HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzikoloji Anabilim Dalı

TÜRKİYE'DE BLUES'UN TARİHSEL SÜRECİ: ANKARA SAHNESİ

Bengü CÖMERT

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzikoloji Anabilim Dalı

TÜRKİYE'DE BLUES'UN TARİHSEL SÜRECİ: ANKARA SAHNESİ

Bengü CÖMERT

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

TÜRKİYE'DE BLUES'UN TARİHSEL SÜRECİ:

ANKARA SAHNESİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Tunca ARICAN

Yazar: Bengü CÖMERT

ÖZ

Blues müzik, yirminci yüzyıl boyunca dünyanın pek çok bölgesine yayılarak popüler müzik alanını etkilemiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde Afrika kökenli toplumların zorunlu göç ve kölelik zamanlarına dayanan blues, tarihsel süreç içerisinde doğduğu topraklardan farklı coğrafyalara yayılmış ve farklı müzik gelenekleri ile etkileşim içerisine girmiştir. Bu çalışmada blues müziğin önce Türkiye'ye gelişi; daha sonra başkent Ankara'da tarihsel gelişim süreci incelenmiştir. Çalışma kapsamında Ankara blues sahnesinde aktif rol oynamış müzisyen ve topluluklar, mekânlar ve müzik festivalleri gibi oluşumlar incelenmiştir.

Bu tez çalışmasında literatür taraması, gazete arşivleri, belgeseller, konser kayıtları ve müzisyen görüşlerinden yararlanılmıştır. Başvurulan yöntemler doğrultusunda Ankara'da blues sahnesinin oluşumunda ve yayılmasında önemli katkıları olmuş müzisyen ve topluluklarla görüşmeler yapılmış; bu görüşmeler neticesinde elde edilen veriler yazılı tarih kaynakları ile değerlendirilmiştir. Buna ek olarak Türkiye'de blues müzik estetiğinin yayılmasına öncülük etmiş yerel eser örnekleri seçilmiş ve seçilen örneklerin blues ile olan ilişkisi incelenmiştir.

Çalışma boyunca yapılan araştırmalar kapsamında blues müziğin, Türkiye'ye doğrudan klasik dönem blues estetiğiyle girmesinden ziyade daha çok blues kökenli rock müzik çerçevesinde yayılmaya başladığı gözlemlenmiştir. Bu süreçte Ankara'da blues'un tanınması, tarihsel süreç olarak Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara dayanmış; Ankara'nın başkent olması vesilesi ile diplomatik ve bürokratik çevreler doğrultusunda yayılımı gerçekleşmiştir. Daha sonra Türk-Amerikan Derneği gibi kurumlar, üniversite müzik festivalleri ve eğlence mekânları gibi ortamlar Ankara'da blues müziğin aktarımı konusunda önemli rol oynamıştır.

Çalışmanın sonucunda, Ankara'da blues müziğin tarihsel gelişim süreci ortaya koyulmuştur. Böylece blues'un Ankara'da ve Türkiye'de yayılma sürecine dair tarihsel bir kaynak oluşturmak hedeflenmiştir.

Anahtar sözcükler: Blues, Blues Tarihi, Ankara'da Blues Sahnesi, Türkiye'de Blues Tarihi, Halk Müziği

THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE BLUES IN TÜRKİYE: ANKARA SCENE

Supervisor: Asst. Prof. Tunca ARICAN

Author: Bengü CÖMERT

ABSTRACT

Blues music spread to many regions of the world throughout the 20th century, influencing the field of popular music. With a historical background rooted in the era of forced migration and slavery of African-descended communities in the United States, the blues has, over time, spread from its place of origin to different regions and interacted with various musical traditions. This study examines the arrival of blues music in Türkiye and its subsequent historical development in the capital city of Ankara. The study explores cultural phenomena such as musicians and groups that have played an active role in Ankara's blues scene, as well as venues and music festivals.

This thesis draws upon a literature review, newspaper archives, documentaries, concert recordings, and interviews with musicians. In accordance with the methods employed, interviews were conducted with musicians and groups who made significant contributions to the formation and spread of the blues scene in Ankara; the data obtained from these interviews were evaluated in conjunction with written historical sources. Additionally, local musical examples that pioneered the spread of blues music aesthetics in Türkiye were selected, and their relationship with the blues was examined.

Research conducted throughout this study has shown that blues music began to spread in Türkiye primarily within the framework of blues-influenced rock music, rather than entering the country directly through the aesthetics of classic-era blues. In this process, the recognition of blues in Ankara dates back historically to the years following the founding of the Republic; its spread occurred primarily within diplomatic and bureaucratic circles following Ankara's designation as the capital. Subsequently, institutions such as the Turkish-American Association, as well as university music festivals and entertainment venues, played a significant role in the transmission of blues music in Ankara.

As a result of this study, the historical development of blues music in the capital city of Ankara has been elucidated. The aim was thus to create a historical resource regarding the development of blues in Ankara and throughout Türkiye.

Keywords: Blues, history of blues, Ankara blues scene, blues history in Türkiye, folk music

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlık sürecinde bilgi ve deneyimleri ile bana yol gösteren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Tunca ARICAN'a, jüri üyelerinden Doç. Dr. İsmet KARADENİZ ve Dr. Öğr. Üyesi Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN'e teşekkürlerimi sunarım.

Çalışma kapsamında benimle görüşmeyi kabul eden, deneyimlerini ve düşüncelerini paylaşarak çalışmaya önemli katkılarda bulunan müzisyenler ve müzik sektörü temsilcilerine özellikle teşekkür ederim. Görüşmecilerin paylaşımları, blues müziğin Ankara'daki ve Türkiye'deki tarihsel sürecinin yazıya geçirilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Yüksek lisans eğitimim ve tez yazım sürecimde destekleriyle yanımda olan aileme ve yakınlarıma teşekkür ederim. Özellikle tezin yazım süreci ile yakından ilgilenen ablam Melda CÖMERT ve partnerim Aycan AŞIKOĞLU'na teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

TEŞEKKÜR ..... **iii**

ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **vi**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM: BLUES'UN KÖKLERİ **4**

1.1. Blues'un Kökleri 5

1.2. İlk Saha Çalışmaları ve Lead Belly 10

1.3. Blues Türleri 12

1.3.1. Mississippi Delta Blues 12

1.3.2. Piedmont Blues 17

1.3.3. Teksas (Texas) Blues 18

1.3.4. Şikago (Chicago): Şehir (Urban) Blues 22

1.4. Blues Formu 26

1.5. Rock 'n' Roll ve Blues Rock 34

1.6. Rock 'n' Roll ve Blues Rock'ta Form 39

1.7. Blues Tarihinde Kadın Müzisyenler 40

2. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE BLUES **45**

2.1. Türkiye'ye Blues'un Gelişi 45

2.2. Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması 48

2.3. Barış Manço ve Blues Etkileşimi 51

2.4. İstanbul'da Blues 54

2.4.1. 80'li Yıllarda İstanbul'da Blues 54

2.4.2. 90'lı Yıllarda İstanbul'da Blues 56

2.4.3. 2000'li Yıllarda İstanbul'da Blues 61

3. BÖLÜM: ANKARA'DA BLUES **65**

3.1. Başkent Ankara'ya Blues'un Gelişi 65
3.2. Türk Amerikan Derneği (1950-1980) 67
3.3. 80'li ve 90'lı Yıllarda Ankara'da Blues 72
3.4. 2000'lerden Günümüze Ankara'da Blues 85
3.5. Ankara'da Kadın Blues Müzisyenleri 96
SONUÇ 101
KAYNAKÇA 106
ETİK KOMİSYONU ONAY BİLDİRİMİ 123
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI 124
ETİK BEYANI 125
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORİJİNALLİK RAPORU 126
PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT 127

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: 12 ölçülük blues formu.....28
Şekil 2: Do ekseni üzerinden blues dizisi.....30
Şekil 3: Do ekseni üzerinden minör blues dizisi.....31
Şekil 4: Mi bemol majör blues dizisi.....31
Şekil 5: Shuffle ritmi (Koch, 2002, s.8).....32

GİRİŞ

Blues müzik, Amerika Birleşik Devletleri'nde Afrika kökenli siyah Amerikalıların geleneklerinden doğan bir müzik türüdür. *Blues,* on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmış ve çeşitli tarihsel süreçlerden geçerek günümüze dek varlığını sürdürmüştür. Çalıştırılmak üzere Afrika'dan Amerika'ya getirilen siyahların kökenlerinde yer alan spiritüel ve ritmik müzik estetikleri, kölelik dönemindeki çalışma şarkılarıyla bir bütün olmuştur. Bu bakımdan *blues,* sadece bir müzik türü olmaktan öte Afro-Amerikan toplumların tarihsel ve toplumsal deneyimlerinin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarından itibaren popüler müzik endüstrisinde yer almaya başlayan *blues* müzik, ileriki yıllarda müzik endüstrisine yön vererek kıtalararası yolculuğunu gerçekleştirmiş ve çeşitli müzik gelenekleriyle ilişki içerisine girmiştir.

Blues'un popüler müzik endüstrisindeki hakimiyeti dünyanın çeşitli bölgelerinde etkinliğini gösterirken Türkiye'de de zaman içerisinde belirli bir *blues* dinleyicisi ve müzisyen topluluğu oluşmuştur. Ancak oluşan bu müzisyen topluluğuna rağmen Türkiye'de *blues*'un gelişimi hakkında yapılan çalışmaların sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Yapılan literatür taramasında, konuyla ilgili araştırmaların daha çok konser videolarını, gazetelerin internet arşivlerinde yer alan festival ve albüm tanıtımlarını içerdiği tespit edilmiştir. Bunun yanında, yapılan taramalar sırasında ulaşılan çalışmalardan birinin Nikolaus Grill'in, 2025 tarihli *Blues as Musical Pidgin* adlı doktora tezi olduğu görülmüştür. Grill bu çalışmasında, *blues*'un müzik unsurlarını teorik yaklaşımlarla incelerken bu müziğin Türkiye'de öğrenilme ve icra edilme süreçlerini de incelemektedir. Grill'in çalışması dışında *blues* müziğin Türkiye'deki tarihsel sürecini konu alan akademik başka bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu bakımdan Türkiye'de *blues* müziğin yaygınlaşması ve gelişim süreci hakkında sınırlı kaynakların bulunması, bu çalışmanın çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır.

Tarihsel Müzikoloji programı kapsamında gerçekleştirilen bu çalışmada, *blues*'un Ankara'daki tarihsel gelişimine odaklanılmıştır. Başkent Ankara'ya odaklanılmasının

sebebi, araştırmacının eğitim ve araştırma sürecinin Ankara'da gerçekleşiyor olmasıdır. Bu sayede şehirdeki müzisyen, mekân ve sözlü kaynaklara doğrudan erişim imkânı olacağı düşünülmüştür. Ankara'da Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren dolaylı yoldan *blues* ile etkileşim gerçekleşmiş, ilerleyen yıllarda bu etkileşim Ankara'da bir *blues* kültürünün oluşmasını sağlamıştır. Bu süreçte faaliyet gösteren pek çok müzisyen ve mekân, daha çok gazete haberleri, web sitelerinde yayınlanan videolar ve sosyal medyada paylaşılan tanıtım gönderileri bünyesinde yer almıştır. Bu sebeple, *blues*'un Ankara'daki tarihsel gelişimi araştırmanın odak noktası olarak seçilmiş; bu sayede araştırmanın akademik literatüre katkıda bulunacağı düşünülmüştür.

Yapılan çalışmanın temel amacı, kıtalararası etkinliğini sürdüren *blues* müziğin, Türkiye'ye ulaşma sürecini ve gelişimini inceledikten sonra başkent Ankara'daki *blues* kültürünün tarihsel gelişimini araştırmak olmuştur. Bu kapsamda, araştırma süresince aşağıda verilen sorulara cevap bulunması amaçlanmıştır:

1. *Blues*, Türkiye'ye hangi yıllarda, hangi aktarım ağlarıyla geldi?
2. Türkiye'deki *blues* kültürü içerisinde önde gelen *blues* müzisyen ve toplulukları, hangi müzik performans alanları ve organizasyonlarında yer aldı?
3. Ankara'da *blues* müziğin geçmişi hangi yıllara dayanmaktadır?
4. Ankara'da *blues* çevresi içerisinde önde gelen isimler, müzisyen ve topluluklar, mekânlar nelerdir?
5. Türkiye'de *blues*'un icra edilmesi ve dinlenilmesi süreci Afro-Amerikan toplumlarından hangi yönleriyle farklılık göstermektedir?
6. Ankara'da kadın *blues* müzisyenleri nasıl bir konumda yer almaktadır?

Çalışmalar kapsamında akademik literatür taraması ve mülakatlar yapılmış; akademik yayınlar, kitaplar, internet kaynakları ve belgeseller, gazete haberleri ve gazete arşivleri incelenmiştir. Türkiye'de ve Ankara'da *blues* müzik geleneğinin gelişimi hakkında kaynakların sınırlı olması sebebi ile özellikle çalışmanın Ankara bölümünde yapılan sözlü görüşmeler çalışmanın ana kaynağını oluşturmuştur. Ankara *blues* sahnesinde (scene)[1] etkin olan müzisyen ve gruplar, mekân sahipleri, plak koleksiyoncuları ile yapılan sözlü görüşmeler doğrultusunda yazılı kaynaklarda ulaşılamayan bilgilere ulaşılması

[1] *Sahne (Scene): Sahne* kavramı, müzikolojik çalışmalarda *araştırılan* belirli bir müzik türünün etrafında yer alan kültürel aynı zamanda sosyal bir bütünlüğü ifade etmektedir. Bu kapsamda *sahne*, incelenen müzik türünün dinleyicileri, mekânları, organizatör ve üretim araçları gibi bileşenleri barındırmaktadır (Satır, 2016, ss. 253-254).

amaçlanmıştır. Yapılan sözlü görüşmeler kapsamında katılımcı seçiminde belirli ölçütler yer almıştır. Ankara'da ve Türkiye'de *blues* müziğin gelişim sürecini doğrudan deneyimlemiş müzisyen ve gruplar tercih edilmiştir. Bu kapsamda, Ankara'da, Türkiye'de ve yurt dışında *blues* sahnesinde aktif rol alan kırk yaş ve üstü kişilerle görüşülmüştür. Bu yaş grubunun tercih edilmesinin sebebi ise katılımcıların tarihsel anlamda *blues*'un, Ankara'daki ve Türkiye'deki gelişim sürecini bizzat deneyimlemiş olmaları ve bu deneyimler doğrultusunda bilgi aktarımlarını gerçekleştiriyor olmalarıdır. Aşağıda verilen listede sözlü görüşme yapılan katılımcıların adı-soyadı ve doğum yılları yer almaktadır:

1. Mehmet Ali Acet (1952)
2. Batu Mutlugil (1952)
3. Süleyman Bağcıoğlu (1955)
4. Sadık Sağlam (1958)
5. Süleyman Özyıldırım (1964)
6. Utku Ünal (1969)
7. Asena Özçetin (1973)
8. Göksenin Tuncalı (1979)
9. Sarp Keskiner (1974)
10. Bora Çeliker (1977)
11. Murat Çayır (1978)
12. Sinem İslamoğlu (1979)
13. Bora Biçer (1980)
14. Tamer Evsen (1983)
15. Ulaş Tercan (1985)

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen görüşmeler 15.02.2026-15.03.2026 tarihleri arasında gerçekleşmiş, araştırma içerisinde katılımcıların ad ve soyadlarının yer alması hususunda gerekli izinler alınmıştır. Yüz yüze görüşmelerin gerçekleştirilemediği durumlarda çevrimiçi görüşmeler gerçekleşmiş, *Zoom* platformu üzerinden katılımcılarla iletişime geçilmiştir.

1. BÖLÜM: BLUES'UN KÖKLERİ

Bir müzikal aktarım olarak *blues*, köklerini Afrika müzik geleneklerinden alan ve Amerika toprakları içerisinde şekillenen bir müzik kültürüdür. Bu çerçeveden bakıldığında *blues* müziğinin Afrika'dan Amerika'ya zorla çalıştırılmak üzere getirilen halkların duygusal aktarım müziği olduğu düşünülebilir (Sang, 2025, s. 224). *Blues* kelimesinin kesin olarak kim tarafından, ne zaman ve nasıl bu müzik türü için kullanıldığı bilinmemektedir. Bu konudaki görüşlerini Lawson şu şekilde dile getirmiştir: "Müzikologlar, tarihçiler *blues*'un ilk nerede ortaya çıktığını, söylendiğini bilmiyorlar. *Blues* araştırmacılarını büyüleyen şey *blues*'un kökeni değil, 'keşif' anıdır (Lawson, 2007, s. 48)." Bu ifade *blues*'un nerede ve nasıl ortaya çıktığı konusundaki bilinmezliğinin yanında bu müziğin araştırılma sürecindeki tarihsel önemi de vurgulamaktadır. On dokuzuncu yüzyıl Amerika'sında duygu durumunu tarif etmek için "üzüntülü ve melankolik hissetme" anlamında kullanılan "blue [mavi] hissetme hâli"nin, blues müziğe adını verdiği düşünülmektedir (Marcos vd., 2018, s. 82; Sang, 2025, s. 227). Ancak çalışma kapsamında yapılan görüşmeler sonucunda bazı müzisyenlerce 'blue' kelimesinin *blues* müziği tarif etmede yetersiz kaldığı görülmüştür. Buna örnek olarak Ankara *blues* sahnesinde aktif yer alan *blues* gitaristi ve eğitimcisi Mehmet Ali Acet düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

> "*Blues* hakkında yaptığım araştırmalarım kapsamında siyahilerin bu müziği nasıl tanımladıklarına şu şekilde anlatabilirim: *Blues* acı ve hüzünle sınırlı bir müzik tarzı değildir. *Blues* hayattır. Bu müzik kültürünün içinde büyümüş insanlar bunu söylüyor. *Blues* hüzünlü olmak, sakin olmak, vs. bir şey olmak değil, *blues* hayatın kendisi. Çünkü tarlalarda çalışan işçilerin hatırladığım kadarıyla haftada sadece cuma günleri izin günleri ve cuma geceleri bir araya geldiklerinde *blues* çalıyor ve söylüyorlar. Hüzünlerini de sevinçlerini de isyanlarını da o gecelerde yaşıyorlar. O gece bütün kurtlarını döküyorlar ve hayatı yaşadıkları gece o gece oluyor. *Blues*'un hüzünlü olduğunu, hüznü ifade ettiğini söylüyor beyaz insan ama hayır *blues* hayatın kendisi oluyor. O İnsanların neleri varsa ortaya koyuyorlar bu müzikte. Çünkü Afro-Amerikan toplum o dönemde efendileri tarafından devamlı eziliyor ve bu siyahi toplum isyanını gösterirse sonunda öldürülüyor. Anlatmak istediğim o dönemde siyah işçilerin içlerindeki öfkeyi gösterecek alanları da yok. Kendilerine ait hayatları yok. Bu sebeple *blues* aynı zamanda sert bir müzik ve bu nedenle sert çalınan bir müzik. Çünkü o siyah işçinin içinde büyük bir öfke var ve hüzün kelimesi bu müzik için yeterli bir tanım değil."

Benzer şekilde Ankaralı bir başka *blues* müzisyeni Ulaş Tercan ise bu müziği şu şekilde tanımlamaktadır: "*Blues*'un doğasında zulme maruz kalmış bir zümrenin müziği var. Onların bir noktada fiziksel olarak isyan edemedikleri için dolaylı olarak içte yanan ateşin dışa vurma şekli olarak başlıyor." Acet'in ve Tercan'ın da açıklamalarından anlaşılacağı üzere

blues müzik yalnızca Afro-Amerikan kökenli toplumların sahip oldukları hüznü ifade etmekten ziyade, bu toplumun insanlarının deneyimledikleri tüm duygu durumlarının dışa vurumlarının bir ürünü olarak düşünülebilir.

1.1. Blues'un Kökleri

Blues müziğin oluşum sürecine bakıldığında Afrika'dan Amerika'ya gerçekleştirilen bir "zorunlu göçün" bu müziğin tarihsel geçmişindeki en önemli etkenlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. İngiliz *blues* tarihçisi Giles Oakley'nin bu konudaki aktarımına göre: "Devamlı artan sayıda Afrikalı kandırılıp, tuzağa düşürülüp, yakalanıp aldatılarak köle gemilerine bindirildi ve dehşet verici koşullarda Atlantik'in öte yanına taşınmıştır" (Oakley, 2004, s. 23). Köle olarak çalıştırılmak için doğdukları topraklardan ayrı bırakılan bu insanların yanlarına müziklerinden başka bir şey alamamış olmaları da *blues*'un oluşumundaki yapı taşlarından biridir. Köle ticaretinin yapıldığı dönemde gemilerle haftalarca süren yolculuk sonucu Amerika'ya taşınan Afrikalıların, yanlarında götürebildikleri tek şeyin müzikleri olduğu söylenmektedir (Sang, 2025, s. 224). Afrika müzik geleneğinde toplumun duygularını, deneyimlerini, hikâyelerini müzikle aktaran müzisyenler mevcuttur ve Amerikalı halk bilimci William Ferris, bu müzisyenleri "toplumun müzik sözcüsü (musical spokesman)" olarak tanımlamaktadır (Ferris, 1974, s. 122). Bu geleneksel birikim, çalıştırılan köle toplumunun birbirleri arasında etkileşimi sağlayan *call and response* (çağrı-cevap) tekniğinin kökeni gibi düşünülebilir. Okuma yazma oranlarının oldukça düşük olduğu bilinen Afro-Amerikan toplumunda, müziğin kollektif bir çalışmaya hizmet ettiğini de söylemek mümkündür (Oliver, 2006, s. 355).

Afrika'dan Amerika'ya çalıştırılmak üzere getirilen köleler, Amerika'nın toprak verimliliğinin bol olduğu güney eyaletlerinde iş gücünün temelini oluşturmuştur. Demiryolu inşaatları, pamuk ve tütün tarlaları, ev ve liman inşaatları gibi çeşitli sektörlerde Afrikalı köleler işçi olarak çalıştırılmıştır (Oakley, 2004, s. 24). Buradan yola çıkarak köle emeğinin, güney eyaletleri için ekonomik anlamda oldukça önem taşıdığı söylenebilirken; eş zamanlı olarak kültürel anlamda da Amerika toplumunda şekillenen bir müziğin yapı taşlarını oluşturdukları açıktır. Müzik, dürtüsel olarak bireyin kendini ifade etme biçiminin ötesinde;

bir toplumun kültürel hafızası ve aynası olarak bir müzikten daha fazlası olarak karşımıza çıkmaktadır (Marcos vd., 2018, s. 82). Afrikalı köleler için de müzik en doğal gelişen şey olmakla birlikte yazının olmadığı yerde bir iletişim işlevi üstlenmiş ve çalışan köle toplumu arasında iletişimi sağlamıştır. Buradan anlaşılacağı üzere o dönemde müziğin bu şekilde kullanılması *blues* için bir çeşit *iş şarkısı* (work song) görevi gördüğü anlamına da gelebilmektedir ve *blues* müziğin temellerini oluşturduğu söylenebilir. *Blues* müziğin oluşmasına zemin hazırlayan bir diğer etken ise dönemin eğlence sektörünün bir parçası olan *minstrel*[2] gösterileridir. O dönemin tanınan sanatçılarından biri olarak kabul edilen Thomas "Daddy" Rice aynı zamanda *minstrel* eğlencelerinin yaratıcısı olarak da kabul edilmektedir (Bloomquist, 2015, s. 412). 1840'lı yıllarda Afro-Amerikan kültürünün bazı yönleri beyaz Amerikalılar tarafından dikkat çekici bulunmuş ve dönemin eğlence sektöründe kullanılmıştır (Oakley, 2004, s. 34). Ancak Oakley'nin eklediğine göre (2004), eğlence sektöründe kullanılan Afro-Amerikan kültürü o dönemde sahneye çıkan beyaz sanatçılar tarafından köle müziği karikatürize edilerek kullanılmış ve bu beyaz sanatçılara zenci halk ozanları adı verilmiştir (a.g.e., 2004, s. 34). Buna ek olarak Bloomquist'e göre ise (2015); *minstrel* gösterilerinde sahneye çıkan aktörler beyaz ve erkek olduğu için, Afro-Amerikalılar ile olan iletişimleri az olmakla birlikte sergilenen siyahi kültür daha çok 'ırkçılık' unsurları üzerinden köleliği meşrulaştırmak için kullanılmıştır (Bloomquist, 2015, s. 412). 1840'larda sahneye çıkan beyaz sanatçılar yüzlerini yanık şişe mantarları ile siyaha boyayarak 'zenci taklidi' yapmışlardır. Yapılan taklitlerde ise siyahiler "kural tanımayan, efendisine saygı göstermeyen, sahtekâr, yabancı ve aptal" betimlemeleriyle tanıtılmıştır (Oakley, 2004, s. 36). Bir başka deyişle, siyah müziği ve kültürü onları "hor gören" beyaz efendileri ve insanları tarafından taklit edilmekte, bununla birlikte taklit edilen siyahiler eğlence amacı ile yine beyazlara sunulmaktadır. Afro-Amerikan kültürü, beyaz Amerikalılar tarafından hem görünür kılınmış hem de 'şov unsuru' olarak eğlence endüstrisinde istenilen ve talep gören bir alan haline getirilmiştir.

Amerikan İç Savaşı (1861-1865), *blues* müzik tarihi için önemli bir dönemdir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nin kuzey ve güney eyaletleri arasındaki gerilim artmaya başlamış ve bu gerilim Amerikan İç Savaşı'nın

[2] *Minstrel:* On ikinci ve on yedinci yüzyıllar arasında Avrupa'da oldukça yaygın olan gezgin müzisyenlere verilen isim. Aynı zamanda hikâye anlatıcısı olarak görev yapan bu gezgin şarkıcılar, enstrüman çalan profesyonel seküler müzisyen olarak da anılmaktadır (Gushee vd., 2001, Erişim: 21.05.2026).

patlak vermesine sebep olmuştur (Grant, 2024, s. 283). Amerikan İç Savaşı'nın kuzey eyaletlerin galibiyeti ile sonlanması sonucunda güney eyaletlerin ekonomik dengelerinde sıkıntılar meydana gelmiş; savaş süresince hasar gören tarım arazileri ve çiftlikler, daha çok plantasyon ekonomiye dayalı güney eyaletlerindeki ekonomik dengelerin bozulmasına sebep olmuştur. Buna karşın endüstrileşmenin hızla geliştiği kuzey eyaletlerinde ekonomi gelişmektedir (Oakley, 2004, s. 39). 1 Ocak 1863 tarihinde kuzey eyaletlerinin kölelerin özgür olması ile ilgili Özgürlük Bildirgesi (Emancipation Proclamation), savaş sırasında güney eyaletlerinin insan gücünü zayıflatmak için yapılmıştır. Tian Sang bu durumu 2025 tarihli yazısında şu şekilde anlatmıştır: "[ö]zgürleşen güneyli köleler kuzeye kaçtı ve birliklere savaşmak üzere katıldı. Ancak bu savaş zamanı alınan askeri bir önlemdi. Savaş bittiğinde yasal geçerliliği sona erecekti. Özgürlüğe kavuşanların özgürlüğü yasal olarak garantiye alınmamıştı (Sang, 2025, s. 225)." Çünkü Amerika'da köleliğin sona ermesi aşamalı bir şekilde gerçekleşmiştir. 1863'te sunulan bildirge ancak 1865 yılında yasallaştırılmıştır. Köleliğin yasal olarak kaldırılması siyahilere tam anlamıyla bir özgürlük getirmemesinin yanında; 1890'ların sonunda "ayrı ama eşit" (seperate but equal) ilkesi ile *Jim Crow* yasaları kabul edilmiş ve güney eyaletlerinde beyazların üstünlüğü sürmüş, ırksal ayrımcılık devam etmiştir (Oakley, 2004, s. 41). *Blues*'un doğduğu topraklarda, Afrika kökenli kölelerin özgürlük arayışındaki belirsizlikleri ilerleyen zamanda kendisini müzikte 'melankoli'[3] olarak gösterecektir. Afro-Amerikalılar artık beyaz sahiplerinin işçisi değildir; ancak özgürlüklerini de tam anlamıyla elde edememişlerdir.

Yukarıda bahsedilen *Jim Crow* terimi, daha önce bahsedilen *minstrel* şovlarda karşımıza çıkmaktadır. Dönemin tanınan *minstrel* sanatçısı Thomas "Daddy" Rice, *Jump Jim Crow* adlı *blackface* (siyah yüz) performansı ile *Jim Crow* terimini popüler hale getirmiştir (Litwack, 2004, s. 7). Oyundaki *Jim Crow* adlı karakter siyahi bir bireyin karikatürize edilmesinden oluşmuş ve ilerleyen zamanlarda Amerikan kelime dağarcığına girmiştir (Litwack, 2004, s. 7). Buradan anlaşılacağı üzere, Thomas "Daddy" Rice'ın sergilemiş olduğu performans sonucu *Jim Crow* terimi, yalnızca sahnelenen bir oyun olmakla sınırlı kalmayıp toplum içerisinde ırka dayalı bir bakış açısının şekillenmesinin örneğini göstermektedir. On

[3] *Melankoli*: Kişinin ruhsal durumunda, olağan hayat akışı içerisinde hissettiği içe dönüklük, üzüntü, keder gibi duyguların varlığıyla hissedilen duygu durum bozukluğu şeklinde tanımlanmıştır (Vural, 2024, s. 224). Tarihsel süreçte Antik Yunan ve Roma'da Aristoteles, Platon, Cicero gibi düşünürlerin bu duygu durumu hakkında tartışmalar yapıldığı belirlenmiştir (Türk, 2025, ss. 843-844).

dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru -köleliğin kaldırılmasına rağmen- siyah nüfusun çoğunluğu hâlen güney eyaletlerinde yaşamaktadır. Amerikalı tarihçi Leon Litwack'a göre, kölelik döneminde doğmuş ve kölelikle disipline edilmemiş yeni siyahilerin nasıl kontrol altında tutulacağı konusunda endişeleri olan beyazlar "yeni zenciyi" kontrol altında tutmak için yasalara ihtiyaç duymuşlardır (Litwack, 2004, s. 7). Bu bakımdan 1890'ların sonu 1900'lerin başında *Jim Crow* Yasaları kabul edilmiş ve güney eyaletlerinde beyazların üstünlüğü hukuken sürmeye devam etmiştir (Oakley, 2004, s. 41)[4]. Yasalara göre siyahilerin seçme-seçilme haklarının ellerinden alınması, "renkliler [colored]" ve beyazlar için ayrı okul, ayrı toplu taşıma araçları, ayrı hastane ve kamu alanları; hatta ayrı morg ve mezarlıkların oluşturulması yasal kurallar çerçevesinde gerçekleşmiştir.

Blues müziğin yapısının şekillenmesinde Afro-Amerika kökenli bir diğer müzik türü olan *ragtime*[5]*, blues*'un erken dönem ritmik yapısının gelişiminde önemli bir etkiye sahiptir. *Ragtime*, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren dönemin eğlence endüstrisinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir (Berlin, 2020, Erişim: 15.01.2026). Buradan anlaşılacağı üzere *ragtime* dönemin yalnızca yeni çıkan bir müzik türü değil; aynı zamanda hızla yaygınlaşan eğlence endüstrisiyle doğrudan ilişkili bir bağlantısının olduğu düşünülebilir. *Ragtime* müziği, yapısını Afro-Amerikan kökenli bir enstrüman olan banjo[6] enstrümanın ritimlerinden almakla birlikte ritmik olarak senkoplu[7] bir yapıya sahiptir ve tıpkı *blues* müzikte olduğu gibi *ragtime* denemelerini de ilk kimin yaptığı belli değildir (Oakley, 2004, ss. 47-48). Dönemin *ragtime* müzisyenlerinden Scott Joplin'in *Maple Leaf Rag* adlı eserinin, 1899 yılında basılı notaları yayımlanmış ve önemli bir ticari başarı elde etmiştir (Berlin, 2020, Erişim: 15.01.2026). Başka bir deyişle, *ragtime*'ın müzik endüstrisi içerisindeki gelişiminde Scott Joplin tanınan bestecilerden biridir. Daha çok piyano ile icra edilen *ragtime*, dönemin çeşitli mekânlarında icra edilmiş ve yaygınlık kazanmıştır (Harer, 1997, s. 410).

[4] Giles Oakley, *Jim Crow* Yasaları'nı "Ayrımcılık Yasaları" olarak da isimlendirmektedir (Oakley, 2004, s. 41).
[5] *Ragtime,* Giles Oakley'nin, Rupert Hughes'un 1899 tarihli yazısından aktardığına göre, "rag" şamata, "ragging" ise şamata çıkarmak anlamına gelmektedir (Oakley, 2004, s. 48).
[6] Afrika kökenli, uzun saplı ve telli gitara benzer bir çalgıdır (Odell & Winans, 2014, Erişim: 15.11. 2025).
[7] *Senkop (Eng. Syncopation):* Müzikte güçlü vuruşların aksine zayıf vuruşların artiküle edildiği anlamına gelmektedir (Grove Music Online, 2001, Erişim: 15.11.2025).

Blues'un doğuşunun nasıl ve ne zaman olduğu bilinmemekle birlikte William Christopher Handy (1873-1958), *"Blues'un Babası"* olarak anılmaktadır ancak; Giles Oakley bu unvanın yanlış olduğuna, kimsenin tek başına bu müzik türüne yön vermediğinden bahsetmektedir (Oakley, 2004, s. 19). Akademisyen ve aynı zamanda *blues* müzisyeni olan Adam Gussow da Giles Oakley gibi *"Blues'un Babası"* yaklaşımının eksik olduğunu ve sanıldığı gibi W.C. Handy'nin "Blues'un Babası" olmadığını belirtmiştir (Gussow, 2018, s. 51). Adam Gussow'a (2008) göre, *blues* müziğin yaratıcısının tek bir kişi olması doğru bir yaklaşım değildir ve Afro-Amerikalı topluluklarda yüzyıllardır süregelen birtakım müzikal pratiklerin yazılı bir şekilde basılmasını, yaygınlaştırılmasını ve popülerleştirilmesini sağlayanın W.C. Handy olduğunu savunmuştur (a.g.e., 2018, s. 59). Başka bir deyişle W.C. Handy *blues*'u yaratan kişi olmaktan daha çok onu popülerleştiren ve müzik endüstrisine tanıtan unvanını taşımaktadır. Ayrıca Gussow'un (2018) Howard Reich'ın yazısından aktardığına göre *blues*, zamanında siyahilerin Amerika'da yaşadığı köleliği ve *Jim Crow* yasaları ile yaşanılmış acıları hatırlamak için bir hafıza mekânı olarak dile getirilmektedir ve *blues*, onu araştıranlar için icracılardan, kasabalardan, kayıtlardan ve tarihlerden oluşan bir diskografiyi oluşturan bir müzik olarak tanımlanmaktadır (Reich, 2012; Aktaran: Gussow, 2018, s. 44). Buradan anlaşılacağı üzere, Afro-Amerikalıların kendilerinin deneyimlemiş olduğu kölelikten edindikleri duygusal birikimler ile beyaz araştırmacıların *blues*'a bakış açısı arasında büyük bir fark vardır. Köleliği bizzat deneyimlememiş olan beyaz araştırmacı için duygusal bir aktarım türü olan *blues*'a yaklaşımının daha çok tarih yazımı üzerine olduğunu söylemek mümkündür. Ancak şunu da unutmamak gerekmektedir: *Blues* her ne kadar siyahi bir müzik olsa da beyaz kültüründen kopuk olduğunu söylemek mümkün değildir. Gussow'a (2018) göre beyaz folk müzik araştırmacıları *blues*'a sadece bu çalışmanın ileriki bölümlerinde tartışılacak olan *"blues revival 1959-1965"* (*blues*'un yeniden yükselişi) yıllarında ilgi duymamışlardır. Sözü geçen dönemden önce de Amerika'da beyaz şarkı yazarları, notaya dökülmüş eserler ve kayıtlar söz konusudur. Üstelik sözü edilen beyaz müzisyenler sadece aktif bir müzisyen olarak değil, seyirci profili olarak da katkıda bulunmuşlardır (Gussow, 2018, s. 47). Buradan anlaşılacağı üzere daha önceki sayfalarda da belirtildiği gibi *blues*, sadece siyahi kültürün ürünü olmakla kalmayıp Amerikalı beyazların da etkileşimleri sonucu her iki kültürün birleşimini içinde barındıran bir müzik türüdür. Bu sebeple W.C. Handy'nin, *blues*'un Babası olarak anılmasından ziyade bu müzik ürünü geliştirenlerden biri olarak tanımlanmaktadır (Gussow, 2018, s. 51).

Yukarıdakilere ek olarak Gussow'un (2018) böyle düşünmesinin birkaç sebebi daha vardır: İlki, Handy'nin Alabama-Florence doğumlu olmasıdır. Florence, Amerikan İç Savaşı döneminde sınır bölge olarak belirlenmiş ve o dönemdeki gazete manşetlerine göre tüm insanlığın iyiliği için siyah-beyaz birliği olması savunulan bir bölge olmuştur. İkinci sebep ise; Handy'nin babasının Hıristiyan bir papaz olması ve Handy'nin ailesinin kölelikten özgürleştirilmiş bir aile olmasıdır. O dönemki Afro-Amerikalı çocukların, babalarının çoğunun hapiste veya ölmüş olması baba belirsizliğinin bir göstergesidir. Ancak Handy'de durum tam tersidir (Gussow, 2018, ss. 41-57). Bu nedenle *blues* müziğin kökeninin kölelikte deneyimlenen acılardan geldiği düşünülürse Gussow'un W.C. Handy'nin *Blues'un Babası* olması konusunda şüphelerinde haklı sebeplerinin olduğu anlaşılabilmektedir. Ancak Gussow, W. C. Handy'i *blues*'un geniş kitlelere yayılmasını sağlayan biri olduğunu savunmaktadır. W. C. Handy'nin kendi yazmış olduğu otobiyografisi *Father of Blues*, *blues*'un tarihçesinin yazılı olarak geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Buradan yola çıkarak *blues*'un, bir bestecinin üretmiş olduğu müzikten ziyade halkın içinden ve deneyimlerinden ortaya çıktığını vurgulamak akademik araştırmalarda daha yaygın bir yaklaşım olarak görülebilir.

1.2. İlk Saha Çalışmaları ve Lead Belly

Yirminci yüzyılın ilk yarısında Amerika'nın yerel müziklerini araştırmak ve arşivlemek amacıyla yapılan saha çalışmaları ilk olarak John Lomax ve oğlu Alan tarafından *Kongre Kütüphanesi* (Library of Congress) adına güney eyaletlerde başlamıştır. Lomaxlar'ın yaptıkları bu çalışmalar yerel Afro-Amerikan yaşam tarzının ve müzik pratiğinin kayıtlara geçişini sağlamıştır. John ve oğlu Alan Lomax, araştırmalarına güney eyaletlerindeki hapishaneleri gezerek oradaki mahkûmların müziklerini kayda almış, bu sayede "bozulmamış" yerel müziğe ulaşabileceklerini düşünmüşlerdir (Hamilton, 2001, s. 24). 1933 yılında Teksas eyaletinde bulunan Angola Hapishanesi'ndeki araştırmalarına devam eden Lomaxlar, *blues* müziği için ileride çok önemli bir isim olacak olan Huddie William Ledbetter -yani müzik dünyasındaki ismiyle Lead Belly- ile tanışmış ve saha çalışmalarındaki kayıtlarını gerçekleştirmişlerdir (Filene, 1991, s. 602). Yapılan bu kayıtlar, bir ilki gerçekleştirmekle birlikte Amerika'nın güney eyaletlerinde bulunan hapishanelerdeki mahkûm işçilerin müzik kültürleri hakkında önemli belge niteliği

taşımaktadır. Bu kapsamda kaydedilen hapishane müzikleri, Afro-Amerikalılar'ın kölelikle birlikte gelen kültürel değişimin belgelenmesi açısından da önemli olabilmektedir.

Alan ve John Lomax'ın saha çalışmalarında önemli bir figür olan Lead Belly, 1888 yılında[8] Teksas'ın Luisiana kenti sınırının yakınında *Jeter Plantasyonu*'nda[9] dünyaya gelmiştir (O'Connor, 1994, s. 99). Babasının *ortakçı* (share-cropper) olması sebebi ile plantasyonda büyüyen Lead Belly, kovboy şarkıları, baladlar, çocuk şarkıları ve dini şarkı türlerini repertuvarına eklemiş ve on iki telli gitarın yanında piyano çalmayı da öğrenmiştir (a.g.e., 1999, s. 99). Lead Belly, hapishaneden çıktıktan sonra Lomaxlar ile gezi kayıtlarına katılmış ve daha sonra Lomaxlar ile New York'a giderek Amerika'nın başka bölgelerinde halk şarkılarının 'yaşayan bir figürü' olarak ele alınmıştır (Filene, 1991, s. 603). *Goodnight Irene, The Midnight Special, Where Did You Sleep at Last Night* gibi şarkılara imza atan Lead Belly, Giles Oakley tarafından "Beyazların dünyasından alkış alan belki de ilk büyük kırsal *blues* sanatçısı." olarak tanımlanmaktadır (Oakley, 2004, s. 89). Lead Belly'nin müziği, kendine özgü stili ve gitar çalışı ile dikkati çekmekte; Blind Lemon Jefferson ile yollarının kesişmesinden ötürü de müziğinin derinden etkilenmesi ve çeşitlenmesi söz konusu olmuştur (Oakley, 2004, s. 94). *Slide gitar*[10] tekniğini Blind Lemon Jefferson'dan öğrenen Lead Belly, müziksel anlamda Blind Lemon Jefferson'dan çok şey öğrendiğini de belirtmiştir (Lornell, 2000, ss. 26-32). Başka bir deyişle, Lead Belly'nin Blind Lemon Jefferson ile olan müzikal paylaşımının sonucunda, eserlerinde akustik gitar ve vokal odaklı yorumları klasik *blues* döneminin müzik estetiğini şekillendirmiş ve bu estetik sadece Amerika Birleşik Devletleri'nde değil ileriki yıllarda farklı ülkelerde de temsil edilerek dikkati çekmiştir.

Lomaxlar'ın gerçekleştirdikleri saha kayıtları, sadece Amerikan halk müziğinin kayıtlarını belgelemekten öte o dönem için müziğin ne anlam ifade ettiği ve nasıl konumlandırıldığı

[8] Bazı kaynaklara göre 1889 yılında doğmuştur. (Örn. (Lornell, 2000).
[9] *Plantasyon (Eng. Plantation):* Çay, kahve, şeker, kauçuk gibi ürünlerin, ticari amaçla üretildikleri tarımsal alanlara verilen isim. Tarihsel süreçte plantasyon, sömürgeciliğin bir ürünü olarak ifade edilmektedir (Bhowmik, 1980, s. 1524).
[10] *Slide gitar (Eng. Slide guitar):* Afro-Amerikan müzik geleneğinde blues gitarcılarının kullandıkları bir tekniğe verilen isim. Literatürde bu isim *bottleneck style* olarak da bilinmektedir. Gitar çalan müzisyenin parmağına takılan bir silindir ile gitarın sapındaki teller üzerinde yukarı ve aşağı hareket ettirilerek ses elde edilmektedir (Morrison, 2009, Erişim: 07.06.2026).

hakkında da bizlere bilgi vermektedir. Bu konu ile ilgili Amerikalı akademisyen Benjamin Filene (1991), John ve Alan Lomax'ı *blues* müziğinin "keşfedenlerinden" ziyade, "saf" olanı elde etmek uğruna Lead Belly'e ve şarkılara müdahale ederek *blues*'u belirli kültürel ve ideolojik bakış açılarıyla bizlere sunan kişiler olarak tanımlamaktadır (Filene, 1991, ss. 619-620). Bu kapsamda Lomaxlar'ın bizlere sunduğu kayıtlar ve tanıtımlar sadece Lead Belly için değil, *blues* tanıtımı ve anlatımı konusunda da önemli rol oynamıştır. Lead Belly'nin cezaevinde yatmış bir 'suçlu' olması müziğinin yanında ona kötü şöhreti de getirerek insanlarda o dönem için bilinmeyene olan merakın da etkisini popüler olma sonucuyla bizlere göstermiş olabilir.

1.3. Blues Türleri

Klasik *blues* öncesi dönemde sosyal ve kültürel koşulların farklılığı, Amerika'da kölelik sonrası dönemde bölgesel olarak şekillenen *blues* çeşitlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Amerikan İç Savaşı sonrası güney ve kuzey eyaletleri arasındaki ekonomik ve toplumsal yapının farklılıkları, eyaletler arası göçlerin başlamasına ön ayak olmuştur. Yirminci yüzyıldan itibaren *blues* müzik, Afro-Amerikalılar'ın kırsal alandaki etkileşim aracı olmaktan çıkıp Mississippi Delta, Piedmont, Teksas ve Şikago gibi Amerika'nın farklı bölgelerinde kendi içerisinde çeşitlenmiş ve bölgesel özellikler taşıyarak birbirinden farklı özelliklere sahip olmaya başlamış alt türlere ayrılmıştır. Sözü geçen bölgelerden ilki Mississippi Delta bölgesi, *blues* müziğin doğduğu topraklar olarak ele alınmaktadır.

1.3.1. Mississippi Delta Blues

Mississippi Delta bölgesi, yirminci yüzyıl Amerika'sında *blues* müziğin melodik, ritmik ve diğer yapısal özelliklerinin temelini oluşturması özelliği ile önemli bir yere sahiptir. Verimli topraklar bakımından tarıma dayalı ekonomisi, siyah ve beyaz ırk ayrımcılığına dayalı toplumsal yapısı ve Afro-Amerikalı işçi sınıfının yaşam koşulları Delta *blues* müziğin sözsel ve müziksel anlamda içeriğinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Güney eyaletlerinde 1920'li yıllarla birlikte hemen her eyalette *blues* müziğe yönelmiş kırsal ve kentsel müzisyenlerin olması Delta *blues*'a yön veren önemli isimlerin öne çıkmasını sağlamıştır

(Filene, 1991, s. 602). Plantasyon ekonomiye bağlı Delta bölgesinde *Dockery Plantasyon'*u (Dockery Plantation), Mississippi Delta bölgesinin önemli merkezlerinden biri olarak kabul edilmektedir ve Delta *blues* müziğinin ilklerinden olan Charley Patton (1891?-1934), bu plantasyon bölgesinden gelmektedir (a.g.e., 1987, s. 317).

Mississippi Delta *blues* müziğin özellikleri, bulunduğu bölgenin sosyo-ekonomik özellikleri doğrultusunda şekillenmiş ve çeşitlenmiştir. Genellikle solo gitar kullanımı ile icra edilen *Delta blues,* poliritmik tekrarlar ve vurgulu vokal teknikleriyle dikkati çekmektedir (Hay, 1987, s. 318). Blues müzikte de sıklıkla karşılaşılan *bottleneck style*[11] tekniği Mississippi Delta *blues*'un belirgin gitar çalım tekniklerin biridir (Ferris, 1974, ss. 123-124). *Proto blues* (*blues* öncesi) döneminde daha serbest bir şarkı formuna sahip olan *blues* müziğin yapısı, bahsedilen özelliklerle birlikte Delta *blues* döneminde daha belirgin ve karakteristik bir yapıya bürünmüştür. Bu yapının erken dönem temsilcilerinden biri olan Charley Patton (1891-1934), Delta *blues* müziğin öncülerinden birisidir ve kendisinden sonra gelen Son House, Willie Brown, Tommy Johnson, Robert Johnson gibi önemli Delta *Blues* müzisyenlerini etkilemiştir (Hay, 1987, s. 318). "Patton'ın kullandığı ritmik araçların çoğunun Batı Afrika davullarında karşılığı vardır ve Patton bunları Afrika tarzında kullanır, yoğun, katmanlı bir ritmik karmaşıklık oluşturmak için ritimleri üst üste yığar" (Palmer, 1982, s. 64).

