo da yoktu. Radyo olan evler sayılıydı. O bakımdan bilemiyorum.

Radyoya alternatif olarak plakların olduğunu söyleyebilir miyiz?

Radyoya alternatif plaklar, hakikaten ben daha radyoya girmezken önce 1950'li yılların başlarından itibaren ne bileyim ben biz Bağlarbaşı'nda otururduk, Bağlarbaşı'nda yazlık gazinolar, kır gazinoları, kahveler vardı. Buralarda taş plaklar akşama kadar çalınırdı. O zaman Odeon, Columbia, Sahibinin Sesi. Bu üç firma çok meşhurdu. Bunların da Yeşilköy'de bir EMI, bir İngiliz şirketi bu plakların yapımını sağlardı. Şöyle ki bunların, taş plakların süresi 2:58, 2:59 gibi yani 3 dakika olduğu zaman plağın şeyi tehlikeye girerdi, bozulabilirdi. O derece hassasiyet vardı. 2:58-3:00 dakika arasında bitmesi gerekirdi. Ben de çalıştığım için biliyorum. İşte o zamanın meşhur sanatçıları Hamiyet Yücesesler, Ahmet Üstünler, efendim daha sonra Zeki Müren, Perihan Altındağ, Sabite Tur Gülerman, Münir Nurettin Selçuk ilk aklıma gelen isimler. Böyle bir kuşak vardı. Bunların plakları bu kır gazinolarında şurada burada her yerde çok satılır ve çok çalınırdı.

Siz ilk kişisel plağınızı 1960 yılında yaptınız. O dönem piyasada hangi plak şirketleri mevcuttu?

Sanıyorum ilk plağımızı 1960'tan önce rahmetli Ali Can var, Ankara Radyosu'nda ses sanatçısı, onunla yaptım. Hatta bir tarafını bir uzun hava, diğer tarafını kırık hava söylemişti. Dediğim o EMI şirketinde Yeşilköy'de gerçekleştirdik bunu, sonra taş plak olarak çıktı. Dediğim gibi bu plak şirketleri; Sahibinin Sesi bir Ermeni işadamının kurduğu bir şirketti, Columbia, musevilerin bir şirketi, EMI ise bir İngiliz şirketi. Odeon da musevilerin şirketi. Daha sonra pek çok sayıda şirketler dahil oldu. Fakat bunlar çok disiplinli çalışırlar, sanatçıların haklarının eksiksiz öderler. Ama daha sonra bu işin tadı kaçtı. Çoğaldıkça çoğaldı, korsan plakçılar çıktı. Sonradan da plaklar artık kasetlere dönüştü, kasetlerden CD'lere dönüştü, bayağı işin rengi değişti. Fakat bu sektör halâ tabi faaliyetini gösteriyor.

O dönemlerde gayrimüslimlerin elindeyken daha sonra giderek yerlileşmeye başlıyor.

Yerlileşmeye başladıktan sonra, canlı bir şahit olarak işin renginin kaçmaya başladığını söyleyebilirim. İçlerinde kopyacılar çıktı, birbirlerinin yaptığı şeyleri kopya edip satmaya başladılar. O disiplin, o ticari anlayış zaman içerisinde kayboldu.

Siz ilk plağınızı Yeşilköy’de bir stüdyoda yaptınız. O dönem Yeşilköy’de başka stüdyolar da mevcut muydu? O dönem stüdyolarda yaşanan teknik problemler nelerdi?

Bir stüdyoyu biliyorum ben. Uçağın yanı sıra tren de geçerci stüdyonun önünden. İşte trenin geçmediği, uçağın inmediği saatlere denk getirmek lazımdı o üç dakikayı yoksa defalarca bozulduğuna sahit olmuşumdur.

Peki neden orada kurulmuştu? Uçak geçiyor, tren geçiyor..

Bilemiyorum. Herhalde onlar da memnun değildi, daha sessiz bir yer tabi ki bulunabilirdi ama niçin oradaydı bilemiyorum. Hatta bir mühendisleri vardı, halâ gözümün önündedir, beyaz, bembeyaz giyinir doktor kıyafeti gibi. Bir de İngiliz mühendisleri vardı, ses kaydını o yapardı.

Teknoloji olarak nasıldı?

Bilemiyorum, bir camlı odanın içerisinde görürdük biz onu. İçeriğini bilemiyorum, neye kaydettiğini. Yani ondan sonra matrisi koyup kalıbını çıkarıyorlar, sonra plaklara basıyorlar vb. Hatta şöyleydi; plak başına sanatçılara 10 kuruş gibi bir mebla ödenirdi. Ama bu plak satışını olduğu gibi daha sonradan o işler de çok karambole geldiği için, kaç tane satıldı ise o plak şirketi onu faturada mı bildiriyor nasıl yapıyorlar aynen sanatçıya o miktar karşılığı 10 kuruştan ödenirdi. Daha sonra bunlar hep karıştı.

Bazı özel plak firmalarında sanat yönetmenliği yaptınız. O yıllarda piyasada en çok dinlenen tür hangi türdü?

