

## Türkiye popüler müziğinin salt müziksel eğilimleri 2007-2017<sup>1</sup>

Onur Karabiber\*

Songül Karahasanoğlu\*\*

Elif Damla Yavuz\*\*\*

Sorumlu Yazar, \*Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Fatih Kampüsü, Akçaabat, Trabzon, e-Mail: onur.karabiber@trabzon.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9204-2202>

\*\*İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Maçka Kampüsü, 34400, Beşiktaş, İstanbul. e-Mail: songul.kh@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0003-3861-1088>

\*\*\*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Beşiktaş Kampüsü, Beşiktaş, İstanbul, e-Mail: elifdamla@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9187-9262>

DOI 10.12975/rastmd.2021921 Submitted March 9, 2021 Accepted September 6, 2021

### Özet

Bu çalışmada 2007-2017 yılları arasında üretilmiş olan 400 şarkı üzerinden Türkiye'deki popüler müzik üretiminin formel özellikleri saptanmaya çalışılmıştır. Böylelikle, söz konusu müziklerdeki genel eğilimlerin neler olduğunun; bu eğilimlerin küresel ya da yerel, hangi endüstriyel/kültürel etmenlerle ilişkili olduğunun anlaşılması amaçlanmıştır. Yapılan analizler neticesinde, yerel müzik malzemesine dair öğelerin Türkiye popüler müziğinde sıklıkla yer bulması; birtakım baskın müziksel öğelerin örneklemin geneline olan yaygınlığı ve genel anlamda, müzikler üzerindeki küresel-endüstriyel etkinin belirginliği gibi sonuçlara ulaşılmış ve söz konusu sonuçlar kültürel, müziksel ve endüstriyel bağlamda irdelenmiştir.

### Anahtar kelimeler

*müzikte endüstriyel eğilimler, popüler müzik çalışmaları, müziksel analiz, müzik endüstrisi*

### Giriş

Yüz yıla yakın bir zamandır popüler müzik çalışmaları müzik biliminin hemen her alanında ilgi uyandıran ve çok çeşitli yönlerle ele alınan çalışmalar oldu. Söz konusu olgu sosyal, kültürel, ekonomik, dilbilimsel, müziksel vb. yönleriyle çok sayıda disiplin tarafından masaya yatırıldı. Analog-dijital geçişinin ve bilhassa internet tabanlı iletişim araçlarının yaygınlaşmasının ardından, hemen her konuda olduğu gibi bu alanda da önemli kırılma anları yaşanmıştır. Bu makale de TÜBİTAK-1001 bünyesinde

gerçekleştirilen “2007-2017 Yılları Arasında Türkiye'deki Popüler Müzik Üretiminin Betimsel ve Semiyotik Analizi” adlı projenin (Proje No: 215K165) müziksel analiz bölümündeki formel incelemelerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle popüler müzik parçalarının salt-müziksel öğelerinin tespit edilmesiyle ortaya çıkan frekansların (eğilimlerin) belirlenmesi ve bu eğilimler üzerinden söz konusu üretimin tanımlanması hedeflenmektedir.

### Amaç

Çalışmanın temel amacı Türkiye'deki popüler müzik üretiminin müziksel

<sup>1</sup> Bu makale Türkiye Bilimsel ve Teknoloji Kurumu TÜBİTAK 1001 Projesi (Proje No:215K165) desteğiyle üretilmiştir.

eğilimlerini nicel veriler üzerinden ortaya koymak ve bu sayede tahmine dayalı çıkarımlar yerine salt müziksel öğelerin hangi yoğunlukta ve çeşitlilikte kullanıldığını tespit etmektir. Bu sayede, popüler müzik üretimindeki müziksel eğilimlerin Türk müziğine özgü öğelerle olan bağı ve dünya müzikleriyle olan ilişkisini daha somut bir düzlemde ele alıp tartışmak mümkün olacaktır.

## **Yöntem**

Makalede yer verilen analiz parametreleri salt-müziksel öğelerin formel, başka bir deyişle biçimsel/yapısal özellikleri üzerinden belirlenmiştir. Yukarıda bahsedilen proje kapsamında yapılan analizlerde kullanılan analiz parametrelerinin bazılarında burada yer verilmemiştir. Bu revizyonun iki temel nedeni vardır: Birincisi, proje kapsamında yapılan analizlerde yapısal analiz parametrelerinin dışında, şarkı kayıtlarının fiziksel özelliklerinin (ses şiddeti, dinamik genişlik vb.) incelendiği sorgular bulunmaktadır<sup>2</sup>; ikincisi ise birtakım parametrelerin ve buradan elde edilen bulguların dağılımlarını anlamlı, kullanışlı ya da yorumlanabilir görülmemesidir. Bu çalışmada yer verilen parametrelerin hangi amaçla seçildiğine dair bilgilere ilerleyen kısımlarda ilgili parametrelerin başlıkları altında yer verilmiştir. Genel bir bakışla, Vokal Unsurlar, Eksen Sesi gibi analiz parametreleri birtakım istatistiksel sonuçlar verirken, Ezgilerin Konturu, Ritmik Özellikler, Mod/Makam Kullanımı, Tonalite gibi parametrelerden elde edilen sonuçlar söz konusu örneklerin yerel ya da küresel müzik sermayesiyle olan ilişkisini

görmekte faydalı bulunmuştur. “Müzik sermayesi” kavramı buradaki yerel/küresel ayrımını yapabilmek için özellikle seçilmiştir. Başka bir deyişle, örneklerde rastlanan salt müziksel bulguların hangi referanslarla ilişkilendirildiği “sermaye” kavramı ile ifade edilmiştir. Örneğin, makam ya da makamsallık gibi özellikler Türk müziğinin salt müziksel sermayesi içindedir ve yerel olarak kabul edilmiştir. Diğer yandan, Modülasyon, Tempo Değişimi, Genel Biçim ve Yardımcı Biçim Öğeleri gibi analiz parametreleri yoluyla şarkılardaki “doğrusal” yapı, uzaklaşma ve dönüş eğilimleri gibi özellikler anlaşılmasına ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Söz konusu şarkıların salt-müziksel analizlerinin sonuçları bu makalede geçen 19 alt başlık ile verilmiştir. Ortaya çıkan dağılımlara dair yorumlar yeri geldiğinde yine bu başlıklar altında yapılmış olsa da asıl değerlendirmeler Sonuç başlığının altında sıralanmıştır. Benzer şekilde, konuyla ilgili literatürün ele alındığı ve tartışıldığı kısım olarak da Sonuç bölümü uygun görülmüştür.

## **Evren ve Örneklem**

Adı geçen proje Türkiye’deki popüler müzik üretiminin 2007-2017 yılları arasındaki 10 yıllık dönemini ele alır. Bu yıllar arasında bandrollü olarak yayınlanmış tüm şarkıların listesine Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği’nden (MÜ-YAP) ulaşılmıştır. Bunun nedeni, Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) ve Müzik Yorumcuları Meslek Birliği (MÜYORBİR) ile yapılan görüşmeler sonucunda en tutarlı ve zengin verinin sadece MÜ-YAP’tan gelebileceği yönündeki tavsiyeler olmuştur. Ayrıca, bu görüşmeler sırasında ihtiyaç duyulan

<sup>2</sup> Analizlerin bu kısmı ile ilgili bulgular Nisan 2019’da İTÜ bünyesinde gerçekleştirilen Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumunda bildiri olarak sunulmuştur: <https://musicandsciences.itu.edu.tr/genel-bi-lgi-ler/sempozyum-program>

verilerin ancak 2007 yılı ve sonrasında sağlıklı bir biçimde tutulduğu da belirtilmiştir.

Araştırma evreninin belirlenmesinde en önemli kriter “popülerlik”tir. Bu nedenle MÜ-YAP’tan temin edilen ve MÜ-YAP tarafından toplamda 10 kategoride<sup>3</sup> hazırlanan TOP Listeleri’nde yer alan şarkılar, farklı mecralarda ve farklı biçimlerde (fiziksel satış, internet üzerinden kiralama, indirme vb.) en fazla tüketilen şarkılar oldukları için projenin evreni, 10 yıllık dönemde TOP Listeleri’nde yer alan tüm şarkılardan oluşur. Buna göre projenin evreni, farklı MÜ-YAP TOP Listeleri’nde bulunan 1542 birimden oluşmaktadır. 1542 birimin içinde birden fazla yılda listeye giren şarkılar da bulunmaktadır. Bir şarkının birden fazla yılda listeye girmesi, o şarkının popülerliğinin önemli bir göstergesi olduğu için böylesi durumlar, mükerrer giriş olarak kabul edilmemiş ve yerlerine listenin alt sıralarından şarkılar alınmamıştır.

Örneklem benzeşik örnekleme (homogeneous sampling) yöntemi ile ortaya çıkarılmıştır. Benzeşik örnekleme, bir tür iradi örnekleme olan amaçlı örneklemenin (purposive/purposeful sampling) alt türüdür. Zira, benzeşik örnekleme veri ve bilgi bakımından kullanışlı olan örneklerin seçilmesine olanak tanırken, aynı zamanda çalışmanın amacı doğrultusundaki birtakım ölçütleri karşılayan, istenen ya da aranan özellikleri barındıran örneklerin seçilebilmesine imkân vermektedir

<sup>3</sup> Bahsi geçen kategoriler “Fiziki satış, *mobile truetone* (Mobil cihazlardaki zil sesi), *mobile ring back tone* (Mobil arama/çağrı sırasında çalınan arka plan müziği), *mobile interactive voice response* (İnteraktif sesli yanıt), *mobile fulltrack-download-renting-streaming* ve *download Windows Media Audio*, radyo ve televizyonlarda en fazla yayınlanan şarkılar” olarak sıralanır.

(Büyüköztürk vd., 2014, s. 90). Benzeşik örnekleme, evren içinde çalışma konusu ve problemleriyle ilişkili bir alt-grup olarak ortaya çıkar (Büyüköztürk vd., 2014, s. 91; Ekiz, 2013, s. 105). Diğer yandan, iradi örneklemenin, araştırma evreninin iyi tanındığı durumlarda tesadüfi örnekleme göre daha gerçekçi sonuçlar verdiği düşünülmektedir (Orhunbilge, 1997, s. 8; Schreuder vd., 2001, s. 285). Dahası, iradi örneklemin evreni temsil etme olanağı da daha yüksektir (Teddlie ve Yu, 2007, s. 80).

