

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 04.09.2024  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 23.10.2024  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024  
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1541124>  
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## TÜRK POP MÜZİĞİNDE KÜRDÎ MAKAMININ KULLANIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME<sup>1</sup>

ÖZTÜRK, Gökşal<sup>2</sup> AKÇAY, Şevki Özer<sup>3</sup>

### ÖZ

Türk pop müziği, Türkiye’de var olan rap, hip-hop, rock, arabesk gibi popüler müzik türlerinden biridir ve günümüzde en çok dinlenen türler arasındadır. Nihavend, hicaz gibi makamlarla birlikte Türk pop müziği içerisinde en çok kullanılan makamlardan biri de kürdî makamıdır. Bu araştırmada kürdî makamının karakteristik özellikleri, Türk müziğindeki yeri ve günümüzde Türk pop müziğindeki kullanım şeklinin açıklanması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, kürdî makamının Türk pop müziğindeki kullanımlarının uygulama açısından ne tür farklılıklar ve benzerlikler barındırdığının tespit edilmesidir.

Türk pop müziğinin, tarihsel gelişimi içinde müzikal olarak arabesk unsur ve motiflerin kullanılması, bu süreçte kürdî makamının klasik Türk müziği nazariyat kitaplarındaki tarifinden

<sup>1</sup> Bu makale, 3rd International Rast Musicology Congress’te sözlü olarak sunulan ve özet metni basılan çalışmadan geliştirilerek hazırlanmıştır. Bu makalede, ilgili bildiriye yer alan örneklerden farklı bir örneklem üzerinde, bildiriye kullanılmamış olan müzikal analiz teknikleri ilave edilerek çalışma genişletilmiştir.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Pişano/Gitar/Arp ASD, [koksalozturk8@gmail.com](mailto:koksalozturk8@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0007-4567-039X>

<sup>3</sup> Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, [soakcay@atauni.edu.tr](mailto:soakcay@atauni.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0002-0493-9897>

farklı şekilde nasıl kullanıldığı gibi konular ele alınmıştır. Araştırmada betimsel tarama ve müzikal analiz yöntemleri kullanılmıştır. Ayrıca uygun örnekleme yaklaşımıyla Türk pop müziği repertuarından seçilen 10 eser, dizi, geçki ve perde sıklığı gibi makamsal özellikleri açısından hem teorik hem de YouTube sitesinde yayımlanan resmi videoları üzerinden işitsel olarak analiz edilmiştir.

Yapılan analizler sonucunda, kürdî makamının Türk pop müziğinde kullanımında Türk müziği nazariyatı bakımından farklılıkların yanı sıra, orkestrasyon ve tını bakımından da farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada incelenen şarkılara bakıldığında kürdî makamının klasik Türk müziğine kıyasla sadeleştirildiği ve genellikle arabesk bir anlayışla kullanıldığı gözlemlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk müziği, popüler müzik, makamsal müzik, makam analizi, kürdî makamı.

## **AN EXAMINATION ON USING THE KÜRDÎ MODE IN TURKISH POP MUSIC**

### **ABSTRACT**

Turkish pop music is one of the popular music genres in Turkey, alongside rap, hip-hop, rock, and arabesque, and it remains among the most frequently listened-to genres today. Among the modes used in Turkish pop music, alongside Nihavend and hicaz, the kürdî mode is also commonly employed. This study aims to explain the characteristic features of the kürdî mode, its place in Turkish music, and its use in contemporary Turkish pop music. The primary objective of this study is to identify the similarities and differences in the application of the kürdî mode within Turkish pop music.

The study addresses topics such as the use of arabesque elements and motifs in the musical evolution of Turkish pop music and how the kürdî mode has been employed differently from its description in classical Turkish music theory texts throughout this process. Descriptive analysis and musical analysis methods were utilized in the study. Furthermore, through a purposive sampling approach, ten pieces selected from the Turkish pop music repertoire were analyzed both theoretically and aurally, focusing on modal features such as scales, modulations, and frequency of notes, by examining official videos published on YouTube.

As a result of these analyses, it was determined that, in addition to differences from the perspective of Turkish music theory, the use of the kürdî mode in Turkish pop music also exhibits variations in terms of orchestration and timbre. Observations made in the analyzed songs indicate that the kürdî mode has been simplified compared to its classical Turkish music counterpart and is often employed in an arabesque framework.