Ben plak şirketlerinde, Philips plak şirketi bir ara Philips, şimdi nerededir bilmiyorum ama bu Taksim’den aşağıya inerken Teknik Üniversite’nin karşısında bir bina vardır; onun 3.katı hattâ o binanın tamamı Philips şirketine aitti. 1970-71 yıllarında beni davet ettiler, plak çıkaracaklarını söylediler, yardımcı olup olmayacağımı sordular, olurum dedim. 1,5 – 2 yıl kadar orada çalıştık. Yalnız sonradan duyduk ki plak çıkarma müşadesini alamamışlar neyse o faaliyeti durdurdular. Dolayısıyla ben de oradan ayrıldım. Birkaç tane de plak yaptık aslında. Ondan sonra Türkü Ola diye bir firma vardı İMÇ’de. Sahibi Yavuz Bey vardı, vefat etti. Orada çalıştım 1-2 sene. Ben yalnız halk müziği türü ile ilgileniyordum. Neşet Ertaş hatta Çetin Bey de o firmaya

bağlıydı. Halk türküleri söylerdi. Ben işte o sanatçıların temini, notaların yazılması, stüdyonun ayarlanması vb işlerle yönetmenliğin icap ettiği işleri yapardım ama o arada hem belediye konservatuvarında hem radyoda benim görevim vardı. Arta kalan zamanlarda da bu işleri yapıyordum. Ayrıca plaklarda da çalışıyorduk.

Hep halk müziği plaklarında mı?

Evet halk müziği plaklarında. Yani bir dönem öyle bir dönem oldu ki; İstanbul'da yüz tane plak çıkıyorsa doksanında biz çalışıyorduk ben ve arkadaşlarım. Tam 60 ile 70'li yıllar arası.

O zaman halk müziğinin en çok yükseldiği zaman mı?

Evet o zamanın meşhur halk müziği sanatçıları Muzaffer Akgün, Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin gibi böyle plağı çok satılan kişiler. Bir de çalıp, söyleyenler vardı. Türküola plak şirketi Neşet Ertaş oraya bağlıydı mesela. Bunun gibi o yıllarda bayağı halk müziği dinlenen bir türdü.

1974-1975 yılları arasında İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında kurucu üye, yönetim kurulu üyesi ve halk müziğinden sorumlu başkan yardımcılığı görevlerinde bulundunuz. Sizce konservatuvarların açılması icra seviyesini ne yönde etkiledi?

Bu tarihlerden sonra öyle ki, konservatuvar açıldığı zaman bazı derslerin hocası dahi yoktu. Mesela kaval, bugün ne kadar yaygın ve çok güzel icra edenler yetişti. Kaval hocası yoktu. Ne bileyim Arif Sağ öğretirdi. Kabak kemane hocası yoktu, Nida Tüfekçi biraz biraz çalabildiği için öğretirdi. Ama sonra zaman gösterdi ki, bu türde yetişenler için de çok usta olanlar geldiler oralarda öğretim görevileri oldular. Hattâ unvan sahibi oldular. Dolayısıyla bu konservatuvarın kurulup böyle eğitim aşamasına geçmesinde çok büyük faydalar olduğu ortaya çıktı. Hali hazırda da öyle. Şimdi artık profesör unvanı taşıyan bugün, benim orta okulda öğrencim olan kişiler mevcut. O bakımdan konservatuvarın kuruluşu çok hayırlı bir şey olmuştur. Bir de şu sebepten dolayı; oranın kuruluşundan sonra gördük ki, Gaziantep olsun, İzmir olsun, bugün Anadolu'nun pek çok vilayetinde Türk müziği devlet konservatuvarları açıldı ve buradan da hali hazırda yetişmekte olan pek çok eleman mevcut.

Konservatuvarın açılmasından önce bu işlevi gören herhangi bir şey var mıydı?

Konservatuvarın açılmasından önce bu işlevi gören musiki dernekleri vardı. Mesela şöyle söyleyim; biz rahmetli Nida Tüfekçi'yle beraber 1961-62 yıllarında dersane Cağaloğlu'ndaydı ama adı Aksaray Musiki Cemiyeti'ydi. Burada sanat müziği de öğretilirdi. Biz halk müziği bölümündeydik. Ben daha çok nota, solfej derslerine girerdim. Nida Bey de repertuar dersleri verirdi. Aksaray Musiki Cemiyeti gibi birçok cemiyetler vardı. Sanıyorum halen de var. Tabi onların da çok faydası oldu. Ondan sonra 1966'da radyoda halk müziği bölümünde bir stajyer sınavı açıldı. Aynı sınav sanat müziği bölümünde de açıldı. Ben daha çok halk müziği bölümünü biliyorum. Bizim Aksaray Musiki Cemiyetinden yetişenlerin pek çoğu o sınavı kazandılar ve hepsi radyo sanatçısı oldular ve şimdi hepsi emekli oldular. Yani o derneklerin çok faydaları oluyordu.

60'lı 70'li yıllarda halk müziği, popüler müzik piyasasını yeni türlerin ortaya çıkması bakımından etkiledi mi?

Halk müziğini söyleyen pop müziği sanatçıları diyeceğim ben, bunlar çok oldu. İşte Özdemir Erdoğan gibi Aşık Veysel'in deyişlerini söylediler. Bazı beğendikleri halk türkülerini alıp söylediler. Zaman zaman kendi orkestralarının içerisinde bizim de birkaç şeye çalmışlığımız olmuştur. Ancak ben bunu yadırgıyordum daha sonra devam etmedim. Biz de sazımızla eşlik ediyorduk onların orkestralarına.