Örneklem oluşturulurken MÜ-YAP TOP Listeleri’ndeki şarkılara, şarkının listeye girdiği yıl ve örneklemedeki sıra numarasından oluşan numaralar verilmiş ve yıllara göre bir araya getirilmiştir. Ardından bu şarkıların frekansları (sıklıkları) belirlenmiştir. Örneğin bir şarkı MÜ-YAP TOP Listeleri’nin 4 tanesinde birinci sırada ise frekansı 4 olarak, MÜ-YAP TOP Listeleri’nin 1 tanesinde ikinci sırada ise frekansı 1 olarak kodlanmıştır. Bu frekans belirleme yöntemi, sırasıyla tüm şarkılara uygulanmıştır. Ardından söz konusu şarkılara 1-20 arasında ağırlıklar verilmiştir. Buna göre MÜ-YAP TOP Listeleri’nde birinci sırada olan şarkılara 20, son sırada olan şarkılara 1 ağırlığı verilmiş, ağırlıklar ile frekanslar çarpılarak her şarkı için ağırlıklı toplamlar bulunmuştur. Her yıl için bu ağırlıklı toplamlar sıralanarak yıllara göre en yüksek ağırlıklı toplama sahip olan 40 şarkıdan oluşan şarkı listeleri oluşturulmuş ve neticede projenin odaklandığı yıllar için toplamda 400 birimden oluşan bir örneklem elde edilmiştir. Dolayısıyla, bu çalışmadaki evren 2007-2017 dönemindeki popüler şarkılar iken, benzeşik grup ise yukarıda bahsedilen yöntemle frekans ve ağırlıkları hesaplanan ve toplam ağırlık

bakımından en yüksek sayıya ulaşan şarkıları ifade eder.

## Analizler ve Bulgular

### Vokal Unsurlar

Müziksel analizler şarkıların ses kayıtları üzerinden yapılmıştır. Ses kayıtları dışında herhangi bir görsel referans içermemektedir. Bu sebeple, vokal unsurları belirleyen cinsiyet grupları olası bir toplumsal/kültürel cinsiyet tanımından bağımsız, salt müziksel alanda ifade ettiği ses özelliği/bölgesi üzerinden değerlendirilmiş ve belirlenmiştir.

Tablo 1. Vokal unsurların cinsiyetlere göre dağılımı

| Tür        | %    |
|------------|------|
| Kadın      | 40.4 |
| Erkek      | 52.6 |
| Kadın grup | 0.3  |
| Erkek grup | 0.3  |
| Karma      | 6.4  |

Vokal unsurlar ağırlıklı olarak herhangi bir cinsiyet üzerinde yoğunlaşmış olması ya da olmaması gibi durumlar salt müziksel özelliklerden ziyade toplumsal/kültürel bağlamdaki yorumlar açısından kıymetlidir. Müziksel özellikler açısından, vokal unsurlara dair yorumlamalar, olası birtakım çapraz ilişkilerin gözlenip gözlenmediği üzerine yoğunlaştığında faydalı olabilir. Örneğin,

- Şarkı tipleri açısından kadın/erkek/karma vb. grupların öne çıktığı bir bulguya rastlanmamıştır.
- Ezgi genişliği (ilgili parametre

ileride yeniden verilecektir), her iki grupta da yakın sonuçlar vermiştir.

Dolayısıyla, vokal unsurlar üzerinden herhangi bir şarkı tipinin ya da müziksel ögenin belirginleştiği, “kadın ya da erkek icracıya has” olarak değerlendirilebilecek bir bulgu söz konusu değildir. Bu konunun tek istisnası, eksen sesidir ki bu da cinsler arası biyolojik/fizyolojik kaynaklı ses özelliklerinin doğal bir sonucudur ve ilgili parametrenin açıklandığı kısımda yeniden değinilecektir.

Şarkı kayıtlarında ana icra unsuruna (bu %93 oranla solo şarkıcıdır) eşlik eden yardımcı vokal desteğinin oranı %50.9’dur. Yardımcı vokal unsurunun var olduğu durumları incelemeye önce, %49.1 oranla, şarkılarda yardımcı vokal olmaması göze çarpar.

Tablo 2. Yardımcı vokal desteği özellikleri

| Tür                | %    |
|--------------------|------|
| Koşut              | 29.4 |
| Dikey              | 20.9 |
| Yatay              | 0.3  |
| Heterofonik        | 0.3  |
| Yardımcı vokal yok | 49.1 |

Şarkıların %50.9’luk bölümünde yardımcı vokal desteğine rastlanmıştır. Yardımcı vokallerin %20.9’luk kısmı, 3’lü ya da 6’lı armonik aralıklarla ana vokali takip eden dikey özellikler göstermiştir. Ana vokal partisinin paralel 3’lü ve 6’lı aralıklarla desteklendiği bu örneklerde yardımcı vokal çokselli dikey dokunun bir parçasıdır. Ancak, işlevsel armonide

olduğu gibi herhangi bir parti yürüyüşü özelliği göstermezler; büyük çoğunlukla ana vokal partisinin paralel bir yarı-uyuşumlu aralıkla takip edilmesinden ibaret kalmışlardır.

Tablo 2’de koşut olarak tanımlanan yardımcı vokallerin tamamı ana vokal partisini 1’li ya da 8’li aralıklarla, koşut olarak takip ederler. Bu özellikteki yardımcı vokallerin oranı, çokselli dokuyu kuvvetlendirici özellikte olan vokal desteğinden daha yüksek çıkmıştır (%29.4). 1’li ve 8’li aralıklar tam-uyuşumlu aralıklardır. Bir diğer tam-uyuşumlu aralık olan 5’li aralığının koşut bir biçimde kullanıldığı örnekler rastlanmamıştır. Dolayısıyla, tümüyle tam-uyuşumluların koşut hareketi üzerine şekillenen bir doku yaratma eğiliminden söz etmek ya da konuyu bu şekilde genellemek doğru olmayabilir.

Yatay ya da heterofonik olarak kabul edilebilecek örneklerin oranı oldukça düşüktür. Bu örnekler şarkılar içerisinde oldukça kısa pasajlar halindedir ve yatay ya da heterofonik özellikleri de yoruma açıktır.

### **Ezgi Genişliği**

Örnekleme yer alan şarkıların ezgi genişliği ana vokal partisinden belirlenmiştir. Ana vokal partisinden yayıldığı en pes ve en tiz sesler arasındaki bu mesafe kadın ve erkek sesleri üzerinden gösterilmiştir. Zira, karma vokal icraların olduğu şarkılarda (vokal partilerinin birbirlerini koşut takip etmediği örneklerde) her iki ses türünün genişleyebildiği ses sahasının ortalamasının oldukça üstünde çıkma ihtimali vardır. Bu gibi örnekler dışarıda bırakılmıştır. Ezgi genişliği parametresinin temel amacı, popüler

bir şarkıdaki ana vokal partisinden ezgi genişliğinin ortalama değerlerine ulaşmaktır.

Tablo 3. Ezgi genişliğinin cinsiyetlere göre dağılımı

| Tür          | Genişlik |
|--------------|----------|
| Kadın (solo) | 13 ses   |
| Erkek (solo) | 13 ses   |

Daha önce belirtildiği gibi, ezgi genişliği konusunda kadın ya da erkek icracılara özel bir sonuç ya da bulguya rastlanmamıştır. Ortalama ezgi genişliği 13 ses (13 yarım ses) kadardır. Bir sekizli (oktav) mesafenin yarım ses üzerinde olan bu saha, özellikle inici ya da çıkıcı-inici tipteki seyir özellikleri açısından yeterli olsa da modülasyon, transpozisyon ya da makamsal/modal genişleme gibi teknikler için her zaman yeterli olmayabilir. Dahası, söz konusu ezgi genişliği her şarkıda aynı oranda doldurulmamaktadır. Örneğin birtakım şarkılarda 5. ya da 6. dereceden 12. ya da 13. derece yapılan ani sıçramalar da ezgi genişliğine dâhil edilmiştir.

Bu kısımda genel bir değerlendirme yapılacak olursa,

- 13 seslik ezgi genişliğinin eksen sesinin pes bölgesine genişleme özelliği nadirdir.
- Yeden sesinin kullanımının da aynı ölçüde nadir olması ilgi çekicidir. Yedenli ezgiler, büyük çoğunlukla eksen sesinin pes bölgesine yapılan genişlemeler içerisinde yer almaktadır.
- Özellikle nakarat bölmelerini ezgi genişliği bağlamında belirleyen iki temel özellik gözlenmiştir:

- Çoğunlukla 5. derece odaklı ve inici özellik gösteren yapılar
- Eksen çekirdeği bölgesindeki stabil ya da döngüsel yapılar

Ezgi yönü ile ezgi genişliği arasında herhangi bir ilişkiye rastlanmamıştır. Zira, 5. derece bölgesi ya da 1 sekizli genişliği inici ya da çıkıcı-inici tipteki seyirlere halihazırda olanak vermektedir. Bunlara karşın, söz konusu ses sahasını artırıcı etkenler şu şekilde sıralanabilir:

- Makamsal / modal genişleme bölgelerinin olması;
- Özellikle B bölmesi (çoğunlukla nakaratlara denk düşmektedir) sonrası yeni bir müzik düşüncesi barındıran dönüş ya da geçiş köprüleri;
- Modülasyonlar ve transpozisyonlar.

### **Ezgilerin Konturu**

Ana vokal partisindeki ezginin seyir özellikleri (yönü) bu parametre başlığı altında incelenmiştir. Statik olarak kabul edilen ezgiler, daha önce ezgi genişliği kısmında da belirtildiği üzere, bilhassa nakarat bölmesinin yüksek oranda tekrar ettiği ve ana vokaldeki ezginin eksen çekirdeği bölgesi içerisinde olan ezgilerdir. Bunların yanı sıra rap/hip-hop vb. türlere yakınlık gösteren tipteki şarkı ezgileri de büyük oranda statik özellik göstermiştir. Atlamalı ezgiler, çoğunlukla bir ezgi ahenginin gözlenmediği; eksen, 5'li vb. bir bölge içerisinde döngüsel olmayan ve anlık sıçramaların, geri dönüşlerin sık görüldüğü ezgi tipleri için kullanılmıştır.

Tablo 4. Ezgilerin konturu

| Tür          | %    |
|--------------|------|
| Statik       | 17.6 |
| Atlamalı     | 0.7  |
| İnici        | 64.4 |
| Çıkıcı       | 11.4 |
| İnici-Çıkıcı | 1.3  |
| Çıkıcı-İnici | 4.6  |

Ezgi konturu bağlamında en baskın tip inici ezgilerdir. İnici özellik makamsal ya da modal birtakım geleneksel özelliklerle de ilişkilendirilebilir. Zira, ezginin seyri makamsal izler taşıyan müzikler için oldukça belirleyici bir etkidir. İnici seyirlere Türk müziği makamlarının çoğunda rastlamak mümkündür. Bu sebeple, konuyla ilgili bulgular makam ve modal özelliklerle ilgili parametrelerin/ bulguların açıklandığı kısımda da destekleyici nitelikte olacaktır. Bu analiz parametresinde %64.4 oranında karşılaşılan inici ezgi tipi çoğunlukla 5. derece ve oktav (eksenin oktavı) bölgesini hedef alan ve bu bölgelerin vurgulanmasını takiben eksene ya da eksen bölgesine inen ezgi tipidir.

