

# Usûlde Hayaletin Ardından Gitmek: Görünmeyen Darplar\*

## Follow On After Ghost In Usûl: Unseen Beats

Erkan KANAT <sup>(1)</sup> 

Songül KARAHASANOĞLU <sup>(2)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Erkan Kanat (Arş. Gör.)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-Posta: kanate@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-5695-4589

<sup>(2)</sup> Songül Karahasanoğlu (Prof.)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-Posta: atason@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3861-1088

Başvuru/Submitted: 11 Nisan 2023

Kabul/Accepted: 2 Haziran 2023

Atıf/Citation

Kanat, E., & Karahasanoğlu, S. (2023). Usûlde Hayaletin Ardından Gitmek: Görünmeyen Darplar. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 9-20. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1280904>

\* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı'nda Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında hazırlanan "Türkiye'de Popüler Müzik Türlerinin Benzerliğini Oluşturan Ortak Unsur: Ritim Yapıları" başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir.

### Özet

Usûl kaidesinin profesyonel müzik endüstrisindeki performans biçimine odaklanıldığında yazılı nazariyatta tanımlanmış usûllerden ziyade, icracılar tarafından şekillendirilen ve çoğu Arap müzik kültürü ile kurulan kültürel etkileşimin izlerini taşıyan ritim kalıplarının mevcut olduğu ifade edilebilir. Bu usûller, kullanılan vurmali çalgıların yapısal özellikleri ve icra teknikleri dolayısıyla çeşitli biçimlerde standartlaşmış kalıplar haline gelmiştir. Popülerleşmiş çeşitli ezgilerin bestelenme sürecinde notada belirtilmemiş türlü süslemelerin icracılar tarafından melodik yapıyı zenginleştirmek maksatlı eklendiği bilinmektedir. Bu bağlamda ritim çalgılarında da usûl kaidesinde belirtilen darpların dışında kalan çeşitli nüanslar kullanılması ile süslemeli varyantlar ortaya çıkmaktadır. Müzik literatürüne yerleşmiş olan Ghost (hayalet) adı verilen ve ince detaylar barındıran ancak notasyonda görülmeyen, çoğu zaman icracının yorumlama biçimine ya da icra tekniğine dayalı olarak farklılıklar gösteren darplar, müzik icrasının zenginleşmesi noktasında önemli ancak göz ardı edilen ince bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede, müzik endüstrisinde icracıların sıklıkla kullanmayı tercih ettiği Vahde adlı ritim kalıbının kullanıldığı Rüzgar Söylüyor ve Sorma Bana Nafile adlı iki eser analiz edilmiştir. İcra edilen iki eserde söz konusu ritim kalıbı ve kullanıldığı sözlü bölüm Finale nota yazım programının 25.5 sürümü ile notaya alınmıştır. İkili partiyon biçiminde yazılan bu notasyonda üst satır eserin melodik notasını, alt satır ise albüm kaydında duyumsal açıdan en fazla duyulan çalgı olan darbuka ile vurulan darpları ifade etmektedir. Alt satırda Ak-san sembolü ile gösterilen darplar, usûl icrasındaki güçlü vuruşları belirtmektedir. Parantez içinde gösterilen darpların açılımı ise metin içerisinde ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Vahde usûlünde söz konusu görünmeyen darp eklentileriyle ortaya çıkan süslemeli biçiminin müzik endüstrisinde sıklıkla kullanılan süslemeli biçiminden daha fazla darp içerdiği sonucuna ulaşılmış, bu bakımdan da darp açısından zengin bir icranın ortaya çıktığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Melodi ve usûl ekseninde yapılan analiz çalışmalarında, usûl darpları Düm ve Tek vuruşlarıyla ifade edilmektedir ancak bu iki temel vuruşun dışında kalan darplar icra sırasındaki ince nüansların da göstergeleri arasında sayılabilir. Çoğunlukla eser analizlerinde yer verilmeyen bu görünmeyen darpların ortaya çıkardığı zenginleşmiş icra biçimine dair somut bulgular ile bu alanda yapılan çalışmalara katkı sunulması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Popüler Müzik, Arabesk, Usûl, Ghost, Vahde

## Abstract

When focusing on the performance form of the rhythm base in the professional music industry, it can be stated that there are rhythm patterns shaped by the performers and bearing the traces of cultural interaction, most of which are established with Arab music culture, rather than the methods defined in written theory. These rhythm structures have been standardized in various ways due to the structural features and performance techniques of the percussion instruments used. In the composing process of popular melodies, various ornaments not specified in the note are used by the performers to enrich the melodic structure. In this context, ornamental variants emerge with the use of various nuances in rhythm instruments, other than the beats specified in the method rule. The beats, which are called Ghost in the music literature and contain fine details but are not seen in notation, often differ depending on the interpretation style of the performer or the performance technique, appear as an important but overlooked fine detail at the point of enriching the musical performance. In this article, two songs named Rüzgar Söylüyor and Sorma Bana Nafile, in which the rhythm pattern Vahde is used, are analyzed. In the two songs, the rhythm pattern in question and the spoken part in which it is used were notated with the 25.5 version of the Finale notation program. In this notation written in the form of a double score, the top line represents the melodic note of the piece, and the bottom line represents the beats of darbuka which is the most sensory instrument in the album recording. The beats indicated by the Accent symbol on the bottom line indicate strong beats in the usûl performance. Expansion of the strokes shown in parentheses is detailed in the text. It has been concluded that the ornamented form, which emerged with the invisible beats attachments in the Vahde style, contains more beat than the ornamented form, which is frequently used in the music industry, it has been tried to express that a performance rich in terms of beat has emerged. In the analysis studies made on the axis of melody and usûl, the beats are expressed as Düm and Tek, but there are beats that contain subtle nuances. It is aimed to contribute to the studies in this field with concrete findings about the enriched performance style revealed by these invisible beats, which are not included in the analyses.