Ne bakımdan yadırgıyordunuz hocam?

Halk müziğinin kendi asli karakteri içerisinde götürülmesi, icra edilmesi biraz taassup bu, hocamızdan da öyle gördük. O taassubu halâ devam ettiriyorum ben. Yani başka türlü unsurların bunun içersine sokulmasında dediğim gibi o karakteri, o otantik mahiyetini kaybediyor. Bu iş başladı mı nerede biteceği de belli olmuyor, alıp başını gidiyor. Bugün şimdi bir bakıyoruz saksafon, trompet, org vb bir sürü şey bu işin içersine giriyor. Oysa bu sazların kokusunda bir Anadolu tınısı vardır. O kayboluyor. O bakımdan biz bir iki iştirak ettik, ben baktım sevmediğim bir şey yapıyorum, gerçi karşılığında bedelini veriyorlar ama olsun ben o işe pek devam etmedim. Halâ da benimsemem. Bir şey başka bir şeye benzemek mecburiyetinde değildir. Bu milletin böyle bir müziği var, Afrikalıların da tam tamları var. Herhalde onlar da düşünmüyorlardır böyle bir şeyi.

Müziğin dokusuna mı zarar veriyor?

Evet, ben o bakımdan devam etmedim. Halâ da yapıyorlar, üstelik halk müzikçiler yapmaya başladı şimdi ve görüyorum bir tane bağlama diğerleri saydığım sazların daha başkaları da dahil hepsi çalışıyorlar ama böyle olmamalı tabi. Bizim kendi çalgılarımız yetecek kadar nefeslisi, mızraplısı, vurmalsı, yaylısı hepsi mevcut ve dediğim gibi otantik hüviyetini ifade ediyorlar, gösteriyorlar ve o hüviyetinin de kaybolmaması bakımından ben mutaasıp düşünüyorum, bilemiyorum doğrudur veya değildir.

90'lı yıllarda kurulan özel radyo ve televizyon kanalları icra biçimlerini ne yönde etkiledi?

Bunların içerisinde çok güzel örnekler ortaya koyanlar var. Ama dediğim gibi TRT'de bazı katı kurallar mevcuttu. Bu demin anlattığım hususlara dikkat edilir, o asli karakter lafını her yerde her paragrafta tekrar ederler müzik talimatlarında radyolara gönderilen talimatlarda. O bakımdan çok katı kurallar içerisinde bir gidiş halen de nispeten var. Ama bu yeni açılan radyolarda tabi böyle bir şeye dikkat etmeleri söz konusu değil. Neticede reklam alacaktır, reklam aldıkça para kazanacaktır. Para kazanınca hayatiyetini sürdürecektir. O bakımdan alabildiğine gidiyor. TRT de bunları örnek alarak o katı tutumunu yavaş yavaş değiştirmeye başladı. Ben katı diyorum aslında katı değil, öyle olması icap ederdi. Ama orada da onlara bakarak bir yumuşama söz konusu.

Günümüzde icra bakımından başka türlerde branşlaşmış kişilerin de halk müziği icra etmeye yöneldiğini görüyoruz. Bunun sebebi sizce nedir?

Bunun sebebi olsa olsa paradır. Başka türlerde branşlaşmış kişilerin genelde halk müziğini sevmediğini görmüşümdür. Özellikle sanat müziğinde, Türk Sanat Müziği dediğimiz bölümde halk müziğini sevmedikleri, küçümsedikleri yıllarca müşaade ettim, gördüm. Ama bugün için böyle geçerlidir deyip görüyoruz radyolarda artık. Bilmem bilir misiniz, repertuar kitapları vardır, TRT de bilhassa, repertuar kitaplarının içerisine giren o binlerce ezginin adı kurullardan geçen repertuara alınması kabul edilen ezgilerin adlarıdır. Bu sanatçılar yahut korolar vbler bu kitabın dışına çıkamazlar. Ancak bugünlerde görüyoruz ki, kitap mitap hiç dikkate alınmıyor, herkes önüne gelen çıkıp istediği gibi söylemeye başladı. TRT de böyle kayboldu. Bu türleri sevmeyenler dahi bugün halk müziği revaçtaysa halk müziği söylüyor.

Müzik piyasasının bugünkü durumunu genel olarak nasıl değerlendirirsiniz?

Ben bu piyasasının tamamen dışındayım, şimdi ne oluyor ne bitiyor bilmiyorum. Ama görüyorum ki şimdi kasetler yapılıyor, eskiden kaset satışından gelir elde ederlerdi sanatçılar. Şimdi tabii kopya imkanları işte bilgisayarlar, internetler şunlar bunlar, yani bir şeyin sahibi olamıyorsunuz, değilsiniz. O bakımdan müzik piyasasında bu kaset diyelim yahut CD diyelim, bir gelir kaynağı olmaktan çıktı. Sadece tanıtım amaçlı bir hale dönüştü. Sanatçı ne kadar anınırsa sağda solda o kadar konser, iş imkanı bulabilmekte. Ben yıllardan beri 1972'de İstanbul Radyosu'nda halk müziği müdürü oldum, o tarihten itibaren bu ticari tarafını pek bilmiyorum.