### **Melizmatik ve Silabik Özellikler**

Ana vokal partisinde karşılaşılabilecek melizmatik özellikler yerel müzik sermayesi ile ilişkisi bakımından önemlidir. Sesli ile biten hecelerin belirli bir oranda farklı notalar boyunca uzatılması gerek Türk halk müziğinde gerek klasik şarkı türlerinde sık karşılaşılan bir durumdur. Bunun yanı sıra, muhtemeldir ki melizmatik yapı tüm bir makam müziği coğrafyasının ve yine Doğu menşeli erken Hristiyan müziğinin tipik özelliği arasında görülebilir.

Tablo 5. Melizma

| Tür        | %    |
|------------|------|
| Melizmatik | 20.8 |
| Silabik    | 79.2 |

Öncelikle, örneklerde karşılaşılan melizmaların uzunluk oranlarının ya da ezgilerdeki melizma yapma eğiliminin aynı olmadığını vurgulamak gerekir. Birebir geleneksel melizmatik özelliklere rastlamak güçtür. Ancak, hecelerin uzama eğilimleri nispeten daha kısa olsa da şarkılarda rastlanan bu gibi vokal kesitler melizmatik olarak işaretlenmiş ve %20.8'lik bir oranla karşılaşılmıştır. Örnekleme oluşturan şarkılardaki vokal partisi ezgilerinin yaklaşık 1/5'inde melizmatik eğilimler belirlenmiştir; ancak bu eğilim, geleneksel referanslardaki melizmalar kadar görece uzun ya da yoğun değildir. Şarkılarda silabik tür hâkimdir. Heceler ve notalar arasındaki oran birbirine yaklaştıkça, doğal bir biçimde sözcük sayısı ya da tekrarı da artmaktadır. Başka bir deyişle,

- Silabik özellikler arttıkça sözcük sayısı ya da sözcüklerin tekrar oranı da artar.
- Melizmatik özellikli şarkılarda daha az sözcük ya da sözcük tekrarı söz konusudur.

### Ritmik Özellikler

En basit anlamıyla ritim, zamanın parçalara bölünmesidir. Bu bölünmenin şekline göre üç çeşit ritimden söz edilebilir:

- Eşit düzenli ritim: Zamanın eşit uzunluklara bölünmesiyle oluşur (örneğin metronomdan işittiğimiz

eşit uzunluktaki sesler).

- Eşit Olmayan Düzenli Ritim: Zamanın değişik uzunluklara bölünerek bir düzen oluşturmasıyla oluşur. Temelinde yine eşit düzenli bir ritim vardır. Müzikte kullanılan ritmin türü de genel olarak eşit olmayan düzenli ritimdir. Gerek halk müzikleri gerek sanat müziklerindeki geleneklerin estetik anlayışı içerisinde, seslerin inici-çıkıcı ahengi ya da fonksiyonel etkiyle oluşan simetri, içerisinde rahatlıkla duyumsanan eşit düzenli ritmin bulunduğu ezgileri meydana getirmiştir.
- Düzensiz Ritim: Zamanın belli bir düzen gözetmeden, rasgele bölünmesiyle oluşan ritimdir. Müzikte düzensiz ritme seyrek rastlanır. Ses müziğinde, konuşur gibi söylenen bazı resitatif bölümler, uzun hava, bozlak, maya gibi ölçüye gelmeyen bir ritimle söylenen halk ezgileri, bazı 20. yüzyıl yapıtlarında görebileceğimiz doğaçtan çalınan yerler vb. düzensiz ritimle karşılaştığımız müziklere örnektir.

Özellikle düzensiz ritimli örnekler, diğer parametrelerde bahsedilen yerel müzik sermayesi ile ilişki bağlamında önemli bulunmuştur. Zira yerel müziklerde taksim, uzun hava, maya vb. gibi düzensiz ritimli müzik örneklerine de rastlanır. Bu sebeple, aşağıdaki tabloda düzensiz ritim oranı sıfır olsa da gösterilme gereği duyulmuştur.

Tablo 6. Ritmik özelliklerin dağılımı

| Tür                  | %    |
|----------------------|------|
| Eşit olmayan düzenli | 98.8 |
| Düzensiz             | 0    |
| Karma                | 1.2  |

Eşit olmayan düzenli ritmin çok yüksek oranda çıkması beklenen bir durumdur. Bu ritim türü halihazırda müziğin temel ritmidir. Ancak, Sadece düzensiz ritimden oluşan herhangi bir örneğe rastlanmamıştır. Eşit olmayan düzenli ritim ve düzensiz ritmin beraber kullanıldığı örnekler %1.2 ile sınırlı kalmıştır. Ayrıca, buralardaki düzensiz kesitler de oldukça sınırlıdır; tamamı giriş kesitlerinde ya da tüm biçimin tamamen tekrar ettiği yapılarda A bölümünün (kıtaların) önünde yer almışlardır.

### Ölçü

Şarkıların genel karakterleri ve eğilimlerin tespiti açısından en önemli parametrelerden biri ölçü özellikleridir. Gerek vuruşların gruplanması gerekse vuruşların bölünme yapısı açısından, ölçüler birbirlerinde farklı yapılara sahiptirler. Buna göre ölçüler iki ayrı sınıfta tanımlanırlar:

- Vuruş sayılarına göre:
  - İki vuruşlu ölçüler (2/4, 2/8 gibi)
  - Üç vuruşlu ölçüler (3/4, 3/8 gibi)
  - Dört vuruşlu ölçüler (4/4, 4/8 gibi)
- Vuruşların bölünmelerine göre:
  - İkişerli ölçüler (İkişerli vuruşlardan

oluşan 2/4, 3/4, 4/4 gibi ölçüler)

- Üçerli ölçüler (Üçerli vuruşlardan oluşan 6/8, 9/8, 12/8 gibi ölçüler)
- Aksak ölçüler (Vuruşlarının bazıları ikişerli, bazıları üçerli olan 7/8, 9/8 gibi ölçüler)

Bir ölçüyü doğru şekilde belirleyebilmek için yalnızca kaç vuruşlu olduğunu ya da yalnızca vuruşların bölünme yapısını bilmek yetmeyecek, ikisini de bilmek gerekecektir. Yukarıda belirtildiği gibi, ölçüler vuruş sayılarına göre iki, üç ve dört vuruşlu olabilirler. Aşağıdaki tabloda çıkan oranlar bu ölçü tanımı üzerinden değerlendirilerek ortaya çıkmıştır.

Tablo 7. Ölçü

| Tür               | %    |
|-------------------|------|
| 2 vuruşlu 2'şerli | 0.3  |
| 4 vuruşlu 2'şerli | 92.5 |
| 2 vuruşlu Aksak   | 1    |
| 2 vuruşlu 3'erli  | 6    |
| 3 vuruşlu Aksak   | 0.3  |

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere şarkıların %92.5'inde 4 vuruşlu ikişerli ölçü tipinin hâkim olduğu görülmüştür. Ayrıca, 2 vuruşlu 2'şerli ölçüler de aynı ölçü yapısının bir türevidir. Ancak, şarkılardaki küçük biçim öğelerinin yapısı büyük çoğunlukla 4 vuruşlu gruplara uygundur.

Diğer yandan, özellikle aksak ölçülere rastlanma oranının düşük çıkması düşündürücüdür. Tıpkı ritim konusunda olduğu gibi ölçü konusunda da yerel müzik sermayesiyle olan ilişki, en azından aksak ölçüler bağlamında zayıf



görünmektedir. Aksak ölçü yapısı %2'nin altındadır<sup>4</sup>.

Bir diğer göze çarpan bulgu, 3 vuruşlu 2'şerli ölçü tipine hiç rastlanmamış olmasıdır. Yine de şarkıların dans karakteri açısından buna en yakın ölçü tipi olan 2 vuruşlu 3'erli ölçüler %6 oranında tespit edilmiştir. Bu ölçü tipine yerel müziklerde de rastlamak mümkündür.

### Tempo

Türüne, enerjisine ya da düzenleme tarzına bakılmaksızın şarkıların aritmetik ortalama temposu 101 metronom<sup>5</sup> olarak bulunmuştur. Genel olarak bakıldığında orta hızda görülebilecek bu tempo elbette ki farklı işlevler, farklı türlerdeki şarkılar arasında ayrıca değerlendirilmeli ve ortalama ona göre alınmalıdır.

Tempo ortalamalarının en doğru şekilde yorumlanabilmesi açısından karakterlerine göre şarkılar tiplere ayrılmıştır. Bu tipler düşük, orta ve yüksek tempolu olarak üç gruba ayrıldığında her bir grup için ortaya çıkan ortalamalar şu şekildedir:

Tablo 8. Tempo ortalamaları (aritmetik)

| Tür    | Ortalama |
|--------|----------|
| Düşük  | 78       |
| Orta   | 89       |
| Yüksek | 111      |

Diğer yandan, tempo ölçümlerini farklı ortalama türleri (medyan ve

4 Bu konu sonuç bölümünde ayrıca ele alınmıştır. Şarkılar içerisinde 4 vuruşlu 2'şerli olarak görülen birtakım ölçülerin bağlayıcı ritmik öğelerinin 3 vuruşlu aksak özellikler gösterdiği görülmüştür. Ancak, buna rağmen bu gibi şarkılardaki ölçü yapıları "aksak" olarak sınıflandırılmamıştır.

5 Dakikadaki vuruş sayısını belirtmek için BPM (*Beats Per Minute*) yerine metronom (MM) terimi tercih edilmiştir.

mod) açısından değerlendirmek de mümkündür. Örneğin, yukarıdaki üç tempo gurubunda ortanca (medyan) tempolar aşağıdaki gibidir:

Tablo 9. Ortanca tempolar

| Tür    | Ortalama |
|--------|----------|
| Düşük  | 78       |
| Orta   | 88       |
| Yüksek | 115      |

Bunların yanı sıra, bir diğer ilgi çekici bulgu, söz konusu tempo grupları arasında en sık kullanılan tempo sayıları üzerinedir. Bazı tempo sayılarına, diğerlerine oranla sık rastlanmıştır. Bu aşamada, tempo ölçümlerinin bilgisayar yazılımı desteği ile hassas bir şekilde tespit edildiğini vurgulamakta fayda vardır. Aşağıdaki üç tempo grubunda en sık rastlanan tempo şarkıların stüdyo ortamında belirlenen temposunun birebir aynıdır. Geniş bir sayı dizisi içerisinde, tek bir tempo sayısının öne çıkıyor olması düşündürücüdür. Öyle ki, bu durum endüstriyel üretim kaygıları içerisinde belirli bir tip ya da enerjideki şarkıların spesifik bir sayıya (tempoya) hassas bir şekilde ayarlandığını, konuyla ilgili bir bilincin, eğilimin olduğunu gösteriyor olabilir. Buna göre, üç tempo gurubunda en sık rastlanan tempo sayıları ve grup içerisinde kullanılma oranları şöyledir:

Tablo 10. Sık kullanılan tempolar

| Tür    | Mod | %  |
|--------|-----|----|
| Düşük  | 78  | 11 |
| Orta   | 92  | 8  |
| Yüksek | 128 | 9  |

### Tempo Değişimi

Tempo değişimi, tıpkı modülasyon konusu altında değinileceği gibi bölmeler ya da müzik düşünceleri arasındaki uzaklığı ya da bu gibi öğelerin çeşitliliğinin belirlenmesinde önemli bir etkidir.