**Keywords:** Turkish music, popular music, maqam music, maqam analyze, kürdî maqam.

## GİRİŞ

Kanto ile başlayan, 1960'lı yıllarda aranje pop akımı ile devam eden Türk pop müziği serüveni 1970'li ve 1980'li yıllarla birlikte arabesk müziğin etkisi altına girmiştir. Makalenin kuramsal çerçevesinde bu süreç, arabeskin Türkiye'de ortaya çıkışından başlanarak ele alınmış olup, bulgular bölümünde kürdî makamının araştırma kapsamında incelenen pop şarkılardaki kullanım şekli ile açıklanmaya çalışılmıştır. Söz konusu durum tespiti, Türk pop müziği ve arabesk müzik arasındaki tınsal özelliklerin benzerliği çerçevesinde yapılmıştır.

### Pop Müzik Kavramı ve Türkiye'de Pop Müziğin “Arabeskleşmesi”

Popüler, başlangıçta Latince “popularis”ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen hukuksal ve siyasal bir terimdir (Erol, 2009: 21). Buna karşın popüler kelimesi günümüzde genellikle, “mümkün olduğunca geniş bir kitle tarafından biliniyor olma” anlamında kullanılmaktadır. Popüler kültür denince ise özü olmayan, bir geleneğe yaslanırsa da geçici olan, kısa süren ve bir gün tükenecek olan beğenilerden söz edildiği düşünülebilir. Halbuki, geçici olduğu düşünülen bu beğeni kültürleri, zamanla hayatı kavrama, anlamlandırma yönünde referansa dönüşen bir dizi sosyalizasyon pratiği haline gelebilir (Tekelioğlu, 2006: 30). Bu anlamda popüler kültürün toplum içerisinde olumlu bir işlevinin olduğu söylenebilir. Nitekim popüler olanı “alt, düşük, bayağı” olmakla bağdaştıran yaklaşım büyük ölçüde terk edilmiştir. Tekelioğlu'na (2006) göre “Stuart Hall'ın öncülüğünde 1970'lerin sonunda başlayan Birmingham çalışmalarında ve son 20 yıl (1986-2006 yılları arası) içinde dallanıp budaklanan kültür çalışmalarında, ‘yüksek kültür/düşük kültür’ anlayışı artık tamamen terk edilmiştir.” (s.30). Bununla beraber popüler kültürün Frankfurt Ekolü tarafından “kitle kültürü” olarak ifade edildiği görülmektedir. Buna göre ekonomik talep tarafından empoze edilen standartların zorla düşürülmesinin sonucu olan kitle kültürü bayağı ve alçak bir kültürdür (Erol, 2009: 41). Erdoğan'a (2001) göre “kitle kültürü tekeli kapitalizmin hem mal hem

de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden-yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür.” (s.12). Bu bağlamda Efe ve Sonsel’e (2019) göre “insanlar, beğendikleri, sevdikleri ve yapmaktan keyif aldıkları şeylerin popüler olduğunu düşünürken aslında fark etmeden popüler olanı beğenir, sever ve yapmaktan keyif alırlar.” (s.977). Bu noktada Efe ve Sonsel, popüler olanın halkın talebinin yoğunluğu doğrultusunda belirlenip belirlenmediğini sorgulamaktadır. Başka bir deyişle popüler olanı belirleyen şeyin dinleyicinin müzikal beğenisiyle bağlantısı irdelenmektedir.