EK 9: Haydar Göğercin İle Kişisel Görüşme

22 Mart 2012/ İMÇ Plakçılar Çarşısı- Unkapanı (İSTANBUL)

Türkiye kayıt tarihine göz atacak olursak 60'lı yıllara değin hangi firmaların varlığından söz edebiliriz?

Sektörün ilk başlangıcı taş plaklarla, plaklarla başlamıştı. O zaman Türk müzik endüstrisine gayrimüslimler hakimdi. O dönemlerde Odeon, Orfeon, Coşkun Plak, Sahibinin Sesi gibi firmalar vardı. 45'lik dönemine geçildiğinde ise firmaların sayısı çoğaldı. O dönem sektör sürekli ivme kazanıyordu. Çünkü insanların alım gücü gayet iyiydi, bu kadar ekonomik sıkıntılar yoktu. Bunun müziğe yansması ivmesel şekilde oldu. Taş plaklardan sonra 45'lik plaklar piyasaya çıktı. Günlük tüketimler çok fazlaydı sayılar milyonları aşıyordu. O dönemler bizim sektör Unkapanı/ İMÇ'de değildi. İmç'ye gelmeden önce Doğubank'ta sonra Beyazıd'da ondan sonra İMÇ yapıldığında İMÇ'ye gelinmiş. İMÇ'nin açılımı İstanbul Manifaturacılar ve Kumaşçılar Çarşısı ama şimdi İMÇ/Unkapanı dediğiniz zaman plakçılar akla geliyor. Biz 6. Blok'a geldiğimizde çoğu konfeksiyon, trikotaj atölyeleri falandı. Hepsini biz kovaladık burdan, kasetçi, plakçı oldu. Ama günümüzde baktığımızda yeniden bir iki dükkan açılmaya başladı. Tarih tekerrür edecek, bu sefer de onlar bizi kovacak galiba burdan.

Plak sektöründeki firmaların yabancı sermayeli olduğunu söyleyebilir miyiz?

70'li yıllara kadar gayrimüslimler vardı. Sonra hepsi bırakıp gittiler, ülkeyi terk ettiler. Mübadele yıllarında giderken de dökümanlarını, arşivlerini bıraktılar. Fakat sektörün hızlı ilerlemesi özellikle plak döneminde Anadolu'daki yaygın halk ozanlarının ya da işte müzikle ilgilenen kişilerin İstanbul'a akın etmesiyle bu sektörün rağbet görmesiyle beraber yapımcılar da yavaş yavaş buraya geldiler. Çok eskilere baktığımızda mesela eskilerden kimler vardır; özellikle plaktan kasete geçişte Unkapanı'na baktığımızda Coşkun Plak, Sahibinin Sesi halâ hayatı idame ettirir, Uzelli var. Harika Kasetçilik vardı, kapandı gitti, tüm haklarını yabancı bir kuruluşa sattı. Müziğin ekonomik boyutu ön plana çıktığında müziğin işlevselliğiyle beraber tercihlerin çoğalmasıyla beraber eskiden varolan şirketler yavaş yavaş ya şeklini değiştirmeye yada misyonumu tamamladım deyip kepenk indirmeye başladılar.

Peki 70’li yılları nasıl değerlendirirsiniz? Tür anlamında, sektörel anlamda..

70’li yıllarda tür anlamında pek fazla bir şey yoktu. Aranjman derlerdi, Hafif Türk Müziği derlerdi. Dinlediğimiz sanatçılar belliydi, bir de böyle rock tarzında Anadolu Rock diye bir tür vardı. Bir de içinde Anadolu öğeleri taşıyan bir tarz vardı. Bunlar rağbet görürlerdi. 70’lerin sonuna doğru müzik iyice ivme kazanmaya başladı. Ama o zaman Türkiye’de öyle fazla rock grubu falan yoktu. Hip Hop denen bir tarz belki dünyada da yoktu o zaman. Medya da bu kadar yoktu. Bir iki tane müzikal dergi vardı, işte benim bildiğim o zaman Ses Dergisi vardı, Hayat Dergisi vardı. Bir de tek kanal TRT vardı. TRT size neyi verirse onu dinliyordunuz. TRT’de türkü çaldığında insanların büyük bir çoğunluğu dinliyordu ama Klasik Türk Müziği biraz elit kalıyordu. Üçüncü bir seçenek elinizde görsel olmayan, işitsel olan audio plaklar, kasetler vardı. İnsanlar sevdikleri şarkıları, türkülerini buradan dinliyorlardı.

70’li yıllarda ortaya çıkan kaset formatı beraberinde korsan kasetçilik sorununu da meydana getirdi. Bu sorunun temel kaynağı sizce neydi?

Aslında korsan 70’li yılların sonları değil de 80’li yılların ortalarında ortaya çıktı. Aslında plak döneminde de korsan yapılmış, fazla bir denetim olmadığı için (Bakanlık denetimi ve meslek birlikleri)

80’li yıllarda yaşanan ekonomik ve siyasal süreç sektöre nasıl yansdı?