Tablo 11. Tempo değişimi

| Tür                | %    |
|--------------------|------|
| Tempo değişimi var | 3.5  |
| Tempo değişimi yok | 96.5 |

İncelenen şarkıların büyük kısmında (%95.5) tempo değişimine rastlanmamıştır. Değişimin olduğu şarkılarda ise genellikle giriş bölmelerindeki kısa çalgısal kesitler etkili olmuştur. Şarkıların temel biçim öğeleri ve müzik düşünceleri açısından belirgin bir tempo kullanımı, değişimi ya da çeşitliliğinden bahsetmek güçtür.

### Eksen (Karar) Sesi

Eksen sesi ile ilgili incelemeler genel ortalamanın yanı sıra kadın ve erkek ses gruplarının yoğun olarak kümelendiği perdeleri belirtecek şekilde de yapılmıştır. Öncelikle, bu iki ses gurubunun biyolojik/fizyolojik özellikler bakımından farklı perdelerde yoğunlaşmış olması gayet doğaldır. Diğer yandan, her iki ses gurubu arasında, söz konusu farklılıklar bakımından 1 sekizli mesafenin olduğunu da belirtmek yerinde olacaktır. Öyle ki, kadın ses grubu bölgesi orta sekizli, erkek ses grubu bölgesi ise küçük oktav ağırlıklıdır<sup>6</sup>. Aşağıdaki

<sup>6</sup> Sekizlilerin isimlendirilmesi konusunda karışıklık yaşanmaması adına orta sekizlideki perdelerin aynı zamanda (farklı gösterim sistemlerinde) 4. sekizli (örneğin orta La için La4 ya da A4), küçük sekizlideki perdelerin ise 3. sekizli (örneğin küçük La için La3 ya da A3) şeklinde gösterildiğini belirtmekte fayda vardır.

tabloda perdeler sırası ile verilirken oranlar sıralanmamıştır.

Tablo 12. Eksen sesi

| Perde      | Genel % | Kadınlarda | Erkeklerde |
|------------|---------|------------|------------|
| La         | 13.6    | 10.1       | 14.4       |
| La# / Sib  | 6.3     | 7.2        | 6.1        |
| Si         | 13.3    | 14.4       | 11.7       |
| Do         | 9.0     | 5.8        | 10.6       |
| Do# / Reb  | 4.2     | 5.8        | 3.3        |
| Re         | 7.2     | 10.1       | 4.4        |
| Re# / Mi♭  | 3.0     | 3.6        | 2.8        |
| Mi         | 10.2    | 5.8        | 12.8       |
| Fa         | 11.4    | 15.1       | 7.2        |
| Fa# / Sol♭ | 5.4     | 5          | 7.8        |
| Sol        | 6.9     | 6.5        | 8.3        |
| Sol# / Lab | 9.3     | 10.8       | 8.9        |

Öncelikle göze çarpan bulgu La bölgesinin hem kadın hem de erkek grupları içinde baskın olduğudur. Kadın ses grubunda en yüksek oran Fa olarak gözükse de La'nın yarım ses pes (Sol# / Lab) ve 1 ses tiz (Si) uzaklığı, yani La odaklı bu bölge belirgin bir şekilde baskındır.

Diğer yandan, erkek ses grubunun ağırlıklı kullandığı eksen perdesi La olarak çıkmış olsa da Si, Do ve Mi perdelerinde de yoğunluk olduğu göze çarpar. Özellikle Mi perdesinin %13'e yakın oranda sonuç vermesi ve bu bakımdan en baskın kadın grubu eksen perdesine çok yakın olması ilginçtir.

Bilhassa, sekizli aşırı ezgi genişliği olan şarkılarda Mi eksenini erkek vokal icrası açısından zorluklar içerebilir; ancak, böylesi durumlarda özellikle

orta sekizlideki Re bölgesi erkek ses özelliğinin en parlak ve baskın duyulduğu alana denk düşmesi açısından avantajlı görülebilir. Konuyla ilgili bir diğer olasılık, genişleme bölgeleri ile ilgilidir. Örneğin, pes bölgede genişleyen bir ezgi tipinde, eksen perdesinin görece daha tiz bir bölgede belirlenmiş olması olağan bir durum olarak tahmin edilmektedir.

### **Eksen Çekirdeği**

Eksen çekirdeği sorgusu şarkının tonal, modal ya da makamsal olup olmadığına bakılmaksızın, herhangi bir dikey eşliğin tespit edilmesi durumunda (Bkz. Tablo 22’de dikey eşlikli şarkıların oranı) eksen bölgesindeki akor çekirdeğinin tespit edilmesidir. Bu bağlamda yapılan incelemeler neticesinde şu oranlarla karşılaşılmıştır:

Tablo 13. Eksen çekirdeği

| Tür   | %    |
|-------|------|
| Majör | 7.3  |
| minör | 92.7 |

Şarkılardaki minör çekirdek eğilimi görüldüğü üzere oldukça baskındır. Önemle belirtmek gerekir ki söz konusu oranlar herhangi bir tonal ilişki ya da tonalite unsuru olup olmadığına bakılmaksızın belirlenmiştir. Bunu mümkün kılan en etkili gösterge bilhassa dikey eşlik içeren şarkılardaki akor yapılarıdır. Örnekleme oluşturan şarkılardaki eksen akorları gözlenmiştir. Böylesi bir referansın olmadığı durumlarda (Bkz. Tablo 22) ise kullanılan dizi özellikleri (aralıkları) temel alınmıştır.

Minör çekirdekli gurubun aynı zamanda

minör tonalitede olanlarının oranı ise %19’dur. Diğer yandan majör çekirdekli şarkılar içerisinde majör tonalitede olanların oranı %12’dir. Majör tonalitede olmayıp, majör eksen çekirdeği olan %88’lik grubun ise hicaz makamında olduğu tespit edilmiştir. Zira, hicaz dizisinin 3. sesi (ya da 3. derecesi) olan do# ile eksen sesi olan La arası büyük üçlüdür.

Şarkılardaki minör eksen çekirdeği baskınlığının önemli bir sebebi olarak, yine yerel müzik kültürü üzerinden edinilen modal ya da makamsal dizilerin çoğunluğunun 3’lülerinin küçük (minör) olması örnek gösterilebilir.

### **Modal Kullanımlar**

Modal yapıyla ilgili incelemeler ilginç sonuçlar vermiştir. Bu noktada altının çizilmesi gereken konu, modal ya da makamsal ayırımının nasıl yapıldığı üzerinedir. Türk müziği teorisinde geçmişten günümüze çokça makam tarifi yapılmıştır. Söz konusu tarifler genellikle ana diziyi oluşturan 4’lü ve 5’li diziler; ana dizinin genişlemesini sağlayan durumlar; karar (eksen) ve güçlü perdeleri ile ilgili özellikler ve seyir özellikleri üzerinde durmuşlardır. Bu noktada, dizisel özelliklerden daha ziyade karar ve güçlü perdeleri ile seyir özellikleri, bu çalışmada mod-makam ayırımı açısından belirleyici olmuştur.

Özellikle seyir ile ilgili en belirgin tariflerden birini Abdülkadir Töre yapmıştır. Töre’ye göre “Her makam kendi skalası içinde kalmakla birlikte bu skaladaki sesleri kendine mahsus bir seyir ve eda ile kullanır. İşte, çeşni budur. Aralıkları ve seyirleri birbirine benzeyen iki makam ancak çeşnileri incelenerek ayırt edilebilir” (Akt. Kutluğ, 2000,

s. 77). Buradan da anlaşılacağı üzere dizisel benzerlikler makam tarifi ya da sınıflandırması için yeterli değildir. Aynı diziye kullanan birkaç makam olabilir. Aynı şekilde, aynı diziye kullanan ve aynı seyir özelliklerini barındıran müzikler de çeşnileri bakımından farklı makamlarda olabilirler. Dolayısıyla, söz konusu bu tarifler neticesinde,

- Karar sesi ve güçlü özellikleri;
- Seyir şekli ve
- Çeşnileri

bakımından ilgili makam tariflerine uymayan şarkıları için modalsınıflandırması uygun görülmüştür. Ancak, tam olarak makam tarifini karşılamasa da kullanılan dizisel özelliklerin hangi makama daha yakın olduğunun görülebilmesi açısından aşağıdaki tabloda da fark edilebileceği üzere modal tipler makam isimleri ile gösterilmiştir.

Tablo 14. Mod kullanımı

| Mod                 | %    |
|---------------------|------|
| Yok                 | 26.0 |
| Kürdî/Frigyen tipli | 40.6 |
| Hüseynî tipli       | 2.9  |
| Doryen              | 29.8 |
| Minör pentatonik    | 0.6  |

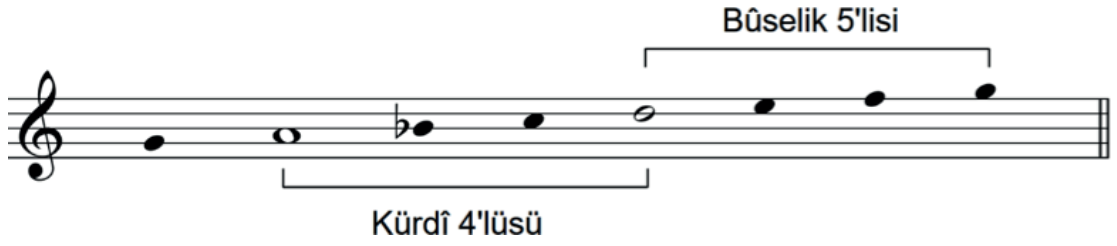
Kürdî7 ya da frigyen tipli olarak belirlenen modal yapı örnekler içerisinde en baskın

7 Sekizlilerin isimlendirilmesi konusunda karışıklık yaşanmaması adına orta sekizlideki perdelerin aynı zamanda (farklı gösterim sistemlerinde) 4. sekizli (örneğin orta La için La4 ya da A4), küçük sekizlideki perdelerin ise 3. sekizli (örneğin küçük La için La3 ya da A3) şeklinde gösterildiğini belirtmekte fayda vardır.

olanıdır. Hatta, modal olarak tespit edilmiş örnekler arasında bu dizinin görülme oranı %55'tir. Bu durum, dizisel olarak örnekleme oluşturan şarkıların yerel müzik sermayesi ile olan yakın bağı açısından önemlidir.

Diğer yandan, söz konusu dizinin işleniş biçimi Kürdî makamı (Kürdî dizisi için bkz. Şekil 52) tariflerindeki genel çerçeveye çoğunlukla uymamaktadır. Elbette ki popüler bir şarkıda ya da endüstriyel bir üretimde makamsal ölçütlerin göze önüne alınması beklenemez; ancak makamsallık ölçütleriyle ilgili bu durum, söz konusu kullanımın makamsal olarak kabul edilmesini de güçleştirmektedir. Bunun yerine, geleneksel Türk müziğinin makamsal etkilerinin bir sonucu, göstergesi olduğu tespiti daha doğru olabilir.