**Keywords:** Popular Music, Arabesque, Usûl, Ghost, Vahde

## 1. GİRİŞ

Hangi müziğin popüler veya hangisinin olmadığı sorusu, günümüz şartlarında oldukça değişken ve çoğu zaman tüketicilerin alışkanlıklarına ve müzik beğeni matrislerine göre şekillenen bir düzlemi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla popülerlik ölçütü söz konusu olduğunda; bir müzik türünün ya da salt müzik eserinin neye, kime göre popüler olduğu elbette değişken ve tanımlanması güçtür. Popüler müzik alanına odaklanan çalışmalar, disiplinlerarası yaklaşımlar üzerinden söylemler geliştirerek ele alınan problemleri çözme eğilimindedir. Bu bağlamda düşünülürse; içerik açısından kendisi de değişken olan popüler müzik alanı, müzikolojik kuramlar ve başta toplumbilim ve antropoloji olmak üzere birçok farklı disiplinden faydalanılarak tanımlanabilmektedir. Ancak son kırk yılın müzik üretimi düşünüldüğünde, popülerliğini hiç yitirmemiş, ona ses veren enstrümanların icra ediliş tarzından ötürü yani genel anlamda *sound* olarak ifade edebileceğimiz müziksel yaratının betimleyici özellikleri sayesinde belli müzik tarzlarına sokulabilecek müzik ürünlerinden söz etmek mümkündür. Söz gelimi, arabesk, pop ya da alaturka gibi müzik türlerinin ortaya çıkması genel çerçevede icra tarzıyla ya da eserin form yapısıyla ilişkilidir denilebilir. Bir müzik eserinin hangi tarz ya da müzik türü içerisinde kategorize edileceği ayrı bir araştırma sahası olmakla birlikte, kayıtlı müzik ürünleri üzerinden düşünüldüğünde vokal seslendirme, kullanılan çalgılar ve bu çalgılarla şekillenen müziksel yorumlama gibi içeriklere sahip kayıt safhası o eserlerin bestelenme safhasından sonraki tüm süreçler arasındaki en önemli safhadır. Çünkü söz konusu eserde kullanılan enstrümanların ses sahası, yapısal özellikleri, yerleşik anlayış haline evrilmiş yani standartlaşmış çeşitli müziksel ifadelerin sıklıkla kullanımı gibi türlü etkenler en azından duyumsal yolla belli bir müzik türüne aidiyeti nispeten daha kolay hale getirebilmektedir. Popüler müzik alanında ise bu aidiyeti zorlaştıran etmenlerden de söz edilebilir. Şehvar Beşiroğlu'nun da ifade ettiği gibi "biçimi itibariyle kendine özgü sektörel işleyişin ölçütleri içerisinde yapılandırılan ki söz konusu ölçütlerin oluşumunda temel alınan değerler, belli toplu kesimin kültürü içindeki beğeniye dayanmayıp büyük ölçüde dünya kültürüne ait müziklerdir" (2003, s. 107). Örneğin; küreselleşmenin de bir getirisi olarak kabul edebileceğimiz -Hint tablasının dünyanın her coğrafyasındaki popüler müziklerde kullanılması gibi- farklı kültürlerin yerleşik enstrümanlarını kullanmak suretiyle ortaya çıkan karma nitelikli müzik üretimi arayışları, müzik türlerini sınıflandırma noktasında sınırları muğlak alanlar yaratır. Oluşan karma nitelikler de hem yereli hem küreseli barındıran küreyel (glokal) müzik

üretiminden söz etmemize olanak sağlar. Bu etkileşimin altında yatan temel neden, üretilen müziğin farklı kitleler tarafından da dinlenilmesini sağlamaktır. Ancak bu denli kesin çizgilerle ifade edilmesi pek mümkün olmayan yani tek bir gerekçe üzerinden açıklanamayacak kadar farklı bağlamlarda düşünülebilecek ve müzik kültürünü doğrudan etkileyen kültürel etkileşimlerin de müzik kültüründe değişimlere, yeniliklere yol açtığı aşikârdır. Örneğin; tarihsel süreçte Mısır'ın müzik kültürü ile kurulan kültürel etkileşim neticesinde, tıpkı Arap coğrafyasında Türk müziği unsurlarına rastlandığı gibi Türkiye'de de Arap müziğinin etkileri çeşitli biçimlerde görülebilmektedir. Her ne kadar Cumhuriyet öncesinde de müzik kültürü bağlamında karşılıklı etkileşimlere rastlanıyor olsa da, müzik icralarındaki değişimi toplumbilimsel çerçevede ele alan yazınsal kaynakların büyük çoğunluğu, 1930'lu yıllarda radyoda Türk müziğine getirilen süreli yayın yasağı ve akabinde Arap radyolarıyla başlayan toplumsal müzik dinleme pratiğindeki yeni yönelimlerle, müzikli Mısır filmlerinin sinemalarda gösterime girmesi gibi gelişmelere odaklanır. Bu kaynaklar ayrıca Sadettin Kaynak'ın öncülük ettiği, Türkçe dublajlı filmler için bestelediği sözlü eserlerle ortaya çıkan ve *serbest icra* olarak gelişmeye başlayan repertuarın müzik icralarına yön vermeye başlaması ve piyasa müziğinin de temellerinin Mısır müziği ile benzer dinamiklerdeki seyrine işaret ederek, kurulan münasebetin belirgin izlerini o dönemler üzerinden ele almaktadır. Bu süreç *arabeskleşmenin* de başlangıcı olarak nitelendirilmekte, özellikle Orhan Gencebay'ın albüm kayıtlarında 1960'ların sonlarına doğru yer almaya başlayan yaylı gruplarının icra biçimi sebebiyle de Muhammed Abdülvahab gibi Mısır'lı bestekârların eserlerindeki icra stilleriyle benzerlikler taşıdığı görüşü ağır basmaya başlamıştır. Müzik endüstrisinde yer alan yaylı orkestralarının icra stili ve vurmali çalgılar arasında darbuka ve def gibi çalgıların en çok kullanılan çalgılar haline gelişi ve bu çalgılar ile gerçekleştirilen usûl icraları bu etkileşimin göstergeleri arasında sayılabilir. Müzik kayıt endüstrisinde aktif rolü olan ve popüler müzik ürünlerinde icralarıyla tanınan yaylı gruplarının icra stili batılı yaylı orkestralarından farklı dinamiklere sahiptir. Darbuka ve def gibi vurmali çalgılar ise Anadolu müzik kültüründe zaten var olan çalgılardır ancak müzik endüstrisinde yer alan icracıların sahip oldukları darbuka, def, dhollo gibi vurmali çalgılar ve icra stillerinden ötürü kayıt endüstrisinin dinamikleri Mısır müziği ile kurulan kültürel etkileşimin belirgin örneklerini yansıtır. Diğer yandan her iki müzik kültürünün de temelde makam ve usûl temelli oluşu müzik kültürü bağlamındaki geçişliliğin önünü açmaktadır. Bu geçişlilikteki pratik kodlar zaten yapısal benzerliğe sahip Türk ve Arap müziği etkileşiminin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Sözü edilen pratik kodlar, çoğunlukla icra stillerinin benzemesi hatta bire bir nitelikte olabilmektedir. Söz gelimi; Türk icracıların şekillendirdiği, arabesk olarak nitelenen müzik parçaları arasında Uşşak makamında olanlar Türk müziği nazariyatında koma değeri *cent* cinsinden değerlendirilen Segâh perdesi ile aynı değerde eşleşmez. Arabesk ezgilerdeki Segâh perdesi Türk müziği icralarında görülen Segâh perdesinden daha pest basılır. Dikkatli bir dinleyici bu perdenin Ümmü Gülsüm başta olmak üzere Ortadoğu'nun önde gelen yorumcularının seslendirdiği Beyati makamındaki eserlerinde duyulan ve Nısf Bemol olarak ifadelendirilen perde ile aynı değerde olduğunu kavrayabilecektir. Arap tarzı manasına gelen arabesk sözcüğünün kullanılması da biraz bu vb. durumlardan kaynaklanır. Özellikle kayıt endüstrisinde yaylı çalgılar topluluklarının refakatinin Orhan Gencebay'ın öncülüğünde başladığı bilinmektedir. Keman, viyola, viyolonsel ve bazen de kontrbas eklenmesiyle oluşan yaylı toplulukları, makamsal müzik türlerinde batı tarzı üsluptan ziyade Arap stiline yakın icralar gerçekleştirilmektedir. Bir diğer pratik kod ise vurmali çalgıların icrasında görülür: Vahde, Melfuf ve Düyek usûlü ile aynı darplara sahip olduğu halde müzik endüstrisinde Arap adıyla bilinen Maksım usûlünün yoğun biçimde tercih edilmesi ve bu usûllerin Türk icracılar tarafından Arap icracılar gibi performe edilmesi kültürel etkileşimin göstergesi olmakla birlikte o icralarda ne türden nüansların yer alacağına da işaretini barındırır. Söz konusu nüanslar nota üzerinde görülmeyen, icracıdan icracıya değişkenlik gösterse de gerek stüdyo gerek sahne icralarında hep var olan çeşitli süslemeler manasına gelmektedir. Popüler müziğin endüstrileşmiş kolunda notasyon melodik çalgılar için kullanılırken, davul (bateri) dışında kalan diğer vurmali çalgılar için notasyona ihtiyaç duyulmamaktadır ki zaten icracıların büyük çoğunluğu da nota bilgisine sahip değildir (C. Bağlan, Karşılıklı Görüşme, 1 Haziran 2021). Özellikle vurmali çalgı icraları düşünülürse nazari esaslar ve pratikteki yansımaları arasında farklılıkları bu nüansların belirlediğini ifade etmek yanlış olmaz.