Popüler müzik de genellikle basitlik, standartlaşmış olma gibi ifadelerle ilişkilendirilir. Bu anlamda Adorno’nun görüşüne göre, popüler müzikte standartlaştırılmış şarkı türleri, şarkıların kendileri ve parçaları da dâhil olmak üzere, tüm ürün standartlaştırılmıştır (Akt., Kuyucu, 2016: 191). Adorno popüler kültürün “uyutma” aracı olma özelliğini de vurgulamaktadır. Bu anlamda Tekelioğlu’na (2006) göre “popüler kültür yerine ‘kitle kültürü’ ve ‘kültür endüstrisi’ kavramlarını tercih eden bu elitist bakış için eğlence ve tüketim, kitleleri ideolojik olarak ‘uyutma’ pratiğidir.” (s.19). Bu yaklaşıma göre popüler kültürün, dolayısıyla popüler müziğin sorunu, eğlendirme gibi bir özelliğe sahip olmasıdır ve popüler müziğin üretim süreci dinleyicinin beğenisinin dışında gelişen bir süreci ifade etmektedir. Bu özelliği nedeniyle de özellikle Frankfurt Okulu temsilcileri ve başta da Adorno, popüler müziği standartlaştırılmış yabancılaşmış, bayağı ve/veya alt kültür ürünü olarak tanımlarlar. Bu noktada sanat müziği-popüler müzik bağlamında “ciddi müzik” ve “hafif müzik” kavramlarıyla bu ayrışmayı vurgularlar (Güven, 2022). Adorno’ya göre gerçek kültür -yüksek kültür- insanı özgürleştirip bireyselleştirirken ve kültür endüstrisine karşı uyandırırken, popüler kültür insanları sömürüp, yabancılaştırmakta ve onları tercih hakkı olmayan pasif tüketiciler haline getirmektedir (Akt., Birekul, 2015: 165). Ancak yüksek kültür ifadesiyle gönderme yapılan Batı müziği ürünlerinin günümüzde kitapçılar, müzik marketler, TV, radyo ve çeşitli sosyal medya platformlarında popüler müzik ürünleriyle yan yana oluşu göz önüne alınırsa bu yaklaşımın güncelliğini büyük ölçüde yitirdiği söylenebilir.

Popüler müziğe yönelik yapılan çalışmalara bakıldığında popüler müziğin çok geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu görülmektedir. Literatürde Türkiye’de en çok dinlenen türlerin pop, rap, rock gibi müzik türleri olduğunu ortaya koyan çalışmalar bulunmaktadır (Birekul, 2015; Efe & Sonsel, 2019). Bu durumda popüler müziği objektif bir bakış açısıyla incelemek yerine standartlaşma, bayağılık veya alt kültür olmakla özdeşleştirmenin kolaycı ve öznel bir yaklaşım olduğu düşünülebilir.

Türkiye'deki popüler müzik türlerinden biri de Türk pop müziğidir ve günümüz Türk pop müziğinde arabesk müzik motiflerinin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir (Dilmener, 2014; Küçük Kaplan, 2016). Arabesk, Ahmet Say (2012) tarafından "Orta Çağ Arap sanatı ve mimarisinden esinlenerek Avrupa'da özellikle mimarlık, dekoratif sanatlar ve müzikte kullanılan süslemeli stil" (s.36) olarak tanımlanmaktadır. Ancak Türk Dil Kurumu'na (TDK, 2022) göre "Arap müziğini andıran, genellikle karamsarlığı konu edinen bir müzik türü" şeklinde tanımlanmaktadır. Arabeskin müzik özelindeki tanımı ise Orhan Gencebay'a göre, "*Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve bunlara ek olarak da Batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunumun eklenmesinden oluşan bir müzik*" (Akt., Güngör, 1993: 21) şeklindedir. Bu bağlamda Tohumcu'ya göre de (2012: 113) "*Gencebay'ın bağlama ve elektro bağlama yanında sitar, ud, buzuki, obua gibi solo çalgı vurgulaması, Mısır etkisi ile yaylı ailesinin ve vurmali çalgılar topluluğunun baskın yapısı gibi bileşenleriyle arabesk müziğin serbest niteliğinin meydana geldiği görülmektedir.*" Uğur Küçük Kaplan'a (2013) göre ise "tümüyle makamsal bir müzik olan Arabesk, doku itibarıyla heterofonik bir müzik türüdür." (s.188). Timur Selçuk da arabeski "*Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinden etkilenen, Batı tarzı yapay motif ve tavırlar da katarak çağdaş bir müzikal az gelişmişlik örneği olarak ülkemizin ekonomik ve kültürel tablosunu büyük bir ustalıkla sergileyen ritmik yapısıyla dinamizmden uzak, tekdüze bir müzik*" (Akt., Güngör, 1993: 22) olarak tanımlamaktadır. Selçuk'un tanımına bakıldığında arabeskin müzikal yapısının yanı sıra dinleyici kitlesinin de "az gelişmişlik" ile özdeşleştirildiği görülür. Bununla beraber arabesk müzik, Batılılaşma doğrultusunda uygulanan Cumhuriyet müzik politikaları kapsamındaki birtakım yasaklamaların etkisiyle Türkiye'de ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Özdemir ve Beşiroğlu'na (2009: 21) göre "*Türk müziğinin radyoda yasaklanması neticesinde halkın Arap müziği yayınlarını aramaya başlaması önemli etkenlerden biridir.*" Özbek'e (2013) göre "1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasının nedenlerinin başında, Türkiye'de Türk müziğinin eğitim ve yayılma koşullarının engellenmesi önemli bir yer tutarken, Arap şarkı ve nağmelerinin özellikle 1940 ve 1950'li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğinin olması da önemlidir." (s.154). Arabesk müziğin ortaya çıkışında Mısır filmlerinin etkisi de büyüktür. Mısır filmlerinin çok rağbet görmesi neticesinde, bu filmlerin müziklerinin Arapça söylenmesi 1938 yılında yasaklanmış ve ardından Arapça olan bu şarkılara Türkçe söz yazılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2017: 384). Bu vesileyle de "film müziği adaptasyonu" şeklinde yeni bir sektör meydana