Bu noktada, ilgili dizinin neden Kürdî makamı ile tam olarak eşleştirilemediği üzerinde durmakta fayda vardır. Öncelikle, örneklerdeki ezgiler seyir bakımından ilgili makamın tarifiyle hemen hemen hiç uyuşmamıştır. Bir kürdî makamı seyrinde, ezginin La perdesi üzerinden başlaması; Re perdesini belirginleştirmesi; Do üzerinde asma karar yapması ve özellikle yeden sesi olan Sol'ü duyurması gerekir. Ancak, incelenen şarkılardaki ezgilerin seyirlerinde bu gibi eğilimlerin ya hiçbirine rastlanmamıştır ya da ezgiler seyir bakımından oldukça kısıtlı ve muğlak olduğundan tutarlı bir çıkarımda bulunmak mümkün olmamıştır. Yüzde 90'ına yakını inici seyir yapan bu şarkıların birçoğundayeden sesinin dahi kullanılmadığı görülmüştür.



Şekil 1. Kürdî dizisi

Bir diğer göze çarpan konu, kürdî makamının Türk müziği geleneğinde çokça rağbet görmeyen bir makam olduğu tespitidir. Kutluğ, konuyla ilgili olarak şunları söyler: “Bugün elimizde Kürdî

makamından çok az eser vardır. Tanburi Refik Fersan, makamı canlandırmak için bir peşrev yapmışsa da musikiciler bu makamı nedense pek kullanmamışlardır” (Kutluğ, 2000, s. 160).



Şekil 2. Frigyen modu

Diğer yandan, kürdî dizisine oldukça benzeyen frigyen modu (Şekil 53), işleniş bakımından çeşitli müzik kültürlerinde farklılıklar gösterse de özellikle orta çağdan günümüze kadar sıkça kullanılan modlar arasında olmuştur (Powers, 2001, s. 634). Söz konusu modal yapının İspanyol müziklerinde de sıkça kullanılması, hatta İspanyol halk müziklerinin endüstriyel müzik alanında da kendine yer etmiş olması ayrıca irdelenmesi gereken bir durumdur.

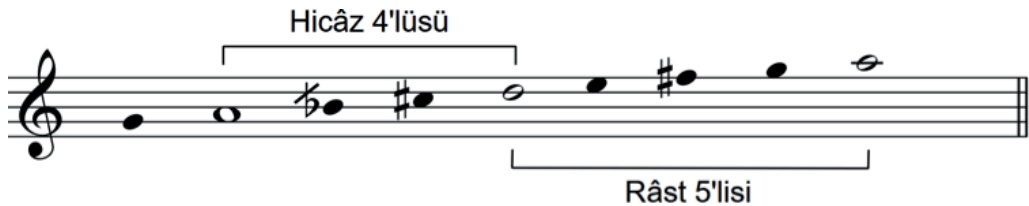
### **Makam Kullanımı**

Makamsal özellikler ve makamsal öğelere dair bulgular, modal kullanım bölümünde

bahsedilen çekinceler sebebiyle sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla, literatürdeki makam tariflerine en çok benzeyen örnekler seçilmeye çalışılmıştır.

Tablo 15. Makam kullanımı

| Makam            | %    |
|------------------|------|
| Yok              | 92.1 |
| Hicâz            | 5.8  |
| Hüseynî          | 1.5  |
| Uşşak            | 0.9  |
| Minör pentatonik | 0.6  |

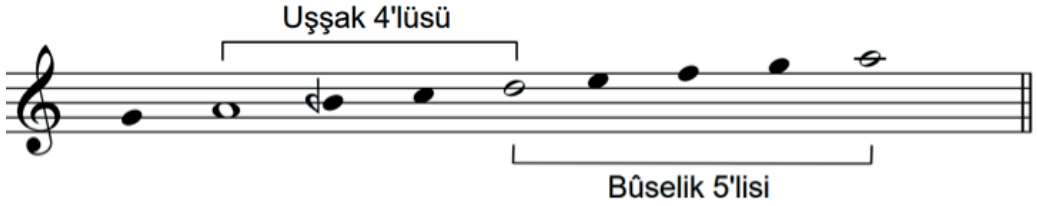


Şekil 3. Hicâz makamı dizisi

Örnekler içerisinde en sık rastlanan hicâz makamı (Şekil 54) makam tarifi bakımından en uyumlu örnek olmuştur. Makamın seyri, genişlemesi, karar ve güçlü perde özellikleri bu uyuşuma dâhildir. Özkan, makamın seyrini inici-çıkıcı, bazen de çıkıcı olarak belirtmiş; dizinin hem tiz hem de pes taraftan genişleyebileceğinin altını çizmiş ve güçlü perdesi olarak Re'yi ifade etmiştir (Özkan, 1994, s. 140). Söz konusu uyuşumun bir diğer sebebi de perdeler, daha doğrusu perde sistemidir. Örnekleme oluşturan şarkıların büyük çoğunluğu, hicâz içerenlerin ise tamamı tampere sistemde icra edilmiştir.

Hicâzda kullanılan perdeler, hüseyinî ya da uşşak gibi makamlara nispeten tampere sistemdeki perde frekanslarına daha yakındır.

Hüseyinî ve uşşak makamlarının örnekler içerisindeki toplam oranı %2.4 olarak belirlenmiştir. Bu durum, ses sistemi bakımından önemlidir. Zira, bu makamlardaki bazı perdeler frekans olarak hicazdaki gibi tampere sistemin perdelerine yakın değildirler. Her iki makamın ikinci derecesi olan Si koma bemolü (segâh perdesi) bu makamlar için oldukça karakteristiktir.

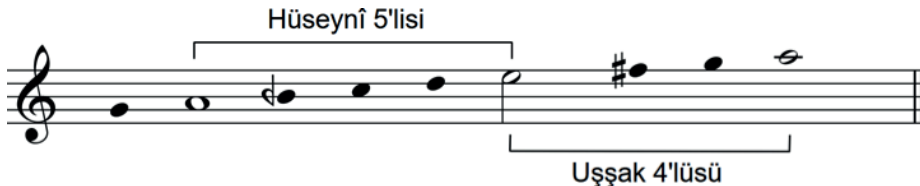


Şekil 4. Uşşak makamı dizisi

Diğer yandan, dizisel olarak hüseyinî ve uşşak makamları birbirlerine benzemektedir. Ancak, makamsal müziğin diğer temel özellikleri sebebiyle birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin, uşşak makamının (Şekil 55) güçlü perdesi Re iken, hüseyinîde Mi'dir. Ayrıca uşşak makamı çıkıcı bir seyir yaparken, hüseyinî inici-çıkıcı bir seyir karakteri gösterir.

Hüseyinî makamı (Şekil 56) gerek klasik Türk müziği gerek Türk halk müziği açısından sıkça karşılaşılan ve yer yer teorik çalışmalarda oldukça üzerine

düşülmüş bir makamdır. Örneğin, Kemal İlerici ana dizi olarak belirlediği hüseyinî makamının bütün Türk dizilerini barındırdığını; halkın sevdiği, beğendiği uzun ve kırık havaların çoğunluğunun hüseyinî olduğunu söylemektedir (İlerici, 1981, s. 1). İlginç bir şekilde, yine benzer bir yaklaşım ile Kantemiroğlu da edvarında hüseyinî makamının oldukça önemli olduğunu, hatta, hüseyinîyi diğer tüm makamlardan değerli bulduğunu ifade etmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 62).



Şekil 5. Hüseyinî makamı dizisi

### Tonalite

Eksen sesi başlığı altında gerek kadın gerek erkek icracılarda La bölgesinin baskınlığından bahsedilmiştir. Majör/minör tonalitesi içerisinde olduğu belirlenen şarkılarda da bu bölge ağırlıklıdır. Ancak, burada La'dan Fa diyeze kadar uzanan bölgede hemen hemen eşit bir dağılım görülmüştür. Ton merkezlerinin genellikle diyatonik sesler üzerinden gitmesi ilgi çekicidir.

Diğer yandan, bir şarkının Majör/minör tonalitesinde olup olmadığının, diğer bir deyişle tonal olup olmadığının ayrıca netleştirilmesi gerekebilir. Burada esas alınan ölçütlerin başında tonal dizi içerisindeki hiyerarşi ve buna bağlı olarak oluşan armonik yapı önemlidir. Çeken (dominant) akoru bölgesinin belirginliği, eksene (tonic) bağlantı biçimleri; kalış (kadans) özellikleri söz konusu ölçütleri belirleyen başlıca unsurlardır.

Eşlik yapısı başlığı altında da görüleceği üzere dikey (armonik) eşlik, şarkının tonal olup olmamasından bağımsız olarak baskındır. Ancak, tonal olarak kabul edilebilecek şarkılara da bir o kadar az rastlanmıştır. Bu durum, akorlar arasındaki tonal ilişkinin de az olduğunu gösterir. Bunun bir diğer göstergesi, Tablo 17 ve 20'de gösterilen eksen kayması ve modülasyon oranlarıdır.

Tablo 16. Ton

| Ton                   | %    |
|-----------------------|------|
| La <sup>b</sup> minör | 1.6  |
| La minör              | 11.3 |
| Si Majör              | 1.6  |
| Si <sup>b</sup> Majör | 1.6  |
| Si minör              | 16.1 |
| Do Majör              | 1.6  |
| Do minör              | 11.3 |
| Re minör              | 14.5 |
| Mi minör              | 12.9 |
| Fa# minör             | 11.3 |
| Fa minör              | 6.5  |
| Sol Majör             | 1.6  |
| Sol minör             | 8.1  |

Tıpkı eksen çekirdeği konusunda olduğu gibi, tonal olarak kabul edilebilecek şarkılarda da minör tonalitenin baskınlığı göze çarpar. Tonal şarkıların sadece %13'ü majördür.

Eksen kayması, yine tonal ilişkiler bakımından sıkça kullanılan bir terimdir. Ancak, bu araştırmadaki kapsamı tonal olmayan şarkıları da ele alacak şekilde düşünülmüştür. Bilindiği üzere, modülasyon en temel tanımıyla, bir tondan başka bir tona geçişi ifade eder. Ancak, bu geçiş aynı zamanda kalışlar yoluyla ya da yeni eksen sesini oldukça vurgulayacak bir yapı/kurgu ile dinleyicinin kulağını yeni bir tona hazırlamalıdır. Başka bir deyişle, kulağın tam olarak yeni eksene alışmadığı ya da ezginin, çoksesli dokunun böylesi bir biçimde kurgulanmadığı geçici ve nispeten kısa kesitler eksen kayması olarak değerlendirilmiştir.

Tablo 17. Eksen kayması

| Tür               | %    |
|-------------------|------|
| Eksen kayması yok | 68.2 |
| Eksen kayması var | 31.8 |

Ton başlığı altında müzik düşünceleri arasındaki uzaklaşmadan ve modülasyonun buradaki öneminde bahsedilmişti. Eksen kaymaları bu konuda ton değişimleri kadar önem arz etmese de ezgi yapıları ve ezgi seyrinin genel eğilimleri hatta çokselenmesi bakımından fikir vericidir. Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere şarkıların 1/3'ünden azı eksen kayması içermektedir.