Bir diğer yanı, yüzyıllarca kadim müzik kültürünün aktarım sistemi olan *meşkte* usûl öğretimi ve aktarımı ustadan çırağa dizlere vur-dur-mak yöntemiyle süregelmiştir. Edvar geleneğinden farklı

olarak modernleşme sürecinin etkisi ile yazılı müziğe geçişle birlikte, geçmişe oranla usûl bahsinin notasyon yardımıyla standartları belirlenmiş ve -ekol farklılıkları sebebiyle görüş ayrılıkları göz önünde bulundurulmazsa- büyük oranda birbirine benzer darp isimlendirmeleri ile yazılı kaynaklarda yer edinmiştir. Konuya ilişkin yazılı kaynaklar arasında Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'den günümüzde dek Tevfik Rıza Pırnal (1948), Veli Kanık (1954), Ümit Mutlu (yayın tarihi belli değildir), Hurşit Ungay (1981), Ekrem Karadeniz (1983), İsmail Hakkı Özkan (1984), Şeref Çakar (1970), Cemil Sangın (1997), Erdiñ Çelikkol (2000), Erol Sayan (2010), Ahmet Selim Teymur (2010), Fatih Salgar (2017), Fahrettin Yarkın (2017), Mehmet Gönül (2017) gibi isimlerin çalışmaları örnek olarak verilebilir.<sup>1</sup> Bu yazılı kaynaklarda usûl bahsi büyük oranda çift çizgili porte üzerinde belirtilmişse de icra sırasında ortaya çıkan nüanslar nota üzerinde gösterilmemektedir. Bunun da belli gerekçeleri vardır: Örneğin Türk müziğinde temel usûl eğitimi eğer çalgı ile veriliyorsa, bu çalgı kudüm olarak tercih edilir ve kudüm icrasında bu nüanslar görülmez. Kudüm dışındaki vurmali çalgılarda ise ortaya çıkan nüanslar icracıdan icracıya farklılık gösterir çünkü temel vuruşların dışında kalan bu süsleme darpları her icracının çalgısal performansını şekillendiren parmak ve bilek stillerinin farklılıklar göstermesinden ötürü yani icra stilleri farklı olduğundan tekdüze ifade edilebilecek bir niteliğe sahip olmamaktadır. Dolayısıyla bu darpları standart bir biçimde notada belirtmek pek de mümkün görünmemektedir. Ancak nihai sonuçta söz konusu usûlün icrası darp açısından eşdeğerdir. Aslına bakılırsa, herhangi bir müzik eserini nota ile seslendirme noktasında icracılar çoğu zaman notada belirtilmemiş çarpma, tril ya da nüans artikülasyonları ile yorumlama yapabilmektedir. Bu da icra edilen eserin ifade açısından daha zengin duyulmasında etkilidir. Özellikle yorumlama becerisi yüksek stüdyo müzisyenleri solo pasajlar çalarken nüans artikülasyonlarını fazlaca kullanır. Söz konusu nüansların görülmemesinin bir diğer gerekçesi de vurmali çalgılar üzerine yazılmış ve hali hazırda müzik eğitimi verilen kurumlarda kullanılan metot olmayışıdır. Örneğin; Türk müziğinde usûle ilişkin nazari esaslar kudüm üzerine kurulu iken bendir, daire, def gibi çalgılar üzerine yazılmış metot yoktur. Her ne kadar önerme olarak sunulan metotlar varsa da müzik eğitim kurumlarında bu metotlar henüz yerleşik bir düzleme sahip değildir. Metot eksikliği, bu çalgılarda bireysel teknik ve tercihlere bağlı olarak değişkenlik gösteren icra stillerinin oluşmasında etkilidir denilebilir. Örneğin; kullanım oranı uluslararası boyutlarda olan davul (bateri) notasyonları, öğrenme sürecinde olan bir icracı için yol göstericidir. Ancak bu coğrafyaya özgün geleneksel vurmali çalgıların büyük çoğunluğunun metodu yoktur. Bu da vurmali çalgı eğitiminin usta çırak ilişkisiyle gelişmesinde bir gerekçe olarak ele alınabilir. Bu eksikliğin bir devamı da notasyonda görülen yazım probleminde açığa çıkmaktadır. Usûl kaidesinde belli isimlere sahip olan darplar dışında kalan diğer nüanslı vuruşlar, resmî kurumlardaki eğitimcilerin kendileri tarafından belirlenen çeşitli sembollerle tarif edilmesi yoluyla aktarıldığından bu nüansların ifade edilmesi terminoloji ve notasyon açısından görüş farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır.

Popüler müzik alanında kullanılan vurmali çalgılar da bu durumdan elbette etkilenir. Çünkü söz konusu çalgılar içerisinde bendir, def gibi çalgılar müzik endüstrisinde hemen hemen her müzik türünün içerisine sızabilme özelliğine sahiptir. Özellikle kayıt endüstrisinin otorite icracıları hangi müzik türü olursa olsun, bu çalgıları sıklıkla kullanmaktadırlar.<sup>2</sup> Ancak yaylı çalgılar ya da piyano gibi uluslararası düzeyde kabul görmüş teknikleri ya da yazılı metotları bulunmayan bu vurmali çalgılar, icracının şekillendirdiği ya da kompozitör, aranör gibi üretici kimliklerin belirleyici olduğu biçimlerde icra edilmektedir. Bu sebeple de herhangi bir usûl icrası söz konusu olduğunda ana darplar dışında kalan diğer nüanslar değişkenlik gösterebilmektedir. Bu nüanslar içerisinde *Ghost* adı verilen vuruşlar ritim kalıbının şekillenmesi açısından belirleyici bir unsurdur.

1 Kronolojik sırayla verilen bu isimlere ait çalışmaların bilgileri Ufuk Akın İnce (2019) tarafından kaleme alınan "Türk Müziği Usûl Kaynakları" adlı kitaptan alınmıştır.