gelmiştir. Bu doğrultuda günümüzde Türkiye’de icra edilen pek çok popüler müzik türünde arabesk müziğin etkisi hissedilmektedir. Bunlardan biri de Türk pop müziğidir.

Türk pop müziğindeki etki 1970’li yıllardan itibaren başlayan ve hâlâ devam etmekte olan geniş bir zaman aralığını ifade etmektedir. Ajda Pekkan’ın 1970’li yıllarda seslendirdiği *Dert Bende Derman Sende* ve yine aynı yıllar içerisinde seslendirdiği *Kaderimin Oyunu* adlı şarkılar arabesk ile pop müziğin kaynaşmaya başladığı en önemli örnekler olarak gösterilebilir (Küçükkaplan, 2016: 77). Pop şarkıcılarının arabesk şarkılar seslendirdiği 1970’li ve 1980’li yıllar Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur gibi arabesk şarkıcılarının albüm tanıtımlarını yapma amacıyla çektikleri filmlerle de aynı döneme tesadüf etmektedir. Bu bağlamda bahsi geçen yıllarda pop şarkıcılarının arabesk şarkılar seslendirmesinin veya arabesk sound<sup>4</sup> içeren şarkılar üretme gereksiniminin, halkın bu müziğe karşı yoğun bir ilgisi olduğu inancından kaynaklandığı söylenebilir. Bu durum 1980’li yıllarda da Sezen Aksu ile devam etmiştir. Sezen Aksu’nun *Firuze* adlı albümü bu noktada önemlidir. Ancak söz konusu albümdeki arabesk anlayış pek olumlu karşılanmamıştır (Dilmener, 2014). Dilmener’e (2014: 297) göre “Türk popu elden gidiyor!” hassasiyeti içindeki eleştirilenler haksız değildir. Şarkıcı (Sezen Aksu), “örtülü arabesk” yapma yolunu seçmiştir. Ama içten içe beklenen formül de budur. Buradan da anlaşılacağı üzere arabesk ile Türk popunun sentezi bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmiş ve Amerika’da ortaya çıkan pop müzikten bağımsız arabesk-pop karışımı melez bir yapı oluşmuştur. Dahası Sezen Aksu’nun tercih ettiği arabesk-pop formül başka şarkıcılar tarafından da benimsenmiştir. Ancak Dilmener’in “örtülü arabesk” şeklindeki tabiri Sezen Aksu’nun *Sen Ağlama* albümüyle daha da “aşıkâr” hale gelmiştir. 1980’li yıllarda “halk zevki”, “arabesk” bir beğeni çerçevesinde şekillenmektedir. Küçükkaplan’a (2016: 117) göre birçok pop müzik şarkıcısının arabeske yöneldiği bu dönemde Zerrin Özer de aynı yolu benimsemiştir.