Özellikle ANAP hükümetinden sonra birtakım vergilerin gelmesiyle şartların ağırlaşmasıyla (mesela biz ticaret sahibi olarak kendimizi kümesteki kazlara benzetiriz. Çünkü devlet vergi toplayacaksa gelir ilk başka bizim kafamıza çullanır. Çünkü biz bir tarafa kaçamayız, yerimiz belli yurdumuz belli. Bir mekanımız var, kaydımız belli) 1983’te gelen vergi yüküyle beraber insanlar bu sefer vergi ödemedi para kazanmaya başladılar. 3. Dünya ülkelerine baktığımızda kendimizin eski halini görürüz. İstanbul’da artık fazla kalmadı seyyar satıcı ama Doğu’da Güneydoğu’da halen her köşe başında seyyar satıcı vardır. Halâ herşeyi satarlar. Bizim çocukluğumuzda köylere çerçi gelirdi. Adam hayvanın sırtına heybesini, tablasını yüklemiş, içinde yorgan iğnesinden, dikiş iğnesinden tutun, gıda dışında herşeyi satardı. O zaman böyle bir teknoloji yoktu, sistem yoktu, gelişmemişti. Ekonomi bu kadar gelişmemişti. Ekonomi geliştikçe çerçiler yavaş yavaş bakkal olmaya başladı. Daha sonra bakkalların yerini marketler, onların yerini de AVM

dediğimiz büyük alışveriş merkezleri aldı. Eskiden çerçiciler aynı tezgâhda kaset de satardı eşek yuları da satardı. O zaman insanlar güler di buna ama bugün teknolojik ürünler satan bir mağazaya girdiğimizde aynı dükkanda cd de satılıyor, çamaşır makinesi de. Demek ki biz o zaman o insanlara boşuna gülmüşüz. Teknoloji şekil değiştirmiş, yoksa sistem aynı sistem aslında, herşeyi birarada toptan satıyorlar. Bu şartlar ağırlaştıkça bir ürün satarak ayakta kalamadığınızı gösteriyor. Bunu müzik piyasasına indirgediğimiz zaman da baktığınız da ortaya çıkan gerçek şu; bir ürün satarak ya davergi vererek insanlar para kazanamıyor. Kazanamayınca, denetim de yoksa kanun dışı yollarla ürününü satma yoluna gidebiliyor. İnsanlar da ürünü daha ucuza edindikleri için ses çıkarmıyorlar hatta rağbet ediyorlar.

Bu ürün çeşitlendirme müzik sektöründe nasıl oluyor?

Sektör neticede arayış içerisinde. Biz şu anda sektörü sadece ekonomik boyutlarıyla konuşuyoruz, bir de bunun ahlâki boyutu var. Biz sektörde gerçekten bu ekonomik sıkıntıyı aşabilmek için kolay yoldan para kazanmaya yöneliyoruz. Bunun yolu da insanların daha kolay rağbet ettiği şeyleri yapmaktan geçiyor. Ahlâk dışı öğeler içeren(biliyorsunuz ki Türkçe elastiki bir dil) konuşmaların olduğu kasetler üretildi. Ben bazen kendi kendime düşünüyorum; kültür üreticez diye bazen insanların ahlâkıyla oynuyoruz diye. Ben yapımcılığa başladığımdan beri çizgimi korumaya gayret ettim. 90'lı yılların başında herkes herşeyi çıkartıyor, para kazanıyordu. Ben de para kazanmak istedim. O dönem bir tane oryantal oyun havası kaseti çıkardım. Yani sokaktan geçen birisine şarkı, türkü oku, sana albüm yapacam dediğiniz zaman 25-30 bin satılan bir dönemdi o dönemler. Ben bir tane oryantal albüm çıkardım, kapağına da bir tane dansöz resmi koydum, ismini de pavyon alemlerine yazdım ilgi çeksin diye. Sonra albümü çıkardım ben kaset olarak, ne acıdır ki ben o kasetten 1000 tane bile satamadım. Bütün müşterilerim sana yakışmıyor diye albümü iade etti. Çünkü benim müziğe bakış açımı, hayat felsefemi bilen insanlar hepsi. Ama diğer türlü başka bir albüm çıkardığımda bakıyor üzerine, Güvercin Müzik etiketini görünce rahatlıkla alıyor. Çünkü benim kaliteli ürünler yaptığımı bildikleri için o albümü bana yakıştıramadılar, ben de iptal etmek zorunda kaldım. Ama öyle firmalar var ki bunu meslek edinmişler ve o firmadan kalite ürün çıktığı zaman da ya boşver bunlarla ne uğraşıyorsun kendi çizgine dön diyen insanlar var onlar da kendi çizgilerine dönüyorlar, çalma çırpma ile insanların cebindeki paraya göz dikiyorlar.

Neticede yaptığımız işle, insanların cebindeki para ve kalplerindeki duygularla oynuyoruz.

Peki arabeskin yükselişi ne zaman oldu sizce?

Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur gibi isimlerle başladı. Müzikte ilk başta genelde erkek egemenliği hakimdi. 80'lerde bayan sanatçılar da ön plana çıktı. Türkiye'nin toplumsal yapısına baktığımızda 70'lerden sonra şehirli olduğunu söyleyebiliriz. İnsanlar Anadolu'dan İstanbul'a göç ederken beraberlerinde kendi örf ve adetlerini de getirdiler. Ama bunu diledikleri gibi yaşayamadıkları zaman dejenerasyon oluyor. Kültürleri dejenere olan insanlar yeni bir yapılaşma oluşturuyor. İlk başlarda varoş müziği falan dediler de ben onun pek kabul etmiyorum. İnsanlar neyi istiyorlarsa onun yaratırlar, demek ki arabesk de bir ihtiyaçmış ki böyle bir müzik yaratılmış ama genellikle varoşlarda yaşayan insanların sahip olduğu kültüre, onların sahip olduğu hayat görüşüne ya da yaşam tarzına hitap ettiği için o tür müzikler yapıldı. Rağbet gördüğü için de çoğaldı. Arabeskle beraber daha sonra taverna diye bir müzik çıktı. Yani bir tane klavyenin iki tşuna dokunanlar ben müzisyenim diye ortaya çıktı ve milyonlar sattılar. Hâl böyle olunca kaliteli müzikde hafif geri çekilmeler oldu. Çünkü kaliteli müzikler gerçekten rağbet görmemeye başladı. O zaman arabesk müzik yaygındı ama konfeksiyon atölyeleri, minibüsler, dolmuşlar, seyyar satıcılar vardı. Bunların hepsinde müzik çalıyordu. İnsanlar da bu karamsar sözlerle kendi dertlerini unutuyorlardı belki de. Ama şu an insanlara buyrun arabesk dinleyin dediğiniz zaman dinlemek isteyeceklerini sanmıyorum. Artık arabesk müzik yapan sanatçılar da parmakla gösterilecek kadar az kaldı.

Peki sektörün 90'lı yıllardaki durumu nasıldı?

90'ların başında bir taverna müziği furyası vardı. 80'lerden 90'lara taşınan bir arabesk furyası vardı. Tüdanyalar, Bergenler vardı. O dönem Unkapanı'nda karşımızda perakende satan bir dükkan vardı, sabahtan akşama kadar Bergen çalıyordu. Artık gece yatarken kulaklarımda çınılıyordu. "Acıların kadınıyım, eller aldı, eller aldı.." diye. 80'lerle ilgili olarak atladığımız bir yer var; çocuk furyası. Çocuk furyasından bugüne ayakta kalabilen kimler var; Küçük Emrah, Mahsun Kırmızıgül..vb birçok isim vardı. Ama bunlar teknolojiye ve sisteme ayak uyduramadılar ya da insanların tercihlerine hitap edemedikleri için kayboldular. Bu

furya sinemaya da sıçradı. Çocuk şarkıcıların filmleri yapıldı. İnsanlar işten çıkınca video kiralayıp Küçük Emrah'ın bol acılı filmlerini izliyorlardı. Bu filmlerle müziğin insanlara ulaşma şekli değişmişti. Fakat bu belli bir döneme kadar sürdü ve bitti.

Siz kaç yıldır bu sektöredesiniz?

Müzik sektörünün içinde 1985'den beri varım ama yapımcı olarak 1988 yılından beri varım.

Peki Güvercin Müzik olarak daha çok hangi müzik türlerinde çalışmalar yapıyorsunuz?

İlk başta dünya müzikleriyle işe başlamıştım. 1993 yılında Arif Sağ ile bir ortaklığımız oldu. ASM kisvesi altına girince şekil bir anda halk müziğine döndü. Halk müziğinde de daha ziyade Alevi müziği yapan sanatçılarla çalıştık. 2000'lerin başında Arif Sağ ile yollarımız ayrılınca biz Güvercin Müzik olarak yolumuza devam ettik. Fikret Otyam, Can Yücel gibi isimlerle şiir albümleri yaptım. Çocuklara yönelik bir seri oluşturdum; masallar. Onları henüz piyasaya çıkaramadım ama her türlü hazırlıkları tamamlandı. Bu çalışmaların yanında halk müziği hep devam etti. Rock denemelerim oldu, onlar fazla miktarda değil. Şimdi Türkiye'deki etnik yapıya yönelik çalışmalarla uğraşıyorum. Türkiye'deki ilk taş plak kaydını CD olarak çıkartan benim. Benden sonra bu iş şekil aldı. İnsanlar bu eserlere ulaşmaya başladılar. Halk müziğinde etnik müzikler ve yöre müziğine yöneldim. O tarz çalışmalarım var.

Türkiye'deki plak firmalarının müziğin satışı ve pazarlanması konusunda yeni bir sistem arayışı var mı?

Sistem arayışları var tabii ki. 2000'li yılların başında biz MÜYAP'ı kurduk. İlk başta sektör içerisindeki insanlar da bize tepki gösterdiler. MÜYAP'a karşı çıkan yapımcılar Kral Tv'yle anlaşmış, sanatçıların kliplerini ücretsiz yayınlattılar. Ama tirajlar düşünce onlar da MÜYAP'ın çatısı altına girdiler. MÜYAP ilk başta temsili alan lisanslamasına başladı. Önce korsanla mücadele diye başladık. Devlet bu konuda sadece polis desteği verdi, herhangi bir maddi destekte bulunmadı. İnternetin yaygınlaşmasıyla sokaktaki korsan da ağlamaya başladı. Onlar da neticede bıraktılar bu işi. Daha sonra MÜYAP, radyo, televizyon, umumi mahallerde lisanslama yapmaya başladı. Bu konuda da epeyce başarılı oldu. Şimdi müziğin pazarlanması