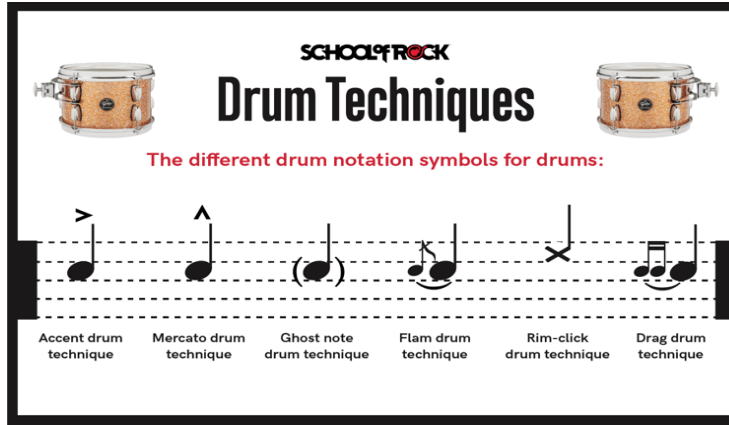
2 Kayıt endüstrisinin en önde gelen vurmali çalgılar icracılarından Mehmet Akatay, popüler müzik denildiğinde darbukadan sonra en çok kullanılan çalgının def olduğunu belirtmiştir (Karşılıklı Görüşme, 20 Ocak 2022). 80'li yıllardan günümüze dek çok sayıda albümde refakatçi olarak yer alan Murat Arslan (Iraklı Murat) da darbuka ve def çalgılarının müzik endüstrisinde kullanılan vurmali çalgılar arasında ilk sırada yer aldığını ifade etmiştir. Ayrıca, Murat Arslan kendisinin Türkiye'ye gelip albüm kayıtlarında yer almaya başlamasıyla birlikte diğer icracıların kendisinden birçok Arap usûlünün de adını ve icra şeklini öğrendiğini ileri sürmektedir (Karşılıklı Görüşme, 24 Mart 2021).

## 1.1. Yöntem

Bu makale çalışması, ele alınan temel problemin tartışılabilmesi açısından iki sözlü eserin Finale 25.5 sürümü nota yazım programı kullanılarak içerik analizi yöntemiyle irdelenmesi ile şekillenmiş nitel bir araştırmadır. Tez çalışması için yapılan alan araştırmaları sırasında fikirlerinden, tecrübelerinden faydalanılan, müzik kayıt endüstrisinde aktif rol alan isimlerin görüşlerine de yer verilmiştir. Konuya ilişkin çeşitli yazılı kaynaklara da atıfta bulunulmuş, yayın etiğine uyulmuştur.

## 1.2. Nitelik Açısından Görünmeyen Darplar

Ghost (hayalet) terimi vurmali çalgılarda çok düşük ses seviyesinde (Miller, 1996, s. 16) ve ana notalar arasında çok yumuşak şekilde (Mattingly, 2006, s. 61) çalınan notalar için kullanılan bir terimdir. Hayalet notaların müzik endüstrisinde icracı tarafından özellikle performans edilmesi bekleniyorsa perküsyon partiyonlarını yazan kompozitör ya da aranjör tarafından mutlak surette notada çeşitli simgelerle gösterilmektedir. Bendir, def gibi çalgıların notasyonu var olmadığı için kayıta hangi enstrümanın ya da hangi ritim kalıbının icra edileceği genelde sözel iletişimle belirlenmektedir. Ancak bateri (drum) kullanılıyorsa bu gösterim biçimi büyük oranda bateri için kullanılan notasyon sayesinde yapılır. Sözü edilen görünmeyen darplar bateri notasyonunda belli simgelerle gösterilmektedir. Örneğin;



Şekil 1: Ghost ( Hayalet ) Notanın Davul Notasyonunda Gösterimi <sup>3</sup>

Şekil 1'de gösterilen ve parantez içine alınarak sembolize edilmiş Ghost Note (hayalet nota) önündeki ya da ardındaki vuruşlardan daha az şiddetle çalınacaktır. Davul ya da perküsyon notasyonlarında tıpkı parantez gibi başka semboller de hayalet notalar için kullanılmaktadır. Örneğin; çevresindeki vuruşlardan daha az şiddetle çalınacağı anlamını veren *Breve*,  $\cup$  sembolü ile gösterilirken, [ ] (köşeli parantez) sembolü ile gösterilen vuruşlar da yine vuruşun şiddetinin azlık derecesini ifade eden bir başka hayalet nota sembolüdür. Uluslararası geçerliliğe sahip bu notasyon sistemi davul notasyonunda yer almakta iken söz konusu semboller Türk müziğinin usûl notasyonunda yer almaz. Temelde *Düm-Tek-Dü-Te-Ke-Me-Ta-Hek-Kâ* gibi ikai terennümler ile ifade edilen vuruşlar, usûl kaidesi kudüm çalgısı üzerinden geliştirildiği için darplar usûl mertebesine ve içerisindeki süre değerine göre adlandırılır. Nazari çerçevede belirlenmiş ve kabul gören esaslar arasında sembolize şekilde yer almayan hayalet darplar, icra boyutunda ise olmazsa olmazları arasındadır ve dünya genelinde kabul gören notasyon sembollerinin nota üzerine sonradan eklenmesiyle icracıya sunulabilmektedir.

Gerek nota bilgisine sahip olmayışları gerekse icra ve hafıza kabiliyetleri yüksek olduğu için notaya ihtiyaç duymayan vurmali çalgı icracılarının, bir müzik eserinin icrası sırasında kendilerinin adlandırdıkları ve temel vuruşlara eklemledikleri ve de eserin daha zengin içerikli duyulmasında etkili olan, enstrümanlardan çıkan sesleri betimleyen *Ra-Re-Rak-Ta-Ka-Kof-Tırr-Pa*<sup>4</sup> gibi vuruşların ve çeşitli süsleme darplarının ise hayalet notların öncül ve ardılları olarak vurulması, usûl bahsinde velvele olarak tanımlanabilir.

3 Bkz. Drum Notation For Beginners, t.y. *The different drum notation symbols for drums*. Erişim Tarihi: 24.02.2023.

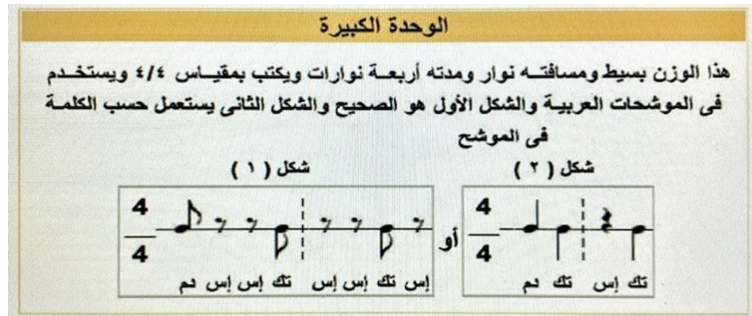
4 Darpları niteleyen bu isimlendirmeler müzik endüstrisindeki icracılar arasında yaygınlaşan terminolojinin göstergesidir. Vurmali çalgılardan çıkan sesleri betimleyen bu adlandırmalar, müzik endüstrisinin önde gelen vurmali çalgı icracılarından Cengiz Ercümer ile yapılan görüşmeden elde edilmiştir (Karşılıklı Görüşme, 21 Şubat 2022).