Özetle, günümüzde var olan arabesk-pop anlayışının temelleri 1970 ve 1980’li yıllarda atılmıştır. Buna karşın Türk pop müziğinin 1990’lı yıllarda, 1970 ve 1980’li yıllara kıyasla arabesk etkiden görece uzak bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Ancak bu durum 2000’li yıllarla birlikte etkisini yitirmiş ve Türk pop müziği yeniden yoğun bir arabesk etkiye maruz kalmıştır. 2000’li yıllarda

---

<sup>4</sup> Kelime anlamı “ses” olan sound, uluslararası literatürden farklı olarak Türkiye’de özellikle piyasa müzisyenleri arasında bir müzik türünde bulunan tımsal özellikleri ve bir müzik türünü başka müzik türüne benzeterek çalmak anlamında kullanılmaktadır. Bir başka deyişle, bir müzikal türün (musical genre) ürünü olan bir şarkıyı başka bir türün çeşitli müzikal unsurlarıyla (çalgılar, stil, armoni vb.) yeniden yorumlayarak (cover olarak da bilinen aktarım yoluyla) aktarılan türün ürünü gibi icra etmek anlamı taşıyan bir ifadedir.

Türk pop müziğinin arabesk ile olan etkileşimi bazı arabesk albüm projeleriyle de perçinlenmiştir. Bu albümlerin ortak özelliği arabesk veya pop şarkıların pop, funk, rock, arabesk şeklindeki melez bir müzikal yapı ile icra edilmesidir. Bunların yanında pop ile arabesk arasındaki etkileşimin güçlenmesinde medyanın etkisi de yadsınamaz. Aydar'a (2014) göre "anlık pop kültüründe üretilen müzik; klip, görüntü ve metaya dayalı olup, gelişkin kayıt ve stüdyo olanakları sağlanmış ve stratejik bir müzik sektörü oluşmuştur. Bu müzik sektöründe star üretme doğrultusunda pop star yarışmaları yapılmıştır." (s.807). Bu anlamda çeşitli kanallarda yayınlanan "Pop Star Alaturka", "O Ses Türkiye", "Rising Star" ve "Akademi Türkiye" gibi yarışmaların da etkili olduğu düşünülebilir. Nitekim söz konusu yarışmalardaki jürilerin ağırlıklı olarak Orhan Gencebay, Ebru Gündeş, Bülent Ersoy, Seda Sayan, Yıldız Tilbe gibi arabesk şarkıcılardan oluşması, ilgili yarışmalara katılan yarışmacıların vokal performansını doğrudan etkilemiştir. Öyle ki yarışmacılar, adı geçen yarışma jürilerine kendini beğendirebilmek için, esasında arabeske uzak olan rock, pop ve Türk halk müziği eserlerini bile "arabesk" tavrıyla okuma gereksinimi içerisinde oldukları yönünde bir izlenim vermektedirler. Bu durumun neticesinde yarışmacıların, "iyi" veya "güzel" bir vokal performansının arabesk motiflerle mümkün olabileceği şeklinde bir algıya sahip oldukları söylenebilir. Bu durum çalgı icralarına da yansımaktadır. İlder Kurcala, Erdinç Şenyaylar, Serhan Yasdımın gibi profesyonellerin yanı sıra birçok amatör gitaristin de icralarında arabesk motifleri görmek mümkündür. Benzer bir durum söz gelimi kemençe icrasında da karşımıza çıkmaktadır. Karadeniz müziği şarkıcıları olan Resul Dindar, Ekin Uzunlar, Ayhan Alptekin, Ünal Sofuoğlu'nun icralarında arabesk etkileri görmek mümkündür ve benzer örnekler çoğaltılabilir. Bu örneklerden hareketle Türkiye'deki hemen her müzik tarzının arabeskten etkilenmiş olduğu açıkça söylenebilir.

### **Amaç ve Önem**

Bu araştırmada kürdî makamının karakteristik özellikleri, Türk müziğindeki yeri ve günümüzde Türk pop müziğindeki kullanım şeklinin anlaşılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda kürdî makamının klasik Türk müziği ve Türk pop müziğindeki kullanımlarının uygulama açısından ne tür farklılıklar barındırdığının tespit edilmesiyle birlikte Türk pop müziğinin arabesk müzikle olan münasebetinin ortaya konması çalışmanın temel amaçlarıdır. İlgili farklılıklar, literatürden elde edilen bilgilerin yanı sıra pop müzik türünden seçilen örnek eser incelemeleri yoluyla ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