### Genel Biçim

Şarkıların genel biçim yapısı büyük oranda birbirine benzemektedir. Bu benzerliğin başlıca sebebi “kıta+nakarat” düzeninin oldukça baskın olmasıdır. Başka bir deyişle, şarkıların büyük çoğunluğunda sadece iki farklı temel müzik düşüncesi vardır ve bu da “AB” şeklinde bir biçim tipi ortaya çıkarmaktadır.

Tablo 18. Genel biçim şemaları

| Biçim | %    |
|-------|------|
| AB    | 93.8 |
| ABC   | 4.9  |
| AAA   | 1.2  |

Özellikle halk müziklerinde sıkça görülen AAA şeması en az rastlanan biçim türü olmuştur. Diğer yandan, ABC şemasındaki C bölmesi her şarkıda aynı karakterde ya da görevde değildir. C bölümünün

yeni bir müzik düşüncesi olarak kabul edilebileceği şarkılar kısıtlıdır. Bu gibi C bölmeleri Amerikan popüler şarkı formu (AABA) ya da Ballad Form olarak da bilinen 32 ölçülük şarkı formundaki C bölümüne (Middle-8) benzer. Bunların bazılarındaki C bölmeleri, B bölümünden sonra A'ya dönüş sağlayan bir dönüş köprüsü görevini üstlenmiştir.

### Yardımcı Biçim Öğeleri

Örnekleme oluşturan şarkıların yardımcı biçim öğeleri açısından çok zengin olduğu söylenemez. Şarkıların %65.7'sinde yardımcı bir görev üstlenen biçim öğesine rastlanmamıştır. Bu noktada, söz konusu “yardımcı” tanımının üzerinde durmakta fayda vardır. Bu çalışmada, bir biçim öğesinin temel/genel/ana bir öge olarak tanımlanabilmesi için kendine özgü, belirgin bir müzik düşüncesini barındırması ölçütü uygun görülmüştür. Buna göre, asıl müzik düşüncelerini tekrar etmeyen ancak onlara yardımcı görevler üstlenen biçim öğeleri “yardımcı biçim öğeleri” olarak tanımlanmıştır. Söz konusu görevler şu şekilde açıklanabilir:

- Hazırlayıcı öğeler (Nakarat-önü [pre-chorus]ve giriş [introduction])
- Bağlayıcı/Birleştirici öğeler (Köprü [Bridge])
- Pekiştirici öğeler (Çıkış [Outro], Kuyruk [Coda] ve tüm geliştirme bölmeleri)



Tablo 19. Yardımcı biçim öğeleri

| Öge              | %    |
|------------------|------|
| Nakarat-önü      | 16   |
| Köprü            | 10.2 |
| Giriş            | 6.3  |
| Çıkış/Koda       | 1.8  |
| Yardımcı öge yok | 65.7 |

Yardımcı biçim öğeleri arasında en çok öne çıkan nakarat-önü (pre-chorus) ögesidir. Şarkıların geneline hâkim olan AB biçim şemasında B'nin (nakaratın) hazırlanması; B'deki yoğunluk, yüksek enerji ve hareket öncesi bir beklenti, hazırlık yaratılması bu ögenin görevidir. Nakarat önü bir bakıma geçiş köprüsü olarak da düşünülebilir; ancak, geçiş köprülerinin görevi, iki farklı müzik düşüncesini birbirine bağlamaktır. Zira, iki düşünce arasında büyük bir uzaklık (ritmik, tonal vs.) söz konusu değilse, aradaki köprünün de çoğunlukla işlevsel bir yanı olmayacaktır. Dolayısıyla nakarat-önü ögesi, görevi/işlevi bakımından “bağlayıcı/birleştirici” olmaktan çok “hazırlayıcı/çağırıcı” bir öge olarak göze çarpar.

Diğer yandan, bağlayıcı ya da birleştirici olarak kabul edilen köprü ögesinin oranı %10.2'dir. Ancak, yine belirtmek gerekir ki, şarkılar içerisinde bu görevdeki köprülerin etkinliği, bölmeler (müzik düşünceleri) arasındaki yakınlık sebebiyle zayıf kalmıştır.

Giriş (introduction) öğelerinin belirlenmesinde, A ya da B'deki temanın/düşüncenin birebir tekrar etmiş olmaması başlıca ölçüt olmuştur. Bu öğelerin nispeten farklı bir karakterde, mümkünse yeni bir ritmik/

melodik malzeme içermesi ya da temel müzik düşüncelerini hazırlayıcı şekilde kullanılmış/kurgulanmış olmaları bir diğer ölçüt olmuştur.

Kuyruk (koda) ve çıkış (outro) öğeleri genellikle “pekiştiricilik” işlevi bakımından aynı baskınlık ya da etkinlikte olmayabilir. Başka bir deyişle kuyruklar, çıkış olarak adlandırılan öğelere göre daha gelişmiş pekiştirici öğelerdir. Ancak, incelenen şarkılar içerisinde bu ayrımı yapılabilmesi mümkün olmamıştır. Şarkı sonlarındaki bu öğeler genellikle kısa; yeni bir müzik düşüncesi barındırmayan ya da mevcut temaların çokça pekiştirilmediği öğeler olarak kalmıştır.

### Modülasyon

Tonalite ve modülasyon ilişkisinden daha önce bahsedilmişti. Bu bağlamda, çoğunlukla modal yapıda olan şarkılardaki modülasyon oranının fazla çıkmaması şaşırtıcı değildir. Bunun iki sebebi olabilir:

- Modal ya da makamsal yapının tonaliteye ve tonal ilişkilere nazaran modülasyona daha az elverişli olması;
- Müzik düşüncelerinin halihazırda birbirine yakın belirlenmesi, uzaklaşmaya dair bir kurgunun, daha doğrusu eğilimin olmaması.

Tablo 20. Modülasyon

| Tür            | %    |
|----------------|------|
| Modülasyon yok | 91.5 |
| Modülasyon var | 8.5  |

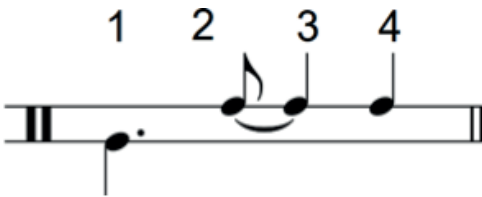
### Baskın Ritmik Ögeler

Bağlayıcı ritmik ögeler çoğunlukla ezgilerdeki ritmik yapının değil, eşlikteki bağlayıcı; sürekli devam eden ya da sıklıkla duyulan ritmik yapının göstergeleri olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda şarkının hemen hemen tamamına hâkim olan, hatta şarkıya karakterini veren; zaman zaman söz konusu müziğin türünü dahi belirlemede etkili olan bu bağlayıcı ritmik yapıya örneklemin %45'inde belirgin olarak rastlanmıştır. Söz konusu ritmik ögeler çeşitlilik bakımından sınırlıdır. Yerel müzik sermayesinin ölçü ve ritim bakımından zengin olduğu düşünüldüğünde bu durum düşündürücüdür.

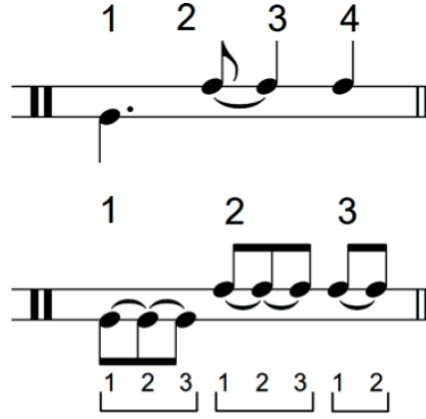
Tablo 21. Bağlayıcı ritmik öge

| Tür                 | %    |
|---------------------|------|
| Bağlayıcı ritim yok | 55.1 |
| Bağlayıcı ritim var | 44.9 |

Bağlayıcı bir ritmik kalıbının olduğu düşünülen şarkıların %66.4'ünde aynı ritmik öge (Şekil 7) göze çarpar. Aşağıda 4 vuruşlu ve 2'şerli ölçüde (4/4'lük ölçü) yazılan ritmik ögeye nadiren de olsa 2 vuruşlu ölçülerde rastlamak mümkündür. 2/4'lük bir ölçüde aynı ritmik ögenin yazılışı ve bu ritmik ögenin çeşitlenme şekilleri (şarkılarda rastlanan biçimleriyle) şöyledir:



Şekil 7. Şarkılarda en sık görülen bağlayıcı ritim ögesi.



Şekil 9. Dört vuruşlu ikişerli ve üç vuruşlu aksak ölçü ilişkisi



Şekil 8. Baskın ritmik ögenin 2 vuruşlu hali ve çeşitleri

Bu şekilde bakıldığında -ki söz konusu şarkıların transkripsiyonu yapıldığında da aynı ölçü sayılarının kullanılması kaçınılmazdır- herhangi bir Türk müziği usulü ile tam olarak örtüşmeyen bir ritmik öge karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, dizisel ve çalgısal, yerel müzik sermayesi ile olan ilişkiden daha geniş bir alanla (müzik kültürü ile) olan etkileşimi ifade eder. Yer yer melfuf ritmi olarak da adlandırılan bu baskın ritmik ögeye (Kanat, 2020, s. 21) tüm bir Akdeniz coğrafyasında, özellikle Kuzey

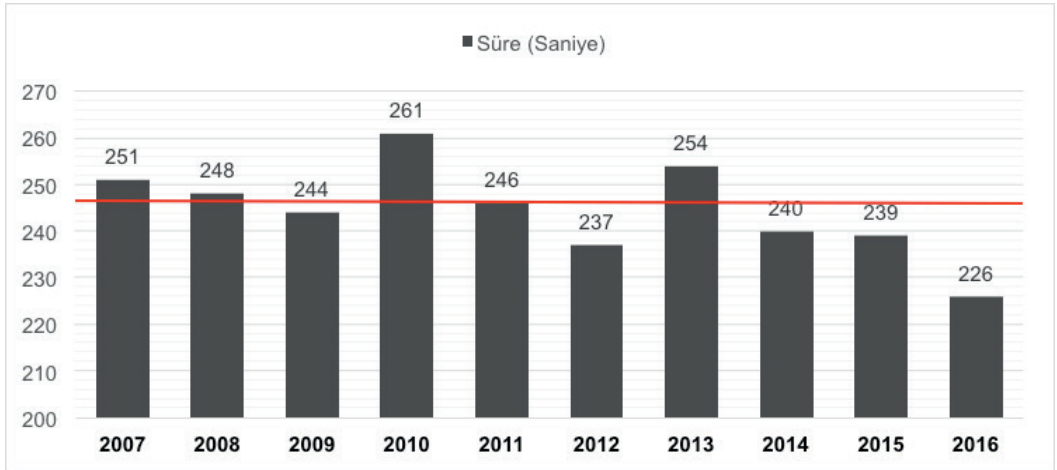
Afrika, İspanya, Orta Doğu, Türkiye ve Yunanistan'da rastlamak mümkündür. Ritmik kalıp yakından incelendiğinde, Şekil 6'daki 4 vuruşlu 2'şerli ölçünün aslında 3 vuruşlu aksak bir yapı üzerinde de şekillendiği görülebilir:

8/8'lik bu aksak yapı Türk müziğindeki düyek ya da müsemmen ile de doğrudan eşleşmez. Müsemmen usûlü benzer gibi gözükse de oradaki 2'şerli bölütler ortada yer almaktadır. Diğer yandan, bir ritmik ögenin çok sayıda şarkıya baştan başa hâkim olması, bu ögenin kullanımıyla ilgili ciddi bir eğilimin ortaya çıkması için daha fazla örneğe ya da referansa işaret etmek gerekebilir. Öyle ki, 2003 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil eden ve birinci olan Sertab Erener'in Every Way That I Can adlı şarkısında da aynı ritmik ögenin bağlayıcı, baskın bir rolü olması ilginçtir. Dahası, bundan iki yıl sonra aynı yarışmada yine birinci olan, Yunan

şarkıcı Helena Papparizou'nun My Number One adlı şarkısı, 2009'da Türkiye adına yarışmaya katılan Hadise'nin Düm Tek Tek adlı şarkısı (4. olmuştur) da bu bağlayıcı ritmik ögenin ürünüdür. Söz konusu liste daha eski ya da yeni birçok şarkıya içine alacak şekilde genişletilebilir. Özellikle Avrupa merkezli popüler müzik endüstrisinde oldukça göz önünde olan böylesi bir yarışmada 2 yıl arayla birinci olan şarkıların aynı ritmik öğeler üzerinden şekillenmesi, Türkiye'deki eğilimin de bu yönde yoğunlaşmasını sağlamış olabilir.

### Süre

Şarkı süreleri, başka bir deyişle, ürünün hangi zaman sınıırı/boyutu içerisinde tasarlanıp sunulduğunun anlaşılması ve endüstri içerisindeki bu eğilimin ne olduğunu görmek bakımından önemlidir. Genel süre ortalaması 245 saniye, yani yaklaşık 4 dakika olarak tespit edilmiştir.



Grafik 1. Süre (Yıllara göre dağılım)

Grafik 1'de şarkı sürelerinin yıllara göre dağılımları gösterilmiştir. Ortalama şarkı süresi olan 245 saniye seviyesi ise kırmızı çizgi ile belirtilmiştir. 2010 ve 2013 yıllarındaki sıçramalar dışında,

genel olarak şarkı sürelerinde azalma olduğu düşünülmektedir. Öyle ki, 2013 yılı dışarıda bırakıldığında, 2011'den sonraki şarkıların süre ortalamaları genel ortalamasının altında kalmıştır.

### Eşlik Yapısı

Bu sorgu başlığı altında, şarkıların eşlik partileri işlenmiş ve buradaki doku özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Dikey, başka bir deyişle armonik eşliğin baskın çıkması şaşırtıcı değildir. Diğer yandan, herhangi bir sistem ya da gelenek gözetilmeksizin yatay (kontrpuan ya da herhangi bir kontra ezgi vb.) üslupla karşılaşılmaması da aynı şekilde olağan karşılanmıştır. Buna bağlı olarak örnekleme karma bir çoksesli doku da gözlenmemiştir.

Tablo 22. Eşlik yapısı

| Tür   | %    |
|-------|------|
| Dikey | 71.4 |
| Yatay | 0    |
| Koşut | 28.6 |
| Karma | 0    |

Yukarıdaki tabloda göze çarpan bulgu, koşut olarak belirlenen seçeneğin %28.6 oranında tespit edilmiş olmasıdır. Koşut eşlik, herhangi bir akor ya da kontra ezgi barındırmayan; büyük çoğunlukla ana vokaldeki (ya da solo çalgıdaki) ezgiyi sekizli aralıkla (genellikle bas hareketleriyle) takip eden eşlik yapısını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu durum, böylesi şarkılarda herhangi bir çoksesli dokuya rastlanmaması açısından ilgi çekicidir. Ayrıca, eşlik yapısının koşut olduğu şarkılar, daha önce tempo başlığında “yüksek tempolu” şeklinde sınıflandırılmış olan, dans karakteri ve enerjisi yüksek şarkılardır. Bu şarkıların bir diğer özelliği, tamamının eşlik çalgılarının elektronik olmasıdır.

### Tartışma ve Sonuç

Müziksel analizler sonucu ortaya çıkan sıklıklar/yoğunluklar birtakım eğilimlere işaret eder. Söz konusu eğilimleri meydana getiren müziksel malzeme içindeki çeşitlilik ise sınırlı bulunmuştur. Buna karşın yerel ya da küresel, benzer müziksel malzemeler üzerinde yoğunlaşan üretimin aslında endüstriyel birtakım ölçütler üzerinden şekillendiği kanısı oldukça güçlenmiştir. Söz konusu öğeleri, müzik semiyolojisi literatüründen aşına olunan “özgün” birtakım referanslarla eşleştirmek ise güçtür. Başka bir deyişle, referanslar iç içe geçmiş, benzerlikler artmış ve sınırlı bir müziksel malzeme üzerinde yoğunlaşan eğilimler anlama dair çıkarımlar yapmayı hayli zorlaştırmıştır.

Sözü edilen eğilimler şu şekilde sıralanabilir:

- Dizisel özellikler ve baskın diziler;
- Bağlayıcı ritmik öğeler;
- Çoksesli doku ve minör baskınlık;
- Temel ve yardımcı biçim öğeleri arasındaki ilişki;

Modal yapının şarkılar içerisinde oldukça baskın olduğu daha önce belirtilmişti. Frigyen moduna ya da Kürdî makamı dizisine benzeyen bu dizilerin oluşturduğu ezgiler ise çoğunlukla inici karakterdedir. Genellikle 4'lü bölgesinden hareketle eksen sesine dönen ve o bölgedeki döngüsel hareketini eksen çekirdeği üzerinde gerçekleştiren bu baskın eğilim iki şekilde yorumlanmıştır:

- Yürüyücü perdelerde inici bir seyirle

kurgulanan ezgi tipi, durucu bölgeyi ve duruculuk, rahatlama, sonuca ulaşma, tamamlanma anlamını da pekiştirici bir roledir.

- Çözülme, rahatlama, durma gibi etkilerin sık yaşanması ya da duyurulması akılda kalıcılığı ve fark edilirliliği artırır.

Frigyen ya da kürdî tipli modal kullanımlardaki sıklığın coğrafi/kültürel temelleri de göz ardı edilmemelidir. Bu gibi modal kullanımlar İspanya'dan Orta Doğu coğrafyası, hatta, tüm bir Akdeniz müzik dünyasında yaygındır (Manuel, 2010, s. 72). Dahası, Türkiye'deki popüler müzik üretimleri üzerine yapılan çeşitli araştırmalar da bu modal tipin çoğunlukta olduğu göstermiştir (Karahasanoğlu, 2016, s. 65).

Çokça atlamalı hareketler yapan, hatta tonal sistemin sağladığı olanaklar neticesinde daha uzak tonlara ve müzik düşüncelerine (temalara) gitmeye elverişli olan müzikler de çoğu kez benzer eğilimler üzerinden şekillenebilir. Ancak, sürekli soru cümleleriyle devam eden ve çoğu kez tam bir çözülme, karara varma yapmadan bir başka düşünceye (temaya) geçen bir müzik, aynı rahatlama işlemini daha kısa ve yoğun şekilde, sürekli veren bir müziğin yanında “dezavantajlı” olacaktır. Başka bir deyişle, biçim (boyut) uzadıkça, anlatılan öykü de uzayacak (kurgu karmaşıklaşacak), çözülme, durma, rahatlama noktaları arasındaki mesafe de artacaktır. Bu sebeple, hele ki endüstriyel şartların belirleyici olduğu alanlarda üretilen müziğin bahsi geçen “rahatlatıcı” unsurları duyurmak için çok fazla vakti olmayacaktır. Bu aşamada “süre” başlıklı sıklık analizinden elde edilen bulguları hatırlatmakta fayda

vardır. Son üç yılın ortalama şarkı süreleri genel ortalamanın altında kalmıştır.

Tam bu noktada, sözü geçen rahatlama, çözülme, durma vb. işlevleri üstlenen müzik öğelerinden bahsetmek ve söz konusu işleyişi açıklamak yerinde olacaktır. Ortak Uygulamadan<sup>8</sup> günümüze, ton merkezli, dizisel, doğrusal ve kaçınılmaz olarak süreklilik içeren salt-müziksel malzeme içerik olarak değişse de işlevsel anlamda büyük bir değişim göstermemiş olabilir. Öyle ki, 20. yüzyıldaki modern ya da post-modern birtakım müzik çalışmaları dışarıda bırakıldığında (ki Ortak Uygulamanın etkileri o zamanlarda da devam etmiştir), Ortak Uygulama ile günümüz endüstriyel müzik üretimini tarihsel olarak ayıran bir engel yoktur. Bu durum içerik, malzeme ve kurgu için de yer yer böyledir. Zira müzik aynı “doğrusal” eğilimini devam ettirmektedir.

Müzikte doğrusallık, toplumbilimsel müzik yorumlarının da odağında olan konuların başında gelir. Müzik teorisi literatüründe “süreklilik” olarak ele alınan kavram, müziğin başlıca işleyiş şeklidir. Öyle ki, müzik, zamanı kullanan (malzeme edinen) bir sanattır; başı ve sonu temsil eden iki zamansal nokta, “an” arasında kalan seslerin ve sessizliğin kompoze edilmesidir. Michel Serres müziği “zamanın akışı karşısında diyalektik bir duruş” olarak tanımlamıştır (Attali, 2017, s. 18). Ancak, söz konusu “diyalektik duruş” bazı durumlarda “illüzyona” dönüşebilir. Bu durum, zamanı (ve zamanın kullanımını) müzik açısından önemli bir silaha dönüştürdüğü

8 Kısaca Avrupa çoksesli müziğinin Geç-Rönesans, Barok, Klasik ve Romantik dönemlerini (yaklaşık 1650-1900) tanımlamak üzere kullanılan Common Practice ifadesinin doğrudan çevirisidir.

gibi “unutturucu” ve “hatırlatıcı” öğeler, bestecinin elinde, dinleyicinin hafızası ile oynayan ya da dinleyicinin hafızasına oynayan birer araç olarak kuvvetlenebilir

Örneklemede karşılaşılan biçim ve yardımcı biçimlere daha önceki bölümlerde değinilmişti ve AB (kıta+nakarât) yapısının hâkim biçimsel kurgu olduğu vurgulanmıştı. Ancak, bu çalışmada elde edilen biçimle ilgili bulgular şu saptamanın doğmasına yol açmıştır: Kıta+Nakarât düzeni Türkiye’deki popüler müziklerin yabancı olduğu bir yapı değildir; fakat nakarât-önü gibi bir yardımcı öge geçmiş müziklerde de bu denli sık ve işlevsel kullanılmış mıdır? Mevcut örneklemin 2007-2017 arasında oluşu ve geçmişe yönelik (en azından Türkiye için) bu gibi bir araştırma verisinin olmayışı, sorunun cevaplanmasını bu aşamada mümkün kılmaya da söz konusu yardımcı biçim ögesinin (nakarât-önü) AB formu içerisinde kendisine yer bulması, “doğrusallığın” güçlenmesi ve aynı oranda öyküleşmenin artması anlamına gelebilir. Nakarâtlar en yüksek enerjiyi, en baskın ve akılda kalıcı ritmik yapıyı ve ezgileri saklayan bölmelerdir. Onları hazırlayan, bu hazırlama süresince gerilimin artmasını sağlayan ve “kavuşma, çözülme, rahatlama” noktalarının daha güçlü yaşanmasına olanak veren bu gibi yardımcı öğeler yukarıdaki şekilde “germe/gerilme” olarak genelleştirilen meraklandırıcı, bekletici, hazırlayıcı ya da çağırıcı olarak tanımlanabilecek işlevleri yerine getirerek aslında “gergin/rahatsız” bir bölge yaratmakta ve nakarâtın gelişiyile beraber ortaya çıkan “rahatlamanın” kıymetini artırmaktadırlar.