konusunda sahaya yeni oyuncular girdi. Bunlar GSM operatörleri, TTNET, MyNET, Fizzy, Coca Cola, Pepsi..vb firmalar bizden müzik tüketiyorlar. Bunlar kendilerine müşteri çekebilmek için bizim müziğimizi kullanıyorlar. Karşılığında bize çok cüzi ücretler ödüyorlar. Onlar da sattıkları üründen, aldıkları reklamdan bu parayı çıkartıyorlar. Bizde MÜYAP'ın topladığı teliflerden gelen paralarla kıt kanaât hayatımızı idame ettirmeye çalışıyoruz. Eski yöntem artık korsanların gelişmesiyle beraber 81 ilde bulunan ana bayiilerin, satıcıların hepsi kapandı. Büyük bir çoğunluğun kendisi korsan yapmaya başladı. Fiziki korsan da ölünce hepsi kapattı, başka işler yapmaya başladı. Onların yerini AVM'ler aldı. Bunların içine girdiğiniz zaman mutlaka teknolojik ürünler satan yerler var. DNR kendi sistemini oluşturdu. Zamanında DNR denen kurum Raks ile Doğan Müziğin biraraya gelip oluşturduğu büyük şehirlerde başta İstanbul olmak üzere oluşturdukları bir sistemdi. Raks, müzik olarak Doğan da kitap olarak bu işe başladı. Daha sonra Raks'ın oyuncu olarak sahadan çekilmesiyle meydan Doğan Müziğe kaldı. Aslında DNR'ın açılımı Doğan-Rakstr. Şimdi DNR'ın 81 ilde zincir mağazaları var. Media Mark, Satürn burada müzik satıyorlar. Careofour'lar, Migroslar artık aklınıza gelebilecek birçok mağaza müzik satıyor. Şimdi bunların rafına girmek için mücadele ediyorsunuz. Müzik yapımcı belgesi olan 1500'den fazla müzik şirketi var ama hepsi İMÇ'nin içerisinde değil. Ama faal olarak bu işi yapan 150-200 tane müzik yapımcısı varsa büyükleri İMÇ'nin içerisinde yer alıyor. Bunların hepsi ürünlerini bir ana dağıtıcı üzerinden pazarlıyorlar. Ana dağıtıcı da her çıkan ürünü her yere göndermiyor, talebe göre hareket ediyor. Dağıtıcı riski aldığı için parasını almadan kimseye dağıtım yapmıyor. Bu da bizim tiraj kaybetmemize yol açıyor. Dağıtıcı da zincir mağazalarla çalışıyor, onların rafları da kısıtlı. Yıllar önce Star Tv açıldığında, orda çalışan bir arkadaşımız vardı. Sanatçımızı programa çıkarmak istedik, önce sanatçınız kadın mı erkek mi diye sordu, sonra da güzel mi çirkin mi diye. Bunu ilk başta biz sektör olarak kendimiz yaptık. TRT dönemi, yapımcıların, yönetmenlerin gönlünü hoş tutmaya çalıştık, kiralarını, faturalarını bile ödediğimiz zamanlar oldu. Bu sayede sanatçıları ekranlara çıkarmaya başladık. O sistemi oturtan yapımcıların hiçbiri şu an bu sektörde değil, hepsi göçtü gitti. En son çırpınanlardan biri de Şahin Özer'di. O da bıraktı, gitti.

Görsellik ön plana çıkmaya başladı sanki..

Görsellik ön plana çıkmaya başladı. Dikkat ederseniz neresinden bakarsanız bakın, yaptığımız bir işin içerisinde arabesk bir öge yoksa, kesinlikle satamıyorsunuz. Bir dönem Ahmet Kaya ile Soner Olgun bir kanalda müzik üzerine bir konuşmaları vardı. Soner Olgun orda Ahmet Kaya'yı küçümser şekilde; "Biz boğazın müziğini yapıyoruz, sizse varoşun müziğini yapıyorsunuz" dedi. Ahmet Kaya da; "Haklı olabilirsiniz ama İstanbul'da boğaza inmek için varoşlardan geçmek zorundasınız" dedi. Bakıyorsunuz varoşa gittiğiniz zaman varoş bile kendi entellektüelini, kendi sınıflarını yaratmış. Boğaza indiğinizde de sınıflar var. Müzikte de bu böyle oldu. İnsanlar kendi elitlerini, kendi entellektüellerini, kendi sınıflarını, varoşlarını yarattılar. İnsanlara da müzik olarak bunları vermeye başladılar. Fakat bizim sektör o zaman bunları bilinçli olarak yapmadı. Sadece çok para kazanmak istediler. Köklü müzik yapan insanlara baktığımız zaman, tiraj az da olsa çok da olsa yaptığı müziğe inanmış insanlar var ve devam eden kişiler var.

Müzik piyasasını önümüzdeki on yıl içinde neler bekliyor?