## YÖNTEM

Bu çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Betimsel araştırma; yaşayanların, hali hazırda var olanları, yaşananların ne olduğunun betimlenip açıklanarak ortaya konulması olarak ele alınabilir ve varlığını sürdüren olgular ele alınır (Sönmez & Alacapınar, 2021: 48). Araştırma kapsamında, kürdî makamının tarihsel sürecinin anlaşılması noktasında literatür taramasına ek olarak uygun örnekleme yaklaşımıyla Türk pop müziği repertuarından seçilen 10 eser, hem dizi, geçki ve perde sıklığı gibi makamsal özellikleri açısından teorik hem de YouTube sitesinde yayımlanan resmi videoları üzerinden işitsel olarak analiz edilmiştir. Uygun örnekleme yöntemi araştırmacının kolayca ulaşabileceği bir örneklemden verilerin toplanması olarak ifade edilmektedir (Büyüköztürk vd., 2018: 95). Makam analizinin nasıl yapılması gerektiğine yönelik Karataş (2022: 80), “eserin makam analizi yapılırken hangi çeşninin hangi perde üzerinde yapıldığının saptanması söz konusu analiz türünün en önemli kısmıdır” demektedir. Bu çalışmada kürdî makamının ve incelenmek üzere seçilen 10 eserin belirlenmesinde, araştırmacıların aynı zamanda aktif canlı müzik yapan ve pop müzik icra eden müzisyenler olmalarının da etkisiyle kürdî makamının en sık kullanılan makam olduğunun gözlemlenmesi ve seçilen eserlerin de kürdî makam dizini kullandıklarının tespit edilmiş olması belirleyici olmuştur. Bu bağlamda yapılan tespit katılımcı gözlem neticesinde gerçekleştirilmiştir denilebilir. Araştırma kapsamında seçilen eserlere ilişkin bilgiler Tablo 1’de verilmiştir.

Eser Adı	Besteci	Söz Yazarı	Bestelendiği Tarih	Seslendiren/Yorumcu
Acıyı Sevmek Olur mu?	Cihan Güçlü	Cihan Güçlü	2013	Mehmet Erdem
Beyaz Skandalım	Emircan İğrek	Emircan İğrek	2018	Emircan İğrek
Bizim Şarkımız	Tugay Ören	Tugay Ören	2008	Ferhat Göçer
İçimden Gelmiyor Artık	Bilal Sonses	Bilal Sonses	2019	Bilal Sonses & Bengü
İstanbul İstanbul Olalı	Sezen Aksu	Sezen Aksu	2002	Sezen Aksu
Kendime Sardım	Oğuzhan Koç	Oğuzhan Koç	2020	Oğuzhan Koç
Kop Gel Günahlarından	Yıldız Tilbe	Yıldız Tilbe	1997	Deniz Seki
Kutupta Yaz Gibi	Halil Karaduman	Aşkın Tuna	1999	Baha
Tutuşmuş Beraber	Melike Şahin	Melike Şahin, Can Kandaz	2018	Melike Şahin
Yalan	Tan Taşçı	Tan Taşçı	2018	Tan Taşçı

Tablo 1. Çalışma Kapsamında İncelenen Eserler

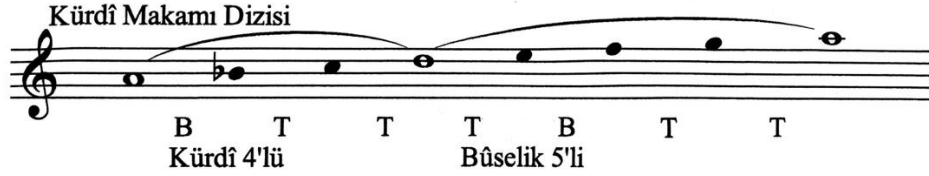
## BULGULAR

Kürdî makamının karakteristik özellikleri, Türk müziğindeki yeri ve günümüzde Türk pop müziğindeki kullanım şeklinin anlaşılması amacıyla yapılan bu çalışmada, elde edilen bulgular incelenen 10 eser için ayrı ayrı başlıklar halinde verilmiştir.



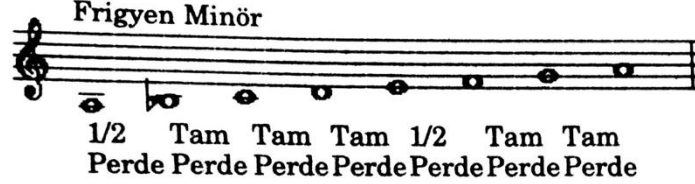
## Türk Pop Müziğinde Kürdî Makamının Kullanımı

İsmail Hakkı Özkan (2003: 133) kürdî makamını açıklarken, “durak perdesinin düğâh, güçlüsünün neva perdesi olduğunu; dizisinin yerinde kürdî dörtlüsüne nevada bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluştuğunu ve makamın çıkıcı bazen de çıkıcı-inici seyir özelliğine sahip olduğunu” belirtmiştir.