Örneklemedeki şarkıların biçim özellikleri içerisinde en zayıf oldukları konu da

“uzaklaşma” etkisidir. Oysa, Ortak Uygulamanın biçim ve armonisi 20. yüzyılın popüler müzikleri için de temel malzemedir. Halk müziklerinin kıta ya da kıta-nakarât düzeni üzerinden giden genel yapısı Ortak Uygulama boyunca uzamalar, iç içe geçişler, köprüler ve diğer yardımcı kesitler yoluyla daha karmaşık bir yapıya bürünür. Ayrıca, herhangi bir tematik kurgu (örneğin sonat allegro formu) içerdiği geliştirme bölmeleriyle yapıyı daha da karmaşıktırıştır. Benzer uygulamalar, “geliştirme” düşüncesiyle her zaman örtüşmese de kıta-nakarât düzenine eklenen orta bölmelerle 20. yüzyılın popüler türlerine de yansımıştır. Dahası, giriş ve kuyruk kesitleri ve biraz önce üstünde durulan nakarât-önü öğeleri gibi yardımcı biçim öğelerinin köklerini de Ortak Uygulama içerisinde bulmak mümkündür. Bu aşamada vurgulanması gereken nokta, söz konusu öğelerin nitel ya da nicel, endüstriyel üründe aynı içerikte olamaması durumudur. Başka bir deyişle, armoni ya da biçim ustalığıyla “uzun-anlatı” üzerinden yapılan işçilik, tabii ki popüler müzik alanında çabuk üretilen, çokça üretilen ve aynı oranda tüketilen müzik endüstrisinde aynı içerikte olmayacaktır. Ancak, söz konusu olan doğrusallık olduğunda ve biçim öğeleri öyküleştirmeye elverişli bir biçimde kurgulandığında işlev (hazırlama, unutturma, çağırma, çözme, rahatlama vb.) yine aynı işlevdir.

Şarkılara hâkim çoksesli dokunun dikey olduğu ve bunun tonal akor ilişkilerini, daha doğrusu işlevsel armoniyi içermediğinden bahsedilmişti. Ayrıca, eksen çekirdeğiyle ilgili kısımda da benzer konular açıklanmış ve baskın olan türün minör olduğu, bu durumun tonal şarkılarda da aynı görüldüğü tespit

edilmişti. Söz konusu baskınlığın temel sebeplerinden biri elbette ki kullanılan modal dizilerin kendi yapılarından (aralıklarından) kaynaklanmaktadır. Diğer yandan minör eğilimin sosyal, kültürel ya da psikolojik açıdan herhangi bir durumu ifade etmediği konusu düşündürücüdür.

Bunların yanı sıra, minör ya da majör karakterdeki bir müziğin dinleyici nazarında hangi duyguları uyandırdığı da tartışmalı bir konudur. Ancak genel kanı müziksel deneyimleri ya da bilgilerinden bağımsız olarak dinleyicilerin majör tonlarda pozitif, minörlerde ise negatif bir duygusal eğilimler gösterdiği yönündedir (Parncutt, 2014, s. 325). Yine de bu ölçüt tek başına yeterli olmayabilir. Hatta, tempo, majör ya da minör karakterden daha etkin bir rol üstlenebilir. Genel kabul, hızlı temponun olumlu, pozitif duygularla; ağır temponun ise negatif duygularla ilişkili olduğu yönündedir (Rigg, 1940, s. 566). Dolayısıyla hızlı çalınan bir minör müzik, yavaş çalınan bir majör müziğe oranla daha fazla pozitif düşünceler, duygular uyandırabilir. Başka bir deyişle, hızlı minörler de negatif göndermelerin dışında duygusal çağrışımlar yapabilir. Örneklemedeki hızlı şarkıların aynı zamanda minör olması bunun tipik bir göstergesidir.

Analizler neticesinde örneklemin genel olarak yerel müzik sermayesine sıklıkla başvurduğu; buradan edindiği öğeleri yeniden işlediği üzerinde yer yer durulmuştu. Bu noktada, söz konusu etkileri sıralayarak netleştirmek yerinde olacaktır:

- Dizisel/modal uygulamalar

- Vokal teknikleri (çoğunlukla süslemeler ve nağme bölgeleri)
- Bağlayıcı, belirgin ritmik kurgular

Diğer yandan, yerel müzik sermayesinin yanı sıra küresel müzik kültürünün ve endüstriyel eğilimlerinin de şarkılar üzerinde etkisi olması kaçınılmazdır. Popüler müziklerin küresel ölçekteki endüstriyel özellikleri; prodüksiyon ve promosyon şekilleri; toplumsal, ekonomik ve simgesel sermayelerinin neleri içerdiği elbette ki bambaşka bir konudur. Ancak, incelenen örneklemin birtakım konularda dünya ölçeğindeki bazı eğilimlerden etkilendiği görülmüştür.

Müziksel analizler üzerinden elde edilen tüm bulgu ve yorumlar, Türkiye’deki popüler müzik üretiminin öncelikli olarak yerel, kısmen de küresel eğilimler üzerinden şekillendiği yönündedir. Bu eğilimlerin endüstriyel ilişkiler ve beklentiler bağlamında “tipik” olanın yeniden üretimine yol açtığı, bunun da tür, içerik, besteci, şarkıcı, tempo, mod, ton, orkestra vb. etkenlere bakılmaksızın önemli bir “benzeşme, aynılaşma” sonucunu doğurduğu görülmüştür.

## Kaynakça

- Attali, J. (2017). Gürültüden müziğe. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. vd. (2014). Bilimsel araştırma yöntemleri, Pegem Akademi, Ankara.
- Ekiz, D. (2013). Bilimsel araştırma yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara.
- İlerici, K. (1981). Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Kanat, E. (2020). Kültürel Etkileşim Örneği Olarak Melfûf Usulü ve Stüdyo Kayıtlarında Çalışması. Ahenk Müzikoloji Dergisi. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1179104>
- Kantemiroğlu, D. (2001). Kitabı 'ilmi'l-musiki 'ala vechi'l-hurufat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karahasanoğlu, S. (2016). Cultural and Historical Unity in Mediterranean Music. Humanities and Social Sciences Review, 61-65. ISSN:2165-6258 :: 05(02):61-66
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk musikisinde makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Manuel, P. (1989). Modal Harmony in Andalusian Eastern European and Turkish Syncretic Musics. Yearbook of Traditional Music (21), 70-94. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/767769?origin=JSTOR-pdf&seq=1>
- Orhunbilge, N. (1997). Örnekleme yöntemleri ve hipotez testleri, Avcıol Basım Yayın, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1994). Türk musiki nazariyatı ve usulleri. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Parncutt, R. (2014). The emotional connotations of major versus minor tonality: One or more origins? *Musicae Scientiae*18(3), 325. doi:10.1177/1029864914542842
- Rigg, M. G. (1940). Speed as a determiner of musical mood. *Journal of Experimental Psychology*27(5), 566-571.
- Schreuder, H. T., Gregoire, T. G., & Weyer, J. P. (2001) For What Applications can Probability and Non-Probability Sampling be Used?, *Environmental Monitoring and Assessment*, 66 (3), s. 281-291.
- Teddlie, C., & Yu, F. (2007) Mixed Method Sampling: A Typology With Examples, *Journal of Mixed Methods Research*, 1 (7), s. 77-100.



## Musical trends of Turkish popular music between 2007-2017

### Extended Abstract

The first two decades of the twenty-first century were a period in which the music industry and popular music trends underwent significant changes. At the beginning of these stand the spread of broadband Internet technology and the emergence of new mass media. However technological innovations were not limited to the Internet; the means of music production, promotion and consumption tools have also changed drastically. One of the most important events is widespread of use of these production and promotion tools. For instance, the use of personal computers with increased processing power has become available and some hardware, which was quite expensive in the past, has begun to be simulated through software technology. Thus, as in many other fields, new production activities have emerged in the field of popular music. This situation may have led to the formation of some major trends. This study aims to identify these trends in the Turkish popular music scale.

This study is based on a sample size of 400 Turkish popular music songs produced between 2007 and 2017. The most important inclusion criteria in determining the sample is popularity. We consider the songs in the TOP Lists provided by MÜ-YAP and prepared by MÜ-YAP in a total of 10 categories as the population of the research, since these lists show the most consumed songs in different media and different formats (CD sales, online rentals, downloads, etc.). It consists of all the songs on the TOP Charts in 10 years. Accordingly, the universe of the project consists of 1542 units in different MÜ-YAP TOP Lists. The songs were analyzed with regard to their basic musical elements such as rhythmic patterns, scales, modes, makams, tempo, tonality, etc. Our aim is to reach the frequencies of these elements through such an analysis and to appoint which trends have shaped the Turkish popular songs in these years.

The results of the analyses are given under 19 subtitles. Some ratios in the frequency tables given in these subtitles are remarkable. For example, the Phrygian is the most frequently used mode, with 40% of all modal songs; the descending melodic contour is dominant in 64% of the songs; 92% of the tonic chords are minor triads; Hicâz has been the most common makam; no modulation was found in 91% of the songs; within 10 years, the average length of the songs decreased from 251 seconds to 226.

As a conclusion it can be stated that Turkish popular music trends have two sources: local musical materials and global/industrial effects. Musical elements such as rhythmic patterns, modes or makams mostly come from the local musical culture. We also observed that such local reflections are gathered under 4 categories: modes/makams, vocal techniques and ornaments, instruments and instrumental techniques and rhythmic patterns. On the other hand, global effects have often been found to be effective on the formal structures of the songs. Some industrial standards of mixing and mastering such as dynamic ranges, loudness levels, etc. have also been observed as global effects.

### Keywords

*industrial tendencies in music, popular music studies, musical analysis, music industry*