Tarihsel süreçte Arap müziği ile etkileşimin neticelerinden biri olan Arap müzik kültüründe tanımlanmış çeşitli usûllerin Türk icracılar tarafından kullanılıyor oluşu, icra biçimleri gelişme gösterdikçe daha da yaygınlaşmıştır. Bu yaygınlığın en öne çıkan belirteçleri ise Vahde başta olmak üzere Melfuf, Maksım, Saidi gibi çeşitli usûllerin kullanımınıdır.<sup>5</sup> Müzik endüstrisinde yaygın biçimde kullanılan ritim kalıplarından biri olan ve özellikle Sofyan ya da Düyek usûllerinde bestelenmiş eserlerde kullanıldığını ifade edebileceğimiz Vahde hakkında ayrıntılı bir çalışma olmaması, bu denli yaygınlığa sahip bir usûlün analizini gerektirdiği ve alanda yapılan çalışmalara katkı sunabilmesi fikrine dönüşerek bu çalışmanın da ortaya çıkmasında bir gerekçe olmuştur.

Ali Jihad Racy, Vahde usûlüne ilişkin şu cümleleri kullanır:

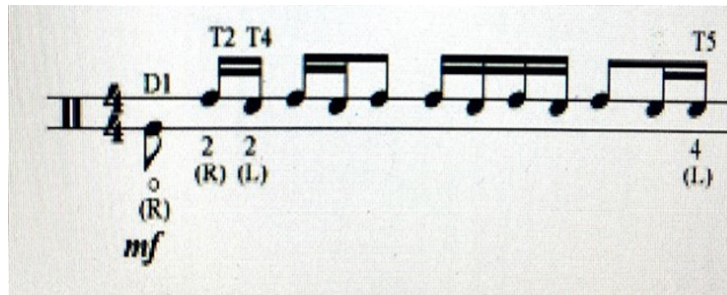
“ Mısır müziğiyle güçlü bir ilişkisi olan vahde, yinelenen bir vurgu efekti olarak tarif edilebilir. Esasen önceden belirlenmiş ve kısa ve öz bir biçimde yapılandırılmış çok çeşitli vuruş tasarımları sergileyen Suriye- Türkiye kaynaklı döngüsel kalıplardan farklı olarak vahde, en temel formunda ölçünün ilk vuruşuyla, yani Düm’le işaretlenen bir zaman birimidir. Bazen en önemli teorik tasarımlardan biri olarak ele alınan vahde kalıbı, çeşitli uzunluk ve tempolardadır ve büyük, orta, küçük gibi tanımlayıcı sıfatlar almıştır.” (2007, s. 170).

Yazılı kaynaklarda dört zamanlı olarak belirtilen Vahde usûlü, Vahde Kebir, Vahde Sagir gibi türlere de sahiptir. Ancak mertebesi dörtlük yerine sekizlik düşünülürse sekiz zamanlı olarak da kabul edilebilmektedir. Vahde, Türk icracılar tarafından tıpkı Mısır klasik müziğinde olduğu biçimleriyle icra edilir ancak müzik endüstrisinde Kebir ve Sagir gibi tanımlar yaygın değildir. İcraçılarının eklemlediği çeşitli hayalet darplar usûlün velvelesinde farklı darpların da ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Majdi İshak, Vahde Kebir usûlünün notasını şu şekilde göstermektedir:



Şekil 2: Vahde Kebir Usûlünün Darplarını Gösteren Nota (İshak, 2015, s. 59).

Şekil 2’de gösterilen notaya göre, sekizlik değerdeki Düm darbu ile başlayan usûlün ikinci dörtlüğü sekizlik es ve sekizlik tek darbını içerirken, üçüncü dörtlüğü es barındırmaktadır. Son dörtlük ise sekizlik Tek darbu ve sekizlik es barındırır. Türk icracılar bu kalıbı yukarıdaki nota örneğinde ifade edildiği biçimde icra etmelerinin yanı sıra, Nilgün Doğrusöz ve Esra Karaol’un vurmali çalgılar icracısı Mısırlı Ahmet’in icra stilini konu edindikleri çalışmalarında aşağıdaki nota örneğinde olduğu gibi süslemeli şekilde de icra etmektedirler (2014, s. 11).



Şekil 3: Mısırlı Ahmet’in İcra Stili İle Vahde Usûlünün Darplarını Gösteren Nota Örneği.

5 Kayıt endüstrisinin önde gelen vurmali çalgı icracılarından Yaşar Akpençe, albüm kayıtlarında özellikle *slow* olarak adlandırılan ve düşük tempolu olarak tanımlayabileceğimiz eserlerde Vahde usûlünün en çok tercih ettikleri ritim kalıplarının başında geldiğini ifade etmiştir (Karşılıklı Görüşme, 19 Ekim 2021).

Bu nota örneğine göre kuvvetli vuruş olan Düm alt satıra, zayıf vuruşlar ise üst satıra yazılmıştır. Usûlün ikai terennümleri: Düm-Te-ke, Te-Ke-Tek, Te-Ke-Te-Ke, Tek-Te-Ke şeklinde ifade edilmektedir. Şekil 3'te verilen nota örneği ile Şekil 2'deki nota örneği karşılaştırılırsa; Vahde Kebir usûlünde Es'ler ile belirtilen tüm birim zamanların çeşitli darplar ile doldurulmuş olduğu sonucuna varılır. Türlü varyasyonlara sahip olan bu usûlün Şekil 3'te verilen örneği müzik endüstrisinde en çok kullanılan Vahde varyasyonu olarak bilinmektedir. Diğer taraftan her iki şekil karşılaştırılırsa; bu varyasyonun Şekil 2'de notası verilmiş Vahde usûlünün velvelesi gibi düşünülmesi mümkün olabilmektedir. Çünkü bu varyasyon üstte verilen darpların daha süslemeli yani velveleli halidir. Görünmeyen darplar ise bu usûl örneğinde iki şekilde karşımıza çıkmaktadır: İlkinde, usûlün ana hali olarak kabul edebileceğimiz Şekil 2'deki Es'lere denk gelen darplar belli belirsiz icra edilirse o darplar Ghost olarak kabul ve ifade edilir. Çünkü her vuruş aynı şiddette icra edilirse usûl nüanslı biçimde duyulmaz. İkincisinde, Düm vuruşundan sonra gelen diğer zayıf vuruşlar belirgin ama daha az şiddette icra edilirse bu vuruşlar arasına parmaklar vasıtasıyla küçük nüanslar eklenir. Dolayısıyla o nüanslar Ghost adını alır. Örneğin;

#### VAHDE



Şekil 4: Vahde Usûlünde Ghost Vuruşları Gösteren Nota.

Şekil 4'te verilen notadaki darplar parmak numaralandırması yapılmadan verilmiştir. İlk darp olan Düm'den sonra gelen altmışdörtlük değerdeki darplar, ikinci dördlük birim zamandaki otuz ikilik ve altmışdörtlük değerdeki darplar ve dördüncü dördlük birim zamandaki altmışdörtlük değerdeki darplar belli belirsiz biçimde icra edildiği için Ghost vuruşlar olarak adlandırılmaktadır. Şekil 2'de verilen Vahde Kebir usûlü ile karşılaştırıldığında bu nüanslı varyasyonun velvele gibi düşünülmesi mümkündür. Bu darpların çokluğu icra sırasında usûlün zengin duyulmasını sağlar.