Dizi 1. Kürdî Makamı Dizisi (Gerçek, 2023: 13)

Türkiye’de pop şarkılarda kürdî makamının sıkça kullanılması, Türk pop müziğindeki arabesk yönelim ve kürdî makamının gitar, piyano vb. çalgılarla icrasının diğer makamlara göre görece kolay olmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü makamsal anlamda Türk pop müziğinde kullanılan kürdî makam dizisi ile *phrygian (frigyen)* modu teorik açıdan aynıdır. Dolayısıyla, modal müziklerde kullanılan Batı çalgılarının yaygın şekilde kullanıldığı pop müzikte, Türk makam müziği unsurlarının icrasına imkân vermesi nedeniyle kürdî makam dizisinin tercih edildiği söylenebilir.



Dizi 2. Phrygian (Frigyen) Modu Dizisi (Hacıev, 2005: 131)

Türk pop veya rock müziği ile klasik Türk müziğindeki kürdî geçkiler arasında teorik anlamda benzerlikler olsa da bestecilerin kendine özgü yaptığı geçkiler göz önüne alındığında birçok fark olduğu görülür. Başka bir ifadeyle, besteciye bağlı olarak klasik Türk müziğindeki kürdî makamı besteleri de kendi içerisinde değişkenlik göstermektedir. Bu durum, seçilen Türk pop müziği şarkılarıyla klasik Türk müziği kürdî besteleri arasında seyir odaklı bir karşılaştırmayı zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda tam olarak hangi eserin baz alınması gerektiğinin belli olmamasından kaynaklanan muğlaklık sebebiyle çalışma kapsamında Türk pop müziği şarkılarına yönelik yapılan inceleme, klasik Türk müziği kürdî bestelerinden ziyade İsmail Hakkı Özkan’ın *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri* (2003) ve M. Ekrem Karadeniz’in *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları* (1983/2013) adlı kitaplarındaki kürdî makamına dair teorik bir

çerçevede gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Türk pop müziğinde kullanılan kürdî yapısının, Türk müziğindeki kürdî makamının sadeleştirilmiş hâli olduğu söylenebilir. Zira kullanılan enstrümanlar, içerisinde segâh perdesi barındıran uşşak veya rast gibi geçkilerin yapılmasına uygun değildir. Ancak Türkiye’deki birçok popüler müzikte olduğu gibi bu müzik türünde de, hem çalgı hem de vokal bağlamında “macun<sup>5</sup>” jargonuyla ifade edilen bir tekniğin de yardımıyla arabesk stilini yansıtan bir “tür algısı” meydana gelir ve teorik olarak kürdî makamı kullanılıyor olsa da duyum olarak farklı oldukları ileri sürülebilir. Bu yönüyle Türk pop müziğinde kürdî makamı ekseninde değerlendirilen müzikal yapının esasında kürdî makamıyla phrygian (frigyen) modu arasında sıkışmış yeni bir form olduğu söylenebilir. Yanı sıra klasik Türk müziği özelinde dügâh, yegâh ve hüseynî aşîrân perdeleri üzerinde kurulan kürdî makamının, Türk pop müziği icrası noktasında sadeleştirilmiş ve değiştirilmiş olmakla birlikte günümüzde hemen her perde üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Başka bir deyişle kürdî makamı her tona transpoze edilebilmektedir. Yapılan analizlerden önce ilgili eserlerde kullanılan çalgılar, arabesk stiline ilişkin unsurların bulunduğu yerler belirtilmiştir. Analizlerde her eser, kullanılan çeşniler, asma kalıplar ve perdelerin sıklığı açısından incelenmiştir. Söz konusu çeşni ve asma kalıplar bariz bir şekilde durgu yapılan perdelerle sınırlandırılmış ve Türk müziği sisteminde yer alan perde isimleri kullanılmıştır.