Mississippi Delta *blues* geleneğinin en önemli temsilcilerinden bir diğeri Edward James "Son" House Jr. Bilinen adıyla Son House (1902-1988)'dur. Son House, Mississippi eyaletinin Clarksdale şehrinde büyümüş ve 1920'li yıllara gelindiğinde güney eyaletinde çeşitli şehirleri dolaşıp çalışarak hayatını geçirmiştir (Ruttkoff & Scott, 2005, s. 141). 1927 yılına gelindiğinde ise gitar çalmayı öğrenen Son House, Delta *blues*'unda sıklıkla kullanılan *bottleneck style* tekniğini yoğun bir şekilde kullanmış ve kendisinden sonra gelen *blues* müzisyenlerini de etkilemiştir (Cowley, 1981, s. 58; Ruttkoff & Scott, 2005, s. 141). Buradan anlaşılacağı üzere House, Delta *blues*'un karakteristik özelliklerini enstrümanında ve

[11] *Bottleneck style:* Bir çeşit gitar çalım tekniğidir. Aynı zamanda literatürde 'slide guitar' ismiyle de anılmaktadır. Özellikle Amerikan country müziğinde yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Tarihsel olarak kökeni erken dönem Afro-Amerikan telli çalgılarına dayanmaktadır. Gitar çalan kişi küçük parmağına bir tüp takmakta ve bu 'slide' adı verilen tüpü tellerin üzerinde kaydırarak ses perdesini değiştirmektedir (Alcorn, 2015, Erişim: 24.11.2025; Evans, 1970, s. 234).

dolayısı ile müziğinde kullanmış, kendisinden sonraki kuşak müzisyenlerini doğrudan etkilemiştir. House'un 1930'lu yıllarda *Paramount Records'ta* kayda alınmış ilk şarkıları *Preachin' the Blues* ve *My Black Mama* eserleri Amerika'nın Wisconsin eyaletinde *Paramount Records* tarafından yapılmıştır (Ruttkoff & Scott, 2005, s. 141). Bu açıdan bakıldığında Son House'un otuzlu yıllardaki kayıtları Delta bölgesine ait ritmik yapı, melodik ilerleyiş ve *slide gitar* tekniğinin kullanım şeklini belgeleyen önemli çalışmalardır.

Mississippi Delta müziğinin bir başka önemli isimlerinden Robert Johnson (1911-1938), Delta müzik geleneğinin belki de en ilgi çekici müzisyeni sayılabilmektedir. Yirmi yedi yıllık yaşamıyla *blues* tarihinde çok tartışılan ve efsanelerle anılan bir müzisyen hâline gelmiştir. *Devil at the Delta* (Delta Şeytanı) olarak anılan Johnson, müziğinin yanında mitleştirilmiş bir figür olarak da karşımıza çıkmaktadır (Lawson, 2007, s. 45). Efsaneye göre iyi bir gitar ve *blues* müzisyeni olmak isteyen Johnson, Delta kavşağında (crossroads) 'şeytanla anlaşma' yaparak ödeyeceği bedeller karşısında iyi bir *blues* müzisyeni olma uğruna şeytanla anlaşma yapmaktadır. Afrika geleneklerinde 'crossroads' insan ve ruhsal varlıkların buluştuğu nokta olarak karşımıza çıkarken, Hristiyanlıkta ise 'kavşak' şeytanla anlaşma anlamına gelmektedir. Ruttkoff ve Scott'a göre (2005), Robert Johnson, 'şeytan' çağrışımlarıyla *blues* teolojisinin bir diğer yüzüdür (Ruttkoff & Scott, 2005, ss. 142-143). Bir başka deyişle, Robert Johnson'ın 'şeytanla yaptığı anlaşma' belirsizliğini ve çekiciliğini korurken; ortada daha belirgin olan *blues* müziğin Afrika ve Hristiyan geleneklerinin bir çeşit karışımı olduğudur (Oakes, 2019). 1981 tarihli yazısında akademisyen John Cowley, Johnson hakkında çok fazla bilinmezliğin yanında, kendisinin tıpkı diğer Delta müzisyenleri gibi sıklıkla seyahat ettiği ve gitar melodilerini Son House'dan öğrenerek çaldığını belirtmiştir (Cowley, 1981, s. 70). Bu bakımdan Cowley'nin değerlendirmesi, Robert Johnson'ı Delta *blues* gelenekleri içerisinde konumlandırmayı pekiştirmenin yanında Son House gibi müzisyenlerden etkilenerek kuşaklar ve nesiller arası aktarımın da bir örneğini göstermektedir. Ayrıca Son House'un *Preachin' the Blues* şarkısını kendi teknik ve müzikal yorumuyla yeniden icra etmesi Johnson'ın Son House'un müziğinden etkilendiğinin bir kanıtıdır (Ruttkoff & Scott, 2005, s. 142). Johnson'ın gitar müziğinde "piyano temelli çok katmanlı bir eşlik" stilini kullanması ise Robert Johnson'ın "şeytani" kişiliğinden ziyade müziğe özgün bir bakış açısı ile yaklaştığının bir göstergesidir (Ruttkoff & Scott, 2005, s. 143).

Mississippi Delta bölgesinin üç önemli ismi Charley Patton, Son House ve Robert Johnson, kuşaklar arası bu yerel geleneğin aktarımında önemli rol oynamıştır. Charley Patton'ın kendine özgü gitar çalımı ve vokal icrası, Son House'un *bottleneck style* tekniğini yoğun kullanması ile getirmiş olduğu müzikal yorum ve Robert Johnson'ın bir öğrenci niteliğinde hem Charley Patton hem de Son House'dan etkilenerek esinlendiklerini daha ileri düzeye taşıyarak *blues* müziğine özgün bakış açılarıyla katkıda bulunması bu üç müzisyenin öne çıktığı alanlardır. Amerikalı akademisyenler Peter Rutkoff ve Will Scott'un 2005 tarihli yazılarında belirttikleri gibi, Patton, House ve Johnson, üçü de Delta *blues*'un yenilikçi müzisyenleri olmuş ve müziklerinde dini ve spiritüel öğeleri de barındırmışlardır (Ruttkoff & Scott, 2005, s. 144).

Yirminci yüzyılın başında *blues* müziğe olan ilginin artması ve Mamie Smith'in *Crazy Blues* adlı eserinin kayda alınması, Amerika'da yerel müziklere olan merakın daha da ilerlemesini sağlamış ve siyah halk şarkılarının daha fazlasına ulaşma talebi doğmuştur. Irk kayıtlarından on yıl sonra bu talep *Kongre Kütüphanesi* (Library of Congress) müzik departmanı çalışanları tarafından sunulmuş ve 1933 yılında folklorist John Lomax ve oğlu Alan Lomax güney eyaletlerindeki cezaevlerini dolaşarak Afro-Amerikan müziğini araştırmaya başlamışlardır (Hamilton, 2002, s. 133). John Lomax için bu gezilerdeki amaç kaydedilen eserlerin analizinden ziyade Amerika geleneklerini koruma isteği taşımaktadır; ancak Alan Lomax için durum daha farklıdır ve politik olarak sol görüşe daha yakın olan genç Lomax, güneyde siyahi topluma karşı yapılan ırk ayrımcılıklarına tanık olmaktadır (Lawson, 2007, s. 52). Babası John Lomax ile güneyi gezen Alan Lomax, 1930'lu yılların sonunda *Kongre Kütüphanesi'ne* katıldığı zamanlarda politik görüşü sol olan kesimlerde aktif olmuş ve folklorik çalışmaları daha detaylı ve kapsamlı inceleme amacını edinmiştir (Hamilton, 2001, s. 24). 1940'lı yılların başında *Kongre Kütüphanesi* adına araştırmacı olarak görev yapan genç Lomax, Fisk Üniversitesi ile iş birliği içerisinde plantasyon merkezlerinde iki saatten fazla çocuk şarkıları, iş şarkıları, ilahiler vb. yerel güney müziği özellikleri taşıyan eserler kaydetmiştir (Hamilton, 2001, s. 21). Ayrıca Lomax'ın bu araştırmalarda yazdığı rapor ve notlarda *blues* müziğin Mississippi Delta bölgesinin 'siyah müziğinin temel formunu oluşturduğu' belirtilmiştir (a.g.e., 2001, s. 21). Nitekim bazı araştırmacılar tarafından da *proto blues* (*blues* öncesi dönem) döneminde oluşmaya başlayan *blues* formu -sekiz, on veya

on iki ölçülük *blues* formunun- yirminci yüzyılın ilerleyen yıllarında Mississippi Delta gibi diğer *blues* türlerinde 'klasik *blues* formunun' belirginleşmeye başladığı bölge olarak görülmektedir (Sang, 2025, s. 227). Bahsedilen tarihsel ve toplumsal unsurlar bir araya geldiğinde Mississippi Delta bölgesi *blues* müziğin tematik, ritmik ve melodik yapısının şekillendiği merkezlerden biri haline gelmiştir. Başka bir deyişle, Mississippi Delta bölgesi yalnızca verimli toprakların bulunduğu bir tarımsal alan özelliği taşımakla kalmayıp *blues* müziğin biçim yönünden somutlaştığı ve özgünleştiği bir dönemi ifade etmektedir. Bunun yanı sıra Mississippi Delta bölgesi gitar üzerindeki virtüözite ve enstrümanla vokal arasındaki müziksel bağ yönünden de *blues* müzik için önemli bir bölgedir. Delta *blues* gelenekleri, *blues*'un kıtalararası yolculuğunda Türkiye'ye de geldiğinde kendisine yer bulacak ve *blues*'un çıkışından yaklaşık yüz yıl sonra Ankaralı *blues* grubu Blues Makers tarafından temsil edilecektir.

Alan Lomax'ın çalışmaları arasında *blues* tarihi için en önemlilerinden birisi olan Delta bölgesindeki yerel ezgilerin keşfi üzerine yapmış oldukları saha çalışmaları denilebilir. 1941 yılında Kongre Kütüphanesi adına araştırmacı olan Lomax, aynı zamanda Fisk Üniversitesi'nin iş birliği ve sponsorluğu ile Delta *blues*'un bilinen isimlerinden biri Robert Johnson'ın sesini ve müziğini kaydedebilmek üzere Mississippi'ye doğru yola çıkmıştır (Cowley, 1981, s. 57). Bu gezilerde *Kongre Kütüphanesi*, Lomax'a Presto Recorder marka bir kayıt cihazı sağlamış ve oldukça büyük ve ağır olan bu cihazla kayıtlar gerçekleşmiştir. Mississippi'ye vardığında Johnson'ın öldüğünü öğrenen Lomax, onun yerine *Stovall Plantasyonu*'nda çalışan müzisyen Muddy Waters ile tanışmıştır (Cowley, 1981, s. 57). Alan Lomax, Muddy Waters ile tanıştığında Robert Johnson ile ilgili sorular da sormuş ancak Muddy Waters'ın Robert Johnson ile yüz yüze hiç tanışmadığını, sadece onun kayıtlarını dinlediğini öğrenmiştir (a.g.e., 1981, s. 58). Lomax'ın arabasının arkasındaki *fonografla* (phonograph)[12] Muddy Waters'ın *Country Blues* ve *I'd Be's Troubled* şarkılarını kaydetmesi Delta bölgesinin müziğini belgelemek ve arşivleme açısından önemli olmakla birlikte ileride Muddy Waters'ın Şikago *blues* türünün öncülerinden biri olmasına kapıyı açmıştır (a.g.e.,

[12] *Fonograf (Eng: Phonograph):* 1877 yılında Amerikalı bilim insanı Thomas Edison tarafından icat edilen bir ses kayıt cihazıdır. Dönen bir disk (plak) üzerinde duran iğnenin titreşimi sayesinde seslerin üretimini sağlayan bir cihazdır. Disk üzerinde dönen iğne, diskin üzerindeki kıvrımlı oluklarda ses dalgası olarak kaydedilen ses dalgasını kopyalamaktadır (Britannica, 2025, Erişim: 01.12.2025).

1981, ss. 58-61). Bu girişim, *blues* müziği yerinde belgelemiş ve ileriki yıllarda gerçekleştirilecek müzikolojik araştırmalar için önemli bir adım olmuştur.

1.3.2. Piedmont Blues

Amerika'nın güney eyaletlerinde doğan Delta *blues*, yaşanan ırk ayrımcılıkları, plantasyonlarda mevcut olan ağır çalışma şartları bu müziğin geleneğini oluştururken, Amerika'nın güney doğu kıyılarında eş zamanlı olarak farklı bir *blues* geleneği oluşmaya başlamıştır. Piedmont *blues* olarak adlandırılan bu müzik, *blues* müziğin yalnızca Delta bölgesi ile sınırlı olmadığını ve *blues*'a daha farklı ve çeşitli bir sosyo-kültürel bakış açısıyla yaklaşmanın mümkün olduğunun göstergesidir. Piedmont *blues* (East Coast ya da Southern blues), Amerika'nın Appalaş Dağları'ından (Appalachian Mountains) Georgia, Richmond, Virginia ve Atlanta eyaletleri arasında kalan bölgede icra edilen *blues* müziği çeşididir (Barlow, 1992, s. 56). Carolina eyaletinin kuzeyinde bulunan Durham şehri tütün yetiştiriciliği ile meşhurken eyaletin daha kuzey bölgeleri pamuk yetiştiriciliği ile ünlü olmuş ve burada çalışan Afro-Amerikalı işçiler Piedmont *blues*'un kaynağını oluşturmuştur (a.g.e., 1992, s. 56).

Mississippi Delta *blues*'da kullanılan yoğun vokaller ve solo gitar eşliğinden farklı olarak Piedmont *blues*'da ritmik gitar ve armonika (harmonica) kullanımı vokale eşlik etmektedir ve gitar ile armonikanın birleşimi, *blues* müzik geleneğinde yer alan çağrı-yanıt tekniğinin de bir örneğini teşkil etmektedir (a.g.e., 1992, s. 57). Gitar tekniğinde ise Delta *blues*'a benzeyen başparmak ve parmakla çalınan çoksesli çalım stili, karmaşık ritmik yapılarla birleşerek *ragtime* etkili müzik oluşturmaktadır (Hedin, 2016, Erişim: 04.12.2025). *Finger-picking* olarak adlandırılan bu stil, baş parmağın gitardaki alt telleri çalarken müziğin bas temelini oluşturmakta; diğer parmaklar ise tiz telleri çalarak müziğin melodisini icra etmiştir (Hedin, 2016, Erişim: 04.12.2025; Pearson, 2003, s. 33). Akademisyen ve *blues* müzik araştırmacısı William Barlow'a göre (1992), Delta'nın "derin ve karanlık müziğinden" ve Teksas bölgesinin "caz ve dans odaklı ensemble[13] müziğinden" farklı olarak Piedmont *blues*,

[13] *Ensemble:* Fransızca 'birlikte' veya 'bütün' anlamına gelmektedir. On sekizinci yüzyıldan itibaren müzikal bir grubun icrasını tanımlayan bir terim olarak müzik terminolojisine girmiş ve pek çok dilde yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Cook, 2001, Erişim: 08.12.2025).

"tatlı, hafif ve akıcı" özellikler taşıması ile dramatik bir şekilde diğerlerinden ayrılmaktadır (Barlow, 1992, s. 57). Bu müziğin önemli temsilcilerinden birkaçı Gary Davis (1896-1972), Blind Boy Willie McTell (1898-1959) ve Blind Boy Fuller (1904-1941) gibi sanatçılar yer almakta olup, üç sanatçının da görme engelli olmasının yanında Piedmont müziğinin farklı yorumcuları olarak bilinmektedir. Özellikle Gary Davis'in (Reverend Gary Davis), vokal tarzının oldukça "sert" olduğu bilinmektedir ve bu sertliğin Davis'in uzun yıllar sokak şarkıcılığı yapması ve kilisede rahip olduğu için dini repertuarından ötürü geldiği düşünülmektedir (Pearson, 2003, s. 34).

1.3.3. Teksas (Texas) Blues

Teksas *blues*, adından anlaşılacağı üzere Amerika'nın Teksas eyaletinde gelişen bir türdür. Mississippi Delta geleneğinin özelliklerini de taşıyan Teksas *blues*, bireysel icralar ve gitar çalımının teknik düzeyde geliştirilmesiyle diğer *blues* türlerini de etkilemiştir. Yirminci yüzyılın başında gelişen bu tür, kırsal *blues* geleneğini geliştirerek şehirlere doğru yönelen akımda önemli bir konuma sahiptir.

Teksas *blues*'un öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen Blind Lemon Jefferson - doğum adıyla Lemon Henry Jefferson- 1897 yılında Teksas eyaletinin Coutchman şehrinde bir çiftlikte doğmuştur (Oakley, 2004, s. 159). Görme engelli olmasından ötürü *blind* (kör) lakabına sahip olan Jefferson, müzik eğitiminin belirsiz olmasına karşın küçük yaştan blues müzik geleneği içinde yetişmiştir (Govenar, 2000, s. 8). Yaşadığı bölgede gezgin müzisyen olarak bilinen Blind Lemon Jefferson, Dallas ve daha pek çok şehirde sokak müzisyenliği yapmış ve Lead Belly ile de Dallas'ta tanışmıştır (a.g.e., 2000, s. 9). Blind Lemon, Dallas'ta yirminci yüzyılın başında kayıt teknolojilerinin gelişmesi -daha önce bahsedildiği gibi- ilk *blues* kayıtlarının yapılmasına olanak sağlamış ve *blues* müziğe olan ilgi artmaya başlamıştır. Blind Lemon Dallas'ta iken, bir plak dükkânı yöneticisi Jefferson'ı *Paramount* adlı plak şirketine önermiş ve bu sayede Blind Lemon'ın Chicago yolculuğu başlamıştır (a.g.e., 2000, s. 9). *Blues* müzikte solo gitar çalıp müziğini icra eden pek çok Afro-Amerikalı erkek müzisyenle genellikle çadır gösterilerinde, vodvillerde veya kalabalık bir orkestrada

kadın solist sanatçısının arkasında sahne alan Jefferson; bu anlamda, kaydı yapılan siyah bir *blues* müzisyeni olarak ün yapan ilk solo sanatçı unvanını taşımaktadır (Evans, 2000, s. 84).

Blind Lemon Jefferson, müziğinde kullandığı esnek ritmik kalıplar, karmaşık gitar ve tizlerde gezinen vokal kullanımları ile kendine özgü bir *blues* icrası yaratmıştır (Oakley, 2004, s. 162). Onun için gitar, eşlik eden bir enstrümandan ziyade vokalin sesine "cevap veren bağımsız bir ses" olarak yer almaktadır (Evans, 2000, s. 86). *Blues* müzik araştırmaları ile tanınan Amerikalı yazar Robert Palmer'e göre;

> "Blind Lemon Jefferson ve Patton'ın çağdaşları sayılabilecek diğer Teksaslı *blues* sanatçıları, poliritmik efektleri katmanlı olmaktan çok doğrusal bir şekilde kullanırlardı; zıt ritim kalıplarını üst üste yığmak yerine, bunları uç uca birleştirme eğilimindeydiler. Bu bakımdan, Teksaslılar'ın çalışmaları dönemin popüler dans müziği ve *caz*'ına daha yakındı" (Palmer, 1982, s. 64)."

Palmer'in tespitine göre Jefferson'ın ve diğer Teksas *blues* müzisyenlerinin müziğinde yer alan ritmik yapı, Mississippi Delta *blues*'undaki gibi katmanlı bir ritmik yapıdan ziyade yatay bir şekilde birleşen akış olarak değerlendirdiği düşünülebilir. Bu bakımdan Jefferson'ın gitar müziği ve tam zamanlı dans müziklerine hakimiyeti ele alındığında, onun ileriki yıllarda *caz*'a ve popüler müzik kültürüne aktarmış olduğu bir birikimin varlığından söz edilebilir. Şarkılarında yoksulluk, hapishane hayatı, cinsellik gibi konuları mizahi bir dille anlatan Jefferson, *Paramount Records'*tan çıkardığı *That Black Snake Moan* ve *Bakershop Blues* gibi şarkılarında işlediği temaları ironik ve mizahi bir dille metaforlar üzerinden anlatmıştır (Govenar, 2000, s. 16). O dönemde siyahi bir müzisyenin şarkılarından telif ücreti alması pek alışılmış bir durum olmasa da Blind Lemon eserlerinden telif ücreti almış ve bu bakımdan da dikkati çeken bir müzisyen olmuştur (a.g.e., 2000, s. 13).

Teksas *blues* müziğinin bir diğer önemli ismi Blind Willie Johnson'dır. 1897 yılında Teksas eyaletinin Marlin şehrinde doğan Blind Willie, kör lakabından anlaşılacağı üzere görme engelli bir müzisyendir. Brad Smith'in (2015) yorumuna göre, o dönemin anlayışında 'körlük ve maneviyat' arasında bir ilişki kurulmuş ve görme engelli bir müzisyenin eserlerinde 'daha içsel' bir dünyadan seslenildiği düşünülmüştür (Smith, 2015, s. 5). Bu yaklaşım, görme engelli sanatçıların icralarının toplum tarafından daha 'samimi'

bulunmasına yol açmıştır (a.g.e., 2015, s. 5). Blind Willie'nin yaşadığı dönemde görme engelli vatandaşların bir araya gelerek birbirlerine yardım ettikleri bilinmekte ve müziğin bu yardımlaşmanın bir kolu olduğu düşünülmektedir (Blakey, 2007, s. 6). Kiliselerde bir araya gelen müzisyenler arasında olan Blind Willie Johnson da küçük yaştan itibaren kiliselerde müzik icra etmiş ve müziği, *blues* ve dini etkiler çerçevesinde şekillenmiştir (a.g.e., 2007: 6). Teksas bölgesinin Marlin şehrinde sokak müzisyenliği de yapan Johnson, Dallas'ta 1927 yılında ilk stüdyo kaydını gerçekleştirmiş, otuzdan fazla eseri günümüze değin gelmiştir ve 1945 yılında Teksas'ta hayatını kaybetmiştir (Blakey, 2007, s. 6; Oliver, 2001, Erişim: 07.01.2026).

Blind Willie Johnson'ın, Teksas *blues* müziğinin belki de en ilgi çekici sanatçılarından biri olduğu söylenebilir. Brad Smith (2015), Blind Willie'yi 'önce Hristiyan, daha sonra müzisyen' olarak tanımlamış ve Blind Willie'nin Teksas müziğinin 'en spiritüel örneği' olarak tanımlamıştır (Smith, 2015, s. 2). Ayrıca Smith, Johnson'ın bir blues sanatçısından ziyade *gospel* müziğin öncü isimlerinden biri olduğunu savunmaktadır (a.g.e., 2015, s. 1). *Gospel*, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Amerikan kökenli *evanjelik*[14] Protestanlar'ın dini müzik geleneklerinden ve şarkı söyleme geleneklerinden doğmuştur (Goff, 1998, Erişim: 10.01.2026; Shearon vd., 2012, Erişim: 10.01.2026). Müziğin yapısı, dönemin genellikle popüler müzik melodilerine benzerken; eserlerde kullanılan şarkı sözleri İncil temelli olup dini konuları içermektedir (Goff, 1998, s. 725). Afro-Amerikan kültüründe ise *gospel*, 1930'lu yıllarda Afrika müzik gelenekleri ile *blues* şarkılarının birleşimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Shearon vd., 2012, erişim: 10.01.2026). Zorunlu göç döneminde Amerika'ya getirilen Afrikalı kölelerin yanlarında getirmiş oldukları müzik kültürleri, Amerika'daki efendilerinin inançları olan Hristiyanlık ile birleşmiş, İncil'deki dini metinler Afrika müziğinde yer alan çağrı-cevap, poliritmik kalıplar, doğaçlamalar ile sentezlenmiştir (Shearon vd., 2012, erişim: 10.01.2026). Bu anlamda *black gospel* (siyah gospel) müziği vokal müziğin iki önemli formu olan *blues* kırsal folk müziğine ve on dokuzuncu yüzyıldaki *gospel* müzik geleneklerini barındırmıştır (Smallwood, 1980, s. 100). Bu açıdan bakıldığında, Blind Willie'nin müziği de sıklıkla dini içerikli olması sebebi ile *blues* ve

[14] *Evanjelizm (Eng. Evangelism):* Hristiyanlık'ta misyonerler tarafından dinin yayılması amaçlı yapılan faaliyetlere verilen isimdir. Grekçe müjde anlamına gelen kelime, İngilizce'de Good News şeklinde karşılık bulmuştur. İsa'nın Müjdesi'ni yayma anlamına gelmektedir (Mission and Evangelism, 2026, Erişim: 24.01.2026).

gospel tarzlarının arasında bir köprü oluşturduğu düşünülebilir. Bu yönüyle Blind Willie, *blues* müzik geleneği ve dini müzik gelenekleri arasında bağ kuran bir temsilci örneği olarak düşünülebilir. Müziğinde *slide gitar* tekniğini sıklıkla kullanan Johnson, gitar kullanımında enstrümanı vokale bir eşlik olarak düşünmekten ziyade, gitarı kendi sesine cevap veren bir 'ikinci ses' olarak görmektedir (Smith, 2015, s. 4). Başka bir deyişle Blind Willie Johnson, vokal ve gitar arasında kurduğu ilişki ile *blues* geleneğinden gelen çağrı-cevap tekniğini müziğinde işlemiştir.

Teksas *blues* geleneğinin bir diğer önemli temsilcisi ve bu geleneğin kentsel (urban) müzik kültürüyle şekillenmesine vesile olan sanatçı Aaron Thibeaux "T-Bone Walker'dır. 1920 yılında Teksas eyaletinin Linden şehrinde dünyaya gelen sanatçı, 1975 yılında ölümüne kadar sahne aldığı konserler ve turnelerle müzik dünyasında aktif bir sanatçı olmuştur (Davis, 2003b, s. 163; Specht, 2020, s. 161). Küçük yaşta ailesi ile Dallas'a taşınmış ve Blind Lemon Jefferson ile tanışmıştır (Specht, 2020, s. 161). Görme engelli olan Blind Lemon, Dallas sokaklarında kendisine rehberlik (lead boy) etmesi için Walker'dan yardım istemiş ve ikilinin dostluğu ileride T-Bone'un müzik yaşamını etkileyecek derecede önemli bir başlangıç noktası olmuştur (Palmer, 1982, s. 197). Küçük yaştan itibaren Blind Lemon'ın gitar çalma stilinin içinde büyüyen T-Bone Walker, Blind Lemon'ın tek telli gitar stilini gözlemleme fırsatı bulmuştur (a.g.e., 1982, s. 197). 1929 yılında on dokuz yaşındayken Dallas'ta *Columbia Records* plak şirketi ile *Trinity River Blues* ve *Wichita Falls Blues* isimli iki bestesini kaydetmiş ve plak şirketi bu kayıtları "T-Bone" adıyla yayınlamıştır (Specht, 2020: 161). Müziğinde keskin ton ve esnek dinamiklerle dolu; sahnede ise gitarı adeta zıplayarak çalıp ve gösterişli sahne performansları gerçekleştirmesiyle dikkati çekmektedir. (Davis, 2003, s. 163; Oakley, 2004, s. 288). 1930'lu yıllarda Texas'tan ayrılıp California'ya yerleşen Walker, West Coast *Blues* (Batı Sahil Blues'u) müziğinin de kentleşmesinde katkıda bulunmuştur (Oakley, 2004, s. 289).

T-Bone Walker'ın *blues* dünyasına kattığı asıl yenilik müzikolog David Evans'ın (2000) da belirttiği gibi Blind Lemon Jefferson'un gitar müziğinden almış olduğu teknikleri elektrikli gitara uyarlayarak ileriki yıllarda *blues* müziğin kentsel çerçevede şekillenmesinin temelini atmış olmasıdır (Evans, 2000, s. 101). Gitar üzerindeki bu teknik dönüşüm, Şikago *blues* geleneğinin önemli isimleri B.B. King, Muddy Waters ve daha sonraları elektro gitar

virtüözleri Jimi Hendrix[15], Stevie Ray Vaughan gibi isimleri önemli derecede etkilemiştir (Davis, 2003, s. 163). Öyle ki *blues* tarihçisi Giles Oakley'nin (2004), B.B. King'in 1972 yılındaki BBC [The British Broadcasting Corporation] kanalı ile yapmış olduğu röportajından aktardığına göre King, T-Bone Walker'ı ilk dinlediğinde hayran kaldığını ve neredeyse aklını yitireceğini belirtmiştir (Oakley, 2004, s. 289). Buradan anlaşılacağı üzere T-Bone Walker, doğduğu ve icra ettiği müzik stili gereğince müziğini sadece Teksas *blues* müziğinin kırsal karakterinde bırakmayıp *blues*'u şehirli ve elektro gitar odaklı bir performans müziğine taşımıştır. Bir bakımdan geçiş dönemi sanatçısı olarak da düşünülebilen T-Bone, bizlere aynı zamanda *blues* müziğin kendi alt türleri ve müzisyenleri arasındaki bağı ve geçirgenliği göstermekte; bu müziğin alt türlerinin tarihsel anlamda eş zamanlılığını kanıtlamaktadır.

Görüldüğü üzere Blind Lemon Jefferson, Blind Willie Johnson ve T-Bone Walker gibi sanatçılar Teksas *blues* geleneğine getirdikleri yenilikler müziğe farklı bir akıcılık getirmişler, *blues'un* akustik kırsal geleneği ile kentsel yüksek sesli elektrikli müziği arasında köprü görevi gördüğü düşünülebilir. Bu anlamda Teksas *blues* ileriki yıllarda Amerika'dan çıkarak dünyanın farklı kıtalarındaki yolculuğunda Türkiye'de kendisine yer bulacaktır. Özellikle Ankaralı *blues* gitaristi ve eğitimcisi Mehmet Ali Acet ve genç kuşak *blues* müzisyenlerinden Can Bayoğlu, bu geleneğin Türkiye'deki ve Ankara'daki temsilcileri arasında gösterilebilir.

1.3.4. Şikago (Chicago): Şehir (Urban) Blues

1920'li yılların sonlarında gerçekleşen *Büyük Buhran* (Great Depression), Amerika toplumu için ekonomik çöküş olmuş; binden fazla banka batmış, pek çok iş yeri kapanmış, demiryolu şirketleri iflas etmiştir (Oakley, 2004, s. 199). Siyah-beyaz ayrımının yapıldığı Amerika toplumunda işe alınırken son seçenek olan Afro-Amerikan kökenli işçiler, işten çıkarmada da ilk sıralarda yer almış ve bu durum sosyal ve ekonomik yönden siyah Amerikalıların

[15] *Jimi Hendrix* (1942-1970)*:* Afro-Amerikan kökenli, *blues ve rock* geleneğinin önde gelen müzisyenlerinden birisidir. Sol eliyle çaldığı elektrik gitarı ile *blues, soul, caz* tınılarını *rock* müziğiyle birleştirerek *blues rock* müziğin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Elektrik gitar üzerindeki deneysel efektleriyle yüksek sesli *rock* müziğin önemli bestecilerindendir (Murray, 2026, Erişim: 19.06.2026).

yaşamını olumsuz yönde etkilemiştir (Oakley, 2004, s. 201). Ekonomik krizden etkilenen diğer sektörler gibi müzik endüstrisi de nasibini almış ve klasik *blues* rağbet görmemeye başlamış, plak satışları ciddi anlamda düşüşe geçmiştir (a.g.e., 2004, s. 214). Bu duruma alternatif olarak insanlar ev kira Partileri olarak anılan ev buluşmalarında yiyecek ve içeceklerinin yanında müzisyenlerin canlı müzik yaptıkları bir kültür gelişmiştir (a.g.e., 2004, s. 214).

Ekonomik krizi takip eden yıllarda II. Dünya Savaşı'nın (1940-1945) başlaması zaten zor olan yaşam koşullarını daha da zorlaştırmıştır. Savaş ve ekonomik sıkıntılar, sosyal yaşamı etkilemeye devam etmekte, toplumun önemli bir kesimi kırsal yaşamdan şehirlere iş bulma umuduyla göç etmiştir. Göç edilen şehirlerin başında gelen Şikago'nun nüfusu 1940'lı yılların sonuna doğru ciddi anlamda artış göstermiştir (Oakley, 2004, s. 300). Güney'den göç eden siyahlar, *getto*[16] mahallelerinde yerleşim kurmuş ve kimi zaman kırsal davranışların burada devam ediyor olmasından ötürü daha önceden göç eden sakinlerin onları aşağılamasına da sebep olmuştur (a.g.e., 2004, s. 300).

Artan kent nüfusunda yüksek sesli müzik modası olan şehirlerde, elektrikli gitar kullanımı yaygınlaşmış, mızıka kullanımı eşlikten ziyade bir solo enstrümanı görevi görmeye başlamış ve davulcuların yer aldığı küçük gruplar kurulmaya başlanmıştır (Palmer, 1982, s. 133). Yirminci yüzyılın başında caz müziğinde popüler olan big band tarzı kalabalık orkestra müziği icra eden büyük müzik gruplarını bir arada tutması zorlaşmış, yerine daha küçük müzik toplulukları tercih edilmeye başlanmıştır (a.g.e., 1982, s. 134). Mississippi Delta bölgesinden daha iyi hayat şartları için kuzeye göç eden *blues* müzisyenleri, artan şehir nüfusunun talebi olan yüksek sesli *blues* müzik modasına uymuş ve bu yeni şehir *blues* (urban blues)'unu benimsemişlerdir (Oakley, 2004, ss. 214-278). Şehir *blues*'unun önemli merkezlerinden biri olan Chicago, bu yeni *blues* türüne ismini vermiş ve ileriki yıllarda *rhythm and blues* (R&B) olarak adlandırılacak olan yeni müzik türünün de temellerini atmıştır (Palmer, 1982, s. 134).

[16] *Getto* (Eng. Ghetto): Fransızca kökenli bir kelime olup; bir yerleşim bölgesinin, aynı şehir, ülke ve kültürden gelen insanların yerleştiği bölümüne denir (Türk Dil Kurumu, 2025, Erişim: 07.06.2026).

Şikago *blues* müziğinin öne çıkan en önemli isimlerinden birisi olan McKinley Morganfield, bilinen adıyla Muddy Waters'tır (1913-1983). Daha önce Mississippi Delta müziği bölümünde anlatıldığı gibi 1941 yılında Kongre Kütüphanesi adına çalışan folklorist Alan Lomax ve Fisk Üniversitesi'nin iş birliğince Waters'ın bazı şarkı kayıtları alınmıştır. Muddy Waters, bu çalışmadan sonra 1943 yılının mayıs ayında Delta Bölgesi'ni terk etmiş ve Şikago'ya doğru yola çıkmıştır (Davis, 2003b, s. 175). Muddy, Şikago'ya vardığında Georgialı Tampa Red gibi *blues* müziğin büyük isimlerinin çoğu kayıtlar yapmaya başlamıştır (Palmer, 1982, ss. 134-135). İlk olarak Şikago'daki ev partilerinde çalmaya başlayan Muddy, akustik gitar ile kalabalık şehrin yüksek sesli müzik talebine cevap veremeyeceğini anladıktan sonra elektro gitara geçmiştir (Davis, 2003, s. 176). O dönemin şehir *blues*'u değişmeye başlamış; müzik, eski siyahi *blues* ile *vodvil* tarzı *swing*[17] ritimlerinin sentezini oluşturan bir yapıya dönüşmüştür (Palmer, 1982, s. 35).

Muddy Waters'ın, Şikago *blues*'unda onu öne çıkaran özelliği Mississippi Delta *blues slide gitar* tekniğini şehir *blues*'unda elektro gitara uyarlaması ve Delta müziği tınısını modern elektrik müziğe uyarlaması bakımından dikkat çekicidir (Davis, 2003, s. 180; Oakley, 2004, s. 301). Bu bakımdan Delta geleneği mirasçısı olarak da anılan Muddy Waters, Giles Oakley'nin (2004) yorumuyla "Son House'un ve Robert Johnson'ın 30'lu yıllarda yaptığı blues'un mirasçısı" olarak anılmaktadır (Oakley, 2004, s. 301). *I Can't Be Satisfied* (1948), *I'm Your Hoochie Coochie Man* (1954) ve Manish Boy (1955) gibi ses getiren eserlerini 1928'de Polonya'dan Amerika'ya göç eden Yahudi kardeşler Leonard ve Phil Chess tarafından kurulan *Chess Records* (önceki adıyla Aristocrat) adlı plak şirketi ile yapan Waters; başarılı ve hit parçaları ile plak şirketinin de büyümesine ve müzik endüstrisinde bağımsız bir kuruluş olmasına yardımcı olmuş; bu sayede ileriki yıllarda *Father of Rock 'n' Roll* (Rock 'n' Roll'un Babası) olarak anılacak olan müzisyen Chuck Berry'nin de plak kayıtlarının yapılmasına vesile olmuştur (Oakley, 2004, s. 303; Palmer, 1982, s. 13).

Şikago *blues* geleneğinin *Three Kings of the Blues Guitar* (Blues Gitarın Üç Kralı) olarak adlandırılan müzisyenleri B.B. King (1925-2015), Freddie King (1934-1976) ve Albert King

[17] *Swing:* Kelime anlamı olarak 'sallanmak' anlamına gelmektedir. Caz müzikte öne ve arkaya doğru sallanma hissi ver ve üçlemelerden oluşan bir ritmik kalıptır. Aynı zamanda 1930'lu ve 40'lı yıllarda, caz müzisyenleri tarafından çalınan popüler bir sosyal dans türüne de ismini vermektedir (Milward, 2013, s. 20; Spring, 2014).

(1923-1992), elektro gitara getirmiş oldukları yeni bakış açılarıyla *blues*'a katkı sağlamışlardır. Mississippi doğumlu olan Riley B. King, Blind Lemon Jefferson, T-Bone Walker ve Lonnie Johnson gibi isimlerinden esinlenmiş, *blues*'un popüleritesini yitirmesinden ötürü kendisini "blues'un" elçisi olarak tanımlamıştır (Davis, 2003, s. 201; Oakley, 2004, s. 315). King, kırklı yaşlarında gitar çalmayı kendisi öğrenmiş ve T-Bone Walker'ın lead gitar tekniğini benimsemiş, gitarı grup içerisinde eşlikten ziyade solo müzik yapan bir enstrümana dönüştürmüştür (Palmer, 1982, s. 228). *Bluesway/ABC* plak şirketinden çıkan *The Thrill Is Gone* (1969) şarkısı ile hit olmuştur (Davis, 2003, s. 200). B.B. King gibi kendisi de Mississippi doğumlu olan Freddie King ise; Albert Nelson adıyla dünyaya gelmiş ve çocukluk yıllarını plantasyonlarda geçirmiştir (Palmer, 1982, s. 245). Genç yaşta Memphis'e göç etmiş, sahne performanslarıyla dikkat çeken bir sanatçı olmuştur (Davis, 2003, s. 224). Robert Palmer'ın (1982) tanımıyla "buldozer ritmi ve yüksek enerjili gitar soloları" ile ticari başarıya kavuşan Albert King, altmışlı yıllarda R&B listelerine girmeyi başarmıştır (Palmer, 1982, s. 246). Gitarını sol eliyle ve tersine çalabiliyor olması, bu sebeple sağ elinin uzanabileceği şekilde gitarını akord etmesi gitar stillerine bir yenisini eklemiştir (Davis, 2003, s. 224). Son olarak Teksas doğumlu Freddie King ise hızlı bir tempoya sahip şarkısı Hideaway ile R&B listelerine girmiş, Teksas ve Şikago stillerini birleştirmiştir (Davis, 2003, s. 224; Oakley, 2004, s. 308). Bu kapsamda, bahsedilen "Üç Kral", Şikago *blues* gitar müziğini Delta ve Teksas'tan gelen kırsal tınılarla sentezlemiş; bu müziğin popüler müzik dünyasına yön verme eğilimini öne çıkardıkları düşünülebilir.

Şikago *blues*'unun bir başka öne çıkan ismi Chester Arthur Burnett -bilinen sahne adıyla Howlin' Wolf- 1910 yılında Mississippi'de doğmuş ve *Dockery Plantasyonu'*nda Charley Patton'ın öğrencisi olmuştur (Palmer, 1982, s. 207). Delta *blues* geleneği içinde büyüyen Wolf, profesyonel müzik kariyerine başlamadan önce Memphis, Tennessee'ye taşınmış ve burada bir süre KWEM adlı radyo istasyonunda canlı yayında programlar yapmıştır (Palmer, 1982, s. 232). 1951 yılında *Chess Records* ile *Moaning at Midnight* şarkısının kaydını yapmış ve ardından 1953'te plak şirketine yakın olmak için Şikago'ya taşınmıştır (Davis, 2003, s. 192; Palmer, 1982, s. 234). Oakley (2004) ve Palmer (1982)'in belirttiğine göre Howlin' Wolf, Şikago'ya geldiğinde Muddy Waters'ın çalıştığı gece kulüplerinde iş bulmuş ve Waters'ı kendisine rakip görmüştür (Oakley, 2004, s. 305; Palmer, 1982, s. 236).

Blues dünyası içerisinde Howlin' Wolf'un müziğini öne çıkaran özellik, eserlerinde farklı vokal üslubu olmuştur (Davis, 2003, s. 193). Şarkılarında sözler arası "mırıldanmaları ve bağırarak şarkı söylemesi" Wolf'un "zamanının en tehditkâr güce sahip şarkıcılarından biri" olarak yorumlanmasına sebep olmuştur (Oakley, 2004, s. 305). Amerikalı *blues* tarihçisi Eric Lott'a (2011) göre ise Howlin' Wolf'un çocukluğundaki travmaları -aile içi şiddet, plantasyonda zor çalışma şartları, savaş zamanı ordudaki görevi vb.- gibi yaşanılmış travmalar onun sesine yansımış; "uluyarak" şarkı söylemesi Howlin'in "çığlığı"nın müzikal bir yansıması olarak yorumlanmıştır (Lott, 2011, s. 702). Güçlü vokal tekniğinin yanında dönemin önde gelen armonika icracısı Rice Miller'dan öğrenmiş olduğu armonika tınılarını da eserlerine ekleyen Wolf, gösterişli sahne performansları ile *Chess Records'*tan çıkan *Smokestack Lightnin'* gibi hitleriyle döneminin öne çıkan müzisyenleri arasında olmuştur (Davis, 2003, s. 192; Oakley, 2004, s. 305).

Sonuç olarak, Şikago *blues*'un, Mississippi Delta ve Teksas *blues*'undan getirmiş olduğu özellikleri, ekonomik kriz ve göçlerle toplumun sosyal deneyimlerinin birikimlerini harmanlayarak müziği yeni ve kalabalık şehir hayatına uyarlaması *blues*'un kentsel formuna evrilmesini sağlamıştır. Üstelik kentsel yaşam ile *blues* müziğin birleşiminin, Amerika Birleşik Devletleri sınırlarının dışına çıkarak farklı ülke ve kültürlerde de kendisine yer bulduğu söylenebilir. Türkiye'de de bahsedilen birleşimin önemli örneklerinden biri olarak Moe Joe grubu, Ankara merkezli hem Şikago hem de Teksas müzik geleneklerini icra eden Mojo Town grubu dile getirilebilir.

1.4. Blues Formu

Form, bir sanat eserini oluşturan öğelerin kendine özgü bir düzen içerisinde bir araya gelerek bir bütünü oluşturması olarak tanımlanmaktadır (Bulat, 2010, s. 73). Görsel sanatlarda renk ve kompozisyon, edebi sanatlarda ise hece ölçüsü ve uyak düzeni gibi farklı araçlar aracılığı ile oluşan form; müzikte seslerin ve ritmik unsurların bir araya gelmesi ile karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan, *blues* formu da şarkı sözleri ve ezgi özellikleri arasındaki uyum sayesinde pek çok sanat dallarında olan biçimsel özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Ancak bir halk müziği olan *blues*, form bakımından; klasik müzik veya popüler müzik

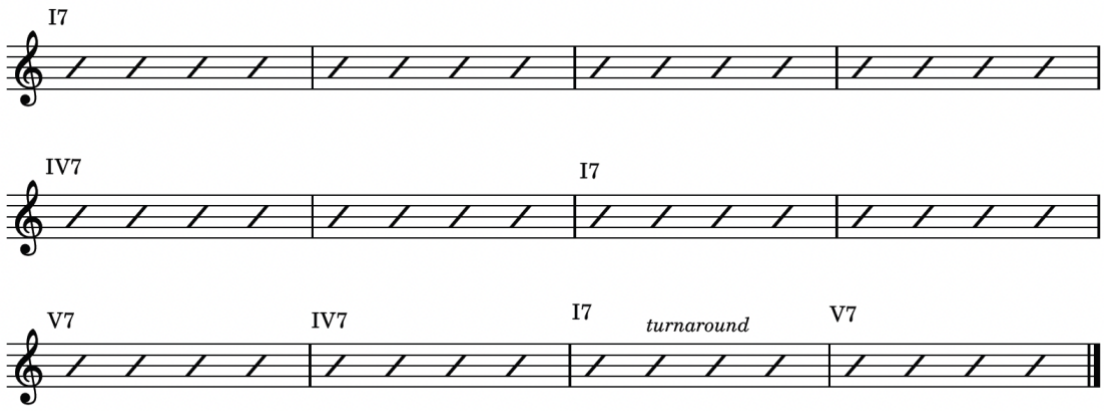
formlarından farklı ele alınmalıdır. Bunun sebebi *blues* formunun, belirli sayıda ölçüler ve bu ölçülere yerleştirilmiş belirli armonik yürüyüşler doğrultusunda bir bütünlük kazanmasıdır. Bu bakımdan *blues* formu, bünyesinde barındırdığı sayısal form değerlerinden ötürü müzik formları içerisinde ayrı bir konumda yer almaktadır.

Blues müziğin biçimsel özellikleri, oluşum sürecinde yer alan sosyo-kültürel koşullardan bağımsız olarak düşünülemez. Bu sebeple *blues'un* tarihsel süreçteki evrimi ve aktarımını inceleyebilmek için bu müzik türünün teorik özelliklerine de değinmek gerekmektedir. Afrika kökenli bir müzik türü olan *blues*, beyaz Amerika ve Avrupa müzik kültürleri ile sentezlenerek oluşmuş, farklı kültürlerin birleşmesiyle beraber ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Amerikalı etnomüzikolog ve *blues* müzik araştırmacısı Alan Lomax'ın 1991 yılında Appalaş Dağları bölgesinde gerçekleştirmiş olduğu araştırmasında da belirttiği üzere, Amerika toprakları, Büyük Britanya müzik geleneğinin kendisini "yeniden şekillendirmesine" (reshape) olanak sağlamıştır (Lomax, 1991, Erişim: 31.08.2026). Lomax'ın ifadelerinden hareketle, *blues'*un barındırdığı kültürel birikimde, köle olarak Amerika'ya getirilen siyahilerin taşımış oldukları Afrika müzik gelenekleri ile Avrupa'dan gelen müzik estetiğinin birleşiminden söz edilebilmektedir. Nitekim Ankara *blues* sahnesinde aktif bir müzisyen olarak yer alan Mehmet Ali Acet de *blues*'un Afrika müzik geleneklerinin yanında Avrupa müzik pratiklerini de barındırdığını belirtmiş ve bu konu hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

> "Afro-Amerikan kökenli işçiler, efendilerinin evinde bir piyano görüyor ve birtakım müzikler duyuyorlar. Şunu da belirtmek istiyorum ki o dönemde çalınan müzikler daha çok Irish yani İrlanda müzikleri. Efendisinin evinde müziği duyan işçi Avrupa'dan gelen melodileri tanımaya başlıyor bu şekilde. Daha sonra kulaklarına hoş gelen tınıları kendilerince sesler ekleyerek yavaş yavaş akorlar elde etmeye başlıyorlar."