Şekil 5: Dördlük Mertebedeki Vahde Usûlünde Ghost Vuruşların Süre Değeri.

Şekil 5'te verilen örneğe bakıldığında Vahde'de bulunan Ghost vuruşların dördlük mertebeye üzerinden düşünülürse bir onaltılık süre değerine denk gelecek şekilde dört adet altmışdörtlük değerinde darp barındırdığı açıktır. Müzik endüstrisinde icracıların en fazla kullandığı varyasyonda da Ghost vuruş olarak değerlendirilebilecek darplar mevcuttur. Örneğin;

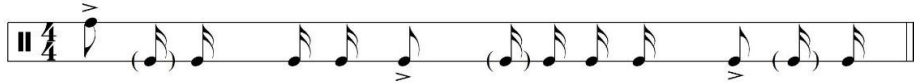
#### VAHDE



Şekil 6: Vahde Varyasyonlarının Karşılaştırılması.

Buna göre; üst satırda yer alan varyasyondaki altmışdörtlük değerdeki ifadeler alttaki varyasyonda görülmemektedir. Birinci dörtlük birim zamanın ikinci yarısına denk gelen süslemelerde bir onaltılık vuruş değerine eşit olacak şekilde *Ghost* vuruşlar olduğu görülmektedir. Üçüncü dörtlük birim zamanı oluşturan Te-Ke-Te-Ke (icracılar tarafından *Ra-Ka-Ta-Ka* olarak da adlandırılan) darplarda da ilk on altı birim zaman değerindeki Te (Ra) vuruşu yine otuz ikilik ve altmışdörtlük değerdeki *Ghost* vuruşlar ile değişmektedir. Ancak diğer darplar vurgu ve değer açısından birbiri ile eşittir. O yüzden altında ya üstünde aksan sembolü bulunan vuruşlar haricindeki tüm darplar belli belirsiz icra edildiğinden, bu darpları *Ghost* olarak nitelemek mümkündür. Her iki varyasyonun da darp açısından Vahde Kebir'e göre daha zengin olduğu açıktır. Bu vuruşlar zaten süsleme anlamına gelen velveleyi daha da yoğunlaştırarak, usûlün darplarını bir nevi velvelenin velvelesi durumuna getirir. Notasyon safhasında ise ritim kalıplarında yer alan *Ghost* vuruşlarının yazımı tümüyle tercih edilmez. Örneğin; Davul notasyonunda *Ghost* vuruşlar parantez içine alınarak ifade edilir. Bunun başlıca gerekçesi de otuz ikilik, altmışdörtlük gibi değerlere sahip bu darpların icra sırasında deşifreyi zorlaştırmasıdır. Diğer taraftan her icrada aynı *Ghost*lar yer almayabilir. Dolayısıyla nota daha sade biçimlerde yazılarak tercihe bağlı olarak da çeşitli sembollerle ifade edilebilmektedir. Söz gelimi, nota üzerinde gösterilmesi tercih ediliyorsa davul (bateri) notasyonundan yararlanılarak şu şekilde ifade edilebilir:

## VAHDE



Şekil 7: Ghost Vuruşların Parantez Yoluyla Gösterimi.

Müzik endüstrisinde tür ayırt etmeksizin icracılar tarafından sıklıkla tercih edilen bir usûl olarak Vahde, Düyek usûlünde bestelenmiş birçok eserde kullanılmaktadır. Ahmet Özhan tarafından *Yüzyılın Şarkıları* adlı albümde yorumlanmış ve şarkı formundaki eserler arasında popülerliğini her zaman koruyan, Şekip Ayhan Özışık'a ait *Rüzgâr Söylüyor* adlı eserin kaydı<sup>6</sup> örnek olarak ele alınabilir. Düyek usûlünde bestendiği halde söz konusu eserin icrası analiz edildiğinde Vahde usûlünün kullanıldığı sonucuna varılmaktadır. Eserde Vahde usûlünün kullanıldığı güftenin başladığı bölümün notası şu şekildedir:

RÜZGAR SÖYLÜYOR

Beste: Şekip Ayhan ÖZİŞİK Notaya Alan: Erkan KANAT

Şan

Rüz gar söy lü yo r şim di

Darbuka

Şekil 8: Ahmet Özhan Tarafından Yorumlanan Rüzgâr Söylüyor Adlı Eserden Bir Bölüm.

6 Bkz. *Mona Müzik*, 2018.



Bu kayıttta darbuka ve def çalgıları ile icra edilen Vahde usûlünün darpları, Düyek velvelesine oldukça yakındır ancak sayıca fazladır. Düyek usûlünün ana halinde altı olan darp sayısı velvelesinde on birdir. Vahde usûlünün yukarıda notası verilmiş icra örneğinde ise darp sayısı on üçtür. Yani vuruş sayısı düyek velvelesinden de fazladır. Ancak bu varyasyonda vuruş şiddeti olarak belirgin darp sayısı üç iken, geriye kalan on darp Ghost olarak nitelenebilir. Dolayısıyla bu eser Düyek usûlünün ana hali ile icra edilseydi altı darp, velvelesi ile icra edilseydi de on bir darp kullanılmış olacaktı. Ancak darp sayısı on üç olan Vahde usûlü kullanılarak ritim döngüsü açısından parantez içinde belirtilen ve Ghost olarak nitelenen darplar sayesinde daha zengin vuruşlu bir ritim yapısına sahip olmuştur denilebilir. Ancak üzerinde durulması gereken önemli bir durum da parantez içinde gösterilmiş bir onaltılık süre değerine eşit olan dört adet altmış dörtlük ve üçüncü dörtlük birim zamanda yer alan otuz ikilik değerdeki belli belirsiz darplar yani Ghost vuruşların katkısıdır. Çünkü eğer o darplar da sayılırsa bir ölçüdeki toplam darp sayısı on üç değil yirmi dört olacaktır. Dolayısıyla söz konusu icrada Ghost, velveleyi velvelendiren vuruşlar halini alır.

Vahde usûlünün kullanıldığı bir diğer örnek ise güftesi Vecdi Seyhun'a, bestesi Selahaddin Pınar'a ait Düyek usûlünde ve kürdilihicazkâr makamındaki *Sorma Bana Nafîle* adlı eserin Ayşegül Durukan tarafından *Sevgim İçin*<sup>7</sup> adlı albümünde yorumlandığı kayıttır.<sup>8</sup> Eserde söz konusu usûlün kullanıldığı güfte bölümüne ait nota ise şu şekildedir:

SORMA BANA NAFİLE

Beste: Selahaddin PINAR Notaya Alan: Erkan KANAT

Şan

Sor ma ba na na fi le

Darbuka

Şekil 9: Sorma Bana Nafîle Adlı Eserde Vahde Usûlünün Kullanımını Gösteren Nota.