Valla bunu hayal bile edemiyorum, etmek de istemiyorum. Son dönemde teknoloji bizi öyle bir tepetaklak etti ki, biz daha yediğimiz yumruğun etkisinden kurtulmaya çalışıyoruz. Fakat gelecekte baktığımız zaman teknolojinin öyle hızlı bir şekilde gitmesi bizi korkutuyor. Diğer taraftan da müzik adına çok iyimser bir şekilde baktığım zaman da beni sevindiriyor. İyimser tarafından bakarsam şu; eğer müzik her tarafta kayıt altına alınırsa şimdi dünyaya entegre olmuş bir şekilde yaptığımız her ürüne bir tane eser işletme belgesi, her eser işletme belgesinde de ürünlerin isimleri ve bilgileri vardır. Onlarla beraber her şarkıya bir kod veriyoruz. Bu kod (ISRC) dünyada geçerli bir koddur. Bu sisteme dahil edilen bir müzik ürünü dünyanın neresinde çalınırsa çalınсын teklif alınabilir. Eğer tüm ürünler bu şekilde kayıt altına alınabilir ve bu sistem işlerse ben iyimserim. Bugün uydudan yayın yapan radyoların ve televizyon kanallarının hiçbirisinin MÜYAP'la doğru dürüst bir telif anlaşması yoktur. Ama ben bir tane sanatçımın klibini oraya götürdüğüm zaman bana parasını ver diyor. Radyolar, bizim müziğimizi fon müziği olarak, kendine reklam müziği olarak ya da dinleyici isteği olarak kullanıyorlar ama herhangi bir telif ödemiyorlar. Az önce de dediğim gibi herşey kayıt altına alınırsa ben yapımcı olarak iyimserim. Fakat Türkiye'de herşey gününbirlik değişiyor, bu yüzden bu yasaların uygulanabilirliği de şüpheli. Biz müzik yapımcıları olarak buradan uçak kaldırdık, meclise baskına gittik. Meclis gruplarıyla görüştük, o zaman ANAP vardı. Meclis

başkanı Erkan Mumcu'ydu. Erkan Bey daha önce Turizm ve Kültür Bakanlığı da yaptığı için konuya oldukça hakimdi, bize elinden gelen desteği sağlayacağını söyledi. Sonra CHP grubuna gittik. Deniz Baykal bizi dövmekten beter etti, fırçaladı. Neyse bütçe görüşmelerinin olduğu bir dönem AKP grubuna bir saat gecikmeli de olsa gittik. Tayyip Bey geldi. Yanında beş tane bakanıyla ve padişah edasıyla, "Ne istiyorsunuz?" dedi. "Biz bir şey istemiyoruz, bizim böyle böyle sıkıntılarımız var" dedik. "Yasa çıkaralım" dedi. "Yasaya gerek yok, yasa zaten var" dedik. "O zaman ne istiyorsunuz?" dedi. "Yasa var ama uygulanmıyor" dedik. İçişleri Bakanı Abdülkadir Aksu'ydu o zaman. Dedi ki, "Bir genelge yazayım, yarın tüm valiliklere genelge yayınlatalım." Başbakan dedi ki, "Kalsın Abdülkadir Bey kardeşim, yasalar bazen sümenaltı edilebiliyor." Şimdi bir ülke başbakanı bunu söyleyebiliyorsa, bizim gelecekte umudumuz nasıl olur, ne kadar olur. İyimser tarafından baktığım zaman gerçekten tüm bu yasalar uygulanacaksa, tüm yayın organlarının ve müzik yayını yapan her yer kayıt altına alınacaksa ben müzik yapımcısı olarak gerçekten umutluyum. Belki de gelecekte müzik yapımcıları ortadan kalkacak ve müzisyenler kendi müziklerini kendi internet sayfalarından insanlara ulaştıracaklar. Ama gerçek olan bir şey var; müzik de dinleyenler de üretenler de her zaman varolacaklar. Aradaki tedarikçiler ve sistem değişecek.

EK 10: Fotoğraflar



Şekil 2.1. Zeki Müren gazinoda sahne alırken



Şekil 2.2. 70'li yılların popüler eğlence mekanlardan; gece kulübü



Şekil 2.3. 70'li yıllarda yaygın bir kitle iletişim aracı olan radyo



Şekil 2.4. Radyo dinleyen insanlar



Şekil 3.1. Taş Plak



Şekil 3.2. PİKAP



Şekil 3.3. 80'li yılların yaygın ses formatı olan kasetin sokaktaki satışının yapıldığı seyyar kasetçi



Şekil 3.4. Sokak Müzisyenleri (Samsara İstanbul)



Şekil 3.5. Sokak Müzisyenleri



Taner Öngür ile yaptığımız görüşmeden sonra



Mor ve Ötesi grubunun üyeleri ile görüşme sonrası bir kare

8. ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Mersin’de doğdu. Küçük yaşlarda Kadir Yılmaz ile başladığı klasik gitar eğitimine üniversite yıllarında Utku Özkanoglu ve Erdem Sökmen’le devam etti. 2005 yılında Marmara Üniversitesi ekonomi bölümünden mezun oldu. Aynı yıllarda caz şarkıcısı Sibel Köse ile caz vokal üzerine çalışmalar yaptı. Yerel müzik yapan bir takım gruplarda çalıştı. 2004 yılından beri özel bir güzel sanatlar kursu bünyesinde gitar eğitmeni olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda Haliç Üniversitesi Türk müziği Konservatuvarı’nda Melih Duygulu’yla yüksek lisans çalışmalarına devam etmektedir.