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında Mississippi Delta bölgesi, *blues* müziğin klasik formunun belirginleşmeye başladığı bölge olmuştur (Sang, 2025, s. 227). Bu süreçte, Mississippi Delta müzisyeni W.C. Handy, *blues* müziğe önemli katkılarda bulunmuş ve on iki ölçülük *blues* yapısını şarkılarında sıkça kullanarak bu yapının standartlaşmasında rol oynamış; ileriki yıllarda da bu yapının geliştirilmesine ön ayak olduğu düşünülmektedir (Keyes, 2003, s. 111; Oakley, 2004, s. 62). Standartlaşmaya başlayan *blues* yapısı, günümüzde en yaygın şekilde

kullanılan *on iki ölçülük blues formu* (twelve bar blues) olarak karşımıza çıkarken; I, IV ve V akor yürüyüşlerini (chord progression) içermektedir (Koch, 2002, s. 7). İlk dört ölçüde tonik (I) akorunun yer almasından sonra beşinci ve altıncı ölçülerde subdominant (IV) etkisine geçilmektedir ve daha sonra yedinci ölçüyle beraber tonik (I) akoruna dönülmektedir. Dokuzuncu ölçüde dominant (V) akorunun gelmesiyle armonik çözülme hissi devam ederken onuncu ölçüde subdominant (IV) akorları ile çözülme hissi bekletilirken on birinci ölçüde tonik (I) akoru ile armonik yapı çözülmektedir. Tonik akorundan (I) sonra on ikinci ölçüde gelen dominant akoru (V) ise bir sonraki on iki ölçülük yapıya geçişi sağlayan *turnaround* (dönüş yeri) görevi görmektedir. Bu sayede *turnaround* bir *blues* kalıbının sonunu ve başını birbirine bağlayan bir köprü görevi görebilmektedir (Riker, 1994, s. 33). Bu sayede dinleyiciye eser içerisinde bir *blues* döngüsünün bittiği ve yenisinin başlamak üzere olduğu hissiyatı verilmektedir (Starr, 2007, s. 146). *Blues* yapısında *turnaround* gibi bir başka karşımıza çıkan terim ise *quick change* (hızlı değişim)'dir. On iki ölçülük *blues* kalıbının ilk ölçüsünde başlayan tonik akoru (I) ikinci ölçü ile subdominant (IV) akoruna geçtiğinde verilen duruma denilmektedir (Koch, 2002, s. 7). Başka bir deyişle, normalde ilk dört ölçü boyunca devam eden tonik fonksiyonu yerine ikinci ölçüde direkt subdominant akorunun gelmesi 'hızlı bir değişim' olarak görüldüğü için *blues* müzikte buna *quick change* adı verildiği düşünülebilir. Aşağıda verilen örnekte *on iki ölçülük blues formu* gösterilmektedir:
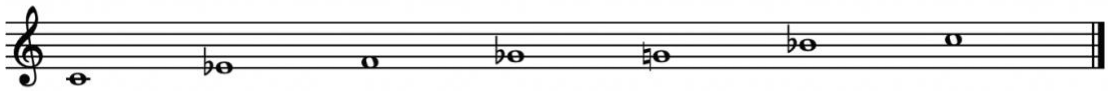


***Şekil 1**: 12 ölçülük blues formu*

Şekil 1'de görüldüğü üzere üç tane dört ölçülük yapılardan oluşan *blues* formu, *on iki ölçülük blues* kalıbının armonik dereceler üzerinden gösterilmiş bir örneğini teşkil etmektedir. *Blues* müziğin gelişim sürecinde pek çok *blues* müzisyeninin on iki ölçülük kalıpları kullandığını söylemek mümkünken bazı sanatçıların bu kalıba uymadığını ve ölçü sayılarını genişletip esnetebildiklerini eklemek gerekmektedir (Oakley, 2004, s. 62). Aynı zamanca *blues* müzik geleneğinde on iki ölçülük yapının akorlarını yedili akorlar (I7, IV7, ve V7) olarak çalmak mümkündür ve yaygındır, böylece *blues*'un karakteristik özelliği verilmiş olmaktadır (Davies, 2025, s. 426). Bu yaygınlık, bazı müzik teorisyenlerince *blues* akor yürüyüşleri içerisinde tonik akorunun dahi yedili basılmasından ötürü çözülmesi gereken bir dominant akor olarak görülmesine sebep olmaktadır (a.g.e., 2025, s. 426).

On iki ölçülük *blues* kalıbından sonra en çok kullanılan *blues* kalıbının sekiz ölçülük *blues* kalıbı olduğunu söylemek mümkündür (Riker, 1994, s. 91). Sekiz ölçülük *blues* kalıbında, on iki ölçülük formdan farklı olarak iki adet dört ölçülük yapıdan söz etmek edilebilir. Tonik akorunun (I), ikinci ölçüde dominant akoruna (V) geçiş yapması sekiz ölçülük *blues* kalıbı için karakteristik bir özellik olarak ifade edilmektedir (a.g.e., 1994, s. 91). Bu duruma örnek olarak müzikolog ve *blues* müzik araştırmacısı Robert Palmer (1982), W.C. Handy gibi Mississippi Delta müzisyeni olan Charley Patton'ın, on iki ölçülük *blues* kalıbının yanında 1930 tarihli *Paramount Records* tarafından kaydedilen *Elder Green Blues* şarkısı gibi bazı eserlerini sekiz ölçülük *blues* formunda bestelediğini belirtmiştir (Palmer, 1982, s. 43). On iki ölçülük ve sekiz ölçülük *blues* kalıpları dışında bir diğer farklı *blues* kalıbı ise on altı ölçülük *blues* yapısıdır (Hughes vd., 2023, Erişim: 02.09.2026). On iki ölçülük kalıbın genişletilerek başta tonik akorunun (I) iki kez tekrarlanmasının ardından subdominant (IV) ve dominant (V) akorlarının gelmesiyle on altı ölçülük yapı hâlini almaktadır (Hughes vd., 2023, Erişim: 02.09.2026). Bu bakımdan dört adet dört ölçülük akor geçişlerinden oluşan on altılık *blues* yapısı, on iki ölçülük yapı kadar yaygın kullanılmasa da özellikle *blues* temelli *rock* müzikte karşımıza çıkabilmektedir (Hughes vd., 2023, Erişim: 02.09.2026). Bu formun en yaygın örneklerinden bir tanesi ise Chicago *blues* müzisyeni Muddy Waters'ın 1954 yılında *Chess Records'tan* çıkardığı *I'm Your Hoochie Coochie Man* olarak gösterilmektedir (a.g.e., 2023, Erişim: 02.09.2026).
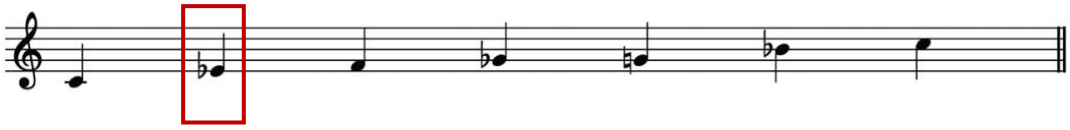
Blues müziğin armonik özelliklerinden ve *blues* dizisi (blues scale)'nden de kısaca bahsetmek gerekmektedir. *Blues* müzik araştırmacıları ve teorisyenler *blues*'un "*kendine özgü blues armonisi"* olduğunu savunmuşlar ve *blue note'*ları, tanımlanan armoninin oluşmasında önemli bir yerde konumlandırmışlardır (Davies, 2025, s. 425). Do notasını temel alarak oluşturulan *blues* dizisine örnek verilecek olursa: do – mi bemol - fa – sol bemol – sol naturel – si bemol – do şeklinde sıralanan *blues* dizisi, armonik derecelerle I – bemol III – IV – bemol V – bekar V – bemol VII – I dereceleri şeklinde ifade edilebilmektedir (Pedler, 2011, s. 1). Bu bakımdan *blues* dizisinin aslında minör pentatonik (beşli) bir diziye bemol V'in eklenmesi ile heksatonik (altılı) bir diziye dönüşerek altı sesten oluşan bir dizi olduğu görülebilmektedir. Müzik teorisyenleri, Afro-Amerikan kökenli *blues* müziği Avrupa müzik sistemi ile teorik açıdan açıklamaya çalışmışlar ve dizi içerisindeki V'inci derecenin Tampere sisteme göre yarım ses daha düşük perdeyle ifade edilmesini, *blues*'daki 'hüznün' ve 'blue' hissetme hâlinin temsili notaları olarak kabul etmişlerdir (Kubik, 2013, Erişim: 02.02.2026; Tallmadge, 1984, ss. 156-157). Avrupa müzik sistemine göre açıklanan *blue note*'lar, standart olmamakla birlikte müzisyene ve ruh hâline göre değişebilmekte ve çalan müzisyenin ruh hâline göre daha küçük aralıklar olan mikrotonal değişimler söz konusu olabilmektedir (Berendt, 2010, s. 198). Aşağıdaki örnekte do ekseni temel alınarak oluşturulan *blues* dizisine örnek verilmiştir:
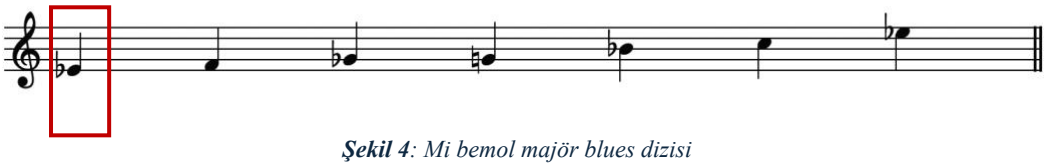


***Şekil 2**: Do ekseni üzerinden blues dizisi*

Blues dizisi, literatürde tek bir diziyi tanımlayacak şekilde kullanılmaktan ziyade minör ve majör olmak üzere iki ayrı pentatonik dizi olarak anlatılmaktadır. Genel olarak *blues* dizisi, minör bir pentatonik gam içerisinde V'inci dereceye giden ek bir kromatik geçiş notasının (blue note) eklenmesi olarak tanımlanmaktadır (Lavengood, 2023, Erişim: 03.09.2026). Bu bakımdan ele alındığında *blues* dizisi denildiği zaman minör *blues* dizisinden bahsedilmektedir (Ligon, 2001, s. 88). Majör *blues gamı* ise; majör pentatonik gamın üzerine bir kromatik ses eklenmesiyle oluşmaktadır (Ligon, 2001, s. 89). Bahsedilen kromatik sesin dizi içerisindeki majör üçlüye yaklaşan bir ses konumunda minör üçlü aralık gibi duyulması dikkati çekmektedir (a.g.e., 2001, s. 89). Bu açıdan bakıldığında, minör ve majör *blues*

dizileri birbirleri ile yakından ilişkili olabilmektedir. Aşağıdaki örnekte minör ve majör *blues* dizisine örnek verilmiştir:



***Şekil 3**: Do ekseni üzerinden minör blues dizisi*

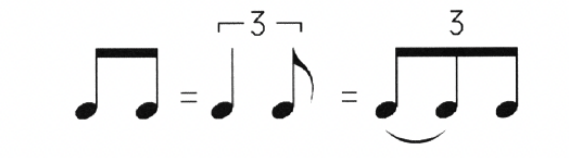


***Şekil 4**: Mi bemol majör blues dizisi*

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi Do ekseni üzerinden minör *blues* dizisi oluşturulduğunda, dizinin III'üncü derecesi, Mi bemol majör *blues* dizisinin I'inci derecesi konumuna gelmektedir. Bu bakımdan her iki dizi de birbirleri ile ilişkili olmakla birlikte bazı araştırmacılar tarafından minör ve majör *blues* dizileri tek bir *blues* yapısını ifade etmektedir.

Blues müziğin temelini oluşturan on iki ölçülük formu ve armonik yapısından sonra bu türün ritmik yapısından da kısaca bahsetmek gerekmektedir. Bu müziğin ritmik yapısının en karakteristik özelliklerinden bir tanesi, sekizlik notaların eşit çalınması olarak adlandırılan *straight eighths* ritmi yerine sekizliklerin birbirlerinden farklı değerlerde çalınması olduğu söylenebilir. Dörtlük bir nota eşit iki sekizlik notaya bölündüğünde, bu iki notanın değerleri birbirinden farklı olmakta ve buna *swing eigths* denilmektedir (Ligon, 2001, s. 11). Başka bir deyişle, bir dörtlük nota eşit sekizliklere bölündüğünde *swing* hissiyatı ile ilk sekizlik uzatılır ve ikinci sekizlik kısaltılarak üçleme temelli bir yapı elde edilir (Starr, 2007, s. 33). Özellikle *caz* müziğinde sıklıkla kullanılan *swing* ritmi, müziğe farklı bir akıcılık ve dinleyicide *sallanma* (swing) etkisini yarattığı söylenebilir. Benzer şekilde *blues*'da da sekizlik notalar eşit değerde çalınmamakta, ilk sekizlik nota ikinci sekizlik notadan daha uzun çalınarak fark edilir bir ritmik ilerleyiş icra edilmektedir ve bu ritmik yapıya *shuffle* denilmektedir (Koch, 2002, s. 8). *Blues* müziğin temel ritmik kalıbını oluşturan *shuffle* ile *swing eigths* birbirleri ile yakın ilişki içerisinde olmakta, *shuffle* içerisinde *swing* ile eserin

başından sonuna tekrarlı bir *groove*[18] etkisinin yaratıldığı söylenebilir. Aşağıda verilen örnekte *shuffle* ritminin ritmik yapısı gösterilmektedir:



Şekil 5: *Shuffle ritmi (Koch, 2002, s.8)*

Shuffle ritminin blues müzik tarihi içerisinde oluşum sürecinden de bahsetmek gerekmektedir. Bulunduğu dönemin sosyo kültürel koşulları çerçevesinde gelişen *blues*, ritmik yapısında da benzer sosyo kültürel unsurlar doğrultusunda şekillendiğini söylemek mümkün olabilir. Bu konu ile ilgili Ankara *blues* sahnesinde aktif bir müzisyen olarak yer alan gitarist ve besteci Bora Biçer, *shuffle*'lı şu şekilde anlatmaktadır:

> "*Shuffle, blues*'un temelini oluşturan ritmik bir yapıdır. Eskiden insanlar o dönemde haftalarca tren yolculukları yapıyorlarmış ve bu süreç içerisinde tren tekerleklerinin raylar üzerinde çıkardıkları sesleri dinlemişler. Trenin çıkardığı sesleri, Büyük Göç'ün yaşandığı dönemde, güney eyaletlerinden kuzeye göç eden siyahiler haftalarca trenin içinde dinledikleri için bundan etkilenmişler ve bu ritmi müziğe uyarlamışlar."

Blues'un armonik ve ritmik özelliklerine değindikten sonra şarkı sözleri ve müzik arasındaki bağlantıdan da bahsetmek gerekmektedir. Günümüzde *blues* standardı olarak kullanılan on iki ölçülük *blues* dizisinin sözlerinin ilk dört ölçülük bölümü, 'A', ilkinin aynısı veya benzeri ile devam eden ikinci dört ölçülük satıra 'A' veya 'A1', ilk iki dört ölçünün duygusal aktarımının bir 'sonucu' niteliğini taşıyan son dört ölçülük sözlere ise 'B' adı verilmektedir. Bu yapıda *blues* müzik geleneğinin temel özelliklerinden biri olan *çağrı-cevap* (call and response) icra tekniğinin de ilk dört ölçüde söylenen şarkı sözleriyle *çağrı* unsurunu ,daha sonra son dört ölçüde bu çağrıya verilen *cevap* unsurunun yer aldığı düşünülebilir ve *blues* icra gelenekleriyle ilişki kurulabilir. Bu durumda AAB şarkı formunun çevresinde şekillenen *blues* formu, cümle sonlarında *break* adı verilen bir veya iki ölçülük doğaçlama ölçülerini

[18] *Groove:* Müzik içerisinde ritmik bir itici güç oluşturması sayesinde ritmik bir yoğunluk elde edilmesine denilmektedir. *Blues, caz,* funk gibi müzik türlerinde müzisyenler bir "groove" yaratmak için bazı müzik unsurlarının zamanlamasını sıklıkla kasıtlı olarak değiştirirler. Groove, bir müzik parçası içinde, zamanlama ve dinamik unsurların beklenen vuruş ritminden veya dinamik seviyeden saptırılmasıyla oluşturulur (Whittall, 2015, Erişim: 03.09.2026) .

de barındırmaktadır (Berendt, 2010, s. 199). Aşağıdaki örnekte *Mississippi Delta* müzisyeni Robert Johnson'ın *Vocalion Records'tan* 1937 tarihli *Cross Road Blues* adlı şarkısının sözlerinin ilk satırında AAB formu görülmektedir:

I went to the crossroad, fell down on my knees. (A)

I went to the crossroad, fell down on my knees (A)

Asked to Lord above, "Have mercy, now, save poor Bob if you please" (B)

Bu bölümdeki açıklamaların sonucu olarak, standart on iki ölçülük *blues kalıbı, sekiz veya on altı ölçülük blues* yapıları, AAB *blues* yapısı, *turnaround, quick change, shuffle* gibi terimler *blues* müziği teorik çerçevede açıklamaya yardımcı olmuş ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Müziğin incelenmesi ve anlatılması çerçevesinde yararlanılan Batı müziği teorisi kuramları *blues* müziğin icra pratikleri için yardımcı bir araç olarak görülebilir. Ancak çalışma kapsamında yapılan görüşmelerde kimi görüşmeciler tarafından Afro-Amerikan toplumun müzik geleneklerinden doğan *blues*'u, sahip olduğu sözlü aktarım, ritmik esneklik ve mikrotonal değişim gibi özelliklerinden dolayı Batı müzik sistemi ile tümüyle açıklamak mümkün olmayabilmektedir. Nitekim bu konu ile ilgili Ankara'da *blues* sahnesinin aktif müzisyenlerinden biri olan gitarist Mehmet Ali Acet düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

> "*Blues* benim için Amerika'da 1900'lerin başlarında köle olan zencilerin ortaya çıkardığı tamamen kendine özgü bir armoni ve ritmi olan bir müzik tarzı. Bu tanımla ilişki kurarak *blues dizisi* hakkında kendime ve öğrencilerimi hatırlattığım bir husus vardır: O da *blues scale* diye bir şey yoktur. Bu şekilde söylememin sebebi *blues*'un değişen akorlara göre çalınıyor olmasıdır. *Blues*, tüm dünyada insanlara anlatılırken *blues dizisi* olarak anlatılıyor ve literatürde de bu şekilde geçiyor bunun farkındayım. Ancak Batı müzik sistemi ile açıklanan ve anlatılan *blues dizisi* beyazların bu müziği anlamlandırmaya çalışmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Yani beyazlar Afro-Amerikan müziği anlamaya çalıştıkları için kendi sistemlerince 3'lü veya 5'li diye açıklamaya çalışıyorlar. Günümüzden yüz yıl önce yaşamış tarladaki işçilerin 3'lü veya 5'li aralıkları düşünerek müzik yaptıklarını hiç zannetmiyorum. İnsanlar nota bile bilmiyorlar bir kere. Biz ise teori ile armoni ile sadece bu müziği anlamaya çalışıyoruz. Ancak müziği yapmak bu anlamın ötesine geçiyor."

1.5. Rock ‘n’ Roll ve Blues Rock

II. Dünya Savaşı sonrası *rock* ‘n’ *roll* ve *blues* rock müziklerinin ortaya çıkmasında pek çok sosyo ekonomik ve kültürel unsurlar rol oynamıştır (Bowman, 1996, s. 20). Özellikle savaş döneminin ilk yıllarından itibaren güney eyaletlerden kuzey eyaletlere göçün artmasıyla kentsel nüfusun artışı söz konusu olmuş; Afro-Amerikan kökenli nüfusun şehir yaşamının parçasından biri hâline gelmiştir (a.g.e., 1996, s. 20). Bu noktada eğlence ve müzik endüstrisi artan şehir nüfusunun ihtiyaçlarına yönelik yeni bir popüler müzik tarzını ortaya çıkarma ihtiyacı hissetmiştir. Bu noktada sosyo ekonomik değişikliklere yanıt vermek üzere *jump blues* ortaya çıkmış ve ileriki yıllarda da *rhythm and blues* (R&B) ve *rock ‘n’ roll* türlerinin de temelini oluşturmuştur (Bowman, 1996, ss. 20-21).

Genel anlamda “jump” kelimesi, Count Basie’nin 1937 yılınca *Decca Records*’tan çıkardığı *One o’Clock Jump* veya 1938 yılında yine *Decca Records*’tan çıkardığı *Jumpin’ at the Woodside* gibi şarkıların adlarında kullanılırken, dönemin büyük *swing* orkestraları tarafından çalınan dans enerjisini ifade ettiği düşünülmektedir (Rye & Kernfeld, 2003, Erişim: 03.09.2026). Daha sonraları 1940’lı yıllarda ise türün geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan saksafon sanatçısı Louis Jordan, grubu Tympany Five ile gerçekleştirmiş olduğu kayıtlarla (trompet, tenor saksafon, alto saksafon, kontrbas ve piyanodan oluşan grup düzeni ile) ileriki yıllardaki *jump blues* grupları için de rol model görevi görmüştür (Rye & Kernfeld, 2003, Erişim: 03.09.2026). Louis Jordan ve Tympany Five ile başlayan küçük orkestralar ve enerjik ritmik döngüler süreci 1940’ların sonunda belirginleşen *rhythm and blues* türünün de zeminini hazırlamaya başlamıştır (Rye & Kernfeld, 2003, Erişim: 03.09.2026). Bu açıdan bakıldığında *jump blues*’un savaş sonrası *blues* ile *rhythm and blues* arasında bir köprü görevi gördüğü de düşünülebilir. *Rhythm and blues* ile popüler müziğin şekillenmesine ön ayak olan *jump blues*, ileriki yıllarda dünyanın çeşitli bölgelerinde de kendisine yer bulacaktır. Türkiye’de ise bu türün temsilcisi genç nesil *blues* müzisyenlerinden oluşan Ankara merkezli Jumpin’ Cats grubu olmuştur.

1950’li yıllarla birlikte şehir *blues*’unun elektrikli enstrümanlarla endüstriyel anlamda gelişmesi, klasik *blues*’un *rhythm and blues* (R&B) olarak adlandırılan yeni bir müzik yapısının ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Blues* müziğin kendine özgü estetik özelliklerinin

yanında ritim ve dans odaklı ilerleyişin yanında elektrikli enstrüman ve amfi kullanımı bu müziğin kentsel özellikler çerçevesinde şekillenmesini sağlamıştır. 1950'li yılların sonuna doğru *blues* müziğin popülaritesinin azalması, *R&B* kültürünün yayılmasında önemli bir rol oynamış; aynı zamanda *R&B* ile *blues* etkisinin devam etmesini sağlamıştır (Milward, 2013, s. 20). Ancak bu dönemde *R&B* müzik 'ırk plakları' olarak da anılmakta ve müzik endüstrisinde düşük satış rakamlarına sahip olmaktadır (Linden, 2012, ss. 49-52). Bu sebeple mali çıkarlarını korumak isteyen plak şirketleri 'cover' yani yeniden yorumlama uygulaması ile küçük plak şirketlerinde kayıt yapan siyahi müzisyenlerin şarkılarını beyaz sanatçılar tarafından yeniden kaydetmeye başlamış; bu şekilde *R&B* müziği *rock 'n' roll* olarak beyaz müzik endüstrisine yerleştirmiştir (Redd, 1985, s. 41). Şarkıları yeniden yorumlama uygulamasının yanında "ghost writing", yani "hayalet yazarlık" uygulaması ile dönemin plak şirketleri, şarkı yazarlarının telif haklarında kendilerinin de söz sahibi olmalarını sağlamıştır (Linden, 2012, s. 57). Dönemin hitlerinden *Decca Recors*'tan çıkan *Rock Around the Clock* şarkısı aslında Sonny Dae ve arkadaşları tarafından ilk kez icra edilmiş ancak daha sonra yeniden yorumlanarak Bill Haley tarafından tekrar kaydı yapılmış ve müzik endüstrisinin pazarlamasına sunulmuştur (Redd, 1985, s. 32).

1950'lerin *R&B* ve *rock 'n' roll* müziğinin müzik endüstrindeki siyah ve beyaz ayrımı dönemin yıldız müzisyenlerinin ortaya çıkışını şekillendirmiş ve buna örnek olarak Elvis Presley'nin (1935-1977), beyaz medyanın "1950'lerin durgunluğunu sarsan asi" olarak tarif edilmesini sağlamıştır (Bertrand, 2007, s. 63). 1956 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin ulusal televizyon kanallarında ilk performanslarını sergilemeye başlayan Elvis, milyonlarca gencin idolü olmuş ve *RCA Victor* adlı plak şirketinden *Heartbreak Hotel* adlı şarkısıyla müzik listelerinde ilk sıralarda yer almıştır (Redd, 1985, s. 40). Presley, *R&B*'ye ilgi duyan genç beyaz dinleyici kitlesinin talebini karşılayan bir idol olarak ortaya çıkmış; müzik hayatından önce kamyon şoförü kimliği ile işçi sınıfından bir beyaz olarak Afro-Amerikalılar ile ortak kültürel zemini paylaşması, onun müzik endüstrisinde tanınır olmasını sağlamıştır (Bertrand, 2007, s. 64; Redd, 1985, s. 39). Elvis Presley, müzik endüstrinde *rock 'n' roll*'un yükselişi ile ilişkilendirilmiştir ancak; pek çok araştırmacı tarafından *rock 'n' roll*'un yaratıcısının Chuck Berry (1926-2017) olduğu savunmaktadır (Milward, 2013, s. 19). Berry'nin Afro-Amerikan kökenli oluşu ve *blues* ile *country* müziğinin arasında bir köprü kurması *rock 'n' roll'*un oluşumunda önemli bir noktaya dikkat çekmektedir (a.g.e.,

2013, s. 19). Chuck Berry, Muddy Waters tarafından *Chess* plak şirketine önerilmiş ve 1955'te *Maybellene* adlı şarkısı müzik listelerinin üst sıralarında yer almış; ayrıca *Chess*'in en başarılı sanatçılarından biri olmuştur (a.g.e., 2013, ss. 19-20).

1950'li yıllarda siyah ve beyaz müziği arasındaki fark, *R&B* ile *rock 'n' roll* türleriyle müzikal farklılıklardan ziyade toplumsal etkenler çerçevesinde şekillenmiştir. Amerikalı akademisyen Lawrence N. Redd (1985), *rock 'n' roll* ve *R&B* terimlerinin o dönemde aynı müziği tanımlamak için kullanıldığını ifade etmiştir (Redd, 1985, s. 31). Buna örnek olarak ise Redd (1985), dönemin beyaz radyo program yapımcısı Alan Freed'in, *R&B* parçalarını çaldığı radyo programının adını yasal sorunlar sebebiyle "Rock 'n' Roll Show" olarak değiştirerek isim farklılığını belirtmiş; ama radyo programında çalınan şarkı içeriğinin değişmediğini vurgulamıştır (Redd, 1985: 36). Bir diğer blues araştırmacısı Paul Linden ise (2012), Muddy Waters'ın *The Blues Had a Baby and They Named It Rock and Roll* isimli parçasından hareketle *rock 'n' roll*'un, *blues* müziğinden, dolayısıyla *R&B*'den doğduğunu ve bu müziğin "beyazlaştırılarak" müzik endüstrisine hâkim beyaz dinleyiciler arasında 'isim değiştirerek' varlığını sürdürdüğünü belirtmiştir (Linden, 2012, s. 43). Bu bakımdan Chuck Berry, *rock 'n' roll*'un "siyahi çocuğu" olarak tanımlanırken; Elvis Presley onun "ikizi" gibi görülmüş ve *rock 'n' roll*'un "beyaz çocuğu" olarak tanımlanmıştır (Davis, 2003, s. 209). Buradan anlaşılacağı üzere *R&B* ile *rock 'n' roll* birbirlerinden ayrı müzik türleri olmalarından ziyade her ikisinin de *blues* geleneğinin devamı olduğu ve birbirlerinden müzikal ve kültürel anlamda ayrı düşünülemeyeceği çıkarımı yapılabilir.

1950'li yılların bitmesi ve 1960'lı yılların başlamasıyla beraber, *blues* geleneğinden doğan *R&B* ve *rock 'n' roll* müziği, okyanusun öbür tarafında Avrupa kıtasına geçiş yaparak İngiltere'de *British Blues* (İngiliz Blues'u) akımını başlatmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası sosyal ve ekonomik anlamda zor koşullarda büyüyen İngiltere gençliği, Amerika'dan ithal edilen *R&B* ve *rock 'n' roll* plakları ile bu müzikleri benimsemiş ve geliştirmiştir (Carosso, 2013, s. 133). Zorlu koşullara sahip sosyal ve ekonomik çevre içerisinde büyüyen İngiliz gençliği, akademisyen ve müzik tarihçisi Dave Allen (2007)'ın Paul Oliver'ın 1997 yılındaki yazısından aktardığına göre: "Genç nesil için *blues*, ebeveynlerinin değer yargılarıyla aralarına mesafe koyan bir sembol hâline gelmiştir" (Allen, 2007, s. 144; Oliver, 2006, s. 193). Başka bir deyişle, *blues* müziğin Amerika'daki tarihi sürecinde 'şeytani müzik' olarak

tanımlanması kıtalar arası etkileşimini gerçekleştirmiş ve İngiliz toplumu içerisinde de aileler tarafından hoş karşılanmayan bir müzik olarak algılandığı düşünülebilir. Nitekim Ankara'da Moe Joe Town, Blues Makers gibi gruplarla Ankara *blues* sahnesinin aktif isimlerinden gitarist Ulaş Tercan *blues* ve *rock 'n' roll* arasındaki bağlantıyı şu şekilde özetlemiştir:

> "*Blues* birçok şeyin öncülü olmuş bir müzik türü. Caz, *R&B, rock 'n' roll, klasik rock ve daha pek çok tür. R&B* yani *rythm and blues* ve *rock 'n' roll* aynı şey aslında. Böyle ayrı anılmasının sebebi tamamen satış stratejisi. *R&B*'yi siyahiler yapıyor. Standart *blues* kalıplarını birazcık daha hızlandırıp eğlence mekânlarında dans etmeye yönelik bir türe çeviriyorlar başta. Tabii şimdiki *R&B* ile o dönemki *R&B*'nin alakası yok. Bu müziği siyahiler yapıyor ve 50'li 60'lı yıllarda Amerika'da ciddi bir ırkçılık var. Beyazlar siyahların bu müziğini dinlemek istemiyorlar. Müzik endüstrisi de burada ciddi bir potansiyel görüyor. Bunu nasıl beyazlara satarız diye düşünüyorlar. *Rock 'n' roll* da böyle ortaya çıkıyor. *R&B*'nin yerine bir Alan Freed *rock 'n' roll* diyor ve bir anda Elvis Presley ile olay patlıyor. Ondan sonra *blues* ile ilişkili bir türler ortaya çıkmaya başlıyor. Demek istediğim hepsinin kökeninde *blues* var. Heavy metalde bile derinlere indiğinde blues ile bağlantı ortaya çıkıyor."

1960'larda İngiltere'de *blues*'un yayılmasına önemli katkılarda bulunan gitarist Alexis Korner (1928-1984), armonika icracısı Cyril Davis (1932-1964) ile *blues* ikilisini; ayrıca Amerikalı *blues* sanatçılarının performanslarını destekleyen London Blues and Barrelhouse Club adlı topluluklar kurmuşlardır (Milward, 2013, s. 39). Buna ek olarak ikilinin ve bazı *blues* müzisyenlerinin katılımıyla Blues Incorporated adlı grubu kurmaları ile geleceğin genç yeteneklerinin sahneye çıkmasını sağlamış; daha sonra The Rolling Stones grubunun gitaristi ve şarkı yazarı olacak Keith Richards (1943-), aynı grubun solisti ve şarkı yazarı Mick Jagger (1943-) ve grubun davulcusu Charlie Watts'ın (1941-2021) sahne deneyimlerini desteklemiştir (Milward, 2013, s. 39). Rolling Stones, 1963'te Chuck Berry'nin *Come On* adlı parçasını yeniden yorumlayarak *Decca Records* anlaşmasıyla müzik piyasasına giriş yapmıştır (Milward, 2013, s. 41). 1965 yılında ise grup, bu sefer Muddy Waters'ın *I Can't Be Satisfied* adlı parçasını da yorumlamış ve müzik listelerinde en üst sıralara yükselmiştir (Milward, 2013, s. 50). Muddy Waters'ın *blues* melodilerini *slide gitar* tekniği ile çalan Keith Richards, elektronik gitarının *fuzz* (elektro gitarda *distortion* gibi efektleri yapmaya yarayan pedal) pedalı ile melodileri icra etmiştir (Milward, 2013, s. 50). Böylece grup, yüksek sesli şehir *blues*'unu kendi müzik estetiği çerçevesi içerisinde yeniden yorumlamıştır (Oakley, 2004, s. 320).

İngiltere'de *blues* dönemi şarkılarını yeniden yorumlama yaklaşımın devamını gerçekleştirenler sadece Rolling Stones grubu olmamış; aynı dönemin parlayan gitaristlerinden Eric Clapton (1945-) da Muddy Waters, Big Bill Broonzy gibi şehir *blues*'unun önde gelen isimlerinden etkilenmiş ve sevdiği sanatçıların müzikal birleşimlerini kendi elektro gitarında birleştirmiştir (Milward, 2013, s. 39). Clapton'ın, küçük yaşta annesi ve babası tarafından terk edilip, büyükannesi tarafından büyütülmesi; gençlik yıllarında Clapton'ın gitarı ve kendisini "tüm dünyaya karşı" ayrı bir konumda tutmasını sağlamıştır (a.g.e., 2013, s. 40). Bu bakımdan Clapton'ın *blues* ile olan bağı, sadece teknik virtüözlük ve müzikalite değil, kendi kişisel yaşamındaki olaylarla da açıklanabilmektedir. Clapton'ın çocukluk yıllarından itibaren edindiği deneyimlerin *blues* müziğin 'hüznü' ile duygusal bir dışavurum olduğu da gözlemlenebilir. Clapton, Yardbirds gibi dönemin öne çıkan müzisyen ve gruplarıyla sahne aldıktan sonra John Mayall'ın Bluesbreakers grubuyla sahne almış, daha sonra Cream grubuyla *Guitar God* (Gitarın Tanrısı) lakabıyla İngiliz *blues rock*'ının virtüöz solo gitaristi olarak dönemine damga vurmuştur (Milward, 2013, ss. 42-47; Weinstein, 2013, s. 139).

İngiliz *blues* hareketinin ortaya çıkmasında *Skiffle* akımı önemli bir noktada durmaktadır. Britanyalı müzisyen Lonnie Donegan (1931-2002) önderliğine gelişen *Skiffle* akımı, "gitardan çamaşır tahtasına kadar basit ve ucuz enstrümanlarla (low tech version) icra edilebildiği için işçi sınıfı gençliği arasında hızla yayılmıştır" (Carosso, 2013, s. 125). The Beatles gibi dönemin önemli İngiliz grupları da kariyerlerine *Skiffle* denemeleriyle başlamış ve teknik altyapı ile becerileri arttıkça kendi estetik çerçeveleri içerisinde uzmanlaşmışlardır (a.g.e., 2013, s. 126).

İngiliz *blues rock* müziği, Afro-Amerikan *blues* müziğinin Avrupa ve özellikle İngiltere sosyo-ekonomik ve kültürel özellikleriyle, *R&B* ve *rock 'n' roll'un* yeniden yorumlanmasını temsil etmiştir. Afro-Amerikan müziğindeki karmaşık ritmik yapıların, İngiliz blues'unda daha esnek ve basit dans ritimleri ile belirgin vuruşların (beat) müziğe kattığı tarz ile geliştiği kabul edilmektedir (Carosso, 2013, s. 127). Rolling Stones, Eric Clapton ve Amerikalı gitarist Jimi Hendrix (1942-1970) aracılığıyla İngiliz gençliğine hitap eden grup ve müzisyenler, *blues rock*'ın dünyaya yayılarak küresel anlamda etkilerini göstermişlerdir. Özellikle Jimi Hendrix gibi gitaristler "feedback (geri besleme), fuzztone, wah-wah

pedalları" gibi gitarda teknolojik özellikleri arttırmışlar ve ortaya çıkan müziğin farklı ve etkileyici olmasını sağlamıştır (Weinstein, 2013, s. 141). Eric Clapton'ın duygusal sahne performansları, Jimi Hendrix'in sahnede gitar yakarak yapmış olduğu gösterişli gibi gösterişli icrası, dönemin sahne performanslarına yeni bir soluk getirdiği düşünülmektedir (Weinstein, 2013, s. 144).

İngiliz *blues rock*'ının dünyaya yayılması ve Afro-Amerikan kökenli *blues* geleneğini Avrupa müzik kültürü çerçevesinde yeniden yorumlanması *rock* müziğine yeni bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Bu kapsamda, dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de *blues rock* geleneğinin önemli temsilcileri olmuştur. *Blues rock* gitaristi Batu Mutlugil önderliğinde İstanbul'da kurulan Blue Blues Band, sahne performansları ve yorumlarıyla *blues rock* müziğinin Türkiye'deki önde gelen müzik topluluklarından biri olarak anılmaktadır.

1.6. Rock 'n' Roll ve Blues Rock'ta Form

Rock 'n' roll ve *blues rock* müzikleri, önceki bölümlerde anlatıldığı gibi hem tarihsel hem de müziksel açıdan *blues* müzik ile ilişkiler içerisinde olmuştur. Klasik *blues*'un AAB formunu birebir tekrar etmeyen *rock 'n' roll* ve *blues rock*, on iki ölçülük *blues* kalıbının yanında AABA ve verse-refrain-chorus gibi biçimsel özelliklerin kullanıldığı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır (Covach, 2005, s. 69). *Verse* ve *refrain* terimleri, dönemin Tin Pan Alley[19] şarkılarının ana bölümlerini temsil etmiş ve ilerleyen yıllarda *rock 'n' roll* ve *blues rock* gibi türlerin de şarkı yapılarının temelini oluşturmuştur (Covach, 2005, s. 69). *Verse* (kıta), şarkıya bir tür giriş, şarkının ana duygusuna hazırlayan bir tür hazırlık bölümü gibi düşünülebilmektedir. *Refrain* ise, şarkının dinleyicide en çok akılda kalan ve ana fikrin verildiği, yer yer tekrar edilen ifade ve satırlar olarak ele alınmaktadır (Covach, 2005, s. 70).

[19] *Tin Pan Alley*: 1900'lü yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nin popüler müzik endüstrisinin besteciliği, nota yazımı ve yayıncılığı için bir merkez olarak kabul edilmektedir. Adını, köşe yazarı Monroe Rosenfeld'in bu bölgeye (çıkan müzik seslerinden dolayı) "Tin Pan Alley" adını vermesinden sonra sadece o bölge bu şekilde anılmamış; aynı zamanda müzik endüstrisinin o yıllarda kullanılan ismi hâline gelmiştir (Hischak, 2014).

Rock 'n' roll ve *blues rock* türlerinde Tin Pan Alley tarzı otuz iki ölçülük AABA kalıbının bireysel müzik estetikleri çerçevesinde genişletilmesi veya kısaltılması söz olmuş; bunun sonucunda Amerikan *blues* müziğinden oldukça etkilenen The Beatles, Rolling Stones gibi gruplar kısaltılmış tekrarları içeren bir AABA formunu kullanmaya başlamışlardır (Covach, 2005, s. 70). Bu sebepten ötürü kimi araştırmacılar tarafından Tin Pan Alley şarkılarının yaygınlığının azalışı, *rock 'n' roll* ve daha sonra *blues rock* türlerinin ortaya çıkışının bir sonucu olarak görülmektedir (Hischak, 2014, Erişim: 16.06.2026).

Biçimsel olarak *rock 'n' roll* ve *blues rock* türlerinde özellikle 1960'lı yılların ilerleyen tarihlerinden itibaren Tin Pan Alley tarzı AABA formundan uzaklaşıp *verse-chorus* yapısına doğru bir eğilim gerçekleşmiştir (Covach, 2005, s. 71). *Chorus*, şarkıların ayrı bir bölüm olarak tekrar edilen, ana fikir ve duyguları içeren, aynı söz ve müzikle tekrar edilen, şarkıların nakarat bölümü olarak açıklanmaktadır (Covach, 2005, s. 70). Bu bakımdan ele alındığında, erken dönem *blues* eserlerinde yer alan AAB formundaki şarkılarda *rock* müzikteki gibi ayrı bir *chorus* (nakarat) bulunmazken, *refrain* adı verilen tekrarların karşımıza çıkabildiği söylenebilir. Başka bir deyişle *chorus*'larda yer alan tekrarlar bir çeşit *refrain* olarak yorumlanabilirken; *refrain*'leri *chorus*'lar gibi ayrı bir bölüm olarak ele almanın mümkün olmadığı söylenebilir. Bu sebeple *rock 'n' roll* ve *blues rock* türleri klasik AAB *blues* kalıbını birebir uygulamamakta; ancak akor geçişleri, *blues note* kullanımı, müziksel estetik ve duygu aktarımı bakımından *blues* müzik geleneğini formdan ziyade çeşitli müzik unsurları çerçevesinde devam ettirdiği düşünülebilir.

1.7. Blues Tarihinde Kadın Müzisyenler

Blues müzik tarihinin araştırılmasında ve yazılmasında kadın sanatçılar -özellikle erken dönem *blues* tarihi için- müzik endüstrisinde *blues*'un yaygınlaşması ve ticarileşmesiyle ilgili önemli bir figür haline gelmişlerdir. 1920'li yıllardan itibaren plak kayıtlarının başlaması ve gelişmesi, kadın *blues* sanatçılarının da müzik ve sahne performanslarıyla öne çıkmasını sağlamıştır. Üstelik kadın *blues* müzisyenleri, *blues*'un sadece endüstrileşmeye başladığı plak kayıtları döneminde değil; *blues*'un başlangıç evrelerinden itibaren önemli olmuşlardır (Oakley, 2004, s. 139). *Blues*'un geçmişine bakıldığında gezici müzisyenlik

yaparak para kazanan, çeşitli gece kulüpleri ve eğlence merkezlerinde müzik yapan genelde erkekler olurken, kadınlar çocuklarını yetiştirmek ve ailenin geri kalanını bir arada tutmak üzere kırsalda yaşamını sürdürmüşler ve bu süreç içerisinde kadınlar da evlerde, tarlalarda ve bir araya geldikleri etkinliklerde *blues* söyleyerek bu müziğin yayılmasında önemli rol oynamışlardır (a.g.e., 2004, s. 141). *Minstrel* ve *vodvillerde*[20] sahneye çıkan kadın icracılar, Afro-Amerikan toplumunda kadın müzisyenleri görünür kılmıştır (a.g.e., 2004, s. 141). Bu sayede Afro-Amerikalı kadın müzisyenler, bu müzik içerisindeki 'kadın figür'ünü görünür kılmış ve *blues* tarihi için önemli adımlar atmışlardır.

Blues müziğin ilk yıldızları kadın icracılar olmuş ve kayıt cihazlarının yaygın kullanımına geçilmesiyle birlikte 1920 yılında *Okeh Records*'tan çıkardığı *Crazy Blues* parçasının kaydı ile Mamie Smith hem bir *blues* sanatçısı hem de bir kadın icracı olarak müzik endüstrisinde siyah müziğin sesini kaydetmiştir (Oakley, 2004, s. 141; Hamilton, 2002, s. 127). Bu sayede *blues*'un, ilk ticari kaydı yapılmıştır (Oliver, 2006, s. 362). 1920'li yıllarda *Irk Plakları* (Race Records) olarak da anılan *blues* kayıtları, o dönemde siyahi müzisyenleri tanımlamak ve sınıflandırmak için kullanılan bir ifade hâlini almıştır. Smith'in kaydı Afro-Amerikalı bir kadın sanatçının seslendirmiş olduğu ilk *blues* kaydı olması ve ilk ay içerisinde büyük ilgi görerek binlerce kopya satması yönüyle, *blues* müziğin yerel bir müzik olma özelliğinden çıkıp ticari bir anlam kazanarak müzik endüstrisine girmesini sağlayarak *blues* tarihinde bir dönüm noktası olmuştur (Oakley, 2004, s. 115). Başka bir deyişle, kaydı yapılan ilk *blues* eserinin siyahi bir kadın müzisyen tarafından icra edilmesi *blues* müziğindeki kadın sanatçılarının öneminin de bir göstergesidir. *Crazy Blues*, *blues* müziğinin müzik endüstrisine girişinin başlangıç noktası olmakla birlikte ilerleyen yıllarda kırsal *blues* müziğine olan ilgi artışının da önünü açacaktır. Mamie Smith, Ma Rainey, Bessie Smith ve Ida Cox gibi isimler sahne performansları ve plak kayıtlarıyla klasik dönem *blues*'unun önemli isimleri hâline gelmiştir.

[20] *Vodvil (Vaudaville):* 1890'ların ortalarından 1930'ların başlarına kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde popüler olan bir eğlence gösterisidir. Bu performanslar dans, müzik, akrobasi ve komedi olmak üzere pek çok gösteri çeşidini barındırmaktadır. 1930'lu yıllardaki ekonomik krizlerin yaşanması ve radyo -daha sonra televizyon gibi-yayınların gelişmesi ile birlikte vodviller yaygınlığını yitirmiştir (Britannica editors, 2025).

Ma Rainey, 1886 yılında Amerika'nın Georgia eyaletinde siyahi bir *minstrel* şarkıcısının kızı olarak dünyaya gelmiştir (Davis, 2003, s. 71). Çocukluğundan itibaren müzikle çevrili bir dünyanın içinde olan Ma Rainey, 1900'lerin başında *minstrel* gösterilerinde sahne deneyimine başladıktan sonra kocası William "Pa" Rainey ile kendi vodvil sahnelerini kurmaya başlamışlardır (Davis, 2003a, s. 72). Daha sonra T.O.B.A. (Theatre Owners Booking Association) ile iş birliği yaparak birçok sahnenin yıldızı olmuş, kendi kostüm ve dekor tasarımları ile performanslar gerçekleştirmiştir (Davis, 2003a, s. 72). 1920'lerde *Paramount Records* plak şirketi ile yapmış olduğu kayıtlarla 'en çok kayıt yapan kadın yıldız' olarak ilk Afro-Amerikalı kadın ünlülerden biri olarak ticari bir başarı elde etmiştir (Rutter, 2014, s. 73). 1939 yılında hayatını kaybeden Ma Rainey*, Mother of the Blues* (Blues'un Annesi) unvanı ile hatırlanmaktadır.