Arañağme ile başlayan eserin güfte bölümünde Vahde usûlünün kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu icrada da belirgin olarak duyulan darbuka ve def çalgılarında Vahde'nin ana darpları arasında Ghost vuruşların kullanıldığı ifade edilebilir. Bir önceki örnekte olduğu gibi Düyek usûlünün ana hali kullanılsaydı darp sayısı altı, velvelesi kullanılsaydı darp sayısı on olacaktı. Ancak Vahde usûlünün Ghost içeren varyantı kullanıldığı için on üç darbin var olduğu sonucuna varılmaktadır ki bu icra biçimi de darpların sayıca çokluğu sebebiyle usûl açısından zengin bir icra olarak nitelenebilir. Ancak bir önceki örnekte ifade edildiği gibi parantez içinde gösterilmiş darpların açılımı yapılarak yazılıysa yani otuz ikilik ve altmış dörtlük değerdeki belli belirsiz darplar da paranteze alınmadan açık biçimde yazılırsa toplam darp sayısı yirmi dört olacaktır. Bu açıdan düşünüldüğünde, Ghost vuruşların bir ritim kalıbını zenginleştirmede ne denli önemli bir ayrıntı olduğu ifade edilebilir. Sofyan ya da Düyek gibi usûllerde bestelenmiş eserler, nazari esaslarda belirtilen usûl kaidesine göre icra edilmiş olursa söz konusu usûllerin ana halinde ya da velvelesinde darp sayısı ne kadarsa o sayıda darbin olması beklenir. Ancak kayıtlı müzik ürünlerinde

7 Ayşegül Durukan bu eseri Üner Müzik etiketiyle piyasaya çıkmış olan *Sevgim İçin* adlı albümde seslendirmiştir (Bkz. *Discogs*, t.y.)

8 Bkz. Recep Gayretli, 2014.

bu usûllerin icrası özellikle tercih edilmiyorsa, Sofyan ya da Düyek yerine Vahde kalıbı sıklıkla kullanılmaktadır. Dolayısıyla icracıların şekillendirdiği çeşitli nüansların da eklenmesiyle zaten sayıca Sofyan ve Düyek'ten fazla darp bulunduran Vahde gibi ritim kalıpları içerisindeki darp sayısı Ghost vuruşlar ile daha da artmış olmaktadır. Bunun sonucu olarak da bir eserin icrasında duyumsal açıdan da belirginleşen zengin bir ritim döngüsü ortaya çıkmaktadır.

## Sonuç

Bir müzik eserinin tüketici nezdinde beğenilip tüketiliyor oluşu yani popülerliği büyük ölçüde görsel-işitsel medya ortamlarında ne kadar yer aldığıyla ve müzik endüstrisinin kendi dinamikleri çerçevesinde yaratılan popüler kültür atmosferi ile orantılıdır. Ancak bu tüketim düzeyini yüksek hale getiren koşullar, öncelikle üretim safhasındaki türlü yapısal etmenlere de dayalıdır. Her ne kadar popüler kültüre ve özelinde popüler müziğe odaklanan yaklaşımlarda popüler müzik ürünlerinin sanatsal değer taşımadığını öne süren söylemler var olsa da eserin bestelenme sürecinden sonraki tüketiciye ulaşana dek geçirdiği evreler, üretim koşulları, orkestrasyon disiplini, düzenleme, icra, *mix*, *mastering* aşamaları göz önüne alındığında çok sayıda üretici kimliğinin bir araya gelerek mesai harcadığı katmanlı süreçlerden bahsedilebilmektedir. Bu süreçte, üretici kimliklerin tüketicilerin beğeni matrislerini dikkate aldıkları şüphesizdir. Dolayısıyla popülerlik olgusunu nitelikli bir müzik ürünü üzerinden değerlendirirken üretim aşamasındaki katmanların katkısı göz ardı edilmemelidir. Popülerliğin gerekçeleri arasında gösterilebilecek olan kolay algılanabilirlik ve akılda kalıcılık unsurları büyük oranda öncelikle müzik eserinin yapısıyla ilişkili iken, tüketilebilen bir ürün haline gelmesinde geçirilen sürecin yani üretimin pratikleri, bu algılanabilirlik ve akılda kalıcılık unsurlarının temel teşkil ettiği, dolayısıyla kulakların aşına olduğu yapısal etmenlere yer verir. Popüler müzik türleri arasında değişken düzeylerde de olsa yıllar içinde her kesimden dinleyici tarafından karşılık bulmuş arabesk müzik, tarihsel süreçte Arap müzik kültürü ile kurulan kültürel etkileşim neticesinde Mısır'ın klasik müziğinde görülen bir takım icra üsluplarını, makam perdelerini ve usûllerini bünyesinde barındıran karma nitelikli bir müzik türü olarak yorumlanabilir.

Kayıt endüstrisi, bu alanda üretimi gerçekleştiren üreticilerin tüketicilere oranla daha az sayıda olmasıyla şekillenmiş yani oligopol bir alandır. Endüstrinin bu yapısı sayesinde kayıt icralarını gerçekleştiren icracıların benimsediği ve çeşitli standartlara indirgedikleri müzikal üsluplarını üretime yansıtma- ları ve aynı zamanda arabesk müzik icrasına hakimiyetleri sayesinde Arap müzik kültüründe yer alan Vahde gibi bir takım ritim kalıplarını da sıklıkla kullanıyor oluşları tesadüfi değildir. Her türlü geçiş- liliğe izin veren serbest yapısıyla arabesk müzik unsurlarının diğer müzik türlerine kolayca sızabilme gibi bir özelliği vardır. Bu sebeple de en çok Arap müzik kültürü ile kurulan ilişkinin belirgin nitelik- lerini taşıyan ve toplumun her kesiminden dinleyiciye ulaşabilen arabesk müzikte görülen Vahde vb. usûllerin farklı müzik türlerinde de kullanılması doğal bir sonuçtur. Özellikle Düyek usûlü ile uyumlu darp yapısı sayesinde bu usûlün yerine tercih edilen Vahde'nin, (Kebir ya da Sagir gibi varyantları icra edildikleri halde adları ile çok biliniyor olmasa da) Ghost adı verilen belli belirsiz vuruşların eklen- mesiyle ortaya çıkan süslemeli biçimleri, başta darbuka ve def olmak üzere müzik endüstrisinde yoğun biçimde kullanılan vurmali çalgılarla icra edilmektedir. Ghost vuruşlar, büyük oranda usûllerin vel- velleli hallerinde kullanıldığı için, kullanıldığı ölçüdeki kalıbı velvelenin velvelesi haline getirmektedir denilebilir. Bu aynı zamanda icracıların hayalet darplarla dolu icra eksenlerinin bir yansımasıdır. Özel- likle kayıt endüstrisinin öne çıkan vurmali çalgı icracıları, bu ritim kalıbını tarzı, türü fark etmeksizin albüm kayıtlarında sıklıkla icra ettiklerinden sözü edilen görünmeyen darplar sayesinde icralarını daha da zenginleştirmiş olurlar. Sonuç olarak da müziğin üreticileri, performans ve üretim bağlamında icrayı zenginleştiren bu görünmeyen darplarla dolu ritim yapılarının var olduğu bir üretim döngüsünün de aktörleri olurlar. Darp sayısı açısından Düyek'ten ve velvelesinden fazla olan Vahde'nin sahip olduğu ve ritim notasyonlarında belirtilmeyen bu darpların, içerisinde kullanıldığı esere usûl nüansı ve eserin devinimi bağlamında zenginlik kattığı düşünülmektedir.