Ma Rainey'nin, *Mother of the Blues* unvanı ile anılmasının pek çok sebebi vardır: Giles Oakley'e göre; 'anne' teriminin o dönemde çadır gösterileri ve caz gruplarıyla müzik yapan pek çok kadın sanatçı için kullanılması yaygın bir terimdir (Oakley, 2004, ss. 143-144). Bu bakımdan o dönemki siyahi kadınların, toplum içinde 'ailenin başında duran ve bireyleri bir arada tutan figürü' müziğe de yansımış olması muhtemeldir. Tıpkı sosyal yaşamda ailenin sorumluluğunu taşıyan kadın, toplu olarak icra edilen müziğin de başında olarak hem grup içerisindeki bireyleri hem de sahnedeki diğer figürleri bir arada tutan temel bir faktör olarak düşünülmüş olabilir.

Erken dönem *blues* müziğinin bir diğer önemli ismi Bessie Smith, 1892 yılında Tennessee eyaletinin Chattanooga şehrinde dünyaya gelmiştir ve Ma Rainey'nin kendisini keşfetmesi ile müzik dünyasına adımını atmıştır (Davis, 2003, s. 75). Smith, *minstrel* şovlarda Ma Rainey ve kocası William "Pa" Rainey ile aynı sahneyi paylaşarak şarkıcı ve top dansçısı olarak gösterilerde yer almıştır (a.g.e., 2003, s. 75). Güçlü vokal tekniği ve sahne performansı ile Ma Rainey gibi dikkati çeken Bessie Smith, 1929 yılında *If the Blues Don't Get You* şarkısı ile Broadway'de sahne almıştır (Davis, 2003, s. 77). Kırsal güney bölgeleri için önemli olan kilise, blues müziği etkilemiş ve duyguların için bir çıkış noktası hâline gelmiştir (Oakley, 2004, s. 142). Bu etki Bessie Smith'in de müziğinde yer almış ve günlük hayatında sıkça ilahi söylemesi müziğini de etkilemiştir (Oakley, 2004, s. 143). 1937 yılında

Mississippi'de bir trafik kazasında hayatını kaybeden Smith; kadın *blues* sanatçıları arasında *blues* müziğin ticarileştiği dönem için önemli bir figür hâline gelmiştir.

The Uncrowned Queen of the Blues (Blues'un Taçsız Kraliçesi) olarak anılan Ida Cox, erken dönem blues müziğinin önemli kadın sanatçılarından birisidir (Davis, 2003, s. 80). Cox, 1889 yılında dünyaya gelmiş ve 1967 yılında Tennessee eyaletinin Knoxville şehrinde hayata gözlerini yummuştur (a.g.e., 2003, s. 80). Ma Rainey ve Bessie Smith gibi sanatçılardan sonra anılan Ida Cox, günümüzde, döneminin büyük yıldızlarından biri olarak anılmaktadır (Oakley, 2004, s. 144). Birçok şarkısını kendisini yazmış ve şarkı sözlerinde ölüm, kasvet gibi temaları işlemiştir. Ida Cox'un sesini "sert" ve "nazal" olarak tanımlayan Amerikalı yazar ve gazeteci Francis Davis (2003), aynı zamanda Cox'un ses tınısını "tüyler ürpertici" ve "hipnotik" şeklinde yorumlamıştır (Davis, 2003, s. 80). *Blues* dünyasında *Wild Women Don't Have the Blues* şarkısı ile hatırlanan Ida Cox, Ma Rainey ve Bessie Smith gibi eserlerinde country *blues* geleneklerinden yararlanmış, onlar gibi kendine özgü *blues* yorumuyla kadın *blues* sanatçıları arasında ön plana çıkmıştır (a.g.e., 2003, s. 80).

Blues müzik tarihinin önemli bir başka kadın müzisyeni 'Sister' Rosetta Tharpe'dır. Kilise korosunda bulunduğu görev nedeniyle 'sister' lakabının takılması, Tharpe'ı yirminci yüzyılda blues ve gospel müziğin kesişiminde önemli bir yerde konumlandırmaktadır (Wald, 2003, s. 388). Rosette Tharpe, 1915 yılında Rosetta Nubin adıyla Amerika'nın Arkansas eyaletinde dünyaya gelmiş, annesinin de kilise korosunda görevli olması sebebiyle küçük yaştan itibaren kilise müziği içinde yetişmiştir (Boyer, 1979, s. 7). İlerleyen yıllarda müzik kariyeri için New York'a taşınan Tharpe, söylemiş olduğu şarkılarda dini müzik içeriği ve yapmış olduğu gitar eşlikleriyle popülerlik kazanmış bir *gospel* şarkıcısı olarak tanınmaya başlamıştır (Maxile, 2011, s. 596; Wald, 2003, s. 388). Aynı zamanda 31 Ekim 1938 tarihinde *Decca Records* için *Rock Me ve That's All* şarkılarını kaydetmiş; bu sayede plak şirketiyle kayıt sözleşmesi imzalamış ilk gospel sanatçısı olma ünvanını da kazanmıştır (Wald, 2003, s. 388). *Gospel* müzik araştırmacısı Gayle Wald (2003), Tharpe'ın *Rock Me* adlı şarkı kaydıyla son derece kendine güvenen bir kadın müzisyen imajıyla tanındığını belirtmiştir (Wald, 2003, s. 399). Bunun yanında, sahne performansları ve plak kayıtlarında kullanmış olduğu elektrik gitar ile 'elektrik gitar çalan ilk kadın blues sanatçısı' olarak *gospel* ve *rock 'n' roll*'u harmanlayan müzisyen olarak bilinmektedir (Gerth, 2025, s. 7). Bu bakımdan

Rosetta Tharpe, o dönemde pek çok kadın *blues* sanatçısı gibi sadece vokal müzikte yer almamış, elektrik gitar kullanımıyla gitarist kimliği kazanmış, ileriki yıllarda Chuck Berry, Elvis Presley gibi müzisyenlere ilham kaynağı olduğu söylenebilir.

Ma Rainey, Mamie Smith, Bessie Smith, Ida Cox ve Sister Rosetta Tharpe gibi klasik *blues* döneminde öne çıkmış diğer pek çok kadın *blues* sanatçısının blues tarihi için önem arz etmekle birlikte toplumsal açıdan da ayrı bir öneme sahiptir. Zorunlu göçle Amerika'ya getirilen Afro-Amerikan toplumunun içerisinde yer alıyor olmak yaşam koşullarını güçleştirirken; aynı zamanda bu toplumun içerisinde kadın olarak yer almak hali hazırda güçlüklerle dolu sosyal yaşamın siyah kadın için ifade ettiği anlam bazı araştırmacılar tarafından tartışılmıştır. Giles Oakley (2004)'e göre;

> "Ekmeği kazananlar ve aileleri idare edenler olarak taşıdıkları öneme rağmen, siyah kadınlar, sadece kadın olarak değil, siyah olarak da 'çifte yargı' olarak adlandırılan şeyle karşı karşıya idiler. Tarihsel açıdan, Amerika, sosyal, ekonomik, kurumsal ve hatta anayasal açıdan (kadınlar 1920'ye kadar oy kullanamamıştı) sadece beyazların değil, aynı zamanda erkeklerin egemenliği altındaydı. Amerikan toplumunun kast yapısında beyaz erkekler en tepedeydi, onu beyaz kadınlar ve siyah erkekler izliyor, en altta da siyah kadınlar yer alıyordu (Oakley, 2004, s. 145)."

Afro-Amerikan kadınlarının toplum tarafından maruz kaldığı baskıyı "çifte yargı" kavramı ile açıklarken; Afro-Amerikalı sosyolog William Edward Burghardt Du Bois'nun Afro-Amerikan toplumuna bakış açısı olan "çifte bilinç" kavramıyla arasında bir bağlantı kurulabilmektedir. Du Bois'ya göre bir birey için çifte bilinç: "… kendi benliğine her daim başkalarının gözünden bakma hâli…"dir . Bir başka deyişle, kişinin kendi içerisinde bulunan benliği ve toplumun dikte ettiği benlik arasında sıkışmışlık ifade etmektedir. Bireyin kendi deneyimlerinden edinmiş olduğu benlikle hayata baktığı pencerenin özelliklerini belirlerken; toplumun bireyi yetiştirdiği sistem, kişiye daha farklı gözlerle ve sistem kuralları çerçevesi içerisinde hareket etmeyi öğütlemektedir. 'Ruh' ve 'sistem' arasında bir çatışmayı tartışan Du Bois'nun "çifte bilinç" kavramını Oakley, "çifte yargı" kavramı ile siyah kadının toplum içerisinde hem bir anne hem bir kadın hem de bir müzisyen olmakla ilgili zorluklara karşı mücadele etme gücünü ifade etmektedir. Bu kapsamda yukarıda bahsedilen kadın *blues* müzisyenleri ve daha pek çokları *blues* dünyasında etkili ve önemlidirler.

2. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE BLUES

2.1. Türkiye'ye Blues'un Gelişi

Türkiye'de *blues* müziği yolculuğunun başlangıcı yirminci yüzyılın ikinci yarısı ile başlamış ve dönemin sosyo-politik yaklaşımları çerçevesinde şekillenmiştir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Marshall Yardımları kapsamında Amerikanlaşan Türkiye ekonomisi, *blues* müziğin Türkiye'deki yayılımını önemli ölçüde etkilemiştir. II. Dünya Savaşı sonrası ekonomik anlamda zor durumda olan Avrupa devletleri, ekonomilerini tekrar canlandırmak için Amerika Birleşik Devletleri'nden mali yardım almış ve bu durumda Amerikan ekonomisi için yeni bir ihracat pazarı doğmuştur. Türkiye, II. Dünya Savaşı'nda bizzat yer almasa da ekonomik anlamda ciddi daralmalar yaşamış ve bu sebeple, dönemin devlet politikaları kararınca, Amerika Birleşik Devletleri'nden ekonomik yardım talep edilmiştir (Şenel Uzunkaya, 2019, s. 180). Bu süreçte Amerika, kurulan ekonomik bağlantıların yanında sosyo-kültürel anlamda da çeşitli bağlantılar kurulmasını öngörmüş ve bu görüş çerçevesince 1955 yılında Hilton Oteli İstanbul'da açılmıştır.

Hilton Oteli'nin açılması Amerikan popüler müziğinin ve eğlence kültürünün Türkiye'ye de gelmesini sağlamış; İstanbul'da, kentin eğlence merkezlerinin artması yönünde etkileri olmuş; sonrasında başka mekânların da açılmasını sağlamıştır (Akyol, 2013, Erişim: 02.02.2025). Bu kapsamda Amerika'daki popüler müzik kültürünün temelini oluşturan *caz* ve *swing* müzikleri, Türkiye'de de dinlenmeye başlanmış ve kentsel yaşamın bir parçası hâline gelmiştir. İstanbul'un yanında başkent Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde de Marshall Yardımları'nın sosyo-kültürel etkileri görülmüş; 1950'li yıllarda bahsedilen şehirlerde dönemin kentsel eğlence sektörünün merkezi hâline gelecek eğlence mekânları açılmıştır (Aykent, 2021, s. 192).

Türkiye'de Amerikan kültürünün yayılmasını etkileyen bir başka faktör ise II. Dünya Savaşı'nda Amerika'nın uluslararası radyo yayıncılığının temelini oluşturan *Voice of America* (Amerika'nın Sesi) *Radyosu*'nun kurulması olmuştur (Demirkıran, 2020, s. 153). 1948 yılında Türkiye'de yayın faaliyetlerine başlayan *Voice of America Radyosu*, müzik,

haber vb. programlarını Türkiye'de de yayınlamaya başlamıştır (VOA, t.y., Erişim: 05.04.2026). Bu bakımdan ele alındığında *Voice of America* Radyosu'nun Türkiye'de uluslararası yayınlarına başlaması, Marshall Yardımları ile eş zamanlılık göstermiş; Amerikan müzik ve sosyo kültürel yaşamı Türkiye'de de görünür hâle gelmeye başlamıştır. 1955 yılında *Voice of America Radyosu*'nda *Caz Saati* adlı müzik programının başlaması da bu etkilere bir örnek oluşturma niteliğindedir (Aykent, 2021, s. 190). *Caz Saati* ve buna benzer programlarda; Afro-Amerikan kökenli müzikler kendi alt grupları içerisinde ayrılmaktan ziyade tek bir çatı altında *caz* olarak tanınmış ve bu bakış açısıyla yayınlanmıştır. Bu bakımdan incelendiğinde *blues*, Türkiye'de *caz* parçalarını oluşturan yapısal unsurlar çerçevesinde ele alınmış; bu nedenle ayrı bir müzik türü olmaktan ziyade *caz*'ın içinde bir unsur olarak algılanmıştır. Avusturyalı müzikolog ve caz müzisyeni Nikolaus Grill (2025), yazmış olduğu doktora tezinde, bahsedilen konu ile ilgili Türkiye'de *blues*'un tam karşılığının olmadığını belirtmiş ve bu iddiasını da 1983 yapımı *Blues Brothers* adlı filmin Türkçe'ye Cazcı Kardeşler olarak çevrilmesi örneğiyle vermiştir (Grill, 2025, s. 34).

Türkiye'de *blues*'un yaygınlaşma sürecinde yerli radyolar da önemli bir rol oynamıştır. Türkiye'de radyo yayıncılığı Cumhuriyet'in erken yıllarında başlamış ve bu süreçte İstanbul Radyosu kurulmuş; 6 Mayıs 1927 tarihinde ilk yayını gerçekleştirmiştir. Yayınlar ağırlıklı olarak klasik Batı müziği ve diğer Batı müziği türlerine yer vermiştir (TRT Radyo, t.y., Erişim: 05.04.2026). İstanbul Radyosu'nun açılışından bir sene sonra başkent Ankara'da da Ankara Radyosu kurulmuş, Türkiye'ye farklı müzik türlerinin girmesinde önemli rol oynamıştır (a.g.e., Erişim: 05.04.2026). Klasik Batı müziği, *kanto*, *caz* ve *tango* gibi türler radyo aracılığıyla topluma tanıtılmıştır (Meriç, 2006, s. 28). Özellikle 1940'lı yıllardan itibaren *caz* müziğin yaygın hâle gelmesiyle toplumun bazı kesimleri bu müzikten etkilenmiş ve bu yönde çeşitli caz toplulukları kurulmaya başlanmıştır (a.g.e., 2006, s. 29).

Türkiye'de *caz* ve *tango* gibi diğer popüler müzik türlerinin yaygınlaşması 1950'li yıllarda oldukça yaygın hâle gelmiştir (a.g.e., 2006, s. 29). Bill Haley'nin *Rock Around the Clock* şarkısının Türkiye'de kurulmaya başlanan müzik gruplarınca icra edilmesi, dolaylı yoldan *blues*'un da ülke içerisinde tanınmaya başlanmasının yolunu açmıştır (a.g.e., 2006, s. 29). Bahsedilen yıllarda *Rock Around the Clock* şarkısı gibi *rock 'n' roll* dans parçalarına da yer

ayıran programlar, "Hafif Batı Müziği" başlığı altında programlarını gerçekleştirmişlerdir. Aynı yıllarda İstanbul'da Deniz Harp Okulu öğrencilerinden oluşan *rock 'n' roll* temelli bir grup kurulmuştur (Meriç, 2006, s. 29). Popüler müzik araştırmacısı ve yazarı Murat Meriç (2006)'e göre, 1950'li yıllarda *Rock Around the Clock* parçası ile dönemin popüler müzik estetiğini oluşturan *rock 'n' roll* türü, Türkiye'de eş zamanlı olarak Durul Gence ve Erkan Gürsal tarafından kurulan Deniz Harp Okulu Orkestrası tarafından icra edilmiştir (Meriç, 2006, s. 29). Orkestrada Gence ve Gürsal'ın yanı sıra Atilla Özdemiroğlu, Doğan Canku, İrfan Sümer, Uğur Dikmen, Oğuz Durukan gibi isimler yer almıştır (Orhan, 2002, s. 27). Deniz Harp Okulu Orkestrası bünyesinde müzik yapan genç müzisyenlerden Durul Gence ise ilerleyen yıllarda Deniz Harp Okulu'ndan ayrılarak Ankara'ya dönmüş ve Ankara Koleji öğrencilerinden oluşan Sweaters grubu ile çalışmaya başlayarak Sextet SSS grubunu kurmuştur (Ergin, 2022, Erişim: 07.09.2026). Dönemin yaygın müzikleri *rock 'n' roll, R&B* ve *caz* gibi türleri icra eden grup bu yönüyle doğrudan *blues* grubu olarak anılmasalar da Ankara'da ve Türkiye'de ilerleyen yıllarda *blues* temelli popüler Batı müziğinin temelini attıkları söylenebilir.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT), devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını gerçekleştirmek amacıyla kurulmuş, bu kapsamda 1964 yılında vericilerin güçlendirilmesi ile daha geniş kitlelere yayın yapmayı amaçlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda 1972 yılında TRT 1, TRT 2 ve TRT Radyo 3 kanalları oluşturulmuş ve Radyo 3 ile klasik Batı müziği ve popüler müzik türleri, belirli programlar çerçevesinde yayınlanmıştır (TRT Radyo, t.y., erişim: 05.04.2026). Bu programlarda *blues*, bağımsız bir tür olmaktan ziyade daha çok *caz* ve *rock* programları içerisinde yer almış, toplum içerisinde de farklı bir tür olarak algılanmamıştır.

Türkiye'de daha çok *rock 'n' roll* ve *blues rock* türlerini tanıtan programlardan ilki ise 1978 yılında TRT Radyo 3'te yayınlanan Stüdyo FM programı olmuştur. 3 Eylül 1978 yılında yayın hayatına başlayan program, otuz dört yıl boyunca devam etmiş ancak; koronavirüs pandemisinden sonra yayın hayatına son vermiştir (NTV Radyo, t.y., Erişim: 05.04.2026). Programın sunuculuğunu Yavuz Aydar ve Şebnem Savaşçı üstlenmiş; başta *rock* müzik olmak üzere *R&B, funk, pop-caz* ve *blues* gibi pek çok popüler müzik türüne programda yer

vermeyi hedeflemişlerdir (Aydar, 2014, Erişim: 05.04.2026). *Stereo*[21] olarak yayınlanan program, her hafta TRT Radyo 3 kanalından canlı olarak gerçekleştirilmiştir. Programın başladığı 1978 senesinde haftada bir gün, ertesi yıl ise haftada beş gün olmak üzere birer saat süreyle yayınlanmıştır (Çınar, 2014, Erişim: 05.04.2026; Plak Kurdu / Plakların Sesi, 2014, Erişim: 05.04.2026). Ancak 2012 yılında TRT'deki yayın hayatına son verip yedi yıl süreyle NTV Radyo'da etkinlik göstermeye başlayan Stüdyo FM programı, NTV Radyo'da Stüdyo NTV adıyla yayınlara devam etmiştir (NTV Radyo, t.y., Erişim: 05.04.2026; TRT Arşiv, 2021, Erişim: 05.04.2026). Otuz beş yıl boyunca her hafta canlı yayınlanan Stüdyo FM programı, yalnızca *rock*, *blues* ve pek çok popüler müzik türlerini çalmakla kalmayıp aynı zamanda şarkı aralarında tarihi ve öğretici açıklamalarıyla *blues rock* müziğini dinleyici kitlesine anlatmış ve *blues* müziğin Türkiye'de önemli ölçüde görünürlük kazanmasını sağlamıştır.

2.2. Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması

1960'lı yıllarda Türkiye'de gerçekleştirilen etkinlik ve yarışmalar, 'hafif Batı müziği' olarak adlandırılan popüler müzik türlerinin genç nesil arasında yayılmasını önemli ölçüde etkilemiştir. Bu yarışmalardan bir tanesi Hürriyet Gazetesi'nin 1965 yılında Batı müziği enstrümanları ile Anadolu ezgilerinin yeniden yorumlanması koşulu ile başlatmış olduğu Hürriyet Altın Mikrofon Yarışmasıyken; bir diğeri de 1967 Milliyet Gazetesi'nin düzenlemiş olduğu Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması'dır (Gürses, 2017, s. 331). Özellikle Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması, Türkiye *blues* müzik tarihi için önemli bir konumda yer almakta ve dönemin popüler *blues* ve *rock* estetiğinin Türkiye'de genç kuşak arasında yayılması konusunda büyük önem teşkil etmektedir.

Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması, öncelikle İstanbul, Ankara ve İzmir'deki liseleri kapsayan bir müzik yarışması olarak düzenlenmiştir. Sonraki yıllarda halk oyunları kategorisi de eklenmek suretiyle yarışma iki ayrı kategoride düzenlenmeye devam etmiştir.

[21] *Stereo:* Bir sesin kayıt altına alınma ve aynı zamanda çalınma tekniğine verilen isimdir. Sesin, üç boyutlu ortamda farklı yönlerden geliyormuş gibi bir etki yaratılmaktadır. Bu etki bağımsız bir şekilde iki ayrı kanalın kaydedilmesi ve çalınmasıyla elde edilmektedir. 1930'lu yıllardan itibaren stereo kayıt kullanımı teknolojik gelişmeler doğrultusunda kullanılmaya devam etmektedir (Mumma vd., 2003, Erişim: 05.04.2026).

Bu süreçte Türkiye'nin illerine de yayılmıştır. Milliyet Gazetesi'nin 2 Şubat 1967 tarihli sayısında belirtildiği üzere; İstanbul'dan yirmi yedi, Ankara'dan sekiz ve İzmir'den dokuz lise yarışmaya katılım için başvuru yapmıştır. (Milliyet, 1967, Erişim: 04.09.2026). Yarışmanın finalinin yapıldığı gün 4 Mart 1967 olarak kayıtlara geçmiş ve üç büyük şehirdeki elemelerden sonra finale İstanbul'dan Galatasaray Lisesi, Haydarpaşa Lisesi, Saint Joseph Lisesi, Robert Kolej, Kadıköy Maarif Koleji kalmıştır (Milliyet, 1967b, Erişim: 04.09.2026). Ankara'dan Ankara Koleji, Cumhuriyet Lisesi, Fen Lisesi ve İzmir'den de İzmir Koleji, Karşıyaka Lisesi, Özel Karşıyaka Koleji finale kalmıştır (Milliyet, 1967b, Erişim: 04.09.2026). Yarışmanın sonucunda Milliyet Gazetesi'nin 5 Mart 1967 tarihli haberine göre İstanbul'dan Robert Kolej birinci olmuş, Haydarpaşa Lisesi ikinci, İzmir Özel Karşıyaka Lisesi üçüncü, Saint Joseph Lisesi dördüncü ve Ankara Koleji beşinci olmuştur (Milliyet, 1967c, Erişim: 04.09.2026). Bu kapsamda dereceye giren okulların İngiliz ve Amerikan popüler müziği icralarında aldıkları başarılar, dönemin genç kuşak müzik severlerinin popüler Batı müziğine olan ilgisi hakkında fikir verebilir nitelikte olduğu düşünülebilir.

1969 yılı, Milliyet Gazetesi Hafif Batı Müziği Yarışması'nın düzenlendiği yıllar içerisinde öne çıkan bir yıldır. 69 yılında gerçekleştirilen yarışmada önceki senelerden farklı olarak o yılki 'icra' kategorisinin yanında 'beste' kategorisinde de yarışma yapılacağı ifade edilmiştir (Milliyet, 1969, Erişim: 04.09.2026). Buna ek olarak Milliyet gazetesinin 6 Ocak 1969 tarihli sayısında yarışmanın kapsamında değişiklikler olduğu gözlenmiş ve yarışmanın İstanbul, Ankara ve İzmir dışında Adana, Bursa gibi Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden de liselerin yarışmaya katılabileceği bildirilmiştir (Milliyet, 1969, Erişim: 04.09.2026). Bu bakımdan ele alındığında yarışmanın kapsamının genişletilmesi; popüler Batı müziği icrasının Türkiye'de yalnızca üç büyük şehirle sınırlı kalmadığını, Anadolu'nun çeşitli illerindeki genç kuşak arasında da görünürlük kazandığını söylemek mümkün olabilir.

1971 yılına gelindiğinde, Milliyet Gazetesi Hafif Batı Müziği yarışmasında icra edilen eserlerde *blues rock* etkisinin daha görünür olduğunu söylemek mümkün olabilir. Milliyet gazetesinin 5 Şubat 1971 tarihli haberinde yazılanlara göre, yarışmaya katılan Erzurum Lisesi'nin final performansında İngiliz *blues rock* grubu "Cream türü müzikler" dikkati

çekmiştir. Misafir katılımcı olarak yer alan Ayvalık Lisesi'nin ise İngiliz psikedelik[22] ve hard rock grubu Deep Purple'ın *Black Night* (Harvest Label, 1970) ve İngiliz folk rock sanatçısı Cat Stevens (Yusuf Islam)'ın *Lady D'arbanville* (Island Records, 1970) şarkılarını yorumladıkları bilgisi yer almaktadır (Birand vd., 1971, Erişim: 04.09.2026). Bu bilgilerden yola çıkarak dönemin genç neslinin *blues* temelli *rock* müzik ile olan ilişkisinin dikkat çektiğini söylemek mümkün olabilir.

Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması (ilerleyen yıllarda farklı isimler ile etkinlik göstermiştir), 2003 yılında Milliyet Liselerarası Batı Müziği Yarışması olarak son kez düzenlenmiş ve 1969 yılından itibaren *blues* temelli *rock* ve diğer popüler müzik türlerinin Türkiye'deki genç nesil arasında dolaşımını görünür kılmıştır. Öyle ki yarışmanın, düzenlendiği süre boyunca, Türkiye genç kuşak müzisyenlerindeki rolü ileriki yıllarda katılımcıların o dönemki deneyimlerinden de anlaşılabilmektedir. Nitekim Ankaralı *blues rock* gitaristi Süleyman Bağcıoğlu, 2020 yılında verdiği röportajda, lise eğitimini aldığı Kabataş Lisesi yıllarında, okul grubuyla yarışmaya katıldığını anlatmıştır (No12, 2020, Erişim: 04.09.2026). Bağcıoğlu'nun ifadesine göre okul grubu olarak katıldıkları ilk sene finale kalmışlar, ikinci sene öğretmenleri Faris Akarsu'nun düzenlemesi Köçekçe ile düzenleme dalında birinci olmuş, beste dalında ikinci ve icrada üçüncülük derecesini elde etmişlerdir (No12, 2020, Erişim: 04.09.2026).

Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması'nın, düzenlenmeye başladığı ilk yıllardan itibaren yalnızca liseli genç müzisyenlerin icralarından oluşan bir yarışma olmasının ötesinde Türkiye'de *blues* temelli *rock* müziğin genç nesil arasında yayılımına katkı sağlamış bir yarışma olduğu söylenebilir. Yarışmanın ilerleyen yıllarda, Süleyman Bağcıoğlu örneğinde olduğu gibi, profesyonel müzik hayatında yer alacak müzisyenlerin de yaygınlaşmasında etkili olduğu söylemek mümkündür. Bu bakımdan Milliyet gazetesinin düzenlemiş olduğu bu müzik yarışmasının, sadece *blues*'un Türkiye'de doğrudan

[22]*Psikedelik rock (Eng. Psychedelic rock):* 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de ortaya çıkan bir *rock* müzik türüdür. *R&B, folk, blues, country* ve *caz* müzikleri gibi türlerden etkilenmiş; psikedelik uyuşturucu kullanımı doğrultusunda müzikteki ses efektleriyle zihinsel algıları hareketlendirmek amaçlanmıştır (Cohen, 2014, Erişim: 22.06.2026).

yayılımından ziyade, *blues* temelli müzik türlerinin de görünürlük elde etmesini sağladığı ifade edilebilir.

2.3. Barış Manço ve Blues Etkileşimi

1943 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Barış Manço, Belçika Kraliyet Akademisi'nde resim ve grafik okuduktan sonra profesyonel müzik hayatına yönelmiştir (Kadıköy Belediyesi, t.y., Erişim: 01.03.2026). Belçika'da eğitim gördüğü yıllarda *blues* temelli *rock* müziği yakından tanıma fırsatı bulmuş olan Manço, Belçikalı müzisyenlerin oluşturduğu Les Mistigris gurubu ile müzik çalışmaları yapmıştır (Erdoğan, 2019, s. 110). Bu çalışmalar arasında Little Richard'ın *Good Golly, Miss Molly* (1958, Speciality Records) ve Jimmy Reed'in *Big Boss Man* (1961, Chicago Records) gibi dönemin yaygın *rock 'n' roll* ve *blues* eserlerini yorumlamıştır. Bu çalışmalarla Manço'nun dönemin popüler müzik eğilimini de yakından takip ettiği düşünülebilir. Barış Manço ve Les Mistigris, bahsedilen çalışmaların yanında Anadolu halk şarkılarından anonim *Aman Avcı Vurma Beni* gibi eserleri de yeniden yorumlamıştır. Bu sayede Manço ileriki yıllarda yaygınlaşmaya başlayacak *Anadolu pop-rock* akımının da öncüllerinden biri olacağının sinyallerini vermiştir.

Belçika'daki çalışmalarından sonra Türkiye'ye dönüş yapan Manço, 1968-69 yıllarında gitarda Mazhar Alanson ve Fuat Güner, bas gitarda Mithat Danışan ve davulda Ali Serdar'dan oluşan Kaygısızlar grubu ile çalışmaya başlamıştır (Coşkun Plak, 2021, Erişim: 07.09.2026; Emre, 2022, s. 47). Barış Manço ve Kaygısızlar'ın 1967 yılında Sayan Plak'tan çıkardıkları kırk beşlik kayıtlar içerisinde Manço'nun daha önce Belçika'da iken Les Mistigris grubu ile kaydettiği şarkıların yeni versiyonlarını Kaygısızlar ile yapmıştır (Emre, 2022, ss. 54-55). La majör tonundaki eser, armonik yapısı içerisinde I-IV-V akor yürüyüşlerini gerçekleştirmekle birlikte IV7 ve V7'li akor kullanımı ile *blues* müzikte sıkça kullanılan dominant yedili akor yapısı ile benzerlik gösterdiği düşünülebilir. Buna ek olarak şarkının *blues*'un temel form yapısını oluşturan *on iki ölçülük* yapıyı birebir uygulamadığını; ancak eserin ritmik folk gitar ve davul eşliği, vokalin gitar ile *blues* müzikte yer alan *çağrı-cevap* tekniğini dolaylı olarak kullandığı söylenebilir. Aynı zamanda1960'lı yıllar *blues, folk* ve *rock* müziğin birbirleri arasındaki etkileşiminin yoğun olduğu bir dönem olarak karşımıza

çıkmaktadır. Bu bakımdan Manço'nun "Seher Vakti" eserinde yer alan solo gitardaki folk ve *psikedelik rock* etkilerin, dönemin yaygın müzik estetiği çerçevesinde iç içe geçmiş olduğu söylenebilir. Bu bakımdan Barış Manço'nun *Seher Vakti* adlı eseri, *blues* müziğin doğrudan bir temsili olmaktan ziyade *blues* temelli *rock* müzik estetiği ile Türkçe bir eserin bestelenmesi olarak da yorumlanabilir. Nitekim, BBC Türkçe'nin arşiv kayıtlarında bulunan 1978 tarihli TRT Arşivleri'nde de yer alan Barış Manço röportajında Manço'nun da kendisinin ifade ettiği gibi; popüler olan *blues rock* etkisinin, farklı bir şekilde yorumlanarak neler yapılabileceği üzerinde düşünülmüş ve bununla ilgili araştırmalar yapılmıştır (BBC News Türkçe, 2015, Erişim: 01.03.2026).

Kaygısızlar ile olan çalışmalarından sonra, grupla yollarını ayıran Barış Manço, 1971 yılında ileride uzun süre birlikte müzik yapacağı Kurtalan Ekspres'i kurmuştur (Kral Müzik, t.y., Erişim: 14.04.2026). Bas gitarda Ahmet Güvenç, elektro gitarda Bahadır Akkuzu gibi isimlerin yer aldığı grup, Manço'nun ölümüne dek birlikte müzik yapmış; aynı zamanda Manço'nun hazırlayıp sunduğu televizyon programlarında da orkestra olarak yer almıştır. Barış Manço, Kurtalan Ekspres ile müzik kariyerine Anadolu *rock* etkileriyle devam etmiş; bu süreçte *blues*'un Türkiye içinde *caz* türünün içinde algılanmasından ziyade *rock* müzik eksenli bir tür olarak bilinmesi yönünde önemli bir isim olmuştur.

Barış Manço'nun *blues rock* tınıları ile Anadolu'nun geleneksel ezgilerini birleştirmesi, Türkiye'de *blues* müziğin yerelleşme süreci hakkında birtakım düşünceleri de akla getirebilmektedir. Kimi müzisyen ve dinleyicilere göre *blues*'un, Afro-Amerikan kökenli toplumların bireysel hayat deneyimleri ve yaşanmışlıklarını içermesi bakımından Anadolu müzik geleneklerinden Âşıklık geleneği ile birtakım ortak özelliklerinin bulunduğu fikri ortaya atılmıştır. Türkiye'de tanınan bir *blues* gitar sanatçısı olan Batu Mutlugil, bu konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

> "*Blues*'un tarihinde insanlar dertlerini, çektikleri acıları müzikle anlatıyorlar. Örneğin bir ailede bir çocuk doğuyor ve bu doğum şarkılarda anlatılıyor. Tabi bu doğumun memnun olunacak bir tarafı olmuyor çünkü eş zamanda baba kırbaçlanıyor, anneye tecavüz ediliyor, ailenin başka bireyi farklı bir işkenceye maruz kalıyor. Ama bir yandan evde yemek pişmeye de devam ediyor ve hayat akıp gidiyor. Bu bakımdan Anadolu'daki gezici müzisyenler ile *blues*'daki müzik kültürünü yakın birbirine benzetiyorum. Amerika'daki siyahi işçi yaşanmışlıklarını nasıl gitar eşliğinde dile

> getiriyorsa, Anadolu'da da Âşık Veysel gibi âşıklar ve ozanlar bağlama eşliğinde kederlerini ve hüzünlerini dile getiriyorlar. Bu nedenle Anadolu'da ozanların yetiştiği şehirleri *blues* şehirlerine benzetirim ben."

Bu bakımdan her iki müzik kültüründe de müzisyenlerin, sözlü müzik geleneğinin temsilcisi olduğunu savunan Mutlugil, müzisyenlerin yaşadıkları toplum içerisinde bireysel deneyimlerini müzik diliyle aktardıkları sonucuna varmıştır. Öte yandan Mutlugil gibi bu iki müzik türü arasındaki benzerliğin doğrudan bir ilişki içermediğini savunan *blues* müzisyeni Sarp Keskiner ise düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmıştır:

> "*Blues* müzik geleneği ve Anadolu müzik gelenekleri arasında birtakım benzerlikler var: Örneğin, her iki gelenekte de anlatımda sembolleştirme kullanılmaktadır. Bu anlatımda ancak aynı kültürden gelen bir insanın anlayabileceği sözler yer almaktadır. Ben de Abdallık[23] geleneğinden geliyorum ve Neşet Ertaş benim uzaktan akrabam. Bu sebeple Anadolu müzik gelenekleri hakkında çok fazla araştırma yaptım ve *blues* ile Anadolu müzik gelenekleri arasında doğrudan bir benzerlik olduğu sonucuna varamadım. Çünkü iki müzik türü de birbirinden farklı tarihsel süreçlere sahip: Örneğin, Anadolu'da köleliğin olmaması gibi..."

Batu Mutlugil'in ve Sarp Keskiner'in görüşlerinin yanı sıra Ankara'da *blues* sahnesi içerisinde önde gelen müzisyenlerden biri olan Mehmet Ali Acet görüşlerini aşağıdaki gibi anlatmıştır:

> "Anadolu'nun yerel müzik gelenekleriyle Amerika'nın Afro-Amerikan müziği olan *blues* müziği arasında genelde bağlantılar kurulur. Örneğin Âşık Veysel ile Robert Johnson'ı ele alırsak ikisi de çok iyi müzisyen. İkisinin müziği arasında kalite bakımından en ufak bir fark yok. Âşık Veysel'in sözü, müziği, sazı harikadır. Ancak şunu unutmamak gerekir ki bu insanlardan biri Amerika'da biri Anadolu'da."

Ankara'da Mojo Town ve Blues Makers gibi *blues* gruplarında yer alan müzisyen Bora Biçer de düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

> "Anadolu ve *blues* hakkında birebir benzerlik kuramayız. Dertleri farklı. Bazı müzisyenler günlük hayatı anlatıyor bazısı aşkı anlatıyor. Kimisi Âşık Veysel gibi daha evrensel konulardan bahsediyor. Biri feodal yapıdan geliyor biri kölelikten geliyor. İlk etapta *blues*'da *work song*'lar var onlar beste bile değil. Tarlada işçi olarak birlikte çalışmak için söyleniyor. Daha sonra *gospel* ile *blues* şekilleniyor. Kilise koroları *blues*'un vokal ve armonik yapısının oturmasında çok önemli. Anadolu'daki müzisyenler *blues*'daki

[23] *Abdallık:* Göçebe yaşam tarzını benimsemiş, Alevi-Bektaşî geleneğine bağlı ve müzik ile yakından ilişkili bir yaşam anlayışına sahip topluluktur (Tekin Arıcı & Güray, 2018, s. 23). Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Çekiç Ali gibi isimler Türkiye'de tanınmış Abdal ozanlardandır.

müzisyenin söylemleri benzer. Daha doğrusu basitlikleri aynı. Biri bağlamasını alıyor biri cigarbox'ı eline alıyor."

Yukarıda aktarılan görüşlere göre, *blues* müzik ile Anadolu müzik gelenekleri arasında bulunan benzerlikler arasında tek bir görüşün olmadığı görülmektedir. Enstrüman eşliği, sözlü anlatım ve gezici müzisyenlik gibi her iki müzik kültüründe de olan özelliklerin dışında, tarihsel ve toplumsal süreçlerin farklılıkları sebebiyle, iki müzik geleneğinin doğrudan bir ilişki içerisinde olduğu söylenememektedir.

2.4. İstanbul'da Blues

2.4.1. 80'li Yıllarda İstanbul'da Blues

1980'li yıllara gelindiğinde, Türkiye'de *blues* temelli *rock* müzik pek çok konuda değişim ve dönüşümlere uğramıştır. 12 Eylül Askeri Darbesi sonucunda sosyal ve kültürel alanlara da yapılan müdahaleler sonucu *rock* müziğin -1970'li yıllardan farklı olarak- radyo ve televizyon gibi toplumun pek çok kesiminde görünürlüğünün azalmasına sebep olmuştur. Bu kapsamda Türkiye'de henüz bağımsız bir tür olarak algılanmayan *blues*'un, politik ve sosyal kısıtlamalar nedeniyle bir müddet görünürlüğünün azaldığı çıkarımı yapılabilmektedir. Çünkü oteller, konserler ve pek çok eğlence mekânlarında icra edilen *blues* temelli popüler müziklerin sergilenmesi azalmış ve bunun sonucunda daha dar bir kitle içerisinde bilinir hâle gelmiştir.

Ancak 80'li yıllarda darbe sebebiyle *blues* kökenli ve diğer popüler müzik türlerinin etkinliğinin azalması söz konusu olsa da Türkiye'de *blues*'un daha bilinir olmasını etkileyecek önemli müzik grupları da ortaya çıkmıştır. Bunlardan birisi, popüler müzik araştırmacısı ve yazarı Murat Meriç'e göre (2006), Grup Mozaik adıyla 80'lerde İstanbul'da kurulmuş bir müzik grubu olmuştur (Meriç, 2006, s. 49). Grup üyelerinin Boğaziçi Üniversitesi ve çevresinden oluşuyor olması da dinleyici kitlesinin üniversiteler ve çevresinden oluşmasına katkı sağlamıştır (Meriç, 2006, s. 49). Pek çok müzik türünü bir araya getirerek harmanlayan Mozaik üyeleri, kurulduğu dönemden günümüze değin Türkiye

popüler müzik alanında önemli bir yere sahip olmuştur. Piyano ve vokalde Ayşe Tütüncü, gitar ve ana vokalde Saruhan Erim, gitar ve davulda Mehmet Taygun, kemanda Mehmet Tütüncü ve vokalde Ezel Akay gibi daha pek çok ismi barındıran Mozaik, sekiz ile on iki kişi arasında değişen grup performansları sergilemektedir (Cazkolik, 2011, Erişim: 14.04.2026). Günümüzde daha çok yaptığı filmler vesilesi ile bilinen Ezel Akay, EkoTürk Tv'ye verdiği röportajda (2020), yaptıkları müziklerin belirli bir tür sınırlaması içerisinde kalmasından hoşlanmadıklarını, bu kapsamda Arjantin şarkılarından *caz*'a, *rock* müzikten *gospel blues*'a geniş bir yelpazede aktif olmayı sevdiklerini ve aslında bir "füzyon", başka bir deyişle "müziklerin sentezini" yaptıklarını belirtmektedir (EKOTÜRK TV, 2019, Erişim: 13.04.2026). Akay'ın bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere Grup Mozaik, pek çok müzik türünü deneyimlemeyi ve bunu dinleyiciyle paylaşmayı amaç edindiği hissiyatı ortaya çıkabilmektedir. Bu bakımdan Türkiye'de *blues*'un önemli bir yere sahip olmasını sağlamış ve *Nobody Knows the Trouble I've Seen*[24] adlı geleneksel bir Afro-Amerikan ilahisini yorumlamıştır. Bu yorumlarını da Ada Müzik yapımcılığıyla 1985-1993 yılları arasındaki repertuarlarının seçmelerinin bulunduğu Mozaik Külliyat adlı albümlerine dahil etmişlerdir (Ada Müzik, 2016, Erişim: 13.04.2026). Grup Mozaik'in *Nobody Knows the Trouble I've Seen* şarkısını repertuarlarına eklemesi, *blues*'un Türkiye'de sadece *rock* etkileriyle yayılmasının ötesinde *kök blues* tınıları ve tarihi geçmişiyle dikkati çekmeye başladığının göstergesi olarak düşünülebilir.

1980'li yılların sonunda *blues*'un daha görünür olmaya başladığı zamanları temsil etmeye başlamış ve ressam, yönetmen ve besteci Mehmet Güreli'nin İstanbul Boğazı'nı kısa belgesel film olarak çektiği 1986 tarihli *Vapurlar/Blues* kısa belgesel filmi, müzik düzenlemeleriyle daha sonraki yıllarda albüm olarak piyasaya sürülmüştür. Belgeselin müziklerinde Mehmet Güreli'nin besteciliğinin yanında piyanist Ayşe Tütüncü'nün düzenlemeleri de yer almaktadır. Saksafon ve flütte Tahsin Ünüvar, bas gitarda İlkin Deniz'in icrasının yer aldığı müziklerde daha çok caz ağırlıklı altyapılar yer almaktadır. Ancak albümün ilk şarkısı *Blues* adlı eser, Afro-Amerikan geleneğin *blues* akor yürüyüşlerini doğrudan takip etmek yerine; sanatçının tasvir etmek istediği İstanbul'un

[24] Şarkının Türkçe karşılığı 'Kimse Yaşadığım Sıkıntıları Bilmiyor' olarak çevrilebilir. Amerika'da İç Savaş zamanı çalışan Afro-Amerikan kölelerin ruhani (spiritual) şarkılarının derlendiği 1867 tarihli *Slave Songs of the United States* adlı kitapta yer almaktadır. Savaş sebebi ile beyazların ve siyahların aynı ortamda daha çok bulunmaları sebebi ile etkileşim artmış ve Afrika kökenli Amerikalıların ilahi şarkıları raporlandırılmış, bu bakımdan yazıya geçirilen ilk yerel şarkılar olma özelliği taşımıştır (Graham, 2012, Erişim: 13.04.2026).

vapurları ve şehrin melankolisi betimlemeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Güreli, Vapurlar albümünün ilk şarkısı *Blues* ile bu müzik türünün ritmik ve armonik yürüyüşlerine atıfta bulunurken, İstanbul şehir hayatının melankoli ve hüznünü, piyanoda duyulan *blue note*'lar ile ifade etmektedir. Bu bakımdan ele alındığında, Mehmet Güreli'nin *Vapurlar* albümü 80'ler Türkiye'sinde *blues*'un sadece yabancı bir müzik türü olarak ele alınmasının da ötesine geçerek İstanbul şehir yaşamının duygu ve düşünce durumunun yeniden yorumlanması ve şekillenmesini göstermesi açısından önem kazanmaktadır.

2.4.2. 90'lı Yıllarda İstanbul'da Blues

1980'li yılların sonları Türkiye'de *blues*'un, bölgesel bir müzik akımından ülke geneline yayılmasını sağlayan önemli zamanları temsil etmektedir. Özellikle 1990 yılında *Efes Pilsen Blues Festivali*'nin ilkinin yapılmasıyla *blues*, Türkiye genelinde kurumsal bir organizasyon yapısıyla toplum içerisinde yaygınlık göstermiştir. Festival, yapıldığı ilk yıl olan 1990 yılından itibaren Türkiye'nin başta İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerinin yanında Trabzon, Antalya, Eskişehir, Samsun ve Kıbrıs'ta Girne gibi şehirlerde etkinlik göstermiştir (Ada Müzik, 2016, Erişim: 13.04.2026). *Blues* müziğinin önemli isimlerini ağırlayan festival, yapıldığı ilk dönemden itibaren Clarence Gatemoth Brown, Junior Wells, Eddie Burns, Billy Branch gibi yabancı isimlerin yanında, Moe Joe Blues Band'den Sarp Keskiner ve Feramerz Ayadi; Boogie Poeple'dan Mehmet Ali Acet gibi *blues*'un Türkiye'de de bilinen yer isimlerini içerisinde barındırmıştır. İstanbul'da Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı; Ankara'da Bilkent Otel, İzmir'de Hilton Otel gibi büyük salonlara sahip oteller, konser mekânları olarak seçilmiş ve *blues*'un, festival aracılığı ile Türkiye'de kentsel bir zevk olma niteliğini de gösterdiği düşünülmüştür. Festival süresince, yerli ve yabancı müzisyenlerin sahne arkasında bir araya gelerek bu müzik türünün aktarımı konusunda önemli bir kültür ortamı yarattığı da söylenebilmektedir. *Blues*'un canlı performanslarını izleme fırsatı bulan Türkiye izleyicisi için de festival, *blues*'un Türkiye'de yayılması açısından önemli bir kilit noktası olarak görülmektedir. Festivalin, bu müziğin daha küçük çaplı mekânlarda icrasının ötesinde ilk kez kurumsallaşarak Türkiye genelinde önemli bir dinleyici kitlesine sahip olmasını sağladığı da düşünülmektedir. Yirmi üç yıl boyunca aralıksız devam eden *Efes Pilsen Blues Festivali*, 2013 yılına kadar bu isimle devam etmiştir. Festivalin Türkiye'de

blues müzik ortamı için önemini gitarist Bora Biçer düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

> "Efes Pilsen Blues Festivalleri Türkiye *blues* tarihi için çok önemli bir festivaldi. İnsanların "aa böyle bir müzik varmış, dinleyelim" fikrini ortaya çıkarmıştır. Kimsenin aklında yokken canlı müzik ile insanlara bu deneyimi yaşatıyordu. Hayatında hiç *blues* dinlememiş bir insan festivalde bu müziği deneyimliyordu ve daha sonra belki de bu müziği dinlemeye devam ediyordu.Sadece İstanbul'da olmuyordu, Adana'da oluyordu Kayseri'de oluyordu. Maalesef sonra yasaklar yüzünden festival sona erdi."

Ankara'nın önde gelen *blues rock* müzisyenlerinden Sadık Sağlam ise bu konu ile ilgili düşüncelerini aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

> "Efes Pilsen Blues Festivali'ne gelenlerle *jam session* yaptık onlarla çalabildik. Biz 2000 yılında Mehmet Ali Acet ile Boogie People olarak Carlsberg'ün tanıtım günlerinde Blues Brothers'ın önünde çaldık. Dokuz konser yapıldı ve ön grup olarak biz çaldık. *Blues* festivallerinde gelenlerle sahneyi paylaştık. O da çok keyifli oldu bizim için."

24 Mayıs 2013 tarihinde kabul edilen ve 11 Haziran 2013 tarihinde Resmî Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe girmiş olan 6487 sayılı Kanun (*Bazı Kanunlar ile 375 Sayılı Kanun Hükmünde Kararnamede Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun*) ile değiştirilen 4250 sayılı Kanun'un 6. maddesinde yer alan

> "Alkollü içkileri üreten, ithal eden ve pazarlayanlar, her ne surette olursa olsun hiçbir etkinliğe ürünlerinin marka, amblem ya da işaretlerini kullanarak destek olamazlar (Başbakanlık Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2013, Erişim: 16.06.2026)."

hükmü ile yapılan yasa değişikliği ile getirilen sınırlamalar kapsamında isim değişikliğine gidilmiş ve festival, bu tarihten itibaren *Blues Festivali* ismiyle gerçekleştirilmiştir (Milliyet, 2013, Erişim: 18.03.2026).

90'lı yıllar Türkiye'sinde *blues*'un festivallerle kurumsallaşmaya ve albüm kapaklarında *'blues'* olarak yer almaya başlamıştır. Bu yıllarda *blues* müzik, yerli grupların *cover* performanslarıyla yaygınlık göstererek kentsel müzik yaşamının da bir parçası olarak yer almıştır. 1994 yılında İstanbul'da kurulan Moe Joe Blues Band, *blues*'un şehir hayatında

önemli bir parçası hâline gelmesinde önemli katkılarda bulunmuştur. Feramerz Ayadi, Vefa Karatay, Sarp Keskiner ve Ergin Özler'den oluşan bu grup, kurulduğu 1994 yılından itibaren çeşitli konserler ve festivallerde yer alarak Şikago *blues* geleneğinin Türkiye'deki bilinen isimlerinden biri hâline gelmiştir. Özellikle 2000 senesinde çıkardıkları *Chicago-Istanbul Mainline* adlı albümlerinde, Şikago'nun güney yakası elektrikli *blues*'unu, Anadolu'nun yöresel tavırlarıyla yorumlayarak *blues* ve Türkiye arasında önemli bir köprü kurma görevini üstlenmişlerdir. Buna ek olarak grup üyelerinden Sarp Keskiner, gerçekleştirdikleri sahne performanslarının arkasında yatan fikirleri şu şekilde ifade etmektedir:

> "Biz hem zemin olan bir gelenekten geliyoruz. Moe Joe *blues* band olarak sahne performanslarımızda otururarak çalıyoruz. Otururarak çalıyor olmamız aslında politik bir tavır. Yani yüksek sahne durumunu ortadan kaldırıp izleyici ile hem zemin olma olasılığını arttırıyoruz. Bana sorduklarında bizi bir fasıl grubu gibi düşünün diyorum. Tabi şimdi burdan şuna gelmiş oluyoruz: Kendi ifade biçimini ararken bulurken esin aldığınız şeyler önemli. Birlikte on yıllarca müzik yaptığım arkadaşlarımla özgür *caz*'ın tarihi, *funk*, *soul*, *reggae*, İngiltere'deki *blues*, bütün bunlarla çok uzun yıllar ilgilendik, araştırdık, karşılaştırdık. Dünya üzerindeki çok farklı müziklerle yeni ifade biçimleri geliştirmeye çalıştık. Çalınan şeyin nasıl çalındığı, ne kadar sahici olduğu ve ortamı çok önemli. O anki ortam çok önemli. Birleştirici yönü varsa ortamın bambaşka bir etkisi oluyor. Biz mümkün mertebe konvensiyonel ortamlardan uzakta çalıyoruz. Bu sayede her kesimden her yaş grubundan insanı bir araya getiren bir fırsat oluyor."

Moe Joe'nun gitar ve vokal sanatçısı olan Sarp Keskiner, Salih Nazım Peker ile İstanbul Blues Kumpanyası'nı kurarak 1993 yılında ilk sahnelerini gerçekleştirmişlerdir. İlk albümleri *Kökler*'i, Ada Müzik'ten 1996 yılında çıkaran grup, adından da anlaşılacağı üzere *blues*'un "kökler"ine inerek Türkiye ve bu kökler arasında bir köprü kurmuşlardır. Bu albümde grup, Mississippi Delta tarzı *blues*'un akustik ve yalın düzenlemelerine yoğunlaşarak bu müziğin tarihi geçmişine dönerken aynı zamanda Anadolu'nun geleneksel enstrümanlarından olan cura ve bağlama gibi enstrümanları da kendi yorumlarında kullanmışlardır. Bir başka deyişle, İstanbul Blues Kumpanyası, *Kökler* albümü ile *blues*'un bir halk müziği olması sebebiyle Anadolu'nun halk müziği arasında birtakım ortak özelliklerin bulunabilmesi yaklaşımında bulunmuşlardır. Nitekim, Sarp Keskiner ve Salih Nazım Peker, TRT'de verdikleri röportajda *bozlaklar*[25] ile *blues* arasında önemli ölçüde ortaklıkların bulunduğunu, her iki müzik türünde de emprovizasyon, kafa sesi kullanımı, enstrümanla vokalin bir olması veya şarkıların folklorik temaları içermesi gibi özelliklerin

[25] *Bozlak:* Orta Anadolu'da ve Güney Anadolu'da Toros Dağları'nda yaşan Avşar ve Türkmen boylarına ait bir uzun hava türüdür. Kelime anlamı olarak 'feryad etmek' ve 'haykırmak' anlamına gelmektedir (Karakaya & Önal, 2010, s. 711; Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, t.y., Erişim: 24.09.2026).

olduğunu, bu sebeple bu iki müzik türü arasında bir bağ kurulabileceğini ifade etmişlerdir (Kıllıoğlu, 2017, Erişim: 25.04.2026). Ancak ikili, Amerika'daki *blues*'un Türkiye'deki bozlaklar veya başka halk müziği türleri ile karıştırılmaması gerektiğini de vurgulamıştır. Bu iki müzik türünün birbirleri yerine kullanılamayacağını, sadece her ikisinin de bölgelerine özgü halk müziği oldukları için birtakım ortak noktalarının bulunduğunu eklemişlerdir. Grubun 1999 yılında yayımladığı ikinci albümleri *Sair Zamanları*'ında ise; Keskiner ve Peker'in ifade ettiği "ortak özellikler"in, albümde yer alan şarkılarda daha belirgin biçimde görünür olduğu söylenebilir.

Grubun kurucu üyelerinden Sarp Keskiner, ikinci albümleri olan *Sair Zamanları*'nı şu şekilde tanımlamaktadır:

> "İstanbul Blues Kumpanyası, müştereklerin kesişimlerini arayan bir gruptu. Kökler'de onu bir nebze denedik. Ama asıl Sair Zamanları'nda Anadolu coğrafyası, Anadolu halkları müziklerinden bizim duyduklarımızla *blues*'u nasıl *blues* olarak, bırakarak bir araya getirebileceğimizi dert ettiğimiz bir mesele vardı. Burda bir dert var yani."

1990'lı yıllarda Türkiye'de *blues* alanında atılan atımlar ileriki yıllarda The Old Ramblers gibi, *blues*'un Amerika'daki ilk icraları; başka bir deyişle *kök blues* temellerine yoğunlaşan müzikal toplulukların kurulmasına olanak sağlamıştır. İzmir merkezli olan The Old Ramblers grubu, 1920'li ve 30'lu yıllarda *blues*'u icra eden *ramblers* (gezgin müzisyenler)'i odak noktası seçmiş ve bu müziğin akustik gitar, mızıka ve *slide gitar* tekniğinin yoğun kullanıldığı Mississippi Delta ve Piedmont gibi bölgelerin müzik geleneğine yoğunlaşmayı seçmiştir. Orhun Keskinbıçak ve Türker Özer'in kurduğu bu grup ilk yıllarında Buca Blues Band olarak anılırken, 2016 yılında Sarp Keskiner'in de gruba katılmasıyla birlikte Buca Blues Trio olarak faaliyetlerine devam etmiştir (The Old Ramblers, 2025, Erişim: 08.05.2026). 2018 yılında grup üyelerindeki değişikliklerden ötürü müzik kariyerine The Old Ramblers olarak devam eden grup, vokal, elektrik gitar, *washboard*[26]'da Sarp Keskiner, armonikada Orhun Keskinbıçak, ritim gitarda Suat Vergili, bas gitarda Aykut Çerezcioğlu ve davulda Sedat Yalınkılıç kadrosuyla müzik hayatına devam etmektedir (a.g.e., 2025, Erişim: 08.05.2026). The Old Ramblers, 2020 yılında Hollanda merkezli kayıt şirketi Bone *Union Records* iş birliği ile çıkardıkları *Find Me on the Road Somewhere* adlı stüdyo albümleriyle

[26] *Washboard:* On dokuzuncu yüzyılda, Afro-Amerikan kökenli toplumlarda arasında yaygınlaşmış, müzikte ritim enstrümanı olarak kullanılan, ahşaptan yapılmış bir enstrümana verilen isimdir (Oliver, 2014, Erişim: 08.04. 2026)

blues'un sadece müzikal değil aynı zamanda tarihsel kökenine vurgu yapmayı amaçlamış, bu kapsamda grup isminin seçiminden de anlaşılacağı üzere *blues*'un Türkiye'deki gezici müzisyenleri olarak Türkiye'nin çeşitli illerinde ve *swing* festivallerinde de performans sergilemişlerdir. Akustik ve *kök blues*'a olan yaklaşımlarıyla Türkiye'de bu müzik türünün duygu aktarımında ve tarihsel kökenine olan merakın yaygınlaşmasında önemli bir konumda yer almaktadır.

1990'lı yıllar Türkiye popüler müzik kültürü ve *blues* sahnesi için önemli adımların atıldığı yılları kapsamaktadır. 1991 yılında İstanbul'da kurulan Blue Blues Band, İngiliz etkisindeki *blues rock* geleneğinin Türkiye'deki öncüsü olmuş ve canlı sahne performanslarıyla dönemin özellikle gençler arasındaki müzik estetiğinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Vokal ve elektrik gitarda Yavuz Çetin, bas gitarda Sunay Özgür, elektro gitarda Batu Mutlugil ve davulda Kerim Çaplı'dan oluşan grup, *rock 'n' roll* müziğin en önde gelen eserlerini yorumlamıştır. Sahne performanslarında Lynyrd Skynyrd, Jimi Hendrix, Rolling Stones ve Cream gibi *blues rock*'ın önde gelen isimlerinin şarkılarını yorumlamış; bu yorumlarla Türkiye *blues* sahnesi gelişimi için önemli adımlar atmıştır. Grup, müzik faaliyetlerini Yavuz Çetin'in 2001 yılındaki vefatına kadar sürdürmüş; İstanbul'da Hayal Kahvesi ve Kemancı gibi *blues* ve *rock* müziğin merkezleri sayılabilecek mekânlarda sahne almıştır (Erkal, 2003, Erişim: 08.05.2026). Ancak bu sahne performanslarında *blues* müziğin önde gelen eserlerini yorumlayan grup aktif oldukları sürece kendi stüdyo albümlerini yapmamışlar ve sahne performanslarına *blues rock* dünyasının bilinen şarkılarını yeniden yorumlayarak devam etmişlerdir (Ünver, 2017, Erişim: 12.10.2025).

Yavuz Çetin'in gitar üzerindeki *virtüözitesi* ve gitar *sound*[27]'u, performans esnasındaki yoğun duygu aktarımı, müzik çevrelerince Çetin'in gitarın "altın çocuğu" olarak anılmasını sağlamıştır (Uygun, 2023, Erişim: 16.06.2026). Grubun yaşça en büyük üyesi Batu Mutlugil ise elektro gitar ve vokal tekniği ile Türkiye'de *blues* denilince akla gelen ilk isimlerden biri olmuş; ileriki yıllarda da bu geleneğin gelecek nesillere aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Bas gitarda Sunay Özgür, yalnızca enstrümanı üzerindeki hakimiyeti ile değil, Yavuz Çetin ile olan müziksel uyumuyla dikkati çekmiş aynı zamanda ileriki yıllarda müzik

[27] *Sound:* Ses, tını anlamına gelmektedir. Müzikoloji biliminde, araştırılan müzisyen ve toplulukların, bölgelerin veya dönemlerin, müziksel estetik özelliklerini konu alan kavrama verilen isimdir. *Yerel sound* kavramı ise; "belirli bir yerleşim yeri veya bölgeye özgü müziksel kimlik, ifade ve/veya üslûp olarak açıklanabilir" (Satır, 2016, s. 250).

prodüksiyonu alanında film müziği düzenlemeleri (örn. Neredesin Firuze, 2004) ile alanında tanınan bir isim olmuştur. Grubun davulcusu Kerim Çaplı ise, Amerika'da büyümesi sebebi ile küçük yaştan itibaren *blues*, *caz* ve *rock* türlerini yakından fırsatı bulmuş, bu kapsamda bu müzik türlerinin doğduğu bölgelerde bizzat deneyimlemiş olarak *blues*'un Türkiye'ye aktarımında kilit isimlerden biri olmuştur. Özellikle Çaplı'nın Amerika'dayken, The Monkees[28] ve Jimi Hendrix gibi isimlerle aynı sahneyi paylaşmış olmasının da *blues rock* geleneğinin canlı performanslar üzerindeki hakimiyetini önemli ölçüde etkilediği düşünülebilir.

Blue Blues Band, Türkiye'de *blues*'un -özellikle *blues rock*'ın- yayılması sürecinde önemli adımlar atmış, grup Yavuz Çetin'in ve Kerim Çaplı'nın ölümüne kadar etkinliklerini devam ettirmişlerdir. 2000'li yılların ilerleyen zamanlarında grubun gitaristi Batu Mutlugil, kendi solo sahne performanslarını gerçekleştirmeye devam etmiştir. Günümüzde de İstanbul, Ankara ve Bodrum'da bulunan mekânlarda konserlerini gerçekleştirmektedir. Mutlugil'in Blue Blues Band'in *blues* dünyasının sevilen eserlerini yorumlaması bakımından Blue Blues Band'in 90'lardaki canlı sahne performansı geleneğini dinleyici kitlesiyle paylaştığı fikri düşünülebilir.

2.4.3. 2000'li Yıllarda İstanbul'da Blues

1990'lı yıllarda Türkiye'de ve özellikle İstanbul'da yaygınlığı artan *blues* müziğin yükselişi, 2000'li yıllara gelindiğinde mekânsal olarak yer değiştirmeye başlamış; canlı müziğin önemli merkezlerinden biri olan Beyoğlu'ndan Kadıköy ve çevresine kaymaya başlamıştır. Bu süreçte yaşanan 17 Ağustos 1999 Gölcük depreminin önemli ölçüde etkisinin olduğunu vurgulayan Sarp Keskiner, İstanbul ve çevresinde canlı müzik mekânlarının ekonomik sıkıntılar içerisine girdiğini ve bir kısmının kapandığını vurgulamıştır. Keskiner'in Gölcük depreminin Türkiye'de *blues* ve popüler müzik alanındaki etkilerini şu şekilde anlatmaktadır:

[28] *The Monkees:* 1960'lı yılların ortalarında Amerika'da oluşturulmuş bir *pop-rock* grubudur. İngiliz The Beatles grubuna alternatif olarak televizyon programları için oluşturulmuş 'kurgu grubu' dur. Ancak grup daha sonra Amerika'nın müzik endüstrisinin ticarileşmesi sürecinde önemli bir konumda yer almaktadır .

> "1999 Gölcük depremi bence çok önemli bir kırılma anıdır. Müzik araştırmalarında benimle yapılan görüşmelerde de hep altını çizerim; 99 depremi, izleyici ve mekanları tamamen değiştirdi. Özellikle izleyici kitlesindeki cinsiyet dengesini önemli ölçüde dağıttı. Deprem öncesine kadar Türkiye'de *blues* sahnesinin günümüzdeki kadar eril olduğunu düşünmüyorum. Örneğin *rock* veya *funk* icrası olan kadın arkadaşlarımızın sayısı çok daha fazlaydı. Çünkü deprem sonrasında çöken ekonomik sistemin baştan inşa edildiği ve canlanma döneminin son bulduğunu düşünüyorum. 90'lı yıllarda özellikle İstanbul'da yeni açılan pek çok kitabevi, plak dükkânı, gazete ve dergiler, mekânın açıldığı yıllardı. Ekonomik anlamda ciddi bir hareketlilik vardı. Depremden sonra bu sistem değişti."

1999 Gölcük depreminden sonra büyük mekânlar zarar görmüş, canlı müzik performansları daha küçük çaplı mekânlarda yapılmaya başlanmıştır. Özellikle yıllar içerisinde canlı müziğin ve pek çok sanat etkinliklerinin merkezi olarak kabul edilen Beyoğlu, Hayal Kahvesi, Kemancı gibi mekânlarda *blues* ve *rock* müziğin tercih edilen yerleri olurken yıllar içerisinde dönüşümler gerçekleşmiştir (Yüksel, röportajı yapan Demirtaş, 2022, Erişim: 17.05.2026). Diğer pek çok kültür-sanat alanı gibi *blues* da Beyoğlu'ndan yönünü Kadıköy'e çevirmiş ve buradaki mekânlarıyla öne çıkmıştır.

Beyoğlu ve çevresinde yaygınlık göstermeye başlayan *blues* ve *rock* müzik dünyası 90'lı yılların sonuyla birlikte Kadıköy ve çevresinde gelişmeye başlamıştır. 1999 yılında açılan Shaft Club, sözü edilen gelişmenin merkezlerinden birisi haline gelmiş ve on sekiz yıl boyunca *blues* ,*rock* ve *caz* müziğin pek çok önemli ismini ve gruplarını ağırlamıştır (Uygun, 2017, Erişim: 17.05.2026). 2017 yılına kadar etkinliğini devam ettiren Shaft, Kurtalan Ekspres, Moğollar, Blue Blues Band, Yavuz Çetin, Kerim Çaplı ve Batu Mutlugil, Moe Joe, Sibel Köse, Emin Fındıkoğlu gibi *blues*, *caz* ve *rock* dünyasından isimleri sahnesinde ağırlamış ve böylece pek çok dinleyiciye, canlı müzik performanslarıyla buluşma fırsatı vermiştir (Uygun, 2017, Erişim: 17.05.2026).

On sekiz yıl hizmet vermiş olan Shaft'ın, 3 Haziran 2017'de mali zorluklar nedeniyle kapanmasının ardından, aynı yere önceden Beyoğlu'nda yedi yıl etkinlik göstermiş Ağaç Ev adlı mekân açılmış ve 2018'den itibaren haftanın yedi günü canlı müzikle Kadıköy dinleyicilerine hizmet vermeye devam etmiştir (Uygun, 2018, Erişim: 20.05.2026). Başta *blues* olmak üzere *rock*, *caz*, *soul* ve *funk* gibi müzik türlerine de yer veren Ağaç Ev, pek çok *blues* severin İstanbul'da canlı müzik dinlemek için ilk tercihlerden biri olarak

görülmektedir (Uygun, 2018, Erişim: 20.05.2026). *Blues* Derneği başkanı ve aynı zaman *blues* müzisyeni olan Göksenin Tuncalı, Ağaç Ev'in blues müziğin icrası ve tanıtımı için önemli bir mekân olduğunu ve mekânda çıkan her üç gruptan birinin mutlaka *blues* grubu olduğunu ifade etmiştir. Bu zamana kadar Batu Mutlugil, Soul Staff, Bora Çeliker gibi *blues*'un ve *blues rock'ın* Türkiye'deki önde gelen isimlerinin Ağaç Ev'de sahne almış olması *blues*'un İstanbul'da devamlılığının sürdüğünü göstermektedir. Bu anlamda Ağaç Ev gibi mekânlar *blues*, *caz*, *rock* gibi müzik türlerinin canlı performansları dışında; *blues* severlerin bir araya geldiği, müziğin ve repertuvarların konuşulduğu, *blues* kültürünün aktarımın sağlandığı ortamlar olarak da dikkat çekmektedir.

Kadıköy'ün *blues* ve alternatif müziğin merkezi olmaya başlaması ile Kadıköy'ün önemli müzik merkezlerinden biri haline gelen bir diğer önemli adres Akmar Pasajı olmuştur. Müzik araştırmacısı ve yazarı Güven Erkin Erkal, "90'ların başında Akmar, Unkapanı'nın *rock* versiyonuydu." (Erkal, röportajı yapan Uygun, 2015, Erişim: 12.05.2026), diyerek Akmar Pasajı'nın 90'lı yıllarda *blues*'un ve pek çok alternatif müzik dinleyicisinin buluşma noktası olduğunu tarif etmiştir. Akmar Pasajı'nda bulunan plak dükkânları ve koleksiyonerler sayesinde yurt dışından Türkiye'ye getirilen plaklar, albümler, kasetler ve CD'ler, pek çok dinleyici ve müzisyene ulaşmış, bu sayede Akmar Pasajı ithal müzik kaynaklarına ulaşmak için tercih edilen önemli merkezlerden biri haline gelmiştir. Zihni Müzik, Atlantis Müzik ve Hammer Müzik gibi Pasaj içerisindeki üç önemli plak dükkânı, dönemin *blues* ve *rock* dinleyicilerini bir araya getirme özelliği taşımış ve bu sayede müzik üzerine sohbetlerin, paylaşımların yapıldığı bir merkez hâlini almıştır (Beşer, 2020, Erişim: 20.05.2026). Ancak pasaj, dijital müzik platformlarının da yaygınlaşması ile popülerliğini zaman içerisinde yitirmiş ve Erkal'a göre günümüzde daha çok alternatif müzik araştırması yapacak insanların gittiği bir pasaj olmuştur (Erkal, aktaran Uygun, 2015, Erişim: 12.05.2026). Buradan anlaşılacağı üzere, günümüzde önceki dönemde sahip olduğu yaygınlığa sahip olmasa da Türkiye'de *blues* müziğin yaygınlığının artmasında önemli katkılarda bulunmuş bir merkez ve arşiv olduğu düşünülebilir.

90'lı yıllarla birlikte Türkiye'de *blues*'un festivallerle ve canlı performanslarla yaygınlaşması, 2000'li yıllarda İstanbul'da bulunan *blues* çevresinin kurumsallaşma ihtiyacını doğurmuş; bu kapsamda 2018 yılında Türkiye'nin şu anda ilk ve tek *blues* derneği

olma özelliğini taşıyan Blues Derneği kurulmuştur. Derneğin, internet sitesinde yer alan bilgilere göre, Türkiye'de *blues* müzik dinleyici sayısını arttırmak, genç *blues* müzisyenlerine destek ve fon sağlamak, kadın *blues* müzisyenlerinin desteğini sağlamak gibi amaçlar edindiği görülmektedir (Blues Derneği, 2025, Erişim: 20.05.2026). Ankara'nın önde gelen *blues* müzisyenlerinden Bora Biçer, dernekle iş birliği içerisinde gerçekleştirdikleri etkinlikleri şu şekilde anlatmaktadır:

> "Blues Tarihi Atölyesi, Blues Derneği ile Ağaç Ev'de gerçekleştirdiğimiz bir etkinlikti ve çok önemliydi. İnsanlarla etkileşim halinde soru-cevap şeklinde ilerlemişti. Başka özel etkinliklerde Blues Makers olarak *blues* tarihini anlatarak çaldık Ulaş ile. Ayrıca Dernek başkanı Göksenin ile İstanbul-Ankara karma grupların olduğu bir blues festivali yapmak istiyoruz."

Bu konuyla ilgili dernek başkanı ve aynı zamanda *blues* müzisyeni olan Göksenin Tuncalı'nın ise derneğin kadın müzisyenlere verdiği destek ve fonların öneminin altını çizmiş, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü gibi özel günlerde *blues*'un kadın müzisyenlerinin tanıtımı için çeşitli etkinliklerde bulunduklarından bahsetmiştir. Türkiye'de *blues*'un yaygınlığının arttığını da belirten Tuncalı, bu sayılar içerisinde kadın-erkek oranının oldukça farklı olduğunu da belirtmiş, üyeler içerisinde erkek üyelerin kadınlara göre daha fazla olduğunu ifade etmiştir. Tarihteki ilk *blues* kayıtlarında kadın şarkıcıların sesinin kaydedildiğini de hatırlatan Tuncalı, kendisinin sahne aldığı akşamlarda ve verdiği söyleşilerde de kadın müzisyenlere özellikle yer verdiğini anlatmıştır. 2018'den bugüne etkinliklerini devam ettiren Blues Derneği, bu müziğin Türkiye'de süreklilik kazanmasında ve yaygın bir kültür haline gelmesinde önemli bir konumda yer almaktadır. Dernek, *blues* müzik adına göstermiş olduğu katkı ve destekten ötürü 2024 yılında Amerika'da bulunan *The Blues Foundation* tarafından *Blues'u Yaşatma Ödülü (Keeping the Blues Alive)*'ne layık görülmüştür (Uygun, 2024, Erişim: 07.09.2026). Bu bakımdan ödülün derneğe verilmesinin, Türkiye'de *blues* müziğin, yalnızca müzisyen ve dinleyici tarafından değil; aynı zamanda dernek gibi kurumsal yapıların girişimleri doğrultusunda da yaygınlığının arttığının göstergesi olduğu söylenebilir.

3. BÖLÜM: ANKARA'DA BLUES

3.1. Başkent Ankara'ya Blues'un Gelişi

1923 yılında Cumhuriyet'in ilân edilmesi ve Ankara'nın başkent olmasıyla, şehrin siyasi kimliğinde önemli bir dönüşüm sürecine girilmiştir. Yeni devletin başkenti Ankara, yalnızca siyasi ve idari açıdan değil kültürel ve sanatsal yaşam bakımından da değişikliklere açık hale gelmiştir. Kurulan Cumhuriyet'in devlet politikaları doğrultusunda kentte yeni kültür kurumları kurulmaya başlanmış, uluslararası etkileşimler artmıştır. Ankara'nın başkent olmasıyla diplomatik kurumların ve bürokratik ilişkilerin Ankara'da yapılması şehirde dünyanın çeşitli ülkelerinden gelen diplomatik görevlilerin ailelerinin varlığını sağlamıştır. Bu dönüşümün ileriki yıllarda şehrin *blues* sahnesine önemli ölçüde etkileri olacaktır. Yabancı okulların açılması, üniversite şenlikleri, müzik festivalleri ve plak koleksiyoncuları Türkiye'ye *blues* müziğin gelmesinde etkili olmuştur. İstanbul'dan farklı olarak Ankara'da *blues'*un yayılması başta bürokratik çevreler üzerinden ilerlemiştir.

Ankara Palas, Batı müziği ve türlerinin Ankara'nın kültürel atmosferinin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ankara'ya gelen yabancı konukların konaklaması, devlet görevlilerin bir araya gelerek toplantıların gerçekleştirilmesi; resepsiyon, balo vb. davetlerin verilebilmesi amacı ile 1928 yılında açılışı yapılan Ankara Palas, Ankara'nın bir simgesi hâline gelmiştir (Sunbas, 2015, ss. 176-178). Cumhuriyet balolarının yanı sıra pek çok yemekli davet verilen Ankara Palas'ta, canlı müzik icraları gerçekleştirilmiş; *tango, fokstrot, caz* müzikleri çalınmıştır. Dönemin yerli ve yabancı devlet yetkililerinin katıldığı etkinliklerde çalan müzik türleri doğrudan *blues* olmasa da Afro-Amerikan kökenli müzik türlerinin çalıyor olması, şehrin sosyal yaşamında görünürlük kazanmasının başladığı yıllar olarak düşünülebilir. Bahsedilen görünürlük ileriki yıllarda toplumun geri kalanında da kendisinde göstermeye başlayacak, kurulacak olan çeşitli kuruluş ve üniversite çevrelerinde yaygın hâle gelecektir.

Ankara'da, sosyal yaşamın vazgeçilmez mekânlarından biri olma özelliğine sahip olan ve ileriki yıllarda popüler Batı müziğinin Türkiye'de yaygınlaşmasının temellerini oluşturan bir

diğer mekân ise Karpiç Lokantası olmuştur. Yeni kurulan Cumhuriyet'in başkenti olan Ankara, pek çok diplomatik ve bürokratik çevreyi ağırlamaya başlamış, bu kapsamda Karpiç Lokantası; milletvekilleri, diplomatik görevliler, gazeteciler ve sanatçılar gibi çeşitli kesimlere yemek ve davet hizmetleri veren bir yer olmuştur. 1928 yılında Ulus'ta açılan lokanta, başkent olmuş Ankara'da yeni oluşan yüksek sosyal çevrelerin oluşmaya başlayan yemek kültürünün bir sembolü olmuş; bunun yanısıra kurulan yeni Cumhuriyet'in başkentinde yayılmasında önemli rol oynamıştır (Aykent, 2021, s. 188). Sahibi Ermeni asıllı Georges Karpoviç, mütareke yıllarında Türkiye'ye göçmüş; önce İstanbul'a daha sonra Ankara'ya gelerek başkentte Batı tarzı yemek sunumunu hizmete açmıştır (Aykent, 2021, s. 188; İpekeşen, 2012, Erişim: 29.05.2026). Aykent'e göre (2021), lokantada verilen yemeklerin yanında icra edilen canlı müziğin yurt dışından gelen veya Türkiye'de yaşayan gayrimüslim müzisyenlerce icra edildiği; repertuarın ise yemek yeme anlarına eşlik edecek müziklerden oluştuğu belirtilmektedir (Aykent, 2021, ss. 188-189). Bu bakımdan ele alındığında Karpiç Lokantası, *blues*'un Türkiye ve Ankara özelinde doğrudan bir etkisi olmasa da Cumhuriyet'in erken yıllarında Batı müziği dinleme ve dans etme kültürünün ilerleyen tarihlerde önce caz, daha sonra ise *blues*'un yayılma aşamalarının başlangıcı olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle 1953 yılına kadar faaliyetlerine devam eden Karpiç Lokantası, başkentin üst düzey yetkililerinin sosyal hayatının bir parçası hâline gelirken Afro-Amerikan temelli müziklerin dinlenebileceği ortamların zeminini oluşturmuş, başta caz daha sonra *blues* müziğin dinleneceği mekânların erken temsilcilerinden biri olmuştur.

Yapılan araştırmalar ve kaynak taramalarına göre Ankara'da 1950'li yıllara kadar Ankara Palas, Karpiç Lokantası vb. Batı müziği çalınan mekânlar dışında doğrudan *blues* etkisinin görüldüğünü söylemek mümkün görülmemektedir. Nitekim, caz müzisyeni ve araştırmacısı Canan Aykent de yazmış olduğu makalesinde bu durumdan bahsetmiştir. Aykent'e (2021) göre: "Türkiye'deki caz müziği üzerine başlı başına kaynak bulunmamaktadır. Konuyla ilgili verilere ulaşmak; gazete ve dergi taramalarının yanı sıra dönemin tanıkları, hatta mimarları olan müzisyenlerin aktardıkları bilgilerle mümkün olmaktadır" (Aykent, 2021, s. 189). Aykent'in bahsettiği durum *blues* müzik için de geçerli olduğu düşünülebilir. Türkiye'de *caz*'ın ve *blues*'un bir dönem aynı müzik türü olarak algılandığı çalışmanın önceki bölümlerinde örneklerle açıklanmıştır. Bu açıdan ele alındığında, 1950'li yıllarda Türk-

Amerikan Derneği'nin açılışına kadar *blues*'un Türkiye'de doğrudan etkili bir müzik türü olduğunu söylemek mümkün olmamaktadır.

1927 yılında kurulan İstanbul Radyosu'nun ardından 1928 yılında kurulan Ankara Radyosu, 1940'lı yıllarda düzenli yayınlarını yapmaya başlamış ve bu dönemde çok sesli Batı müziğinin çeşitli türlerini yayınlamaya başlamıştır (Yazgan, 2016, s. 312). Radyo Senfoni Orkestrası, Radyo Caz Orkestrası ve Radyo Tango Orkestrası gibi bölümler oluşturulmuş ve programlar yapılmıştır (a.g.e., 2016, s. 312). Bu kapsamda dönemin ilgi çeken caz sanatçıları Sevinç ve Sevim Tevs kardeşler dönemin caz programlarında yer almışlardır. Bu yayınların sonucu olarak 1940'lı yıllar, orkestralar tarafından icra edilen popüler Batı müziğinin radyolarda canlı yayınlanmasıyla, toplum içerisinde Afro-Amerikan müzik kültürünün görünürlüğünün yaygınlaştığı bir geçiş dönemi olarak nitelendirilebilir.

3.2. Türk Amerikan Derneği (1950-1980)

1940'lı yılların sonunda Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri arasında gelişmeye başlayan diplomatik ilişkiler; Türkiye'nin Marshall Planı kapsamında Amerika'dan ekonomik yardım alması Türkiye'nin sadece siyasi ve ekonomik durumunu etkilememiş; aynı zamanda ülkeyi kültürel anlamda da etkilemiştir. Bu etkileşimler 1952 yılında Türkiye'nin NATO (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)'ya kabulü ile hızlanmış, iki ülke arasında kültürel aktarımlar söz konusu olmuştur. 1951 yılında kurulan Türk-Amerikan Derneği (TAD) ise, iki ülke arasındaki diplomatik ilişkilerin yanında kültürel bağlantıların da varlığının sürdürülmesi amacıyla kurulmuştur. Dernek yalnızca iki ülkenin dillerinin eğitiminin verilmesinden öte sosyal, kültürel ve sanatsal faaliyetleri düzenleme amacını da taşımaktadır (Türk Amerikan Derneği, t.y., Erişim: 30.05.2026).

Günümüzde Ankara'da Cinnah Caddesi'nde bulunan binasında hizmet vermeye devam eden Türk-Amerikan Derneği Ankara *blues sound*[29]'unun oluşmasında tarihsel açıdan önemli yeri

[29] *Sound:* Türkçe'ye kelime anlamı '*ses'* olarak çevrilmektedir. Müzikolojik çalışmalarda ise *sound,* sadece fiziksel ortamdaki *ses* oluşumundan ziyade bir müzik türünün, müzisyen veya topluluğun, bölgenin ya da dönemin müzikal ifadesi, icra tekniği, kullanılan teknolojik kaynaklarının bütününü kapsayan bir kavram

olup kurulduğu tarihten itibaren özellikle Afro-Amerikan müzik kültürünün Türkiye'de tanıtılmasında rol oynamaktadır.[30]

Amerika Birleşik Devletleri'nin 1956 yılında 'Caz Elçileri' adı verilen bir programla Amerika'da gelişen *caz* müziği ile Asya, Avrupa ve Afrika'nın çeşitli bölgelerine tanıtımlar düzenlemeye başlamıştır (Gürsel, 2020, s. 182). Bu tanıtım gezileri kapsamında 1956 yılında Türkiye'ye de gelen Caz Elçileri'nden ilki, caz müziğin tanınan trompet sanatçısı Dizzy Gillespie olmuştur (Gürsel, 2020, s. 183). Gillespie'nin gelişi ile yakından ilgilenen Ankaralı genç caz müzisyenleri, Gillespie ve orkestrasını havalimanında karşılamışlar ve düzenlemelerini kendileri yaptıkları caz eserlerini çalmışlardır (Aykent, 2021, s. 194). Bu genç müzisyenler arasında Muvaffak Falay, Hayri Maktav, Celal Bozkurt, Erol Pekcan, Süheyl Denizci gibi ilerleyen yıllarda Türkiye caz müzik sahnesinde tanınan müzisyenler olarak anılacak olan kişiler yer almıştır (Aykent, 2021, s. 194). Gillespie ve orkestrası Ankara'da kaldıkları süre içerisinde Türk Amerikan Derneği vb. kurumlarda konserler vermiş, *jam session*[31]'lar yapmışlardır. Dizzy Gillespie'nin ardından 1963 senesinde ise caz piyanisti ve orkestra şefi Duke Ellington elçi olarak Türkiye'ye gelmiştir. Ancak Amerika'da Başkan Kennedy'nin suikasta uğraması sonucu konser veremeden ülkesine dönmüştür (Gürsel, 2020, s. 183).

1950'li yıllarda Türkiye'de *blues* müzik atmosferini Ankara'da Mojo Town, Blues Makers gibi gruplarda gitarist ve vokalist olarak yer alan Bora Biçer ise 50'li yıllarla ilgili düşüncelerini şu şekilde paylaşmaktadır:

olarak kullanılmaktadır. Bu kavramın yaygın olarak kullanılan alt başlığı *yerel sound* ise; bir yerleşim yeri veya bölgenin kendine ait müziksel ifade biçimleri ve icra pratiklerinin tümüne verilen isimdir (Satır, 2016, s. 250).

[30] Ankara'da ve Türkiye'nin başka bölgelerinde Afro-Amerikan kökenli *blues* ve *blues rock* müziğinin tanıtımı konusunda önemli etkinliklerde bulunan Türk Amerikan Derneği, 5 Mayıs 2026 tarihinde Ankara'nın önde gelen *blues* müzisyenlerini yetmiş beşinci kuruluş yıl dönümü vesilesiyle uzun bir aradan sonra tekrar sahnesinde bir araya getirmiştir. Nusret Gürs, Murat Bağcıoğlu, Süleyman Bağcıoğlu ve Sadık Sağlam önderliğinde Ankara'nın önde gelen *blues* müzisyenleri yeniden aynı sahneyi paylaşmıştır (Gönültaş, 2026, Erişim: 11.09.2026 ; Türk Amerikan Derneği, 2026, Erişim: 22.06.2026).

[31] *Jam Session:Blues, caz* ve *rock* müzikte oldukça yaygın olan bir uygulamadır. Müzisyenlerin önceden blirli bir esere, bir sahne performansına veya bir programa çalışmadan, bir araya gelerek *doğaçlama* (improvisation) yoluyla sırayla solo çaldıkları bir etkinliğe verilen isimdir. Tarihi geçmişi 1930'lu yıllarda *caz* müzisyenleri arasında başlayan bu uygulama, günümüzde seyirciye yönelik de yapılmaktadır. (Schuller, 2001, Erişim: 19.06.2026).

> "Benim bildiğim ve büyüklerimden duyduğum 1950'ler Türkiye'sinde daha çok kolejli çocukların dinlediği bir müzik. 1960'larda Erkan Koray'ın pentatonik gamı ilk kez solo olarak çalması Türkiye *blues* tarihi için önemli. *Blues* etkisi o yıllarda fazla. Tüm dünyada da Rolling Stones gibi gruplar *blues*'u popülerleştiren isimler. Rolling Stones gibi *rock* müzik yapanlar Türkiye'de de Barış Manço, Cem Karaca gibi müzisyenleri etkiliyor. Özellikle ilk zamanlarını. Bu insanların ilk etapta Anadolu *rock* ile ilgisi yoktu. Rock 'n' roll yapıyorlar ilk zamanlarda daha sonra Anadolu *rock*'a yöneliyorlar. Yani 1950'ler *blues*'un Türkiye'ye gelmesinde önemli bir yıl. Bir sürü kolej grubu var. Okullar arasında müzik yarışmaları yapılıyor. Bu bir başlangıç. Ancak o dönem için direkt *blues* yapan müzisyen ve grupların olduğunu söyleyemem."

Türk-Amerikan Derneği, açıldığı tarihten itibaren iki ülke arasında önemli sosyo-kültürel bağlantıların oluşmasında öncülük etmiş ve bu kapsamda Amerikan müzik kültürünü tanıtmaya yönelik etkinlikler düzenlemeye devam etmiştir. Ancak 50'li ve 60'lı yıllardaki etkinlikler doğrudan Ankara'da *blues* sahnesini oluşturmaya yönelik girişimler olmaktan ziyade Afro-Amerikan müzik kültürünün tanınmasına yönelik adımlar olmuştur. Amerika'da yirminci yüzyılın ilk yarısında oldukça yaygın icra edilen ve dinlenilen caz müziğin 'kültür elçisi' olarak Ankara'ya da gelmesi daha sonraki yıllarda Ankara'da oluşacak *blues* çevresi için bir zemin hazırlamış olduğu söylenebilir. Bu bakımdan derneğin kültürel etkinlikleriyle artan Afro-Amerikan kökenli müziksel etkileşim, ilerleyen yıllarda yalnızca kurumlar tarafından değil; aynı zamanda üniversiteler, müzik toplulukları ve sosyal yaşamın bir parçası hâline gelen eğlence mekânlarında yaygınlık göstermeye başlayacağı söylenebilir.

1950'lerden 80'li yıllara dek İstanbul sahnelerinde *blues* müziğinin gelişiminde o dönem çok popüler olan Altın Mikrofon yarışması ve hafif Batı müziği programlarının etkisi göz ardı edilememektedir. Eş zamanlı olarak Başkent Ankara'da TRT Radyoları Ankara stüdyolarından yayınlanan *caz* ve *blues rock* programlarının başkentte *blues*'un ilerlemesine katkı sağladığını belirtmek gerekir. Özellikle 1978 yılında TRT Radyo 3'te yayınlanmaya başlayan ve sunuculuğunu Yavuz Aydar ile Şebnem Savaşçı'nın yaptığı Stüdyo FM programının da TRT'nin Ankara Stüdyoları'ndan gerçekleştirildiğini eklemek faydalı olacaktır. Bu bakımdan ele alındığında 50'ler ve 80'ler arasında geçen zaman içerisinde *blues*'un daha çok *caz*, *blues rock* kayıtları aracılığıyla sosyal çevrelerce aktarımının yapıldığı söylenebilir. Ankara'nın başkent olmasının getirmiş diplomatik görevler sebebiyle Ankara'da bulunan diplomatik görevliler ve aileleri yanlarında getirmiş oldukları plak ve kaset gibi kayıtların paylaşımında önemli rol oynamaktadır. Bunun yanında başkentte bulunan plak dükkânlarının da şehrin müzik kültürünün oluşumunda önemli rol oynadığı söylenebilir. Plak dükkânları pek çok müzik türü kayıtlarını bünyelerinde bulundururken

özellikle popüler Batı müziği koleksiyonları ile Ankara'nın kent yaşamının bir parçası olan müzik ağının dolaşım merkezlerinden biri hâline gelmiştir. Bu sayede plakçılar, yalnızca satış yapılan bir ticari merkez olmak yerine Ankara müzik çevresinin buluşma noktalarından biri hâline gelerek dönemin farklı müzik türlerinin etkileşim yoluyla yayıldığı bir ortama ev sahipliği yaptığı düşünülebilir.

1970'li yıllarda Ankara'nın müzik kültürünün gelişiminde rol oynayan pek çok plak dükkânının içerisinde dönemin yabancı popüler müzik kaynaklarını koleksiyonlarında bulundurmaları yönünden Tansel Plak ve Cemil Plak evleri dikkati çekmektedir. Tansel Plak, Kızılay'da Atatürk Bulvarı üzerinde yer almış; Cemil Plak ise yine Kızılay bölgesinde Soysal Çarşısı'nın alt katında faaliyet göstermiştir (Hey, 1973, Erişim: 09.09.2026; Makal, 2025, Erişim: 24.08.2026). 1990'lı yılların ortalarına kadar faaliyet gösteren Cemil Plak dükkânı, klasik Batı müziği, *rhythm and blues, rock 'n' roll, klasik rock* ve *arabesk* gibi türlerin plak ve kayıtlarını bünyesinde barındıran Ankara'daki önemli müzik dükkânlarından biri olarak anılmaktadır (Makal, 2025, Erişim: 24.08.2026). Benzer şekilde Tansel Plak da pek çok müzik türünün albümlerinin satışını yapmış bunun yanında elektronik müzik aleti, pikap iğnesi gibi müzik kayıtları dışında de geniş ürün yelpazesine sahip bir koleksiyonu bulunmuştur (a.g.e., 2025, erişim: 24.08.2026). Tansel Plak dükkânının, Hey gazetesinin 28 Kasım 1973 tarihli sayısında Amerikalı *rock* grubu Grand Funk Railroad'un, İsviçreli şarkıcı Patrick Juvet'nin, Amerikalı *rock* grubu Bloodrock'ın ve İngiliz *progresif rock* grubu Emerson, Lake and Palmer'ın kayıtlarını temin ettiği yazılmıştır (Hey, 1973, Erişim: 09.09.2026). Benzer şekilde yine Hey gazetesinin 2 Ağustos 1972 tarihli sayısında da Cemil Plak ile anlaşmasından söz edilmekte ve gazete üyeliğinden ötürü Cemil Plak'tan hediyeler kazanma şansının olduğu bahsedilmektedir. Buradan yola çıkarak Cemil Plak dükkânının yalnızca ticari satışlarla Ankara müzik dinleyicisine hizmet etmesinin ötesinde, Ankara'nın *blues* temelli *rock* müzik gibi pek çok müzik türüne ulaşımını gazete, dergi gibi kültürel araçlarla ulaşımını sağladığı düşünülebilir. Buna ek olarak gazete ve derginin dışında radyo stüdyolarıyla da iletişim içerisinde olan Tansel Plak ve Cemil Plak evleri, Amerikan ve İngiliz kökenli *rock* müzik kayıtlarını radyo kanallarıyla paylaşarak doğrudan olmasa da dolaylı yoldan *blues* temelli müzik türlerinin yayılmasında aracı olmuştur. Buna örnek olarak Stüdyo FM'in sunucularından Yavuz Aydar'ın 2003 yılında Roll dergisinde plakların kurum adına mı yoksa bireysel çabalarla mı temin edildiğine dair bir soruya verdiği bir

cevapta, geçmiş yıllarda Tansel Plak ve Cemil Plak dükkânlarının Stüdyo FM programı için plak temini yaptıklarından bahsedilmektedir: "Hayır, plaklar bize geliyor, kendi imkânlarımızla alıyorduk plakları. Yavaş yavaş Türkiye'de de bizim çaldığımız gruplar tanınmaya başladıkça, İstanbul ve Ankara'daki plakçılar plak ithal etmeye başladılar. Mesela Soysal Pasajı'nın altında Cemil Plak, Kızılay'da bir pasajın girişinde Tansel Plak veya başka kullanılmış plak satan plakçılar… (Pamuk, 2023, s. 60)." Aydar'ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, Tansel Plak ve Cemil Plak'ın yanında pek çok plak dükkânı, Stüdyo FM gibi dönemin yaygın popüler müziklerinin yayınlandığı programlar ile etkileşimde bulunarak dönemin müzik tüketim araçları içerisinde önemli konumda yer almıştır. Bunun yanında yalnızca müziği tüketen değil icrasını yapan müzisyenler üzerinde de bir etkisi olan bu plak dükkânları, müzisyenlerin yeni albüm ve sanatçılarla karşılaştıkları ve etkilendikleri bir merkez olarak görülebilir. Boogie People, King Bees, Exit gibi gruplarda gitarist olarak yer alan Sadık Sağlam 1970'li yıllarda Ankara müzik ortamının önemli bir parçası olan plak dükkânlarının önemini şu şekilde anlatmaktadır:

> "1975'li yıllarda ben lisedeyken Cemil Plak ve Tansel Plak dükkânları çok meşhurdu. 70'li yıllarda da ben *rock* müziği dinleyerek büyüdüm. Soysal Çarşısı'nın altındaydı. *Rock* müzikle ilgili her şey vardı oralarda. Bizim o zaman Soysal'da dükkânımız vardı ben de kasadan paraları alıp müziğe yatırırdım. Dünyada müzik patladı 70'lerde. Ben hala 70'li yılların müziğini dinliyorum mesela."