<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Birinci yazarın makaleye katkısı % 60, ikinci yazarın makaleye katkısı % 40'tır.</b> <i>The contribution of the first author to the article is 60 %, and the second author is 40 %.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanıldığı için 25.03.2021 tarihinde 164 numaralı proje olarak İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurul'u onayı alınmıştır.</b> <i>Since human subjects were used in the research described in the article, the approval of the Istanbul Technical University Social and Human Sciences Research Ethics Committee was obtained on 25.03.2021 as the project number 164.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Bu makalenin oluşturulmasına katkı sağlayan, fikir ve tecrübelerini tarafımızla paylaşan müzik endüstrisinin ileri gelen vurmali çalgı icracılarından Celal Bağlan, Murat Arslan, Mehmet Akatay, Yaşar Akpençe ve Cengiz Ercümer'e teşekkürlerimizi sunarız.</b> <i>We would like to thank Celal Bağlan, Murat Arslan, Mehmet Akatay, Yaşar Akpençe and Cengiz Ercümer, the leading percussion performers of the music industry, who contributed to the writing of this article and shared their ideas and experiences with us.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## Kaynaklar

- Beşiroğlu, Ş. (2003). Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak. *Popüler Müzik Araştırmaları Dergisi* içinde (s. 105-113), 1(1).
- Discogs. (t.y.). *Ayşegül Durukan - Sevgim İçin*. Erişim Tarihi: 02.03.2023 <https://www.discogs.com/release/11091220-Ayşegül-Durukan-Sevgim-İçin>
- Doğrusöz, N. & Karaol, E. (2014). Mısırlı Ahmet: The Clay Darbuka Technique and Its Performance Analyses. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2 (1), 50-67. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/115267>
- Drum Notation For Beginners (t.y.). *The different drum notation symbols for drums*. Erişim Tarihi: 24.02.2023. <https://www.schoolofrock.com/resources/drums/drum-notation-for-beginners>
- İnce, U. A. (2019). *Türk Müziği Usûl Kaynakları-Tedkik- Tahkik- Kıyas*. Gece Kitaplığı.
- İshak, M. (2015). *The Art Of Rhythm (History, Weights and Eastern Instruments)*. Book Bursa For Publishing and Distribution, Sharef 25 Street.
- Mattingly, R. (2006). *All About Drums: A Fun and Simple Guide to Playing Drums*. Hal Leonard Corp.
- Miller, R. (1996). *The Drum Set Crash Course*. Alfred Music Publishing.
- Mona Müzik. (2018, 7 Şubat). *Ahmet Özhan - Rüzgâr Söylüyor*. [Şarkı]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0Lz4D8hfU4Y>
- Racy, A. J (2007). *Arap Dünyasında Müzik*. (S. Aygün, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Recep Gayretli. (2014, 2 Eylül). *Ayşegül Durukan-Sorma Bana Nafile Neler Düşündüğümü (Kürdili Hicazkâr) R.G.* [Video]. Youtube. [www.youtube.com/watch?v=MerkyL2qWcg](http://www.youtube.com/watch?v=MerkyL2qWcg)

## Extended Abstract

### Follow On After Ghost in Usûl: Unseen Beats

The question of which music is popular or which is not reveals a plane that is highly variable in today's conditions and is often shaped according to consumers' habits and music taste matrices. Therefore, when it comes to popularity criteria, it is difficult to define a musical genre or pure musical work according to what and whom it is popular. Studies focusing on popular music tend to solve the problems addressed by developing discourses through interdisciplinary approaches. Considering the music production of the last forty years, due to the defining features of the musical creation, which we can generally describe as sound, due to the performance style of the instruments that have never lost their popularity, that is, that are liked and consumed by the consumers as discussed in this study. It is possible to talk about musical products that can be put into their styles. For example, it can be said that the emergence of music genres such as arabesque, pop, or Turkish style is generally related to the style of performance or the form structure of the work. While it is a separate research field in which genre or genre a musical piece will be categorized, it is indisputable that vocal vocalization, the instruments used, and the musical interpretation shaped by these instruments are the most important stages among all the processes after the composing phase of those works, when considered over recorded music products is real. Because various factors such as the sound field of the instruments used in the work in question, their structural features, and the frequent use of various musical expressions that have evolved into a settled understanding, that is, standardized, can make belonging to a certain music genre relatively easier, at least in a sensory way. As a result of the cultural interaction established with the musical culture of Egypt in the historical process, the effects of Arabic music can be seen in various forms in Turkey, just as the elements of Turkish music are encountered in the Arab geography. The performance style of string orchestras in the music industry, the existence of instruments such as the darbuka and the tambourine, which are the most widely used among percussion instruments, and the usûl performances performed with these instruments can be counted among the indicators of this interaction. Darbuka and tambourine are instruments that already exist in Anatolian music culture, but percussion instruments such as darbuka, def, dhollo, and performance styles of performers in the music industry reflect distinct examples of this cultural interaction. On the other hand, the fact that both music cultures are basically based on maqam and usûl paves the way for transitivity in the context of music culture. Practical codes in this transitivity already constitute the basic components of the interaction of Turkish and Arabic music, which have structural similarities. Although it has the same mints as Vahde, Melfuf and Düyek, the intense preference for Maksum, known as Arab in the music industry, and the performance of these methods by Turkish performers like Arabic performers are indicators of cultural interaction, as well as the sign of what kind of nuances will take place in those performances. The nuances in question mean various decorations that are not seen on the musical note and that are always present in both studio and stage performances; yet, they vary from performer to performer. While notation is used for melodic instruments in the industrialized branch of popular music, notation is not needed for other percussions other than drums, and most of the performers do not have musical notation knowledge. At the point of vocalizing any musical work with notes, performers can often interpret with unspecified bumps, trills, or nuance articulations. This is effective in making the work performed sound richer in terms of expression. Especially studio musicians with high interpretation skills use nuance articulations a lot when playing solo passages. Another reason for not seeing the nuances in question is that there is no method written on percussion instruments and currently used in educational institutions. For instance: while the theoretical principles regarding the method in Turkish music are based on kudum, there is no method written on instruments such as bendir, daire, def. It can be said that the lack of method is effective in forming performance styles that vary depending on individual techniques and preferences in these instruments. Since the other nuanced beats, other than the beats that have certain names in the rule of thumb, are conveyed through the description of the trainers in official institutions with various symbols determined by them, the expression of these nuances reveals differences of opinion in terms of terminology and notation. Of course, percussion instruments used in the field of popular music are also affected by this situation. Because among the instruments in question, instruments such as bendir and tambourine have the ability to infiltrate almost every musical genre in the music industry. In particular, the authority performers of the recording industry often use these instruments, no matter what type of music they are. However, these percussion instruments, which do not have internationally accepted techniques such as string instruments or piano, or written methods, are performed in forms shaped by the performer or in which productive identities such as composer (composer), and arranger (arranger) are decisive. For this reason, other nuances other than the main mints may vary when it comes to performing any procedure. Among these nuances, the beats called Ghost are a decisive factor in shaping the rhythm pattern.