Görüldüğü üzere, Ankara'nın müzik dinleyicisinin ve müzisyenlerinin buluşma noktası olarak görülebilecek Tansel Plak ve Cemil Plak evleri, pek çok müzik türü için şehrin kültürel bir mekânı olarak yer almaktadır. Üstelik Stüdyo FM gibi radyo programları ile olan bağlantıları sayesinde gibi plak dükkânları müziğin geniş kütlelere yayılımı konusunda da rol sahibi olmuştur. Bu anlamda *blues* müziğin Ankara'da ve Türkiye'de *rock 'n' roll, caz* ve diğer Batı popüler müzikleri aracılığı ile yayıldığı düşünülürse plak dükkânlarının söz konusu yayılıma katkıda bulundukları söylenebilir.

Ankara Türk-Amerikan Derneği gibi yabancı kurumların kültürel faaliyetlerine devam etmesi, yerli ve yabancı radyo yayınları, üniversite öğrencileri arasında yapılan müziksel paylaşım ortamları *blues* temelli Batı müziğinin Ankara'da yaygınlaşmasında etkili olduğu söylenebilir. Bu süreçte *blues* temelli *rock*'ın müzik estetiği ve özellikleri Ankara'nın müzisyen ve dinleyici kitlesi içerisinde artan bir ilgiyle yayılmaya devam etmiştir.

Ankara'nın tanınan *rock 'n' roll* ve *blues rock* gitaristi Sadık Sağlam, Türk Amerikan Derneği'nin Ankara *blues* çevresi için önemini şu cümlelerle aktarmaktadır:

> 1970'lerin sonlarında ben *rock* konserleri veriyordum Amerikan Kültür Derneği'nde.1980'li yıllara gelindiğinde zaten kulüp yoktu yine sadece Amerikan Kültür Derneği başı çekiyordu, bu işin Ankara'da başladığı yer orasıdır aslında.

Benzer şekilde Ankara'nın önde gelen *blues rock* gitaristlerinden Süleyman Bağcıoğlu da Türk Amerikan Derneği'nde abisi gitarist Murat Bağcıoğlu ile verdiği konserlerden bahsetmiş; Türk Amerikan Derneği'nde iki-üç ayda bir etkinlik olduğundan bahsetmiştir (Ceviz & Embel, 2012, Erişim: 11.09.2026). O yıllarda Ankara'da ve İstanbul'da barların henüz yaygın olmadığından bahseden Bağcıoğlu, *rock* müziğin icra edildiği merkezin Türk Amerikan Derneği veya askeri tesis olan Amerikan Üssü olduğunu belirtmiştir (Ceviz & Embel, 2012, Erişim: 11.09.2026; Öktemer, 2023, Erişim: 11.09.2026).

Görüldüğü üzere Türk Amerikan derneği ve TRT'nin Stüdyo FM gibi programları Ankara'da Batı popüler müziği kültürünün oluşmasında büyük önem taşımaktadır. Bu kurum ve kuruluşlar, gerçekleştirdikleri konser ve radyo programları ile Ankara'da *rock 'n' rolll, blues rock, caz* gibi müzik türlerinin yayılımını gerçekleştirerek *blues* müziğin farklı türleri ile etkileşim içerisinde olmuştur. Bunun sonucunda 1980'li yıllara gelindiğinde bu ilginin kayıtlardan dinleme pratiğinin ötesine geçerek *blues* temelli müzik türlerine odaklanan müzik çevrelerinin buluşma noktalarının ortaya çıkmasıyla devam ettiği söylenebilir.

3.3. 80'li ve 90'lı Yıllarda Ankara'da Blues

1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi zorluklar ve kısıtlamalar göz önünde bulundurulduğunda Ankara'da *blues* temelli *rock* müzik ortamının kısıtlı; icraların görece az olduğu belirtilmektedir. O dönemde Ankara'nın siyasi ortamının zorluğunun yanında canlı müziğin icra edilebileceği mekân sayısının da azlığı 80'li yılların dikkati çeken bir başka özelliği olarak öne çıkabilmektedir. Ankara'da 1980'li yıllarda *rock 'n' roll* ve *blues rock* icra eden müzisyenler, o yıllarda *rock* müziğin icra edilebildiği, Türk Amerikan Derneği dışında, mekân olmadığından bahsetmişlerdir.

Ankaralı *blues rock* gitaristi Sadık Sağlam o yıllara ait deneyimlerini şöyle aktarmıştır: "1980'li yıllar siyasetin en zor günleriydi ve buna rağmen zar zor izinler alarak biz *rock* konserleri veriyorduk. Mekanlar az ve imkanlar kısıtlıydı. Türk Amerikan Derneği dışında *rock* müzik yapılabilecek mekân yoktu. Sıkıntılı zamanlardı ama bir o kadar da keyif aldık."

Ankaralı *blues rock* gitaristi Süleyman Bağcıoğlu ise (2012) bir röportajında anlattığına göre; 80'li yıllarda canlı müziğin icra edileceği barların varlığı çok kısıtlı olduğu için Amerikan Üssü'nde ve Türk Amerikan Derneği'nde birkaç ayda bir düzenli olarak gerçekleşen konserlerde çalmıştır. Ancak, Sadık Sağlam'ın da belirttiği üzere 80'lerin sonunda kulüp A-Bar açılmıştır ve *blues rock* müzik için yeni bir mekân imkânı doğmuştur.

80'li yıllar Ankara'sında *rock 'n' roll* ve *blues rock* türlerinin icra edildiği bir diğer önemli mekân ise Siyah Beyaz olmuştur. 1984 yılında mimar Faruk Sade tarafından kurulan Galeri Siyah Beyaz, kurulduğu tarihten itibaren Ankara'nın kültür ve sanat ortamının buluşma noktalarından biri hâline gelmiştir (Çayır, 2019, Erişim: 10.09.2026). Siyah Beyaz'ın kurucusu Faruk Sade'nin müzik zevkiyle yakından ilişkili olmuş ve kendisi de Rolling Stones, Dire Straits ve JJ Cale gibi *blues rock* grup ve müzisyenlerini dinlemesi Siyah Beyaz'ın müzik ortamını yakından etkilemiştir (Danışmend, 2017, Erişim: 09.09.2026). Kuruluşunun ilk yıllarında canlı müziğin de icra edildiği galeride sahne alan Ankaralı *blues rock* gitaristi Süleyman Bağcıoğlu (2022), verdiği bir röportajda Siyah Beyaz'da iki yıl boyunca haftada iki gün olmak üzere düzenli olarak çaldığını anlatmaktadır (Çayır, 2022, Erişim: 04.08.2026). Bundan bir süre sonra canlı müzik icralarına ara verilmiş ancak 2000'li yılların başında *blues* temelli müzik türleri çerçevesinde yeniden başlanmıştır (Çayır, 2019, Erişim: 10.09.2026).

Bu doğrultuda, 1980'li yıllarda Türk Amerikan Derneği, A-Bar ve Siyah Beyaz gibi kurum ve mekânların, *rock 'n' roll* ve *blues rock* türleri gibi *blues* temelli müziklerin icraları açısından Ankara *blues* tarihinin şekillenmesinde önemli bir konumda yer aldığı söylenebilmektedir. O dönem, doğrudan bir *blues* müzik sahnesinden bahsetmek mümkün olmazken, ileriki yıllarda daha belirgin biçimde şekillenecek *blues* sahnesinin temelinin

atıldığı yıllar olarak görülebilir. Nitekim Ankaralı *blues* gitaristi Mehmet Ali Acet de 80'li yıllarda Ankara'daki *blues* etkisini şu şekilde anlatmaktadır:

> "1980'li yıllarla birlikte *blues* Türkiye'de yavaş yavaş bilinir hale gelmeye başladı. Ancak şunu belirtmek istiyorum ki *blues*'dan çok *blues rock* türünün yaygın olması söz konusu oldu. Şu anda günümüz Türkiye'sinde *blues*'dan ziyade *blues rock* müziğin toplum içerisinde hem müzisyenler hem de dinleyiciler arasında daha yaygın olduğunu görüyorum."

İstanbul Blues Kumpanyası ve The Olds Ramblers gruplarının kurucu üyelerinden Sarp Keskiner de aynı konu hakkındaki görüşlerini aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

> "Ben yıllardır şunun mücadelesini vermeye çalıştım: Janis Joplin, Jimi Hendrix, Led Zeppelin hatta The Allman Brothers, Lynyrd Skynyrd falan bunlar *blues* değil. Bu grup ve müzisyenler *blues*'u, *blues* formundan yola çıkan ama bunu güney gospel'i *R&B* ile işleyerek daha sonra *rock* formlarını işin içerisine koyarak (İngilizleri ayrı tutuyorum) Amerika tarafına bakacak olursak bunu bu şekilde değerlendirmek lazım. Yani bu insanlar *blues* müzisyeni değildi. Şunu söyleyeyim: gelenekle çok yakından ilgiliydiler ama o yönde icra etme durumu zaten o dönemki Amerika'nın kültürel konjonktürü alt kültürleri itibariyle son derece saçma olurdu. Kaldı ki ırkçılığın var gücüyle devam ettiği bir dönemdi. Beyaz camia, *rock* camiası için söylüyorum. Dolayısıyla bize gelecek olursak bugün o dönemde İstanbul'daki sahnelerde bir kısmı bu çalınırken, Gary Moore'un 1990'da *Still Got the Blues*'un çıkmasıyla beraber bütün bar gruplarının aynı üç şarkının çalınmaya başlandığını görüyoruz. Biz şunu soruyorduk: *Walking by Myself'i* çalıyorsan ne kadar güzel peki Jimmy Rogers dinliyor musun? Karşımızdaki 'Jimmy Rogers kim?' diye soruyordu mesela. Anlatmak istediğim mesele bu benim. Ya da Led Zeppelin çalıyorsa onun içerisinde Robert Johnson'dan alıntıladığı *blues*'da çok karşılaştığımız bir şey bu, sözleri aynen kullanıp altına kendi imzasını attığını görüyoruz. Bunlar *blues* değil."

Benzer şekilde Sadık Sağlam da 80'li yıllarda Ankara müzik ortamı hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

> "1970'li yıllarda ve 80'li yıllarda *rock* müzik işin içine girmeye başladı. Aslında İngiltere'de çoktan *blues rock* eserleri besteleniyor ve çalınıyordu ama Türkiye'ye gelmesi biraz daha geç oldu. Biz Türkiye'deki müzik gençliği ilk olarak *rock* müzik ile tanıştık. Ben fanatik bir *rock*'çıydım aslında. Buna rağmen *Blues*'un hissiyatı bana çok geçmiştir. Ben o müziğin hissiyatından çok etkilendim. Onun o çıplak tonundan, onun o sadeliğinden…"

Mehmet Ali Acet'in ve Sadık Sağlam'ın anlatımlarından yola çıkarak, 1980'li yıllarda Ankara'da *blues* müzik estetiğinin daha çok *blues* temelli *rock* müzik çevresinde şekillendiği söylenebilir. Bu bakımdan dönemin popüler Batı müzik etkinliklerinin merkezi olarak

görülen Türk Amerikan Derneği'nin yanında 80'li yılların sonunda açılan A-Bar ve Siyah Beyaz gibi mekânların da Ankara'da *blues* müziğin yayılımına dolaylı yoldan katkıda bulunduğu söylenebilir.

1950'li yıllardan itibaren şehrin genelinde gözlemlenen nüfus artışı, şehirde yeni kamusal alanların oluşmasını; şehir plânlarının yeniden düzenlenerek çok katlı binaların yapılmasının önünü açmıştır (İlkay, 2014, s. 126). Bu bakımdan toplumların ihtiyaçları ve tercihleri doğrultusunda tasarlanan mekânların değişip dönüştürülebildiği belirtilmektedir (Dinçer, 2021, s. 26). Bu kapsamda 1959 yılında Sosyal ve Sigortalar Kurumu İşhanı (SSK, önceki adı ile İşçi Sigortaları Kurumu) binasının inşa kararı alınmış ve uzun yıllar sonra 1980 yılında Sosyal Sigortalar Kurumu (SSK) tarafından yapılan SSK İşhanı binası inşa edilmiştir (İlkay, 2014, s. 126; Uzel, 2011, Erişim: 22.06.2026).

Kızılay Ziya Gökalp Caddesi üzerinde bulunan SSK İşhanı, bünyesinde barındırdığı plak, enstrüman, kaset gibi müzik dükkânlarının yanı sıra gazino, tekstil dükkânları, aile çay bahçeleri gibi çok çeşitli mekânların olduğu bir merkezi temsil etmektedir (Karakurt, 2002, Erişim: 31.05.2026; Meriç, 2012, Erişim: 31.05.2026). O yıllarda internetin henüz kullanımda olmadığı düşünülürse, SSK İşhanı özellikle *blues* ve *rock* müzikle ilgilenenler için sadece plak, kaset, CD gibi kayıtların satıldığı bir pasaj olmaktan ziyade müziksel kültür aktarımının ve paylaşımının gerçekleştiği bir yer olduğu da söylenebilir. Ada Müzik gibi müzik dükkânları ve plak koleksiyoncularının bulunduğu İşhanı; *blues*, *caz*, *rock*, *metal* gibi çeşitli müzik türlerinin kayıtlarına ulaşmak isteyen Ankara müzik dinleyicisinin buluşma noktası olarak da düşünülebilir. 90'lı yıllarda birçok bar ve eğlence mekânının açıldığı İşhanı'nda; özellikle üniversite gençliği arasında popüler olan *blues rock* ve metal müziklerin çalındığı Pusula Rock Bar, Gölge, Baraka gibi mekânların varlığını da belirtmek gerekmektedir (Meriç, 2012, Erişim: 31.05.2026; Yetkin, 2004, s. 12). Özellikle Gölge Bar 2000'li yıllara kadar etkinliğini sürdürmüş ve bünyesinde *blues, blues rock* ve daha pek çok müzik türlerinin canlı icralarına yer vermiştir. 2000'li yıllarda SSK İşhanı'nda Gölge'nin önemini Bora Biçer şu şekilde aktarmaktadır:

> "Gölge Bar, *blues* ve rock müziğin o dönem için Ankara'daki en önemli mekânıydı. Bugünün Ağaç Ev'i gibiydi. Her gün canlı müzik vardı. Pazar günleri *funk* günleriydi;

> pazartesi günleri ise Mehmet Abi'nin grubu (Mehmet Ali Acet) Boogie People çıkıyordu. Haftanın yedi günü canlı müzik vardı Gölge'de."

SSK İşhanı'ında, yukarıda bahsedilen mekânların yanı sıra bir de Blues Bar vardı. Ankaralı *blues* müzisyeni ve akademisyen Murat Çayır, Blues Bar ile ilgili anılarını şu şekilde aktarmıştır:

> "Ayrıca SSK'da bir başka önemli mekân daha vardı. Ankara'nın ilk barlarından birisi: Blues Bar. SSK İşhanı'nın ilk katında bulunuyordu. Nostaljik ve yıllarca taviz vermeden sadece *blues* çalınan bir bardı. Ankara'da *blues* kültürünün oluşmasında önemli bir konumda yer alır. Canlı müzik icra edilmedi ama playlist hep *blues*'du. 2010'lara kadar orası açık kaldı diye hatırlıyorum."

O dönemde Ankara'da alternatif *rock* müziğin merkezi olarak kabul edilen SSK İşhanı, doğrudan *blues* müziğin icra edildiği ve yayıldığı bir yer olmasa da ilerleyen yıllarda *blues* müzik türlerinin dinlenildiği mekânların ortaya çıkmasında önemli bir zemin görevi görmektedir.

1990'lı yıllarda, SSK İşhanı'ndaki mekânların yanı sıra *blues* temelli müziklerin Ankara dinleyicisi ile buluştuğu bir diğer mekân Graffiti olmuştur. Farabi Sokak'ta yer alan Graffiti, Sadık Sağlam ve Süleyman Bağcıoğlu ortaklığında açılmış, haftanın çeşitli günlerinde canlı *blues rock* konserleri gerçekleştirilmiştir. Sadık Sağlam'ın o yıllara ait aktardığı anılara göre; mekân 1987 yılında açılmış olsa da aktif dönemlerini 90'larda yaşamıştır. Aynı zamanda Sadık Sağlam Graffiti ile ilgili şu sözleri de eklemektedir: "Biz Süleyman Bağcıoğlu ile Graffiti'yi açtık ama işletmeciliği pek de yürütemedik. Çünkü işletmecilik ayrı, müzisyenlik ayrı." Benzer şekilde ortaklardan diğeri olan Süleyman Bağcıoğlu da Graffiti ile birlikte birkaç sene işletmecilik deneyimini yaşadığını ancak işletmecilik yerine müzisyen kimliklerini tercih ettiklerini ve Graffiti'yi devrettiklerini anlatmıştır (Ceviz & Embel, 2012, Erişim: 11.09.2026). Ankara'nın önde gelen *blues rock* müzisyenleri tarafından açılan Graffiti, 90'lı yıllarda *blues rock* dışında *rock* müziğin çeşitli türlerinin de canlı müzik performanslarıyla icra edildiği bir yer olmuş ve Ankara'da *blues* temelli *rock* müziğin dinleme pratiklerinin çeşitlendiği mekânlardan biri olarak görülebilmektedir.

1990'lı yıllar, Ankara'nın müzik ortamı, geçmiş yıllardan gelen plak kültürü, radyo programları, canlı müzik etkinlikleri, üniversite çevrelerinde gelişen öğrenci etkileşimleri ve festivaller göz önüne alındığında *blues* müziğin Ankara'da ve Türkiye'deki yolculuğu için önemli bir dönemi temsil etmektedir. Özellikle gerçekleştirilen festivaller kapsamında şehre gelen uluslararası sanatçıların performansları, *blues* müziğin kent yaşamındaki yaygınlığının artmasını sağlamıştır. Bu kapsamda 90'lı yılların dikkat çeken festivallerinden bir tanesi Amerikalı tütün firması Philip Morris'in sponsorluğunu üstlendiği Parliament Superband Caz Festivali olmuştur (Kahyaoğlu, 2021, Erişim: 09.09.2026). Festival kapsamında Amerikalı Şikago *blues* müzisyeni B. B. King ve 'soul müziğin dehası' olarak anılan Ray Charles, 27 Ekim 1990 tarihinde TRT'nin Arı Stüdyosu'nda konser vermiştir (Meriç, 2012a, Erişim: 31.05.2026; TV'de 7 Gün, 1990, s. 7). Her iki sanatçının daha önce farklı müzik organizasyonları kapsamında İstanbul'da bulunmasının ardından, bu defa canlı performanslarını Ankara'da gerçekleştirmeleri şehirdeki *blues* müzik ortamının görünürlüğünün artması bakımından önem teşkil etmektedir.

B.B. King, Ankara'ya gelmeden önce 1990 yılının Temmuz ayında İstanbul Festivali kapsamında İstanbul'da konser vermiştir (Cumhuriyet, 1990, s. 16). Aynı yılın Ekim ayında, bu defa Parliament Superband topluluğu ile birlikte konser vermeye gelen King, önce İstanbul, daha sonra ilk defa Ankara'da olmak üzere, *blues* ve *caz* müzik dinleyicisi ile buluşmuştur (Cumhuriyet, 1990, s. 16). Amerikalı *caz* piyanisti Gene Harris önderliğinde toplam on dokuz kişiden oluşan Parliament Superband topluluğunun, Ray Charles ve B.B. King'in solistliğinde; bu turnesinde Türkiye'nin yanı sıra Tayvan, Japonya, Fransa, İtalya gibi dünyanın çeşitli ülkelerinde konser vereceği haberleri de gazetelerde yer almıştır (TV'de 7 Gün, 1990, s. 6). Bu bakımdan Parliament Superband'in festival programına dünyanın pek çok ülkesini ve şehrinin yanında başkent Ankara'yı eklemiş olması *blues* ve *caz* dünyasının içerisinde Ankara'nın da bir yeri olduğunu göstermesi açısından önemli olduğu söylenebilir.

Parliament Superband Caz Festivali'nin 1990 yılında Türkiye'de gerçekleştirilen organizasyonu, o yıllarda *blues* ve *caz* türlerinin birbirleri ile olan yakın ilişkisi kullanılarak dönemin müzik kültürü içerisinde nasıl birlikte kullanıldığını da gösteren bir etkinlik olarak yer almaktadır. Nitekim, TV'de 7 Gün gazetesinin 19 Ağustos 1990 tarihli sayısında Ray

Charles ve B.B. King'i '*cazın* büyük isimleri' olarak tanımlarken, haberin ilerleyen bölümünde her iki sanatçıyı 'soul denilince akla ilk gelen isimler' olarak tarif etmiş, bir sonraki paragrafta her iki sanatçıyı da '*blues* ustaları*'* olarak tanımlamıştır (TV'de 7 Gün, 1990, s. 7). Buradan yola çıkarak, çalışmanın önceki bölümlerinde de konu edilen Türkiye'de *blues* ve *caz* türlerinin kesin bir ayrımının olmadığı ve iki türün birbirleri yerine kullanılabildiği görülmektedir. Dolayısıyla *blues* müziğin önemli temsilcilerinden biri olan B.B. King'in Ankara'ya gelmesi, *blues'un* Ankara'da ve Türkiye'de *caz* müzik adı altında düzenlenen festival ve organizasyonlar içerisinde temsil edildiğini göstermesi bakımından önemli olduğu söylenebilir.

1990 yıllar, Ankara'da *blues* müziğin *blues rock* çerçevesi içerisinde yaygın dinleyici kitlesi ve icra eden müzisyenlerinin belirgin anlamda görünür olduğu bir dönem olarak yer almaktadır. Canlı performansların ve üniversitelerdeki müzik topluluklarının faaliyetlerinin artmasıyla genç müzisyen ve dinleyici kitlesi arasında bir yükseliş kazandığı söylenebilir. Bahsedilen yükselişte üniversite ve müzik topluluklarının gerçekleştirdikleri etkinliklerini önemli bir rol aldığı söylenebilmektedir.

Bu noktada bir diğer önemli festival, günümüzdeki ismiyle Uluslararası Ankara Caz Festivali'dir. Bu festival, 1995 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) bünyesinde, öncelikle 'ODTÜ Caz Günleri' adı altında başlamış *ve* Ankara'da *blues* ve *caz*'a ilgi duyan her yaştan insanı bir araya getirmiş, öğrenci ve profesyonel müzisyenlerin de aynı sahnede performanslarını sergilemesine olanak sağlamıştır.

ODTÜ dışında Hacettepe Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Evi gibi üniversite kurum kuruluşları gerçekleştirdikleri konserler ve etkinliklerin yanı sıra bünyelerinde barındırmış oldukları teknolojik imkanları sayesinde de *blues* müziğin Ankara'da öğrenci kitlelerince aktarımını sağlamıştır. Bu duruma örnek verilecek olursa Bilkent Üniversitesi'nde 90'lı yıllarda öğrenci olmuş *blues* ve *caz* müzisyeni Bora Çeliker, o yıllara ait anılarını şu şekilde anlatmaktadır:

> "Ankara'nın kuru soğuk havasında okula gittiğim zamanlarda şunu hatırlıyorum: Okul kütüphanesinde ve bilgisayar laboratuvarlarında internet vardı. Bu benim için önemli bir imkandı. Çünkü bilgisayarlardan Freddie King'e, sevdiğim *blues* şarkılarının şarkı sözlerine, az da olsa *blues* fan sayfalarına bakıyordum. Jimi Hendrix ile ilgili bilgiler arıyordum. İnternetin yanı sıra okul kütüphanesinde de bolca vakit geçiriyor *blues*/*caz* ile ilgili çok güzel kitaplar buluyordum. Onları araştırıyor ve okuyordum.

ODTÜ Caz Günleri'nde sadece *caz* müzik icra edilmiyor; aynı zamanda *blues* temelli *rock* müzik yapan gruplar da davet ediliyordu. Ankaralı müzisyenlerden oluşan The King Bees grubu, buna örnek oluşturmaktadır. 1999 senesinde T-Bone Walker, Chuck Berry, Freddie King, Elvis Presley ve daha pek çok *blues* ve *rock 'n' roll* müzisyen ve gruplarının şarkılarını icra etmişlerdir (Yalçın, 2024, 01.06.2026). Gitar ve vokalde Bora Çeliker, elektro gitarda Sadık Sağlam, bas gitarda Merih Kocabay ve davulda Nusret Gürs'ün yer aldığı King Bees grubu, ismini Sarp Keskiner'in anlatımıyla bilinçli olarak Slim Harpo'nun bir şarkısından etkilenerek belirlemiştir. Keskiner, bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

> "Bora Çeliker, Ankara *blues* sahnesi için önemli bir isimdir. Bora'nın ilk grubu Crowling Snakes, grup adını John Lee Hooker'ın aynı adlı şarkısından almıştır. Çeliker'in ikinci grubu King Snakes ise; grup ismini Slim Harpo'nun *I am a King Bee* adlı şarkısından esinlenerek almıştır. Bora'nın öncülüğünde, grup isimleri özellikle *blues* dünyasının iki önemli müzisyeninin şarkılarına vurgu yapılarak seçilmiştir."

Bora Çeliker ise grubun kuruluş hikayesini şu şekilde anlatmıştır:

> "1997 güzünde Sadık Sağlam ile King Bees'i kurduk. Nusret Gürs davuldaydı, Merih de bas gitardaydı. Bir çarşamba akşamı Manhattan'da çalmaya başladık. Her Çarşamba çalmaya başlamıştık. Sahne arasında ben kulisten başkalarının konuşmasını duyuyordum: "Bir gitarist var 40 yaşlarında takım elbiseli çok iyi çalıyor" diye. Benden bahsediyorlardı aslında ama ben 20'li yaşlarımdaydım. O dönemde Süleyman Bağcıoğlu falan daha çok rocker gibi giyiniyorlardı. Ben biraz daha şık giyinmeye öykünürdüm. Daha sonra Tenedos Café'de çalmaya başladık. Sonrasında işler acayip ivme kazandı. İki duayen var: bu isimler kulüp işletmiş. Nusret Abi A-Bar'ı işletmişti. Sadık Abi de Ali Kemaloğlu ile ortak Graffiti'yi işletmiş. Onların sayesinde biz her yerde çalar olduk. Daha sonra SSK İşhanı'nda hafta içi bir gün ayarladım ve Gölge Bar'da çalmaya başladık. Ama orasının ses istemi ve kalabalık oluşu, öğrencilerin kırdı kaçtısı, düşük kaşe Sadık ile Nusret'i pek açmadı. Öyle olunca ben eski gruptan Emre'yi aradım. Sonrasında trio olarak Gölge'de çalmaya devam ettik. O grubun adını da The Jukes koymuştuk."

İstanbul'da ve Türkiye'de *blues* müziğin önde gelen temsilcilerinden Sarp Keskiner'in anlatımından anlaşılacağı üzere, Crowling Snakes ve King Bees grupları, grup isimlerini alırken *blues* geleneğinin bilinen eserlerine atıfta bulunarak bu müzik türü ile kurmuş

oldukları bağı vurgulamak istemiş olabilirler. Buna ek olarak, grupların bu isimleri tercih ederek *blues* müzik geleneğinin Türkiye içerisinde benimsenmesi sürecinde önemli bir konumda yer aldıkları söylenebilir. Ayrıca King Bees grubunun, İstanbul Beyoğlu Mojo'da ve Kadıköy Shaft'ta canlı performanslarda bulunması İstanbul ve Ankara'da *blues rock* müziğin eş zamanlı yaygınlığının arttığını gösterir nitelikte olabilir.

King Bees'in gitaristi Sadık Sağlam da 90'lı yıllarda Ankara müzik ortamının önde gelen isimlerinden şu şekilde bahsetmektedir:

> "Türkiye önce *blues rock* ile tanıştı. T-Bone Walker, Body Guy bunlar esas kök *blues* yapan insanlardı. Ama Türkiye'de daha *rock* ağırlıklı müzik yapılıyordu. Köklere inen Mehtmet Ali Acet ve Bora Çeliker vardı. Bora Çeliker özellikle *swing*'i insanlara çok güzel sundu ve biz de *swing*'i öğrenmeye çalıştık."

Bora Çeliker ise Ankara'ya ilk gelişini ve *blues* serüveninin başlangıcını şu şekilde anlatmaktadır:

> "Bilent Üniversitesi'nde Mütercim Tercümanlık okudum. Ben aslında müzisyen olmak istiyordum ama annem kesinlikle karşı çıkıyordu. On sekiz yaşımda ilkokul arkadaşımla bana Nergiz Sokak'ta bir ev tutuldu. Manhattan Bar'a çıkan sokaktı. Ben ev yerleştirme gününde kendimi sokağa attım. Bir baktım Manhattan diye bir yer var. Salı akşamıydı yanlış hatırlamıyorsam. Bir de on sekiz yaşımdayım, her yere girebiliyordum artık. Blues Express sahnedeydi. Süleyman Bağcıoğlu, Utku Ünal, Caner Üstündağ bir de Alper Cengiz. Salı akşamı olmasına rağmen içerisi tıklım tıklımdı ve ilk elektrik gitarı ilk kez canlı yakından dinleyişimdi. Süleyman Bağcıoğlu gitarı çok iyi çalıyordu. Çok etkilenmiştim. Hem ortam çok güzeldi hem de sürekli dinlediğim *sound*'ları canlı dinleyebiliyordum. Benim Jimi Hendrix dinlediğim dönemlerden *blues rock* türüne geçiş dönemimdi. Manhattan evime 80 metre mesafedeydi. Bir sene sonra ben de Manhattan'da çalmaya başladım. O zamanlar her yere kendi amfimi taşıyordum. İki tane gitar taşıyordum çünkü haşin çalıyordum ve sürekli tel kopartıyordum. Yedek gitar olması gerekiyordu."

Müzik yolculuğuna bu şekilde başlayan Bora Çeliker daha sonra grubu King Bees ile sahne aldığı mekânları şu şekilde anlatmıştır:

> "Tenedos'un sahibi Atacan Abi vardı. Karısının adı da Serap'tı. Sonrasında onlar Xir'i açtılar. Gaziosmanpaşa'da müstakil bir evin giriş katıydı. Orda biz King Bees olarak her Cumartesi çaldık. Cumaları da Asia Minor grubu çalıyordu: Kâmil Erdem, Yahya Dai, Zafer Gerdanlı ve Turay Dinleyen. Orda da çok güzel zamanlarımız oldu. *Rock 'n' roll*, *jump blues*, *swing* parçaları falan çalıyorduk ve insanlar dans ediyordu. Hiç bilmedikleri parçaları bizden dinliyorlardı ve tekrar çalmamızı istiyorlardı. King Bees olarak Jade'de çaldık Cinnah Caddesi'ndeydi. Kabaca 1996-2001 senesine kadar Ankara'daydım. King Bees

> haftada 4-5 gün çalardı. Türkiye'de ilk Hard Rock Café açılmıştı. Orda da bir dönem cuma akşamları çalmıştık."

Ankara *blues* sahnesinin tarihsel gelişiminde önemli merkezlerden biri olarak anılan Manhattan Bar, 1990'lı yıllarda *blues* ve *blues rock* müziğin icra edildiği mekânların arasında gelmektedir. Üsküp Caddesi'nde (eski adıyla Çevre Sokak) bulunan Manhattan Bar, pek çok müzisyen ve dinleyicinin bir araya gelerek kültürel aktarımın yapıldığı bir merkez hâline almıştır. Bulutsuzluk Özlemi, Boogie People gibi gruplarda yer almış davulcu Utku Ünal'ın anlatımına göre; "90'larda daha çok *blues rock* dinleniyordu. Ankara'da da *blues rock*'ın öncüsü Manhattan idi." Ankara'da *blues* mekânı işletmecisi olarak tanınan Tamer Evsen'e göre ise "Türkiye'de *blues* 80'ler ve 90'larda hep *blues rock* olarak dinleniyordu." Bir başka *blues* ve *caz* sanatçısı Bora Çeliker ise üniversite yıllarında Ankara'ya taşındığı gün, evin bulunduğu Nergiz Sokağı yakınındaki Manhattan Bar'a ilk gidişini şu şekilde anlatmaktadır: "1995 senesinde Nergiz Sokak'ta bir ev tuttum. Evin tutulduğu günün akşamı yürüyüşe çevreyi keşfe çıktığımda Manhattan'ı gördüm ve içeri girdiğimde Blues Express sahnedeydi. Manhattan'da haftanın her günü canlı müzik vardı." Süleyman Bağcıoğlu önderliğindeki Blues Express grubu, vokalde Alper Cengiz, gitarda Süleyman Bağcıoğlu, bas gitarda Caner Üstündağ ve davulda Nusret Gürs'den oluşmaktadır. Grup, her akşam salı günü Manhattan'da sahne almış; *blues rock*, *rock 'n' roll* parçalarını yeniden yorumlamıştır.

Ankara'da *blues* müziğin önde gelen bir diğer ismi Mehmet Ali Acet'tir. Mehmet Ali Acet aslen savcı olup, kendisinin anlatımına göre; mesleği tamamen bırakıp, *blues rock* müziği yerinde öğrenmek amacıyla İngiltere'ye yerleşmiştir. Ancak ailevi sebepler dolayısıyla 1990'lı yıllarda Mehmet Ali Acet İngiltere'den Türkiye'ye dönüş yapmıştır. Ankara'nın önde gelen *blues* isimlerinden Sadık Sağlam da Mehmet Ali Acet'in Ankara *blues* ve *blues rock* müziğindeki yeri ve önemi ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

> "1990'lı yıllarda Mehmet Ali Acet İngiltere'den döndü. Onunla hep bir bağımız vardı müzik olarak. Ben Boogie People'da bas çaldım kendisine bayağı uzun süre. 1993'e kadar bu sürdü. Mehmet bizlere kendi enstrümanımızı, grup olarak nasıl çalınması gerektiğini öğretti. Bu kadar detaya inen bir tek Mehmet vardı. Altı ay davulcuyla uğraştığını bilirim."

Ankara'da *blues* mekân işletmeciliği yapan Tamer Evsen'e göre ise Mehmet Ali Acet,:

> "Mehmet Ali Acet'in İngiltere'de iken deneyimlemiş olduğu Teksas, Şikago *blues* deneyimlerinin katkısının bende ve pek çok müzisyende çok fazla olduğunu düşünüyorum. *Blues* müzik türlerinin temelini oluşturan *kök blues* eksikliğini ben de hissettim ve işletmecisi olduğum mekânlarda özellikle *kök blues* çalan parçaların yer almasına dikkat ettim. Bu anlamda Mehmet Ali Acet'in bende etkisi büyüktür."

Blues Express grubunun yanı sıra gitarist Mehmet Ali Acet'in kurucusu olduğu Boogie People, The King Bees gibi gruplar Şikago, Teksas ve *blues rock* repertuarlarıyla Ankara'daki *blues* kültürünün gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Manhattan Bar, sadece düzenli canlı performansın gerçekleştiği bir kulüp olmanın ötesinde farklı şehirlerden gelen müzisyen ve grupları da sahnesinde ağırlamış, bu müzisyenleri Ankara dinleyicisi ile buluşturmuştur. Yavuz Çetin gibi Türkiye'de *blues rock* müziğin tanınan isimlerinin Manhattan'da performans göstermesi, farklı şehirlerden gelen müzisyenler ile Ankara *blues* müzisyenleri arasındaki etkileşimi arttırdığı da söylenebilir. *Blues* ve *caz* gitaristi Bora Çeliker Boogie People hakkındaki anılarını şu şekilde anlatmaktadır:

> "Shades'in sahibi Süleyman Özyıldırım bena bir gün "benim Teksas *blues* çalan bir arkadaşım var, seni onunla tanıştırayım" dedi. İTÜ Evi'nde o akşam Boogie People sahnedeydi. Kadrosu sürekli değişiyordu o dönemde kim vardı hatırlamıyorum. Klavyede Aydın Aybar vardı sanırım. Şu an 'Müdüriyet' diye bir grubu var. O akşam ben de sahne arası gidip "Ben de birkaç parçada mızıka çalabilir miyim ?"diye sormuştum. "Gel, çal." dediler. Sonra beğendiler, "Sen kal" dediler. Mehmet Ali Acet ile bir kere gitar dersi yapmıştım. Biraz sağ el üzerine ve aralıklar üzerine. Ben sürekli onların çaldığı yere gidip dinliyordum ve birkaç parçada onlara mızıkayla eşlik ediyordum."
>
> "1990'larda yine Mehmet Ali Acet'lerin çaldığı Ankara kalesinin karşısında Pandora adlı bir mekân vardı (şimdiki adı Kastro Pub No.3). Eski güzel taş yapıydı. Ambiyansı çok güzel bir yerdi. Haftanın belli akşamları orda çalıyordu Mehmet Abiler. Sahibi Bahri isminde bir beydi. Orada Sadık Abi (Sağlam) Boogie People'da çalıyordu. Mehmet Abi varken ben hep mızıka çalıyordum. Sonraki yıllarda ben Ali Metin Can ile Pandora'da sahne almaya başladım. Ali Metin Can, İngiltere'de klasik gitar akademisinde eğitim almıştı."

Ankara'da açılan bir başka mekân ise Saklıkent olmuştur. Burası esasen *metal* müzik mekânı olsa da *blues* ve *blues rock* müziğe de yer verilmiştir. Bora Çeliker, Saklıkent'i şöyle aktarmıştır:

> "1996 veya 1997, tam hatırlayamıyorum o yıllarda Akay yokuşunda Saklıkent açılmıştı. Açılışını da Spyro Gyro ile yapmışlardı. Saklıkent açıldıktan bir süre sonra yerli gruplara da yer vermeye başladı ve Mehmet Abi'yi (Acet) tanıyorlardı. Biz davulda Mehmet Ali Acet bulunarak Blues Union ismiyle Saklıkent'te çıkmaya başladık. Merih Kocabay, ben, Nihat Ülner ve Mehmet Ali Acet. Mehmet Abi davuldan çıktıktan sonra davula Oğuz Erdin geçmişti."

1990'lı yıllarda Ankara'da *blues* ve *blues rock* sahnesinin gelişimine katkıda bulunan sadece kulüpler ve eğlence mekânları olmamış; plak, CD, kaset gibi müzik kayıtlarının toplandığı ve paylaşıldığı işletme ve dükkânlar da önemli katkılarda bulunmuşlardır. Ankara'da Tunalı Pasajı'nda bulunan 'Shades', sözü edilen müzik kayıtlarının paylaşımının yapıldığı önemli bir merkez hâline gelmiştir. *Blues*, *blues rock*, *caz* ve hatta klasik Batı müziği gibi pek çok farklı müzik türünün kayıtlarını bulunduran Shades, 90'lı yıllardan itibaren hem Ankara hem de Ankara dışı müzik severlerin buluşma noktası olmuştur (Gökdağ, 2019, Erişim: 02.06.2026). Shades'in sahibi Süleyman Özyıldırım, Ankara'da *blues* ve *caz* müzik kültürünün paylaşımına katkı sağlayan önemli isimlerden biri hâline gelmiştir. İnternetin henüz yaygın bir şekilde kullanımda olmadığı yıllardan itibaren günümüze dek dünyanın pek çok yerinden plak ve CD kayıtlarına erişimi sağlayan Shades, Ankara içi ve dışı pek çok *blues* müzik dinleyicisinin başvurduğu merkezlerden biri olmuştur. *Blues* ve *caz* gitarcısı Bora Çeliker, Ankara'da öğrenci olduğu yıllarda sık sık Shades'e gidip plak alışverişi yaparken bir yandan da *blues* üzerine sohbetler gerçekleştirdiğini anlatmıştır. Çeliker'in anlatımından görüleceği üzere, Shades, bir plak dükkânının olmasının ötesinde müzisyen ve dinleyicilerin bir araya gelerek müziksel etkileşimin kurulduğu sosyal bir buluşma noktası olarak da düşünülebilir. Benzer şekilde Ankara'nın tanınan *blues* gitaristlerinden Mehmet Ali Acet de İngiltere'den getirmiş olduğu elektrik *blues*'un öncülerinden T-Bone Walker'ın plaklarını Süleyman Özyıldırım sayesinde Türkiye'ye tanıttığını belirtmiştir.

Bora Çeliker 90'lı yıllarda üniversite öğrencisi iken Shades'e gittiği ilk günleri şu şekilde anlatıyor:

> "Ankaralı bir arkadaşımız, ev arkadaşımla beni Ankara'da hoşumuza gidebilecek yerlere götürüyordu. Ben de B.B. King'e takmıştım o aralar. Ama hiçbir yerde bulamıyordum albümlerini. Ankaralı arkadaşımız da bizi Tunalı Pasajı'nın altında Shades'e götürdü. Süleyman Bey ile tanışmam bu şekilde oldu. Bana B.B. King'in hangi kaydını istiyorsun diye sordu? Ben çok şaşırdım. Hiçbir yerde bulamadığımı orada bulmuştum. Her okul çıkışı Shades'e gitmeye başladım. Yeni sanatçılar öğreniyordum. T-Bone Walker'dan bahsetmişti Süleyman mesela. CD de almaya başlamıştım ondan. O zamanlar burada bulunmayan CD'leri çekiyordu Süleyman. Süleyman kendi özel ithalat yapıyordu ve kendi de yurt dışına gittiğinde alıp getiriyordu. Ben ona sipariş veriyordum ya da onun sipariş verdiği kolilerden seçip alıyordum. Süleyman da bir sürü öneride bulunuyordu. Hiç unutmuyorum bir CD 20 dolar idi. Benim de normal bir öğrenci harçlığım vardı. Ben bütün harçlığımı Shades'ten CD alarak harcıyordum. Günde bir kere Ankara simidi yiyordum ve meyve suyu içiyordum. Oradaki albümler ve kayıtlar bu denli önemliydi benim için."

Yurt içinde ve yurt dışında pek çok *blues* ve caz etkinliklerini takip eden Süleyman Özyıldırım'a göre; *blues* müziğinin doğduğu coğrafya, Afro-Amerikan insanların yaşadığı koşullar, tarihsel olaylar ve kültür farklılıklar göz önüne alındığında; *blues* müziğinin Türk müzisyenler tarafından içselleştirilmesi zorlaşmıştır.

Aynı şekilde düşünen gitarist Mehmet Ali Acet ise şöyle ifade etmiştir;

> "Afro-Amerikan kökenli bir müzik olan *blues* ve türevlerinin Türkiye'de tam anlamıyla icra edilebildiğini söylemek güçtür. B.B. King'in performanslarını izlerseniz onun gitarını ağlayarak alnından terler akarak çaldığını görebilirsiniz. Çalarken bütün yaşanmışlıkları benliğinde hissederek müziğine yansıtıyor."

Çalışmanın önceki bölümlerinde belirtildiği üzere, Afro-Amerikan kökenli toplumlardaki ayrımcılık, göç, kölelik gibi yaşanmışlıklar *blues* müziğin oluşumunda önemli rol oynamıştır.

Türkiye'deki bazı *blues* müzisyenleri tarafından 'Anadolu'daki halk şarkıları Anadolu insanı için ne ifade ediyorsa; bir Afro-Amerikan için de *blues* odur.' anlayışı savunulmaktadır. *Blues* müziğin de kendi içinde gezgin müzisyenler barındırması, Anadolu'daki Âşıklık geleneğine benzetilmiştir. Ancak, Türkiye'deki kimi müzisyenler bu anlayışa karşı çıkmıştır. *Blues* müziğinin çıkış noktalarından biri, Afro-Amerikan toplumunun yaşadığı kölelik koşullarıdır. Örneğin; Sarp Keskiner, Anadolu'da bu kölelik sisteminin olmaması nedeniyle, müzisyenler gezgin dahi olsa, Âşıklık geleneği ile birebir örtüşmediğini ve bu iki geleneğin birbirine benzediğini düşünmenin doğru olmadığını belirtmiştir.

Buradan anlaşılacağı üzere; bir müzik kültürünün kimliğini, tarihsel ve sosyal koşullar oluşturmaktadır. Bunun sonucu olarak, farklı tarihsel ve toplumsal geçmişe sahip olan müzikler, o müziğin kendisi yerine ancak yeniden yorumlanarak icra edilebilir. Bahsedilen kültürel geçmişten gelmediği için icra edilen müzik tam anlamıyla 'içselleştirilemez' yorumu yapılabilmektedir.

Bu konuyla ilgili Ankara'da *blues* mekânı işletmeciliği yapan Tamer Evsen düşüncelerini şu şekilde anlatmaktadır:

> "Günümüzden yüz veya yüz elli yıl önce işkenceleri ve zorunlu göçü deneyimlemiş olan Afro-Amerikalı bir müzisyenin yaptığı *blues* ile günümüzde o koşulları hiç yaşamamış olan bir insanın icra ettiği *blues* arasında fark olduğunu düşünüyorum. Yüz yıl önce yaşamış bir Afro-Amerikalı'nın taşıdığı hissiyat farklı, günümüzde *blues* müzik yapan ve aynı toplumsal koşullar içinde yetişmemiş bir müzisyenin taşıdığı ruh farklı. İcra edenle dinleyici arasında da bir bağ olduğu için günümüz müzisyenlerinin dinleyiciye aktardığı müzikte daha farklı bir *blues* ruhu olduğunu düşünüyorum."

Evsen'in anlatımından yola çıkarak; günümüzde yaşayan bir Afro-Amerikan müzisyen ile yüz yıl önce farklı koşullara sahip bir Afro-Amerikan müzisyen bile yaşadıkları koşullardan ötürü aynı olamazken; *blues* Türkiye'ye geldikten sonra, bu coğrafyanın toplumsal koşullarıyla harmanlanarak kendine yeni kimlik oluşturmaya başlamış olabilir.

3.4. 2000'lerden Günümüze Ankara'da Blues

2000'li yıllar, Ankara *blues* sahnesi için, *blues* müziğin başkentte görünürlüğünün giderek arttığı ve belirli bir müzisyen çevresinin oturduğu bir dönemdir. 1990'lı yıllarda Ankara'nın *blues* ve *blues rock* mekânlarında artış gösteren *blues* etkinlikleri, Manhattan, Siyah Beyaz ve daha pek çok benzeri mekânlarda yayılmış ve 2000'li yıllarda daha geniş müzisyen ve dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Ankara merkezli Mojo Town grubunun solisti ve aynı zamanda bir akademisyen olan Murat Çayır da bu konudaki görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

> "Eskiden Türkiye'de *blues rock* çok daha yaygın bir tür iken, 2000'lerde *blues'a* ilgi iyice artmaya başlamış; özellikle 2010'dan sonra *blues* çalan gruplar çoğalmıştır. Toplum içerisinde daha çok *blues rock* olarak dinlenilen bu tür, sonrasında dinleyici kitlesinin *kök blues*'a olan ilgi ve merakın artması ile bu müziği yapan grupların sayısında artış olmuştur. "

Nitekim Ankara'nın önde gelen müzik mekânlarından Siyah Beyaz, daha önce anlatıldığı üzere, açıldığı seneden itibaren mekânda canlı performanslar gerçekleştirilmiş, ancak yıllar içerisinde bu durum devam ettirilememiştir. 2000'li yıllarla birlikte mekân, canlı müzik etkinliklerine tekrar başlamıştır. Günümüze dek düzenli bir şekilde devam eden bu canlı performanslarla Siyah Beyaz, Ankara'da *rock 'n' roll* ve *blues rock* müziğinin icra edildiği önde gelen mekânlardan biri olmuştur. Bu kapsamda bünyesinde bas gitarda Sadık Sağlam, davulda Nusret Gürs, vokalde ve gitarda Gürbüz Barlas ile uzun yıllar düzenli olarak sahne

alan Exit grubu *blues* temelli *rock* müziğin sevilen eserlerini yorumlamıştır. Gürbüz Barlas'ın 2015 yılında vefat etmesinden sonra Exit, Siyah Beyaz'daki programlarına devam etmiştir. Siyah Beyaz ise her sene Gürbüz Barlas'ın anısına özel anma gecesi düzenlemiştir (Çayır, 2019, Erişim: 10.09.2026). Exit'in bas gitaristi Sadık Sağlam, grup arkadaşı Gürbüz Barlas'ın kendi müzik hayatındaki önemini şu sözlerle dile getirmiştir:

> "2000'li yıllardan sonra Siyah Beyaz'da *blues rock* ile devam ettik. Gürbüz Barlas bana göre Türkiye'nin en yetenekli değerli müzisyenlerinden biriydi rahmetli. Ondan çok şey öğrendik çünkü *blues* rock'ı biz ondan öğrenmiştik. Gürbüz Barlas da Amerika'dan gelmişti ve bizim bilmediğimiz şeyler çalıp gösteriyordu bize. Johnny Winter çalıyordu, Robin Howard falan çalıyordu. Bizim de hoşumuza gidiyordu, öğreniyorduk. Sonra CD'lerini gidip almaya başlıyorduk ve bu CD'leri de hep Shades'ten alıyorduk."

Görüldüğü üzere Gürbüz Barlas'ın varlığı Sadık Sağlam gibi Ankara'nın önde gelen gitaristlerinin müzik yaşamını etkilemiş; bu sayede Siyah Beyaz'da gerçekleşen konser programları ile Ankara'nın da *blues* temelli rock müzik yaşamını şekillendiren mekânlardan biri hâline gelmesini sağlamıştır. 2000'li yıllardan itibaren *rock 'n' roll* ve *blues rock* repertuarı ile canlı müzik etkinliklerine devam eden Siyah Beyaz'ın, belirli sürelerle düzenlenen konserlerden ziyade uzun süreli bir müzikal aktarımın öncüsü olan mekânlardan biri olduğu söylenebilir.

2000'li yıllarda Ankara *blues* sahnesinde, önceki kuşakların aktarımıyla yetişen yeni kuşak müzisyen dinleyiciler ortaya çıkmaya başlamış; bu sayede farklı nesillerden müzisyenler ve dinleyiciler ortak bir kültür çevresinde buluşmaya başlamıştır. Mehmet Ali Acet, Süleyman Bağcıoğlu, Sadık Sağlam ve Bora Çeliker gibi pek çok *blues* ve *blues rock* müzisyeni, başkentteki *blues* kültürünün devamlılığında önemli rol oynamıştır.

Murat Çayır'ın da ifade ettiği gibi klasik *blues'*a olan ilginin artması, yalnızca *blues* icra edilen barların açılmasına katkıda bulunmuştur. Ankara'da blues mekân işletmeciliğini devam ettiren Tamer Evsen'e göre:

> "80'li ve 90'lı yıllarda Türkiye'de çoğu kişi *blues rock* çalıyor ve dinliyordu. Ancak 2000'li yıllardan sonra genç kuşağın kök blues'a olan ilgisi arttı. Bu konuda Mehmet Ali Acet'in İngiltere'de iken deneyimlemiş olduğu Teksas, Şikago *blues* deneyimlerinin katkısının

> bende ve pek çok müzisyende fazlasıyla olduğunu düşünüyorum. *Blues* müzik türlerinin temelini oluşturan *kök blues* eksikliğini ben de hissettim ve işletmecisi olduğum mekânlarda özellikle *kök blues* çalan parçaların yer almasına dikkat ettim."

Evsen'in bahsettiği eksiklikten doğan Ankara'da Bayındır Sokak'ta 'rock&blues' temasıyla açılmış olan Mississippi Bar, 2008-2009 yıllarında Tamer Evsen'in işletmeciliğini yaptığı ve haftanın yedi günü *blues* müziğin icra edildiği bir mekân olarak bilinmektedir. 2010 yılında kapanan Mississippi Bar, Ankara'da *blues* performanslarına düzenli olarak yer veren merkezlerden biridir. 2010 yılında Ankara için bir başka önemli *blues* mekânı ise Selanik 2 Sokak'ta açılan Voodoo Blues Bar olmuştur. Voodoo Blues Bar'ın da işletmeciliğini de üstlenen Evsen, 2012 yılına kadar bu görevi üstlenmiş ve daha sonra Olgunlar Sokak'taki Soul Pub'ta işletmeciliğe devam etmiş; kendi anlatımıyla mekânda çalma listesinin *blues* olması konusunda "özenli" davranmıştır.

Ankara *blues* sahnesinin gelişiminde canlı performanslarla katkıda bulunan mekânlardan biri de The Muddy Waters Bar olmuştur. 2016 yılında, Bayındır 2 Sokak'ta açılan mekân, adından da anlaşılacağı üzere Şikago *blues* geleneğinin öncü isimlerinden Muddy Waters'ın ismini kullanmıştır. *Blues* müziğe doğrudan bir gönderme yaparak, Ankara'da *blues* kültürünü benimseyen bir merkez olduğu izlenimini vermesi yönünden dikkat çekmektedir. Sahibi Tamer Evsen'in belirttiği üzere, Muddy Waters, Ankara'da ve Türkiye'de yalnız *blues* müzik çalınan bir mekân olması yönüyle Ankara *blues* sahnesi için önemli bir yerde konumlanmaktadır. Ankara *blues* müzik ortamında aktif sahne alan gitarist Bora Biçer de Muddy Waters hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir: "Muddy Waters, Ankara *blues* tarihi için çok önemli bir mekân. Açıldığı ilk günden beri Mojo Town olarak çalıyoruz orada. Israrla *blues* icrası konusunda taviz vermedi."

Muddy Waters; düzenli sahne performansları ve Ankara içi ve dışı pek çok *blues* sanatçısını ağırlaması yönüyle de *blues* kültürünün aktarımında rol oynayan bir mekân olmuştur. Batu Mutlugil Blues Band, Boogie People, In Rock grubu, İnadına Blues ve Jumpin' Cats gibi *blues* gruplarına sahnesinde yer veren The Muddy Waters, *blues* müziğin çeşitli türlerine ev sahipliği yapması bakımından *blues* sahneleri arasında önemli bir yeri vardır.

2000'li yıllarda başkent Ankara'da canlı performanslar, plak koleksiyoncuları ve müzisyen etkileşimleri sonucu aktarımı yapılan *blues* müzik, üniversite çevrelerince gerçekleştirilen etkinliklerde de kendisine yer bulmuştur. Önceki bölümlerde anlatıldığı üzere, 1995 yılında ODTÜ'de Caz Günleri düzenlenmeye başlanmış ve ardından Ankara Caz Festivali adıyla günümüzde de devam eden uluslararası bir etkinliğe dönüşmüştür.

2012 yılına gelindiğinde Ankara Caz Festivali'nden bağımsız olarak yine ODTÜ Caz Topluluğu tarafından ilk kez düzenlenmeye başlayan ODTÜ Blues ve Caz Günleri, hem genç kuşak *blues* müzisyen ve dinleyicilerini bir araya getirmeye başlamış hem de Ankara'daki *blues* kültürünü üniversiteye taşıyan önemli etkinliklerden biri olmuştur (Yalçın, 2023, Erişim: 04.06.2026). Bu kapsamda; *blues*'un, festival ve etkinlik başlıklarında artık kendi adıyla görünür hâle gelmeye başlaması, Ankara'da *caz*'dan ayrı bir müzik kimliğiyle anıldığının göstergesi olabilir.

Her sene mart-nisan aylarında yapılan ODTÜ Blues ve Caz Günleri'nde, bugüne dek Ankaralı *blues* müzisyenlerden *blues* gitaristi Murat Bağcıoğlu liderliğindeki ON/OFF Band; bunun yanında İnadına Blues, Blues 'n' Bones, Can Bayoğlu gibi müzisyen ve gruplar yer almıştır.

2000'li yıllarda düzenlenen festival ve etkinliklerin yanı sıra yeni kurulan *blues grupları* Ankara *blues* müzik ortamının devamlılığı açısından önem taşımaktadır. Ankara merkezli bir grup olan Mojo Town Blues Band, bu gruplardan bir tanesidir. Grup, vokalde ve armonikada Murat Çayır, gitarda Bora Biçer, bas gitarda Ulaş Tercan ve davulda Dursun Keçeci'den oluşmuştur. Grup üyesi Ulaş Tercan, Mojo Town Blues Band olarak yaptıkları müziği şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Blues, geleneklerine bağlı bir müzik. Yapanlar da fazla gelenekçi takılıyorlar. Biz bu konuda biraz daha modernciyiz. Güncel *sound*'ları kullanmayı seviyoruz. Mesela şu anda arka fonda çalan müziğin ötesine gitmemeli algısı var. Ama dünyada da bunun karşılıkları var: John Mayer, Joe Bonamassa, bir sürü isim daha var. Türkiye bu konuda hep biraz geride kalıyor. Bizi geleneksel anlamda *blues* grubu olarak saymayan bir zümre var Ankara'da. Gelenekselcilik kötü bir şey değil. Ama sadece de bu da olmamalı. Türkiye'de gelenekselcilik hep ön plana geçmiş. Mesela 60'lı yıllarda *blues* müzisyenleri elektronik unsurları birleştirmiş. Türkiye'de biz hala ona gelemiyoruz. Teksas, Şikago arasında bir yerde kalıyor Türkiye'de. Delta *blues* ise Türkiye'de pek çalınmıyor. Çünkü akustik gitar ile o kadar güçlü bir müziği çalmak kolay değil. Zaten yüzeysel olarak baktığımızda Türkiye'de çok ana akım bir müzik değil. *Blues* müzisyenleri her zaman sadece *blues* müzik

> yapamamış. Mojo Town olarak tamamen *blues* repertuar çalarken, Siyah Beyaz'da biraz daha 70'ler 'oldies but goldies' olarak insanları eğlendirecek şeyler çalıyoruz."

Grubun gitaristi Bora Biçer ise Mojo Town'ın icra ettiği *blues* türlerini şu şekilde tanımlamaktadır:

> Mojo Town olarak bizim çok *blues rock* icramız vardır. Ama çok standart *blues* yaptığımız işler de var. Çaldığımız mekânlara göre de repertuar belirliyoruz. Örneğin Muddy Waters'da çaldığımızda Legends of Blues olarak çıkıyoruz. Şikago, Teksas ve hatta Delta *blues*'un elektrik versiyonunu çalıyoruz. Orda hiç *blues rock*'a girmiyoruz, kök *blues* çalıyoruz. İstanbul'da Ağaç Ev'de çaldığımızda ise biraz *country blues*, biraz *rock 'n' roll'a* dokunuşlar yapıyoruz. Klasik *blues* parçalarını da daha *blues rock* tarzıyla çalmaya çalışıyoruz."

Mojo Town yanında, grup üyelerinden Bora Biçer ve Ulaş Tercan'ın bulunduğu Blues Makers grubu da Ankara *blues* sahnesinde bulunmuştur. Delta *blues* müzik türünü icra eden grupta Bora Biçer'in kardeşi gitarist Tayfun Biçer de bulunmaktadır. Grup, Ankara ve Türkiye'de Delta *blues* müziğin temsilcilerinden biri olmuştur.

Bora Biçer, grubu ve yaptıkları müziği şöyle anlatmıştır:

> "Mesela Blues Makers olarak işin en saf halini çalıyoruz. En Delta blues u yapıyoruz. Bir mızıka, bir gitar, bir slide gitar gibi. Demek istediğim sadece pentatonik gamı çalmakla olmuyor. Ben daha çok *blues rock*'a kayan bir insanım. Ama Blues Makers olarak işin en saf halini yapmaya çalışıyoruz."

Bunun yanında Bora Biçer ve Ulaş Tercan, *blues* müzik dışında klasik *rock* sahnesinde de yer almış ve 'Büyük Biraderler' adıyla kendi albümlerini yayınlamışlardır. Yaptıkları müziği Bora Biçer şu şekilde ifade etmektedir:

> "Büyük Birader" grubumla genre olarak *blues rock* olarak yayınlandı ilk albüm, 2016'da çıkarmıştık. Ama bence biraz tartışmalı içinde pek *blues* yok daha çok *rock* bir albümdü."

2010'lu yıllardan itibaren akademisyen ve *blues* müzisyeni Murat Çayır'ın da ifade ettiği gibi klasik *blues*'a olan yönelim artmış ve canlı müzik performanslarında yabancı *blues* eserlerinin yorumu dışında yerel müzisyenler tarafından *blues* ve *rock* bestelerin ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olduğu düşünülebilir. Bu süreç içerisinde *blues* türünde kendi özgün bestelerini yapan müzisyenlerden biri de Feti Çağlayan olarak öne çıkmaktadır. Lise

yıllarında müzik eğitimine başlayan Çağlayan, 2000'li yıllarda Amerika'ya yerleşmiş ve bu dönem içerisinde *blues* müziği, kendi yerinde deneyimlerken aynı zamanda aktif müzik performanslarına devam etmiştir (BirGün, 2018, Erişim: 11.09.2026). 2012 yılına gelindiğinde ise Türkiye'de Fetiblue Band adlı grubunu kurarak çeşitli konserler ve etkinliklerde yer almıştır (a.g.e., 2018, Erişim: 11.09.2026). 2018 yılında Lin Records'tan ilk albümü *Kuş Ekmeği*'ni çıkaran Fetiblue Band, *blues* ve *rock* türlerinde kendi özgün eserlerini üretmiş; bu sayede Ankara ve Türkiye *blues* sahnesi için bu müziğin canlı müzik etkinliklerinde yalnızca yorumlanan şarkılarla sınırlı kalmadığını, yerel müzisyen ve grupların özgün üretimleriyle Ankara *blues* çevresinin bir parçası olabileceğini göstermiştir.

Ankara'daki *blues* müzik kültürü, geçmişte faaliyet gösteren grup ve müzisyenler aracılığı ile genç kuşak *blues* müzisyen ve gruplarına aktarılmıştır. Genç kuşak *blues* gruplarından Jumpin' Cats son yıllarda Ankara'da *blues* müziğin devamlılığını gösteren gruplardan biridir. Vokalde Kardelen Köksalan, gitarda Oğuz Toker, bas gitarda Ahmet Kaya ve davulda Anıl Atak'tan oluşan grup; s*wing, jump blues* ve *Şikago blues* türleri ekseninde bir müzik repertuarı oluşturmuşlardır (Yalçın, 2026, Erişim: 11.09.2026). B.B. King, T-Bone Walker, Louis Jordan, Albert King gibi *blues*'un önde gelen isimlerinden esinlendiklerini ifaden eden Jumpin' Cats grubu aynı zamanda *blues rock,* Teksas *blues* ve Şikago *blues*'un ritim hissiyatından da etkilendiklerini belirtmişlerdir (Yalçın, 2026, Erişim: 11.09.2026). Kendi özgün besteleri de bulunan grup, Ankara'da Muddy Waters, Haymathlos, Siyah Beyaz, Cafe Bien gibi mekânlarda sahne almaktadır. Çek Cumhuriyeti'nde düzenlenen Blues Alive yarışmasında birincilik elde ederek 2026 yılının Kasım ayında Blues Alive Festivali'nde sahne almaya hak kazanan Jumpin' Cats'in bu başarısı, Ankara *blues* ortamında oluşum gösteren bir grubun uluslararası etkinliklerde yer alacak olması ve Ankara *blues* kültürünün güncel sound'unu temsil etmesi bakımından büyük önem taşımaktadır (Yalçın, 2026, Erişim: 11.09.2026). Bu bakımdan Jumpin' Cats grubu; hem Ankara'da *blues* kültürünün devamlılığında öne çıkan hem de Türkiye'deki *blues* geleneğinin genç kuşak *blues* müzisyenleri tarafından aktarımının yapılması yönünde öne çıkan bir grup olmuştur.

Ankara *blues* müzik ortamının dikkat çeken bir diğer genç kuşak *blues* sanatçısı Can Bayoğlu'dur. 2004 yılında doğan genç müzisyen; küçük yaşlardan itibaren *blues* ve *blues rock* türlerinden etkilendiğini, özellikle Teksas *blues* geleneğinin önemli isimlerinden Steve

Ray Vaughan'dan fazlaca ilham aldığını dile getirmiştir (Pedal Dünyası, 2026, Erişim: 15.09.2026). Sanatçı, 2020 yılında kendi özgün bestelerinin bulunduğu '*I Belong to the Blues'* adlı albümünü yayınlamıştır. Bunun yanı sıra 2023 yılında Los Angeles'ta düzenlenen Eric Clapton's Crossroads Gitar Festivali'ne davet edilmiştir (Pedal Dünyası, 2026, Erişim: 15.09.2026). Sanatçı aynı yıl ise İsviçre'de gerçekleştirilen Lucerne Blues Festivali'nde uluslararası *blues* sanatçılarıyla aynı sahneyi paylaşmıştır (Pedal Dünyası, 2026, Erişim: 15.09.2026). Aynı zamanda 2026 tarihli *Blues ve Siyaset Bilimi Paralelliği: Blues'un Politik Dili* adlı makalesini yayımlayan Bayoğlu, genç kuşak *blues* müzisyenlerinin müziğin icrasından öte tarihi ve politik yönüyle de ilgilendiklerini göstermesi bakımından örnek teşkil etmektedir (Bayoğlu, 2026, s. 38). Bu kapsamda Can Bayoğlu, Ankara ve Türkiye'nin dışında uluslararası etkinliklerde *blues* eserlerini yorumlayan bir sanatçı olmanın ötesinde, Türkiye'deki *blues* müziğin genç temsilcilerinden biri olmuştur.

Blues müziğin Ankara'daki tarihsel gelişimi incelendiğinde, şehirde *blues* kültürünün; diplomatik çevreler, üniversiteler, plak dükkânları ve mekânlar aracılığıyla yayıldığı görülmüştür. Bu sayede *blues,* Ankara'da kendi dinleyici ve müzisyen kitlesini oluşturmuştur. Buna rağmen Türkiye'de *blues* müzisyenlerinin bir kısmı *blues* müziğin Türkiye'deki asıl yerinin İstanbul olduğunu savunurken; bir kısmı bu müziğin yerinin Ankara olduğu düşüncesini savunmuştur. Birtakım grup ve müzisyenler ise Ankara'da ve İstanbul'da *blues* müziğin sürekliliğinin benzer çerçevede ilerlediğini ve iki şehrin de bu müzik türü için önemli konumlar olduğunu savunmuştur.

Ankara'da başlayan müzik kariyerine İstanbul'da devam eden davul sanatçısı Utku Ünal, iki büyük şehir arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır:

> "*Blues* müzik için Ankara, daha çok eğitim yeri gibidir. Daha butik, küçük ve samimi bir çevre içerisinde bu müziğin aktarımı gerçekleştirilir. Ancak İstanbul'da daha geniş bir müzik endüstrisi ve geniş bir müzik ağı olduğu için *blues*, Ankara'daki müzisyenler İstanbul'a taşınmıştır ve bu müzik İstanbul'da daha geniş çevrelerce yayılmıştır."

Ünal'ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Ankara'da *blues* sahnesinin daha çok yerel müzisyen toplulukları, üniversite öğrencileri ve topluluk etkinlikleri; küçük mekânlarda

gerçekleşen canlı performanslar çerçevesinde şekillendiği düşünülebilir. Bu bakımdan, İstanbul ile karşılaştırıldığında *blues* müziğin daha küçük ölçekli ancak yoğun etkileşimli bir paylaşım ortamında etkili olduğu söylenebilir. Benzer şekilde Türkiye'de *blues* müziğin önemli isimlerinden biri olan Batu Mutlugil de bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

> "Günümüzde Türkiye'de *blues*'un yeri bana göre İstanbul'dur. Bunun pek çok sebebi var. Aslında bana göre Ankara olmasını beklerdim. Çünkü Ankara'nın Cumhuriyet'in kurulduğu yıllardan itibaren tarihine bakıldığı zaman konsolosluk ve elçiliklerin varlığından ötürü yurt dışından gelen insanların sayısının fazla olması *blues*'un daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamış. Ancak İstanbul çok kalabalık ve etkinlik bakımından canlı bir şehir olmasından kaynaklı *blues*'un Türkiye'deki yeri İstanbul'dur diye düşünüyorum. Çünkü İstanbul canlı müzik ve mekân sayısı bakımından daha zengin bir şehir."

Mojo Town ve Blues Makers gruplarında yer alan Ankaralı *blues* müzisyeni Ulaş Tercan kendi anılarından yola çıkarak şu yorumu yapmıştır:

> "Ankara'da doğdum büyüdüm. Son on yıldır İstanbul'a da her ay düzenli gidiyorum. Orda da bu müziği layıkıyla yapanlar var. Ama İstanbul'daki kalabalığı düşünürsen *blues* müzik için çok küçük bir zümre olarak kalıyor. Ama Ankara'da bu kitle daha geniş. Ankara'da yüzdelik olarak daha fazla. İstanbul bir ülke gibi, Ankara bir şehir gibi. Ama konser verdiğimiz başka şehirleri düşünecek olursak, Konya'da 2024 yılında Blues Makers olarak Blues Tarihi Atölyesi adıyla konser verdik. Orası bizi çok şaşırtmıştı çünkü Selçuk Üniversitesi'nden öğrenciler çok ilgiliydi. İnanılmaz interaktif bir ortam oldu. Ankara'da İstanbul'da karşılaşmadığımız sorulara maruz kaldık. En sürprizli yer bizim için Konya'ydı."

İstanbul Blues Kumpanyası, The Old Ramblers gibi grupların kuruculuğunu üstlenen *blues* müzisyeni Sarp Keskiner'e göre ise:

> *"Blues*'un Türkiye'deki yerinin başkalarının düşündüğü gibi İstanbul olduğunu düşünmüyorum. 1993'te İstanbul Blues Kumpanyası olarak ilk konserimizi verdik. Ama şunu çok iyi biliyoruz ki darbeden sonra 90'lı yılların başına kadar bu müziğin icra edilebileceği ya da edildiği herhangi bir yer bulunmuyordu. Yani bunu eski kuşak *caz'*cılarla da ben çok konuştuğum için biliyorum. Hiç değilse buna komşu olan bir şeyler var mıydı? Evet tek tük birkaç mekân varmış ama sonuçta çok küçük toplulukların kendi hevesleri için açtığı ve var etmeye çalıştığı mekânlarmış. Ama topluluk yaratmak, izleyici yaratmak anlamında bir komünite oluşması açısından baktığımızda ben tam başında gittim İstanbul'a. Yani ondan dolayı şunu çok rahatlıkla söyleyebilirim: İstanbul'daki müzikte *blues* diyebileceğimiz şeyler genellikle *blues rock* idi. Örnek verecek olursam Blue Blues Band. Blue Blues Band bir *blues* grubu değildi. *Blues rock* grubuydu. Ama 1990'larda Ankara'da o yıllarda insanlar Freddie King, B.B. King çalıyorlardı, Robert Johnson çalıyorlardı, Howlin' Wolf çalıyorlardı. Sadece Howlin' Wolf çalan grup hatırlıyorum. Ya da sadece Louisiana Blues çalan grup vardı Ankara'da. Yani yöresel stil olarak Ankara'da bambaşka bir kültürden bahsediyoruz. Bunu söylemeye çalışıyorum. Tabi bugün kimse bunları hatırlamadığı, bilmediği için çok da dile getirmiyorum. Ankara'da 2010'lara kadar

> 2020'lere kadar şunu gördüm ki güçlü kültürel altyapı durduğu yerde duruyordu. Biz bunu şuradan anlayabiliyoruz: o kadar iyi istek parçalar gelirdi ki Ankara'da biz çalarken. Çünkü Ankara'daki konserlerimizde izleyici o kadar iyi analiz ederdi ve o kadar bilerek gelirdi ki bizim konserlerimize bunun İstanbul'da olması ihtimal dahilinde bile değildi.

Hem İstanbul hem de Ankara *blues* ortamını uzun yıllar deneyimleme fırsatı bulmuş olan gitarist Bora Biçer'e göre ise Ankara ve İstanbul *blues* ortamı karşılaştırmasında iki şehrin kendine özgü koşulları mevcuttur:

> "İstanbul Shaft döneminde, Batu Mutlugil'in mekânı Moe Joe gibi bir sürü *blues* mekânları ve grupları çıktı. Ankara da çok önemlidir diyebilirim. Bir sürü *blues* grubu kuruldu dağıldı. 1990'larda Süleyman Bağcıoğlu'nun grubu Blues Express çok meşhurdu. Sadık Sağlamlar'ın grubu King Bees var. Çok güzel Şikago *blues* yapıyorlarmış o dönemde. İzmir hiçbir zaman müzikte konuşabileceğiz bir şehir olmadı bence. Daha çok Ankara ve İstanbul başa baş gidiyor. Ankara daha kolektiftir. Birlik ve beraberlik vardır. İstanbul daha dağınıktır. İki farklı yakanın olmasından da kaynaklanıyor. Kadıköy tayfası ayrıdır, Taksim tayfası ayrıdır. Taksim tayfası kalmadı artık. Şu anda her şey Ağaç Ev'de yani Kadıköy'de dönüyor. Ama müzik endüstrisi hep İstanbul'da oldu. Akustik müzik ve pek çok canlı müzik icrası çok küçük alanlara sığdırılmış durumda. Çünkü ne yazık ki git gide kötüye gidiyor. Yeni jenerasyon artık canlı müzik, akustik müzik dinlemiyor. Örneğin bizim konserlerimizde dinleyici genelde otuz yaş ve üzeri. Bu sebeple Ankara da İstanbul da başa baş gidiyor bence müzikte. İki şehrin de güzellikleri var."

Türkiye'de *blues* müziğin önde isimleriyle yapılan mülakatlar doğrultusunda İstanbul ile Ankara'daki *blues* sahneleri karşılaştırıldığında, *blues* müziğin farklı dinamikler üzerinden yayılımını gerçekleştirdiği söylenebilir. Bunun yanında yapılan mülakatlar kapsamında günümüzde Ankara'da ve Türkiye'de, *blues* müzisyenlerinin ve dinleyicilerinin bu müziğe olan yaklaşımlarının geçmiş senelerden daha farklı olduğu da dikkati çeken bir nokta olmuştur. Bahsedilen farklılığı teknik yeterlilik, sahne performansı ve popülarite üzerinden yorumlayan görüşmeciler, günümüzde müzisyen ve dinleyici kitlesinin bu müziği algılama biçimlerini yorumlamışlardır. Ankara'nın önde gelen *blues* müzisyenlerinden Bora Biçer bu konu ile ilgili düşüncelerini aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

> "Ankara'da ve Türkiye'de, çalanların tarihinden haberi yok. Şapka takıp çalınca Teksas olmuyor, derinine inip araştırmak gerekiyor. Şikago *blues* sadece Muddy Waters'dan oluşmuyor mesela. Bu iki türün arasına inmek derinlerini araştırmak, neden Teksas *blues* neden Şikago *blues* olduğunu ve aralarındaki farkları bilmek gerekiyor. *Blues* çalıyor insanlar ama shuffle'ın ne olduğunu bilmiyorlar mesela. Genel olarak yeni nesil, *blues*'un geçmişini merak etmiyor. Genel olarak dünyada dönemsel olarak merakımızı yitirdik. Müziğin özünde duygu var. Geçmişte nelerin olduğunu, şişe boynuzunu, gitar yokken cigar boxtan müzik yapıldığını bilmiyorlar. Gençlerin çoğunda geçmişin ne olduğunu merak etmeden çalma merakı var. *Blues* gamını kullandığınızda da *blues* yapmış olmuyorsunuz. Pentatonik gamı hepimiz kullanıyoruz. Çin'de de saray müziği yapılırken kullanıyorlar, *blues*'da da kullanılıyor. Bu gamı nasıl kullandığımıza bağlı. Pentatonik gam dünyanın en

> eski gamlarından bir tanesi. Henüz blues'un b'si yokken bu pentatonik gam vardı. İlk ayinlerde, ilkçağ müziklerinde kullanılan dünyanın en basit gamıdır aslında. Beyinde çok çabuk kalıyor. Pentatonik gamı *blues*'da çalıyorsun ama nasıl çalıyorsun? Teksas var, Şikago var, Delta *blues* var bizdeki yöresel tarzlardaki gibi *blues*'da da tarz farklılığı var. Herkes *blues* çaldığını zannediyor çok karıştırılıyor bazı şeyler ama o hissiyat ve o cümleler, gitarın yürüyüşleri farklı, davulun eşliği farklı. *Blues rock*'a kaydığımızda *blues* olmuyor."

Ankara'da ve Türkiye'de *blues* müziği dinleyen kitleyi de yorumlayan Biçer, sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

> "Türkiye'de *blues* dinleyicisi çoğunlukla üniversite ve üstü. Bilinçli olarak geliyorsa dinleyiciler elekten geçmiş bir şekilde geliyor. Hafta içi gelen kitle daha belirleyicidir çünkü müziği bilerek geliyorlar. Hafta sonu insanlar dışarı çıkar ve gelir. Ama hafta içi gelenler kıstastır farkında olarak müziği bilen gelir. Eskiden tüm Türkiye'de müzik dinleyenler çok daha iyi ve bilinçliydi. Günümüzde müzik dinlemeye gelen insanlar mekânın ortamına, kokteyllerin güzelliğine dikkat ediyorlar. Müzik artık fonda yer alıyor. Müzik dinleme kültürü bozuldu. Benim Ankara'da kalma sebebim müzik kültürüydü. 2010'dan sonra çok ciddi bir düşüş var, pandemiden sonra tepetaklak oldu."

Türkiye'nin önde gelen *blues* müzisyenlerinden Sarp Keskiner ise bu bahsedilen konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

> "2000'li yılların ortalarına kadar hem dinleyici hem de müzisyen, virtüöziteden ziyade o müzikle gerçekten ne kadar ilişkili olduklarına bakıyordu. Dinleyici de buna bakıyordu, müzisyenler de kendi aralarında buna bakıyordu. Fakat sonrasında iş biraz gösteriye gitmeye başladı. Zaten *blues* tarihine bakıldığında da 70'lerin ikinci yarısından 80'ler, 90'lara kadarki birinci genrenın virtüözitenin öne çıktığını, formların artık ezile ezile biçimsiz hale geldiğini, üç akordan itibaren ezberlenmiş *turnaround'ların* olduğu ezberlenmiş başlangıçlar finallerin olduğu bir dönem olmaya başladı. Nerdeyse birçok farklı türde komşu türlerde *blues*'un nereye yerleşebileceği veya nasıl seslendirileceği üzerine iyice bir yıpranma dönemi yaşamaya başlamıştık. 2005'ten sonra bu dönem Türkiye'de sürekli yaşanmaya başladı. Ben bunu dinleyici üzerinde rahatlıkla görebiliyorum. Moe Joe olarak biz Şikago'nun güney yakası ekolüne tüm icra kurallarıyla ve üsluplarıyla riayet eden bir grup iken; bizim bu bağlamda bugün dinleyicimiz son derece azaldı. Orada geriye sahnede ne kadar gerçek olduğunuz kalıyor. Temel mesele bu. Çünkü bugünkü çoğunluk artık virtüöziteye bakıyor. Ne kadar hızlı gitar çaldığı ne kadar eğlenceli olduğu ne kadar eril olduğu ne kadar gürültülü olduğu gibi birtakım meseleler üzerinden, sahnede kurulan üzerindeki iktidar üzerinden bakılıyor."

Ankara'da The Crowling Kingsnakes, King Bees ve Exit gibi gruplarda yer alan Sadık Sağlam'a göre ise;

> "Can Bayoğlu, Jumpin' Cats. Jumpin' Cats çok seviyorum, keyif alıyorum dinlerken. Can Bayoğlu da çok yetenekli. Konya'dan bir çocuk geldi Efe diye o da çok yetenekli. Can Bayoğlu enstrümanıyla oldukça ilgili. Jumpin' Cats grup da olarak kendilerini çok iyi bir

> yere getirdiler. Yenilerden bu konuştuğumuz müzisyenlerin seviyesine henüz giren yok. Çünkü yeni nesil bu işi YouTube'dan öğrenmeye çalışıyor. Oturup ezberliyorlar sonra çalıyorlar. Ama o hissiyat geçmiyor."

Blues müzik Türkiye'ye geldiği yıllardan itibaren, *blues rock* ile karıştırılmış ve bir 'eğlence müziği' olarak algılanmıştır. *Blues* müziğin toplum içinde yayılmasının, bar ve eğlence mekânları çerçevesinde ilerlemiş olması bu algıyı pekiştirmiştir. Ancak yapılan tarih araştırmaları ve mülakatlar sonucu görülmüştür ki *blues* müzik sadece bar ve eğlence müziği olmamış; Afro-Amerikan toplumun ağıt ve ninni gibi formlarında da kendisine yer bulmuş ve bu kapsamda Afro-Amerikan toplumun içinde yaşadığı koşulların dışavurumu olmuştur. Türkiye ve Ankara *blues* çevresinde ise *blues* müzik daha çok barlarda ve eğlence mekânlarında aktarımını gerçekleştirmiş ve bu bakımdan bir 'eğlence müziği' olarak algılanmıştır. Nitekim Ankara'nın önde gelen *blues rock* gitaristlerinden biri olan Sadık Sağlam da *blues*'un Türkiye'de dans ve eğlence müziği olarak görüldüğüne vurgu yapmıştır. Mojo Town'un bas gitar sanatçısı Ulaş Tercan'a göre ise *blues*, kültürel olarak barlarda büyüyen bir müzik olmuş ve Türkiye'de endüstriyel bir şekilde yayıldığını vurgulamıştır:

> "Endüstriyel anlamda müzik barlarda büyümüş. Sonrasında festivaller, konserler vs. yadırganamaz bir gerçek var. 1950'li yıllarda Amerika'daki müzik sektörü bunu tüketiyor. Sonrasında beyaz İngilizler buna sahip çıkıyor ve tekrar dünyaya yayılmasını sağlıyor. Çok yüzeysel anlatılacak bir konu değil tabi. Özünde Amerikan kültürü. Amerika'nın da işine geliyor. Film endüstrisi işin içine giriyor. Toplamda yüz yıllık bir geçmişi var. Bu müzik barlarda ete kemiğe bürünmüş bir müzik. Bu bir gerçek. Ama sadece barlarda büyüyen bir müzik de diyemeyiz. Bu bir kültür."

Moe Joe, İstanbul Blues Kumpanyası ve The Old Ramblers gibi gruplarda yer alan sanatçı Sarp Keskiner, bu konuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

> "Ankara'da ve İstanbul'da *blues* kendisine eğlence müziği olarak yer buldu. Başka bir şansı da yoktu bence. 1995 yılından itibaren her iki şehirde de canlı müzik mekanlarının sayısı önemli ölçüde arttı. Bu mekanların konser programlarına bakarsanız haftanın yedi gününde canlı müzik performansının olduğunu ve bu yedi günden en az üç veya dört gününün *blues*'a veya *blues*'a kardeş türlere ayrıldığını görebilirsiniz. İnsanlar bu müzikle eğlendi, bağ kurdu ve bunun sonucunda bu müziği merak edip araştırdılar ve plak satın alıp koleksiyon yapmaya başladılar."

2000'li yıllara gelindiğinde hızla gelişen teknoloji tüm dünyayı pek çok açıdan etkilemeye başlamış, günümüze gelindiğinde, özellikle sosyal medya ve yapay zekâ etkisiyle yaşam

tarzları değişmiştir. Mojo Town ve Blues Makers gibi gruplarda aktif sahnede bulunan Ankaralı müzisyen Ulaş Tercan, 90'lar ve 2000'leri şu şekilde karşılaştırmıştır:

> "Hafızamda 90'lı yılların pırıl pırıl olduğunu söyleyebilirim. Canlı müzik ortamı çok daha iyiydi. Teknolojik olarak günümüzle kıyasladığımızda birtakım eksikliklerin olduğunu söylemek mümkün. Çünkü 90'larda bir albüm çıktıysa Türkiye'ye gelmesi iki-üç yılı bulabiliyordu. Ama 2000'lerle birlikte takip ettiğiniz bir müzisyenin veya grubun yeni çıkan albümü, konser etkinlikleri veya başka haberlerine saniyesinde ulaşabiliyorsunuz. Ancak 90'larda ortam çok daha iyiydi ve aktifti.

Blues müziğin Ankara'daki önde gelen isimleri ile yapılan röportajlarda da 2000'li yılların sonlarından itibaren, *blues'*a yaklaşımın değiştiği ifade edilmiştir. Eski kuşak müzisyenler tarafından, genç neslin önceki kuşaklara göre müziğin kalitesinden çok; müzisyenin medyadaki tanınırlığı veya sahne görselliği gibi popüler kültür unsurlarına daha çok önem verildiği gözlenmiştir ve bu durum müzikte bir 'dejenerasyon' olarak tanımlanmıştır.

3.5. Ankara'da Kadın Blues Müzisyenleri

Blues müziğin tarihsel geçmişi incelendiğinde, kadın müzisyenlerin *blues*'un gelişim ve yaygınlaşma sürecinde önemli bir konumda yer aldığı önceki bölümlerde de tarif edilmiştir. Ma Rainey, Bessie Smith, Ida Cox, Rosetta Tharpe ve Mahalia Jackson gibi sanatçılar kadın *blues*'unun öncü isimleri arasında yer almaktadır. Sözü edilen bu sanatçıların ve daha pek çok kadın *blues* sanatçısının, gerek Afro-Amerikan gerek beyaz çevrede, yalnızca türün icrasıyla değil; aynı zamanda o dönemde toplum içerisinde edindikleri güçlü kimlikleriyle de yer aldıkları söylenebilir. Aynı zamanda *blues*'un müzik endüstrisinde görünür kılınmasında önemli rol oynayan kadın müzisyenler, erkekler tarafından maruz kaldıkları fiziksel ve ruhsal şiddetleri konu alan *blues* şarkıları icra etmişler ve bu sebeple birtakım kadın müzisyenlerin kariyerleri evli oldukları erkekler tarafından onaylanmamıştır (Carby, 2024, Erişim: 04.04.2026). Afro-Amerikan kökenli akademisyen ve insan hakları savunucusu Angela. Y. Davis'e göre (1998), kadına yönelik baskıların sebeplerinden bir tanesinin 1865 yılında kölelik kaldırılsa da bu durumun erkekler için geçerli olduğu; kadınların hâlâ erkek egemenliği altında evde hapsolmaya devam etmeleridir (Davis, 1998, s. 68, aktaran Gerth, 2025, s. 6). Bu sebeple klasik *blues* 'kırsal', 'saf', 'aslolan' ve 'erkeksi'

olarak tanımlanırken; ‘tiyatrovari’ ve ‘vodvil’ olarak tarif edilen *blues* ise, kadın *blues*’u olarak ötekileştirilmiştir (McGinley, 2014, ss. 23-24, aktaran Gerth, 2025, s. 6).

Blues müziğin, Türkiye’deki tarihsel gelişiminin, Ankara’daki *blues* müzisyenlerle yapılan görüşmeler doğrultusunda çoğunlukla erkek müzisyenler tarafından şekillendirildiği söylenebilir. 1950’li yıllardan itibaren *rock ‘n’ roll* ve *blues rock* temeli üzerinden gelişen *blues* sahnesinin; bar, kulüp vb. eğlence mekânlarında yayılmaya başladığı dikkati çekmektedir. Bu kapsamda müzisyen ve dinleyicinin bir araya geldiği merkezleri temsil eden mekânlar, sayıca erkek üstünlüğünün olduğu merkezler olarak yorumlanabilir. Ankara’da The Muddy Waters Pub’ın sahibi olan ve mekânın işletmeciliğini yapan Tamer Evsen, kendi gözlemlerine dayanarak Ankara’da ve Türkiye’de *blues*’u icra edenler arasında erkeklerin sayıca kadınlardan daha fazla olduğunu; ancak dinleyiciler arasında kadın-erkek dinleyici sayılarının eşit olduğunu söyleyebileceğini belirtmiştir. Benzer şekilde *blues* müzisyeni Bora Biçer de Ankara ve Türkiye genelinde kadın *blues* müzisyen sayısının az olmasından bahsetmekte ve bu konu hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

> “Ankara’da ve Türkiye’de gözlemlerime göre *blues* dinleyicileri arasındaki kadın-erkek sayısı eşit diyebilirim. Ancak blues müzisyeni açısından baktığımızda kadın müzisyen sayısı erkeğe göre az. Genel olarak müzikte vokal alanında kadınları daha çok görmekteyiz ama *blues*’da az; özellikle gitarda, bas gitarda ve davulda sayı oldukça sınırlı. Ancak yeni nesilde biraz daha öne çıkıyor.”

Görüldüğü üzere Evsen’in ve Biçer’in de belirttiği gibi Ankara *blues* sahnesinde kadın müzisyen varlığı görece erkek müzisyenlerden daha az olmaktadır. Ancak yapılan görüşmeler sonucunda, son yıllarda Ankara *blues* müzik çevresinde, kadın müzisyen varlığının görece artış gösterdiği düşünülmektedir. Nitekim, Türkiye’nin önde gelen *blues rock* sanatçılarından Batu Mutlugil bahsedilen artış hakkındaki düşüncelerini aşağıdaki cümlelerle ifade etmektedir:

> “Günümüzde Türkiye’deki kadın *blues* müzisyenlerinin sayısı yirmi sene öncesine göre çok daha iyi durumda. Şu anda *blues* alanında kadın müzisyenler için daha fazla özgürlük alanı olduğunu düşünüyorum. Şunu da eklemek istiyorum: Gelinen nokta kadınlar müzisyenler için yeterli mi sorusunu sorarsanız, kesinlikle değil. Kadın müzisyen sayısı istenilen seviyede de değil. Ancak geçmişe göre bir artış olduğunu söyleyebilirim. Bence şu anda *blues*’cular en çok kadınlardan çıkar.”

Batu Mutlugil'in de gözlemlerinden yola çıkarak Ankara'da Türkiye'de *blues* ve *blues rock* müzik için kadın müzisyen varlığındaki değişimin dikkat çektiği düşünülmektedir. Nitekim *blues* müzik ortamında çeşitli grup ve canlı müzik etkinliklerinde yer alan kadın müzisyenler Mutlugil'in de vurguladığı değişime örnek olarak düşünülebilir. Bu anlamda Ankara *blues* sahnesi içerisinde aktif rol almış Merve Tunç, Sera İlvan, Jumpin' Cats'den Kardelen Köksalan, Blue Beans grubundan Alyoşa Sezer gibi isimler örnek gösterilebilir. Merve Tunç, Bora Biçer'in anlatımına göre *blues* müzik çevresi içerisindeki kariyerine Ankara'da başlamış; daha sonra müzik kariyerine İstanbul'da devam etmiştir. Bas gitar sanatçısı olan Sera İlvan ise Batu Mutlugil Band ile olan konser programları dışında kendi solo konserlerini de vermektedir. Jumpin' Cats'in solisti Kardelen Köksalan ve Blue Beans'den Alyoşa Sezer ise; Ankara'da *blues* sahnesinin genç kadın solistleri olarak öne çıkan isimler arasındadır.

Yukarıda bahsedilen isimler dışında Ankara ve Türkiye *blues* sahnesi için önemli çalışmalarda bulunan Göksenin Tuncalı dikkati çeken kadın müzisyenler arasındadır. Tuncalı, İstanbul merkezli bir müzisyen olmasına rağmen *Blues Derneği çalışmaları* kapsamında Ankara'da da gerçekleştirdiği etkinlik ve konserlerle Ankara'da ve Türkiye'de kadın blues'un öne çıkan isimlerinden birisidir. Üstelik sanatçı, 2020 yılında çıkarmış olduğu *Women's Blues* adlı albümünde Tuncalı'nın Ma Rainey ve Memphis Minnie'nin şarkılarını yorumladığı eserler ve Tuncalı'nın kendi özgün *blues* besteleri yer almıştır (Beşer, 2021, Erişim: 14.09.2026). Buna ek olarak Tuncalı, Türkiye'deki kadın *blues* müzisyenlerini destelemek amaçlı konserler ve programlar gerçekleştirdiklerini, bu kapsamda 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde etkinlikler düzenlediklerini de anlatmıştır. Konserlerinde, *blues* müzik tarihinde kadınların önemini vurgulayan ve kadın *blues* müzisyenlerin yaşam öykülerine de değinmektedir. Bu bakımdan Tuncalı, kadın *blues* müzisyenlerinin eserlerini icra etmenin yanı sıra kadınların *blues* müzik tarihi içerisindeki konumunu da dinleyicilere aktarmaktadır.

Ankaralı *caz* ve *blues* müzisyeni Sinem İslamoğlu da *caz* ve *blues* türlerinde karşılaştırma yaparak *caz*'da kadın vokal sayısı çok fazlayken *blues*'da durumun tam tersi olduğunu belirtmiştir. Günümüzde, Ankara'da ve Türkiye'de *blues* müzik icralarında ve dinleyici kitlesinde kadın müzisyen ve dinleyicilerin görece azlığı pek çok müzisyen tarafından da

gözlenen bir durumdur. İstanbul Blues Kumpanyası ve The Old Ramblers grubunun üyelerinden Sarp Keskiner bu durumu, parçası olduğu müzik gruplarıyla gerçekleştirdiği farklı sahne performanslarından çıkarmış olduğu gözlemler sonucunda, karşılaştırmalı olarak şöyle anlatmaktadır:

> "Bugün baktığımızda bizim The Old Ramblers konserlerimizde kadın dinleyicilerin daha fazla olduğunu gözlemliyorum. Bunun sebeplerinden bir tanesi, bizim bu konserlerde çok daha 'yuvarlak' bir müzik yapmamızdan kaynaklandığını düşünüyorum. Hiçbir biçimde eril ifadeyi ortaya koymayan, akan giden, herkesin kendisini akışa bırakabileceği, bedeniyle yeni ifadeler yaratabileceği, doğal olarak kendisini o müziğin bir parçası olarak hissedebileceği bir müzik icra ediyoruz. Buna karşın uzun yıllardır süregelen sahne performanslarının sonucunda Moe Joe grubumuzla gerçekleştirdiğimiz icralarda aynı gözlemden bahsedemeyeceğim. Erkek dinleyicilerin çok çok daha fazla olduğunu söyleyebilirim."

Ankara'da ve Türkiye'de kadın *blues* sanatçılarının azlığını; Ankara'nın önde gelen *blues rock* gitaristlerinden Süleyman Bağcıoğlu, *blues*'u 'kız kaçıran müzik' olarak yorumlamıştır. Bu durumu Ankara'nın *rock* ve *metal* sahnesinde önemli bir yere sahip olan Asena Özçetin şu şekilde yorumlamıştır:

> "Kadınlar, toplum tarafından belirli sınırlar çerçevesinde yetiştiriliyor. Bu yetiştirilme tarzının insan üzerinde büyük etkisi var. *Blues*, tarihsel geçmişinden ötürü savaşçı bir ruhu temsil ediyor. Kadınların yetiştirilme tarzı o savaşçı ruhu kısıtlıyor. *Blues, rock, metal* gibi müzikler sert ve güç isteyen müzikler. Belki de bu yüzden kadınların sayısı bu tür müziklerde daha az."

Asena Özçetin'in de ifade ettiği gibi Türkiye'de *blues* müzikte kadın müzisyenlerin sınırlılığı; kadının yetiştirilme tarzı, kadına biçilen görevler ve toplumsal cinsiyet rolleriyle de yakından ilişkili olabilmektedir. Kadın *blues* müzisyenlerin müzik alanında görünürlükleri hususu, kadınların tarihsel konumu ve toplumsal alandaki rollerinin değişimiyle paralel olarak değerlendirilebilir. Dönemin kadın *blues* sanatçıları; kadınları yalnızca evlilik, aile ve ev içi yaşamla sınırlandıran toplumsal rollerin dışında, kendi tecrübelerini dile getiren ve toplumsal çevrede görünürlük kazanan bireyler olarak temsil etmişlerdir

.

Aynı zamanda *blues*'un temelini oluşturan gitar ve davul gibi enstrümanların tarihsel süreç içerisinde erkeklerle özdeşleştirilmiş olması kadın müzisyenlerin bu alandaki görünürlüğünü etkileyen faktörlerden biri olabilir. Buna karşın Türkiye'de ve Ankara'da *blues* sahnesindeki kadın müzisyenlerin görece sınırlı olması ileriki yıllarda kadın müzisyenler arasında *blues* aktarımının artmayacağı anlamına gelmemektedir. Nitekim çalışma kapsamında yapılan görüşmelerin tamamında, Türkiye'de *blues*'a olan ilginin günümüzde arttığı, bununla birlikte kadın müzisyen sayısında da artış gözlendiği sonucuna varılmıştır.

SONUÇ

Halk müziği olarak ortaya çıkan *blues*, Afro-Amerikan toplumların tarihsel geçmişleri çerçevesinde şekillenmiş bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu müzik türünün kökeninde; Afrika müzik gelenekleri, toplumun tarihsel geçmişinde barındırmış olduğu kölelik uygulamaları, müzik endüstrisindeki beyaz egemenliği gibi pek çok unsur yer almaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde bahsedilen unsurlar ele alındığında *blues*'un yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda Afro-Amerikan toplumların kültürel anlamda kendilerini ifade etme biçimi olduğu anlaşılmıştır. Afrika müzik gelenekleri ve Amerikan kültürünün birleşiminden doğan *blues*, içerisinde farklı kültürlerin birleşimini barındırmış bir "sentez" olarak yaygınlığına devam etmiştir. Bahsedilen "sentez"in, *blues* müziğin bileşenlerini oluşturduğuna dair müzikolog Joachim E. Berendt (2010)'e göre: "Aslında saflık *blues* dünyasında aldatıcıdır, çünkü *blues* doğası gereği karma bir şeydir" (Berendt, 2010, s. 203).

Blues'un tarihsel gelişiminde, Mississippi Delta, Teksas, Şikago, Pietmond gibi alt türleri ortaya çıkmıştır. Yıllar içerisinde kayıt cihazlarının gelişmesi ve ilk *blues* kayıtlarının gerçekleştirilmesi, Amerikan müzik endüstrisinin *blues* üzerindeki hakimiyetini arttırmış ve Şikago, Teksas gibi *blues* türlerinin yayılmasında önemli rol oynamıştır. Teknolojik gelişmeler sadece kayıt sisteminde değil, enstrümanlar üzerinde de gerçekleşmiş; elektrik gitar, amfi, efekt pedalları gibi müzik estetiğini şekillendiren unsurlar meydana gelmiştir. Bu gelişmelerin ışığında *blues* müziğin, değişen toplumsal koşullara uyum sağladığı ve kırsal müzikten yüksek sesli şehir müziğine kadar çeşitli müzik estetiklerini içinde barındıran bir eğlence müziğine dönüştüğü söylenebilir.

Blues müziğin, 1960'lı yıllarda küresel ölçekte yayılmaya başlaması İngiltere'de *kök blues* ve *rock 'n' roll* gibi *blues* türlerine olan ilginin artışıyla beraber İngiliz müzisyenlerin bu müziği yeniden yorumlamalarıyla mümkün olmuştur. Bunun sonucunda kıtalararası bir yayılım gerçekleşmiş ve *blues*'un uluslararası görünürlüğü artmıştır. The Beatles, The Rolling Stones, John Mayall, Eric Clapton gibi grup ve müzisyenler, İngiliz etkisindeki *blues rock* akımının önde gelen isimleri hâline gelmiştir. Tarihsel gelişiminde toplumsal koşullara

uyum sağlayan ve bir dönüşüm içerisinde olan *blues* müzik geleneğinin, İngiliz *blues rock* etkisiyle popüler müziğe yön verdiği görülmüştür.

Araştırmada, Türkiye'de *blues* müziğin yayılma süreci araştırılmış ve *blues*'un, *blues rock* etikisiyle görünürlük kazandığı belirlenmiştir. Bu kapsamda daha çok İngiliz etkisinde olan *blues rock* müziğin; Türkiye'de diplomatik ilişkiler, plaklar ve radyo yayınları aracılığıyla aktarımının yapıldığı sonucuna varılmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri arasındaki bürokratik ilişkilerin artması sonucu bir Afro-Amerikan müziği olan *caz*'a; bunun içerisinde dolaylı yoldan *blues*'a, Türkiye'deki müzisyen ve dinleyici kitlesi tarafınca ilginin artmasına yol açmıştır. Yapılan araştırmaların sonucunda, ilerleyen yıllarda Türkiye'de popüler müzik yayınlarını gerçekleştirmeye başlayan yerli radyo kanallarının da -TRT gibi- öncelikle *rock 'n' roll* ve *blues rock* müzik türlerinin tanıtılmasında önemli bir konumda yer aldığı düşünülmektedir. Bu bakımdan öncelikle İngiltere etkisindeki *blues rock* müziği ile tanışan Türkiye popüler müzik dinleyicisi ve müzisyenlerinin, *blues* ile bağlantılı müzik türlerini tanımış; daha sonra Anadolu yerel müzik pratikleriyle birleştirerek bir 'sentez' oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Bu çalışmada, Türkiye'de 1990'lı yılların Türkiye'de *blues* müziğin ve alt türlerinin gelişimi ve yayılması açısından önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Bu dönemde gerçekleştirilmeye başlanan Efes Pilsen Blues Festivali gibi organizasyon ve etkinlikler; Türkiye'nin çeşitli illerinde canlı sahnelenen ve bizzat Afro-Amerikan müzisyenler tarafından icra edilen *blues* müziğin, Türkiye'deki dinleyici kitlesi tarafından canlı izlenebilmesi bu türün yayılmasında önemli rol oynamıştır. Bu bakımdan Efes Pilsen Blues Festivali'nin *blues* müziğin Türkiye'deki tarihsel gelişimi açısından önemli bir rol oynadığı fikrine varılmıştır. Festivallerin yanında İstanbul Blues Kumpanyası, Blue Blues Band, Moe Joe gibi müzisyen ve toplulukların, *blues* ve *blues rock* müziğini Türkiye'de daha görünür hâle getirdiği söylenebilir. Özellikle; İstanbul Blues Kumpanyası'nın *blues* ile Anadolu'nun yerel müzik pratiklerini birleştirerek müziği yeniden yorumlaması, *blues*'un bulunduğu farklı toprakların kültürel estetiği çerçevesinde yeniden yorumlanabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu noktada kimi müzisyen ve dinleyiciler tarafından, *blues*'un doğaçlama, toplumsal deneyimlerin aktarılması, sözlü aktarım ve enstrüman eşliği özellikleri ile Anadolu'daki Âşıklık geleneği arasında bir bağlantı kurulduğu dikkati çekmiştir. Ancak

yapılan çalışmaların sonucunda her iki müzik kültürünün farklı tarihsel ve kültürel geçmişlere sahip olması sebebiyle birbiriyle doğrudan bir ilişki içermelerinden ziyade benzer ifade biçimlerini barındırdıkları sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın, Ankara'da *blues'un* gelişim sürecini inceleyen bölümü ise bu müzik türünün Cumhuriyet'in kurulduğu yıllardan itibaren Ankara ile İstanbul'da eş zamanlı bir gelişim gösterdiğini ortaya koyan bir kısım olmuştur. Ankara'nın başkent olması sebebi ile diplomatik ve bürokratik görevliler ve aileleri aracılığıyla yurt dışından gelen plak kayıtları, kaset ve CD'ler şehirde geçmişten günümüze süreklilik gösteren bir aktarımın sağlanmasının temelini oluşturmuştur. Özellikle 1950'li yıllarda açılan Türk Amerikan Derneği gibi sosyo-kültürel kurumlar ve bu kurumların gerçekleştirdiği konser, söyleşi, dil eğitimi gibi etkinlikler Afro-Amerikan müzik geleneğinin Ankara'da tanıtılması konusunda öncü olmuştur. Bunun dışında Ankara'da hizmet veren çeşitli eğlence mekânlarında; pub'lar ve konser salonlarında gerçekleştirilecek olan sahne performanslarından önce yapılan *blues rock* icraları sayesinde *blues*'un dolaylı yoldan Ankara dinleyicisi ile buluştuğu sonucuna varılmıştır. Manhattan Bar, Muddy Waters Pub gibi *blues*'un canlı sahne performanslarına haftanın belirli günlerinde yer veren mekânlar sadece canlı *blues* icralarını dinleyicilerle buluşturmakla kalmamış; aynı zamanda müzisyen kitlelerin de birbirleri ile etkileşim içerisine girmesini sağlamıştır. Özellikle Muddy Waters Pub'ın 'sadece *blues'* yaklaşımıyla hizmet veren tek mekân olması, *blues* müziğin Ankara müzisyen ve dinleyici çevresinde belirli bir kitleye ulaştığının göstergesi olabilmektedir.

Ankara'da *blues* müziğin tarihsel gelişiminde, mekân ve kurumların yanında, müzisyenleri de Ankara *blues* sahnesinin oluşumunda önemli rol oynamaktadır. Mehmet Ali Acet, Süleyman Bağcıoğlu, Sadık Sağlam, Bora Çeliker, Süleyman Özyıldırım, The King Bees, Mojo Town gibi *blues* müziğin Ankara'da önde gelen isim ve grupları, canlı sahne performansları aracılığıyla *blues* estetiğinin sürekliliğinin sağlanmasını sağlamıştır. Özellikle; İngiltere'de *elektrik gitar* müziğini bizzat İngiliz etkisindeki *blues rock* pratiği üzerinden deneyimleyen Mehmet Ali Acet, Ankara'ya döndükten sonra bu deneyimleri *blues* konserlerinde ve verdiği derslerde öğrencilerine aktarmıştır. Bu bakımdan genç nesil *blues* dinleyicisi üzerinde *kök blues*'a olan ilginin de artmasını sağlayan Acet, özellikle 2000'li yıllardan itibaren Ankara'da belirgin artış gösteren *blues* çevresine de katkıda bulunmuştur.

Bu çalışma kapsamında yürütülen görüşmeler sonucunda, Ankara'da *blues* müzik geleneğinin, öncelikle İngiliz etkisindeki 1960'lar *blues rock'*ının tanınıp sevilmesiyle başladığı görülmüştür. Görüşülen pek çok müzisyen; *blues*'un doğrudan bahsedilen *blues* kayıtları üzerinden değil; *rock* müzikteki elektrik gitar müziğinin dikkatlerini çekmesi üzerine *blues* müziğin erken dönem kayıtlarına ilgilerinin doğduğunu belirtmişlerdir. Bu bakımdan *blues* müziğin Ankara'da ve Türkiye'deki yayılımının doğrudan olmadığı, *rock 'n' roll* ve *blues rock* gibi *blues* temelli müzikler aracılığıyla *blues*'un görünürlüğünün arttığı söylenebilir.

Çalışmada varılan bir başka sonuç ise Ankara'daki *blues* sahnesinin İstanbul ile karşılaştırıldığında daha küçük ölçekli ancak etkileşim içerisinde olan bir yapıya sahip olduğudur. Utku Ünal, Bora Çeliker gibi önce Ankara daha sonra İstanbul merkezli sahne performanslarını sürdüren müzisyenler; Ankara'nın geçmiş yıllardan itibaren bir nevi okul gibi olduğunu, *blues*'un geçmiş yıllardan itibaren Ankara'da yayılımının daha fazla olduğunu; ancak müzik endüstrisinin İstanbul'da bulunmasından dolayı müzisyenlerin iş sebebi ile İstanbul'a taşınmaları aracılığıyla *blues*'un Ankara'dan İstanbul'a kaydığını vurgulamışlardır.

Araştırma kapsamında elde edilen bir diğer bulgu, Ankara'da ve genel olarak Türkiye'de kadınların *blues* müzik sahnesinde bulunduğu konum olmuştur. *Blues* müziğin tarihsel geçmişi incelendiğinde ilk *blues* kayıtlarının kadın müzisyenler tarafından gerçekleştirildiği ancak buna karşın *blues*'un genel ölçüde erkek müzisyen kitlesi üzerinden şekillendiği görülmektedir. Mamie Smith, Ma Rainey, Bessie Smith ve Mahalia Jackson gibi *blues* ve *gospel* müziğin önde gelen isimleri, sadece müzik endüstrisinde değil, aynı zamanda toplum içerisinde edindikleri 'güçlü kadın' rolleriyle hem müzik hem de toplumsal cinsiyet konuları üzerinden kadınların toplum içerisindeki konumlarını görünür kılmışlardır. Ankara ve Türkiye'de, yapılan görüşmeler sonucunda *blues* müzikte kadın müzisyen sayısının sınırlı olduğu sonucuna varılmıştır. *Blues*'un tarihsel geçmişine benzer toplumsal cinsiyet farklılıklarının Türkiye *blues* sahnesinde de yer aldığını söylemek mümkün olabilmektedir. Buna karşın yapılan müzisyen görüşmelerinde son yıllarda Ankara'da ve Türkiye'de kadın

blues müzisyenlerinin sayısının arttığını söylemek mümkündür. Bu nedenle, Ankara'da ve Türkiye'de *blues* müzik çevrelerinde görünürlüğü artan kadın müzisyenler üzerine ileriki yıllarda daha detaylı çalışmaların yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Yapılan bu tez çalışmasının sonucuna göre Ankara'da ve Türkiye'de *blues* müzik ve türleri, *blues*'un doğduğu toplumsal ve çevresel koşullardan daha farklı bir yönde yaygınlık göstermiştir. *Blues* sahnesinin bilinen ve önde gelen şarkılarının Türkiye'deki müzisyenler tarafından canlı sahne performanslarında icra edilmesinin yanında; Anadolu yerel müzik gelenekleri ile de birleşerek *blues*'un yeniden yorumlanması söz konusu olmuştur. Bu bakımdan *blues*'un kıtalararası dolaşım süresince, bulunduğu bölge özellikleri çerçevesinde yeniden şekillendiğini söylemek mümkün olabilir.

Bir diğer önemli husus; bir halk müziği olan *blues*'un, Afro-Amerikan toplumlar için müzikal ve kültürel bir ifade biçimiyken, Türkiye'de bu müziğin bir eğlence müziği olmasıdır. Bu bakımdan *blues*'un, Ankara ve Türkiye'de, canlı performans ve eğlence mekânları aracılığı ile müziğin estetik unsurları üzerinden yayılım gösterdiği düşünülmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, *blues* müziğin kökeni, bu müziğin Türkiye'de ne zaman tanındığı, Ankara'ya nasıl geldiği ve hangi koşullarda ilerlediği konularını ele almış ve bu konuda akademik literatürün gelişmesine olanak sağlamayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

Ada Müzik. (2016, Kasım 12). *Mozaik—Nobody Knows The Trouble I've Seen /Kimse Bilmez Neler Çektim #adamüzik* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=nDUh-ADmRAo

Akyol, B. (Direktör). (2013). *Türkiye'de Caz* [Belgesel]. Loyka Production. https://mubi.com/tr/tr/films/jazz-in-turkey

Alcorn, A. A. (2015, Ocak). *Bottleneck guitar*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2275325

Allen, D. (2007). Feelin' Bad This Morning: Why the British Blues? *Popular Music*, *26*(1), 141-156. https://doi.org/10.1017/S0261143007001183

Aykent, C. (2021). Ulus'tan Çankaya'ya Alışılmadık Sesler: Ankara'nın Caz Serüveni (1940-1980). *Ankara Araştırmaları Dergisi*, *9*(1), 187-208. https://doi.org/10.5505/jas.2021.26349

Barlow, W. (1992). The Music of the Dispossessed: The Rise of the Blues. K. J. Bindas (Ed.), *America's musical pulse: Popular music in twentieth-century* (ss. 53-62). Greenwood Press. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=UK_2EAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA53&dq=piedmont+blues&ots=yd2OP17or5&sig=gYkHQnVIpEYEHMjYCD9APMasTkQ&redir_esc=y#v=onepage&q=piedmont%20blues&f=false

Başbakanlık Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü. (2013). *Kanun No. 6487*. Resmi Gazete. https://resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/06/20130611-1.htm

Bayoğlu, C. (2026). Blues ve Siyaset Bilimi Paralelliği: Blues'un Politik Dili. *İzdüşüm*, (14), 38-40. https://sibu.baskent.edu.tr/kw/menu_icerik.php?birim=333&menu_id=40

BBC News Türkçe. (2015, Ocak 1). *ARŞİV ODASI: Barış Manço, 1978 - BBC TÜRKÇE* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=yeT6RRkCqAM

Berendt, J. E. (2010). Cazın Öğeleri (N. Ozan, Çev.). *Caz Kitabı: Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına* (3. bs., ss. 181-234). Ayrıntı Yayınları.

Berlin, E. A. (2020, Temmuz). *Ragtime*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241

Bertrand, M. T. (2007). Elvis Presley and the Politics of Popular Memory. *Southern Cultures*, *13*(3), 62-86. https://doi.org/10.1353/scu.2007.0025

Beşer, M. (2020). *Akmar Pasajı (2)*. Gazete Kadıköy. https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/akmar-pasaji-2

Beşer, M. (2021, Nisan 2). *Blues'un modern Zeyna'sı*. https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/bluesun-modern-zeynasi

Bhowmik, S. K. (1980). The Plantation as a Social System. *Economic and Political Weekly*, *15*(36), 1524-1527. JSTOR. http://www.jstor.org/stable/4369053

Birand, M. A., Şener, D., & Kocatepe, A. (1971, Mayıs 2). *Müzikte Fırtına Doğuda'da Esti*. (8354), 1-10. https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarih=1971.02.05

BirGün. (2018, Aralık 25). *Fetiblue'dan Blues ve Rock şarkıları: 'Kuş Ekmeği'*. https://www.birgun.net/haber/fetiblue-dan-blues-ve-rock-sarkilari-kus-ekmegi-241362

Blakey, D. N. (2007). *Revelation: Blind Willie Johnson, The Biography, The Man, The Words, The Music*. Ventnor.

Bloomquist, J. (2015). The Minstrel Legacy: African American English and the Historical Construction of "Black" Identities in Entertainment. *Journal of African American Studies*, *19*(4), 410-425. https://doi.org/10.1007/s12111-015-9313-1

Blues Derneği. (2025). *Misyonumuz*. Blues Derneği. https://bluesdernegi.org/

Bowman, R. (1996). Post-World War II Rhythm and Blues: Jump Blues, Club Blues, and Roy Brown. *Canadian University Music Review*, *17*(1), 20-39. https://doi.org/10.7202/1014691ar

Boyer, H. C. (1979). Contemporary Gospel Music. *The Black Perspective in Music*, *7*(1), 5-58. JSTOR. https://doi.org/10.2307/1214427

Britannica. (2025). Phonograph. *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopaedia Britannica, Inc. https://www.britannica.com/technology/phonograph

Britannica editors. (2025). Vaudeville. *Britannica Ansiklopedi*. https://www.britannica.com/art/vaudeville

Bulat, M. (2010). FORM VE KOMPOZİSYON. *Sanat Dergisi*, (12), 73-78. https://izlik.org/JA58ZZ67XN

Carby, H. V. (2024, Temmuz 4). The Politics of Women's Blues. *Verso*. https://www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/the-politics-of-women-s-blues

Carosso, A. (2013). The Paradox of Re-Colonization: The British Invasion of American Music and the Birth of Modern Rock. G. Kosc, C. Juncker, S. Monteith, & B. Waldschmidt-Nelson (Ed.), *The Transatlantic Sixties: Europe and the UNited States in the Counterculture Decade* (ss. 122-143). Transcript Verlag.

Cazkolik.com. (2011). *1980 ve 90`ların kült müzik grubu MOZAİK`in albümleri nihayet CD olarak ADA Müzik`ten çıkıyor*. Cazkolik.com. https://cazkolik.com/icerik/1980-ve-90larin-kult-muzik-grubu-mozaikin-albumleri-nihayet-cd-olarak-ada-muzikten-cikiyor

Ceviz, K., & Embel. (2012, Eylül 2). Kendinden Gitarlı Adam: Süleyman Bağcıoğlu. *Fil Uçuşu*. https://filucusu.yektakopan.com.tr/kendinden-gitarl-adam-suleyman-bagcoglu/

Cohen, J. A. (2014, Eylül). *Psychedelic rock*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2267498

Cook, E. (2001). Ensemble. *Grove Music Online*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08853

Coşkun Plak. (2021). *Barış Manço—Seher Vakti (1967) Remastered* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=ObkUsbc1yxk

Covach, J. (2005). Form in Rock Music: A Primer. D. Stein (Ed.), *Engaging Music: Essays in Music Analysis* (ss. 65-76). Oxford University Press. https://doi.org/https://doi.org/10.17613/1A12-WG22

Cowley, J. (1981). Really the 'Walking Blues': Son House, Muddy Waters, Robert Johnson and the development of a traditional blues. *Popular Music*, *1*, 57-72. https://doi.org/10.1017/S026114300000091X

Cumhuriyet. (1990, Temmuz 7). "Blues boy" Coşturdu. *Cumhuriyet*, 16. https://egazete.cumhuriyet.com.tr/yayinlar

Çayır, Ç. K. (2019, Aralık 17). Burası Kamusal Alan: Siyah Beyaz. *Lavarla - Kültür-Sanat ve Kent Yaşamı*. https://lavarla.com/burasi-kamusal-alan-siyah-beyaz/

Çayır, Ç. K. (2022, Ekim 29). Ankara Müzik Camiasının Efsane İsmi: Süleyman Bağcıoğlu. *Lavarla - Kültür-Sanat ve Kent Yaşamı*. https://lavarla.com/suleyman-bagcioglu/

Çınar, R. (2014). *Anılarla 50 Yıl* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=QbmPc66Heps

Danışmend, M. (2017, Mart 29). *Apartmanda 32 Yıllık Bar: Siyah Beyaz*. Red Bull. https://www.redbull.com/tr-tr/ankara-siyah-beyaz-bar-galeri-hikayesi?utm_source=chatgpt.com

Davies, L. (2025). ‘You Get Words, You Play the Blues’: Towards A Melopoetics of Mercy Dee Walton’s ‘Have You Ever Been Out In the Country?’ *Music & Letters*, *106*(3), 420-442. https://doi.org/10.1093/ml/gcaf027

Davis, F. (2003a). Blues Vaudevillians, Jug Bands, and Medicine Show Songsters. *The History of the Blues* (ss. 71-93). Da Capo Press.

Davis, F. (2003b). *The History of the Blues*. Da Capo Press.

Demirkıran, C. (2020). Kısa Dalga Savaştan Soğuk Savaşa, Uluslararası Radyo Yayıncılığı. *TRT Akademi*, *5*(9), 146-161.

Demirtaş, E. (2022). *Kadıköy’ün kültür sanat coğrafyası*. Gazete Kadıköy. Gazete Kadıköy. https://www.gazetekadikoy.com.tr/yasam/kadikoyun-kultur-sanat-cografyasi

Dinçer, Ö. (2021). Sakarya’da Sosyal Yaşamın Dönüşümü. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, *2021*(54), 25-48. https://doi.org/10.47998/ikad.870352

EKOTÜRK TV. (2019, Ağustos 8). *Mozaik Grubunun Müzik Türü ve Tarzı | Ezel Akay, Serdar Ataşer, Ayşe Tütüncü* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=rxEFzJiWTGA

Emre, H. (2022). *Barış Manço ve Türk Kültürü* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. https://openaccess.iku.edu.tr/items/38e42cfc-9a2c-43a7-b5cf-3897206b5cb7

Erdoğan, G. (2019). Türk Popüler Müzik Tarihinde Barış Manço’nun Yeri ve Önemi (1960-1980). *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *5*(1), 105-116. https://doi.org/10.31463/aicusbed.529782

Ergin, S. (2022, Ocak 1). *Önce Bahriye, sonra Şeyh Şamil ve tabii ki Rock and Roll*. Hürriyet. https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/sedat-ergin/once-bahriye-sonra-seyh-samil-ve-tabii-ki-rock-and-roll-41972721

Erkal, G. E. (2003). *Yavuz Çetin Anısına* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=dJMcEaQGODU

Evans, D. (1970). Afro-American One-Stringed Instruments. *Western Folklore*, *29*(4), 229. https://doi.org/10.2307/1499045

Evans, D. (2000). Musical Innovation in the Blues of Blind Lemon Jefferson. *Black Music Research Journal*, *20*(1), 83-116. https://doi.org/10.2307/779317

Ferris, W. (1974). Blue Roots and Development. *The Black Perspective in Music*, *2*(2), 122-127. https://doi.org/10.2307/1214229

Filene, B. (1991). "Our Singing Country": John and Alan Lomax, Leadbelly, and the Construction of an American Past. *American Quarterly*, *43*(4), 602-624. https://doi.org/10.2307/2713083

Gerth, S. E. (2025). Mapping the Blues Women from margin to centre: A critical engagement with refusal in the Blues Women's soundscape and landscape. *Feminist Review*, *140*(1), 1-16. https://doi.org/10.1177/01417789251362083

Goff, J. R. (1998). The Rise of Southern Gospel Music. *Church History*, *67*(4), 722-744. https://doi.org/10.2307/3169850

Govenar, A. (2000). Blind Lemon Jefferson: The Myth and the Man. *Black Music Research Journal*, *20*(1), 7-21. https://doi.org/10.2307/779314

Gökdağ, Y. (2019, Ağustos 24). *Plakların arasında geçen bir ömür...* Akşam. https://www.aksam.com.tr/cumartesi/plaklarin-arasinda-gecen-bir-omur/haber-1000011

Gönültaş, H. (2026, Mayıs 10). *Dinozoria yıllar sonra aynı sahnede: Ankara rock hafızası yeniden canlandı*. Kısa Dalga. https://kisadalga.net/haber/ozel-haber/dinozoria-yillar-sonra-ayni-sahnede-ankara-rock-hafizasi-yeniden-canlandi-137823

Graham, S. J. (2012, Temmuz). *Spiritual*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2225625

Grant, S.-M. (2024). *Kısa Amerika Birleşik Devletleri Tarihi* (A. Doğancı, Çev.; 1. bs.). Kronik Kitap.

Grill, N. (2025). *Blues as Musical Pidgin Reflections from Türkiye* [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Grove Music Online. (2001). *Syncopation*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27263

Gushee, L., Rastall, R., & Klausner, D. (2001). *Minstrel*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18748

Gussow, A. (2018). W. C. Handy and the "Birth" of the Blues. *University of North Carolina Press*, *24*(4), 42-68. https://www.jstor.org/stable/26554512

Gürsel, B. (2020). Türk-Amerikan Derneği: Bir Ankara Kurumunun İlk Yirmi Yılı. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, *8*(1), 177-186. https://doi.org/10.5505/jas.2020.18480

Gürses, F. (2017). Müzikte Siyasal Söylem ve Türkiye'de Anadolu Rock: "Cem Karaca ve Barış Manço" Örneği (1960-1980). *The Journal of Academic Social Science Studies*, *3*(Number: 56), 325-350. https://doi.org/10.9761/JASSS7030

Hamilton, M. (2001). The Blues, the Folk, and African-American History. *Transactions of the Royal Historical Society*, *11*, 17-35. https://www.jstor.org/stable/3679412

Hamilton, M. (2002). The Voice of the Blues. *History Workshop Journal*, *54*(1), 123-143. https://doi.org/10.1093/hwj/54.1.123

Harer, I. (1997). Defining Ragtime Music: Historical and Typological Research. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, *38*(3/4), 409. https://doi.org/10.2307/902493

Hay, F. J. (1987). *The Sacred/Profane Dialectic in Delta Blues: The Life and Lyrics of Sonny Boy Williamson*. *48*(4), 317-326. https://doi.org/https://doi.org/10.2307/274489

Hedin, B. (2016). Picking Up the Piedmont Blues. *Oxford American*, (95). https://oxfordamerican.org/magazine/issue-95-winter-2016/picking-up-the-piedmont-blues

Hey. (1973, Kasım 28). *Ödemeli Plak*. Gaste Arşiv. https://www.gastearsivi.com/gazete/hey/1973-11-28/50

Hischak, T. S. (2014, Ocak). *Tin Pan Alley*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257382

Hughes, B., Lavengood, M., & Hughes, B. (2023). Jazz. *Open Music Teory: Fall 2023* (2. bs.). University of Nebraska. https://pressbooks.nebraska.edu/openmusictheory/front-matter/introduction-2/

İlkay, Y. (2014). Ankara'da Her Yolun Çıktığı Semt: Kızılay. *İdealkent*, *5*(11), 118-132. https://izlik.org/JA39TU24GB

İpekeşen, E. (2012, Ocak 29). *Ankara'da servis terbiyesi gördüğümüz ilk lokanta Karpiç'ti*. Hürriyet.com.tr. https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/erdal-ipekesen/ankara-da-servis-terbiyesi-gordugumuz-ilk-lokanta-karpic-ti-19794949

Kadıköy Belediyesi. (t.y.). *Barış Manço Evi*. Geliş tarihi 05 Mart 2026, gönderen http://barismanco.kadikoy.bel.tr/

Kahyaoğlu, O. (2021, Mayıs 10). *Türkiye'de caz, kültür ortamı ve Akbank Caz Festivali*. Cazkolik. https://cazkolik.com/icerik/turkiye'de-caz,-kultur-ortami-ve-akbank-akbank-caz-festivali

Karakaya, O., & Önal, H. (2010). *Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak*. *27*, 709-726. https://izlik.org/JA72PA79NU

Karakurt, S. (2002, Kasım 23). *Ankara SSK İşhanı'nda postmodern hayat*. Hürriyet.com.tr. https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ankara-ssk-ishani-nda-postmodern-hayat-111275

Keyes, C. L. (2003). The Aesthetic Significance of African American Sound Culture and Its Impact on American Popular Music Style and Industry. *The World of Music*, *45*(3), 105-129. https://www.jstor.org/stable/41699526

Kıllıoğlu, G. (2017). *Istanbul Blues Kumpanyası (TV, Canlı)* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=xTJZ_sQZLZA

Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (t.y.). *BOZLAK NEDiR ?* Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Geliş tarihi 24 Eylül 2026. https://kirsehir.ktb.gov.tr/TR-249491/bozlak-nedir-.html

Koch, G. (2002). *Blues Guitar*. Hal Leonard Corporation.

Kral Müzik. (t.y.). *Kurtalan Expres Kimdir? Kurtalan Expres Biyografisi ve Hayatı | Kral Müzik*. Kral Müzik. 14 Nisan 2026. https://www.kralmuzik.com.tr/biyografisi/kurtalan-expres

Kubik, G. (2013, Şubat). *Blue note*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234425

Lavengood, M. (2023). The Blues Scale. *Open Music Teory: Fall 2023* (2. bs.). University of Nebraska. https://pressbooks.nebraska.edu/openmusictheory/chapter/blues-melodies-and-the-blues-scale/

Lawson, R. A. (2007). The First Century of Blues: One Hundred Years of Hearing and Interpreting the Music and the Musicians. *Southern Cultures*, *13*(3), 39-61. https://doi.org/10.1353/scu.2007.0031

Ligon, B. (2001). Triadic Generalization. *Jazz Theory Resources* (C. 2, ss. 69-107). Houston Publishing, Inc.

Linden, P. (2012). Race, Hegemony, and the Birth of Rock & Roll. *Journal of the Music and Entertainment Industry Educators Association*, *12*(1), 43-67. https://doi.org/10.25101/12.2

Litwack, L. F. (2004). Jim Crow Blues. *OAH Magazine of History*, *18*(2), 7-58. JSTOR. http://www.jstor.org/stable/25163654

Lomax, A. (Direktör). (1991). *Appalachian Journey* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=MXh8SDp0H-E

Lornell, K. (2000). Blind Lemon Meets Leadbelly. *Black Music Research Journal*, *20*(1), 23-33. https://doi.org/10.2307/779315

Lott, E. (2011). Back Door Man: Howlin' Wolf and the Sound of Jim Crow. *American Quarterly*, *63*(3), 697-710. https://doi.org/10.1353/aq.2011.0031

Makal, A. (2025, Ağustos 23). *1970'li 80'li Yıllar Ankarasına Plaklarla Bir Yolculuk*. Sanattan Yansımalar. https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ahmet-makal/1970-li-80-li-yillar-ankarasina-plaklarla-bir-yolculuk/12473

Marcos, M. J. B., Castro-Tejerina, J., & Trejo, F. B. (2018). Hooked on the Blues: Technical and expressive continuities between life and music. *Culture & Psychology*, *24*(1), 80-95. https://doi.org/10.1177/1354067X17729625

Maxile, H. J. (2011). Extensions on a Black Musical Tropology: From Trains to the Mothership (and Beyond). *Journal of Black Studies*, *42*(4), 593-608. https://doi.org/10.1177/0021934710386225

Meriç, M. (2006). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği* (1. baskı). İletişim Yayınları.

Meriç, M. (2012a, Ocak 6). *Ankara'da Geçmiş Zaman Eğlenceleri: "Barlar Tarihi"Ne Giriş…*. Solfasol.tv. https://www.solfasol.tv/ankara-da-gecmis-zaman-eglenceleri-barlar-tarihi-ne-giris

Meriç, M. (2012b, Ocak 8). *Ankara'nın "Eski" Eğlence Merkezi: Ssk İşhanı*. Solfasol.tv. https://www.solfasol.tv/ankara-nin-eski-eglence-merkezi-ssk-ishani

Milliyet. (1967a, Şubat 2). *44 Lise Katıldı*. (6894), 1. https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarih=1967.02.02

Milliyet. (1967b, Mart 4). *Final Bugün*. (6924), 1. https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarih=1967.03.04

Milliyet. (1967c, Mart 5). *Robert Kolej Birinci Oldu*. (6925), 1. https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarih=1967.03.05

Milliyet. (1969, Ocak 6). *Kayıtlar Bugün Başladı*. (7586), 1-8. https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarih=1969.01.06

Milliyet. (2013, Ekim 23). *24. Blues Festival'i başlıyor!* Milliyet. https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/24-blues-festivali-basliyor-1781029

Milward, J. (2013). *Crossroads: How the Blues Shaped Rock "n" Roll (and Rock Saved the Blues)*. Northeastern University Press.

Mission and Evangelism. (2026). Diocese of Portsmouth. https://www.portsmouth.anglican.org/mission-evangelism/#:~:text=Christians%20are%20always%20being%20sent,re%20about%20as%20the%20Church.

Morrison, N. (2009, Nisan 14). Greasing Strings: Slide Guitar, Past And Present. *NPR*. https://www.npr.org/2009/04/14/103034365/greasing-strings-slide-guitar-past-and-present

Mumma, G., Rye, H., Kernfeld, B., & Sheridan, C. (2003). *Recording*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J371600

Murray, C. S. (2026). Jimi Hendrix. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Jimi-Hendrix

No12. (2020, Aralık 18). *Retro Günlükleri: Süleyman Bağcıoğlu* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=i1dVNulaEjg

NTV Radyo. (t.y.). *Stüdyo NTV: Efsane Radyo Programı*. NTV Radyo. Geliş tarihi 05 Nisan 2026. https://www.ntvradyo.com.tr/program/studyo-ntv/500

Oakes, B. (Direktör). (2019). *ReMastered: Devil at the Crossroads* [Video kaydı]. Netflix. https://www.netflix.com/search?q=robert%20johnson&jbv=80191049

Oakley, G. (2004). *Blues Tarihi: Şeytan'ın Müziği* (G. Ezber, Ed.; A. Özügül, Çev.; Birinci basım). Ayrıntı yayınları.

O'Connor, P. J. (1994). Cowboy Blues: Early Black Music in the West. *Studies in Popular Culture*, *16*(2), 95-103. https://www.jstor.org/stable/23413735

Odell, J. S., & Winans, R. B. (2014, Ocak). *Banjo*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256043

Oliver, P. (2001). *Johnson, Blind Willie*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14401

Oliver, P. (2006). African American music of the twentieth century. C. Bigsby (Ed.), *The Cambridge Companion to Modern American Culture* (ss. 354-373). Cambridge University Press.

Oliver, P. (2014, Ocak). *Washboard*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2255824

Orhan, A. H. (2002). *1960-2000 Yılları Arası "Anadolu Pop/Rock" Olarak Adlandırılan Müzik Kültürü* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öktemer, C. (2023, Haziran 17). *Bir Ankara efsanesi: Süleyman Bağcıoğlu*. https://ayrancim.org.tr/bir-ankara-efsanesi-suleyman-bagcioglu/

Palmer, R. (1982). *Deep Blues*. Penguin Books.

Pamuk, G. (2023). Dallas'ı Bırak Stüdyo FM'e Bak. *Roll*, (4), 57-61. https://birartibir.org/dergi/roll-74-2003-04/

Pearson, B. L. (2003). Appalachian Blues. *Black Music Research Journal*, *23*(1/2), 23. https://doi.org/10.2307/3593207

Pedal Dünyası. (2026, Nisan 24). *Pedal Dünyası—Can Bayoğlu Özel* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=6N6oDt1KJWI

Pedler, P. (2011). The Blues Scale. *Australasian Piano Pedagogy Conference Proceedings*, 1-34.

Plak Kurdu / Plakların Sesi. (2014). *Studyo FM TRT 3 ProgramıI Anısına-Yavuz Aydar/Şebnem Savaşçı-2500.Program/1999/ Plak Kurdu&Koray Plak* [Video kaydı]. https://www.youtube.com/watch?v=GxfmszDcxsA

Redd, L. N. (1985). Rock! It's Still Rhythm and Blues. *The Black Perspective in Music*, *13*(1), 31-47. https://doi.org/10.2307/1214792

Riker, W. (1994). *Complete Blues Guitar Method: Mastering Blues Guitar*. Alfred Publishing Co.

Ruttkoff, P., & Scott, W. (2005). Preaching the Blues: The Mississippi Delta of Muddy Waters. *The Kenyon Review*, *27*(2), 129-147. JSTOR. http://www.jstor.org/stable/4338737

Rye, H., & Kernfeld, B. (2003). *Jump*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J240000

Sang, T. (2025). A Study on the Development of Blues Music and Its Interaction with American Society. *Journal of Education*, *51*, 224-233. https://doi.org/10.54097/qzpqh843

Satır, Ö. C. (2016). Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *9*(1), 239-256. https://doi.org/10.17218/husbed.17534

Schuller, G. (2001). *Jam session*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14117

Shearon, S., Eskew, H., Downey, J. C., & Darden, R. (2012, Temmuz). *Gospel music*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224388

Smallwood, R. (1980). Gospel and Blues improvisation. *Music Educators Journal*, *66*(5), 100-104. https://doi.org/10.2307/3395785

Smith, B. (2015). Blind Willie Johnson's "Dark was the night, cold was the ground". *The Bulletin of the Society for American Music*, *41*(2), 1-9. https://www.proquest.com/docview/1685112236/fulltextPDF/3E13B7608CF34CFFPQ/1?accountid=11248&sourcetype=Scholarly%20Journals

Specht, J. W. (2020). "I Walked from Dallas, I Walked to Wichita Falls": Blind Lemon Jefferson's Enduring Ramble. *Southwestern Historical Quarterly*, *124*(2), 157-182. https://doi.org/10.1353/swh.2020.0075

Spring, H. (2014, Ocak). *Swing*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258226

Starr, E. (2007). *Rock&Blues Piano Book*. Everything.

Sunbas, A. (2015). Türk Modernleşmesi'ni Ankara Palas Üzerinden Okumak: *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, *31*(1), 171-198. https://doi.org/10.17065/huniibf.103661

Şenel Uzunkaya, S. (2019). İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye Ekonomisi ve Marshall Planının Ekonomiye Etkileri. *Ekonomi İşletme ve Maliye Araştırmaları Dergisi*, *1*(3), 176-185. https://doi.org/https://doi.org/10.38009/ekimad.540293

Tallmadge, W. (1984). Blue Notes and Blue Tonality. *The Black Perspective in Music*, *12*(2), 155-165. https://doi.org/10.2307/1215019

Tekin Arıcı, E., & Güray, C. (2018). Ege ve Orta Anadoluda Abdallık Geleneğinin Tarihsel ve Kültürel Özelliklerinin Müzik ve Müzikal Analiz Üzerinden Değerlendirilmesi. *Uluslararası Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi.* (2), 21-39. https://izlik.org/JA36YS74XM

The Old Ramblers. (2025). *The Old Ramblers | Blues Band*. https://theoldramblers.com

TRT Radyo. (t.y.). *Tarihçe*. Geliş tarihi 05 Nisan 2026. https://radyo.trt.net.tr/kurumsal/tarihce

Türk Amerikan Derneği. (t.y.). *Türk-Amerikan Derneği Tarihçesi*. Türk Amerikan Derneği. Türk-Amerikan Derneği. Geliş tarihi 30 Mayıs 2026. https://www.taa-ankara.org.tr/dernek/tad-tarihce

Türk Amerikan Derneği. (2026, Mayıs 5). *Konser: Dinosauria Get Together*. Türk Amerikan Derneği. https://www.taa-ankara.org.tr/duyurular/kulturel-faaliyetler/konser-dinosauria-get-together

Türk Dil Kurumu. (2025). *Getto*. https://sozluk.gov.tr/?aranan=getto

Türk, N. (2025). Bir İfade Kipi Olarak Sanatta Melankoli. *Sanat Tarihi Dergisi*, *34*(2), 841-877. https://doi.org/10.29135/std.1716447

TV'de 7 Gün. (1990, Ağustos 19). Sonbaharda Yıldız Yağmuru. *TV'de 7 Gün*, 6-7. https://www.gastearsivi.com/gazete/tvde7gun/1990-08-19/6

Uygun, G. (2015). Erkal: Kadıköy alternatif müziğin başkenti. *Gazete Kadıköy*. https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/erkal-kadiky-alternatif-mzigin-baskenti

Uygun, G. (2017, Mayıs 30). *Kadıköy klasiği Shaft'tan veda!* Gazete Kadıköy. https://www.gazetekadikoy.com.tr/gundem/kadiky-klasigi-shafttan-veda

Uygun, G. (2018). *Blues'un Kadıköy yuvası; Ağaç Ev*. Gazete Kadıköy. https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/bluesun-kadiky-yuvasi-aga-ev

Uygun, G. (2023, Ağustos 15). *Oğlu, babasını anacak*. Gazete Kadıköy. https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/oglu-babasini-a

Uygun, G. (2024, Şubat 21). *'Bluesun Kadıköylü Zeynası'na ödül*. Gazete Kadıköy. https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/bluesun-kadikoylu-zeynasina-odul

Uzel, O. (2011, Kasım 11). Kızılay meydan muharebesi/Ankara/milliyet blog. *Milliyet blog*. http://blog.milliyet.com.tr/kizilay-meydan-muharebesi/Blog/?BlogNo=329457

Ünver, M. S. (Direktör). (2017). *Blue* [Video kaydı]. Güverte Film. https://www.youtube.com/watch?v=euK-Py5LEKw

VOA. (t.y.). *VOA Broadcasting in Turkish*. Voice of America. Geliş tarihi 05 Nisan 2026, gönderen https://www.insidevoa.com/p/6460.html

Vural, F. (2024). Hüznün Çekimi: Melankolinin Dönemlerarası Sanatsal Tezahürü. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, *8*(1), 142-163. https://doi.org/10.47525/ulasbid.1420542

Wald, G. (2003). From Spirituals to Swing: Sister Rosetta Tharpe and Gospel Crossover. *American Quarterly*, *55*(3), 387-416. https://doi.org/10.1353/aq.2003.0031

Weinstein, D. (2013). Rock's Guitar Gods – Avatars of the Sixties. *Archiv Für Musikwissenschaft*, *70*(2), 139-154. https://doi.org/10.25162/afmw-2013-0009

Whittall, G. (2015, Eylül). *Groove*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284508

Yalçın, T. (2023, Nisan 7). ODTÜ'de Blues ve Caz Günleri. *Dark Blue Notes*. https://darkbluenotes.com/odtu-blues-caz-gunleri/

Yalçın, T. (2024, Kasım 13). Bora Çeliker ile NRGZD ve Ankara Caz Festivali. *Dark Blue Notes*. https://darkbluenotes.com/bora-celiker-ile-nrgzd-ve-ankara-caz-festivali/

Yalçın, T. (2026, Mayıs 7). *Bu kediler yükseğe zıplıyor: Jumpin' Cats*. Dark Blue Notes. https://darkbluenotes.com/bu-kediler-yuksege-zipliyor-jumpin-cats/

Yazgan, T. (2016). Cumhuriyet'in Örnek Bir Kültür Kurumu: Ankara Radyosu. *TRT Akademi*, *1*(1), 300-314. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/204887

Yetkin, S. (2004). Urban Culture and Space Relations: Sakarya Caddesi as an Entertainment Space in Ankara [M.S., Middle East Technical University (Turkey)]. *PQDT - Global*. ProQuest Dissertations & Theses Global (3132861953). https://www.proquest.com/dissertations-theses/urban-culture-space-relations-sakarya-caddesi-as/docview/3132861953/se-2?accountid=11248

ETİK KOMİSYONU ONAY BİLDİRİMİ

Tarih: 18/02/2026 16:41
Sayı: E 66777842 300 00004773600

00004773600

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMA ETİK KURULU

KURUL KARARI

TOPLANTI TARİHİ	TOPLANTI SAYISI
10 Şubat 2026	2026/03

Üniversitemiz **Güzel Sanatlar Enstitüsü** Müzikoloji Anabilim Dalı **Dr. Öğr. Üyesi Tunca ARICAN**'ın danışmanlığını yürüttüğü Yüksek Lisans öğrencisi **Bengü CÖMERT**'in **"TÜRKİYE'DE BLUES"** konulu çalışması Üniversitemiz Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu'nun **10 Şubat 2026** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan **uygun bulunmuştur.**

Prof. Dr. Özgür TEOMAN Kurul Başkanı	Prof. Dr. Özge ÖZYALÇIN OSKAY Kurul Üyesi	Prof. Dr. Tuğça POYRAZ Kurul Üyesi	Prof. Dr. Sait ULUÇ Kurul Üyesi
		İZİNLİ	
Prof. Dr. Özge TAYFUR EKMEKCİ Kurul Üyesi	Prof. Dr. Gülçin Cankız ELİBOL Kurul Üyesi	Doç. Dr. Arife Berna AYTAÇ Kurul Üyesi	Doç. Dr. Pınar ÖZDEMİR ŞİMŞEK Kurul Üyesi
Doç. Dr. Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ Kurul Üyesi	Doç. Dr. Ayşe Tülay BAĞCI BOSI Kurul Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Onur URAZ Kurul Üyesi	

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

26/10/2026

Bengü CÖMERT

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

26/10/2026

Bengü CÖMERT

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

TÜRKİYE'DE BLUES'UN TARİHSEL SÜRECİ: ANKARA SAHNESİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
26/10/2026	133	248.528	01/10/2026	%8	1:3691442982

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (26/10/2026)

Bengü CÖMERT

Öğrenci No.: N22130293

Anasanat/Anabilim Dalı: Müzikoloji Anabilim Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

(Dr. Öğr. Üyesi, Tunca ARICAN,)

PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE BLUES IN TÜRKİYE: ANKARA SCENE

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
26/10/2026	133	248.528	01/10/2026	8%	1:3691442982

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports;that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any futuredetection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to thebest of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (26/10/2026)

Bengü CÖMERT

Student No.: N22130293
Department: Musicology
Program/Degree:

Master's	Proficiency inArt	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Asst. Prof., Tunca ARICAN,)