### **Tutuşmuş Beraber Adlı Eserin Analizi**

Kürdî makamının mi tonunda seslendirilen (hüseynî aşîrân perdesine göçürülen) şekli olarak değerlendirilen bu eser yalnızca ud ve solist eşliğinde seslendirilmiştir (*bk.* Şahin, 2017). Eser kısa bir ud taksimle başlamaktadır. Ud, eserde soloları çalmanın yanı sıra arpej, ritim gibi gitar teknikleriyle akorları da seslendirmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 1’de, eserde kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 2’de ve perdelerin sıklığı da Tablo 3’te verilmiştir.

---

<sup>5</sup> Müzik piyasası jargonunda yer alan bu ifade akademik olmamakla birlikte mikrotonal seslerin glissando (kaydırma) veya legato teknikleri kullanılarak elde edilmesi anlamına gelmektedir. Arabesk stilde icranın belirgin göstergelerinden kabul edilir.

**Tutuşmuş Beraber**  
Melike Şahin

Notasyon: Musa Çetiner

Nota 1. *Tutuşmuş Beraber* Adlı Şarkının Notasından Bir Pasaj (Şahin, 2017/2023).

Çeşni	Sıklık
Bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseynî aşirân perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Acem perdesinde çargâhlı asma kalış	1
Bûselik perdesinde kürdîli asma kalış	1
Çargâh perdesinde çargâhlı asma kalış	1

Tablo 2. *Tutuşmuş Beraber* Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 2'ye göre *Tutuşmuş Beraber* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bunun yanında, “rast perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” çeşnilerinin de kullanım sıklığının ikinci düzeyde olduğu söylenebilir. Bu eserde kullanılan “bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış”, yerinde kürdî makamında “hüseynî aşirân” ve “acem” perdelerine denk düşmektedir. Özkan'a (2003) göre güçlüsü olan “nevâ” perdesinde sıkça asma kalış yapan kürdî makamının buradaki göçürülmüş versiyonunda “dügâh” perdesinde çok fazla durulmadığı görülmektedir. Eserdeki çeşnilerin kullanımı, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla kısmen uyumludur denilebilir. Bu anlamda özellikle güçlü perdenin kullanım sıklığı açısından benzerlik olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Dügâh	25
Bûselik	22
Rast	18
Hüseynî aşirân	12
Acem aşirân	12
Çargâh	11
Nevâ	10
Hüseynî	9
Acem	2

Tablo 3. *Tutuşmuş Beraber* Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 3'teki veriler, *Tutuşmuş Beraber* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “dügâh”, “bûselik” ve “rast” olduğunu göstermektedir. Bu perdeler yerinden kürdî makamında “nevâ”, “hüseyinî” ve “çargâh” perdelerine denk gelmektedir. Ayrıca eser içerisinde en çok kullanılan perdenin “dügâh” perdesi olduğu görülmektedir. Eserin göçürülmüş olduğu ton bağlamında “dügâh” perdesine karşılık gelen “nevâ” perdesinde beklenen asma kalışlar yapılmadığı için bu kullanımların klasik Türk müziği nazariyatıyla kısmen uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin Şahin (2017) tarafından seslendirilen icrasında arabesk vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

### Bizim Şarkımız Adlı Eserin Analizi

Eser albüm kaydında ud, keman, kanun, darbuka, bendir, gitar gibi çalgılarla icra edilmiştir (bk. Göçer, 2008/2014). Eserin notasından bir pasaj Nota 2’de eserde kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 4’te ve perdelerin sıklığı da Tablo 5’te verilmiştir.

**Bizim Şarkımız**  
Ferhat Göçer

Transkripsiyon: Musa Çetiner Söz ve Müzik: Tugay Ören

Nota 2. *Bizim Şarkımız* Adlı Şarkının Notası (Göçer, 2008/2023)

Çeşni	Sıklık
Çargâh perdesinde çargâh beşlisi	3
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Yerinde kürdî beşlisi	2
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Hüseyinî perdesinde kürdî dörtlüsü	2

Tablo 4. *Bizim Şarkımız* Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 4’e göre *Bizim Şarkımız* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “çargâh perdesinde çargâh beşlisi” ve “acem perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bunun yanında, “yerinde kürdî beşlisi”, “kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “hüseyinî perdesinde kürdî dörtlüsü” çeşnilerinin de kullanım sıklığının ikinci düzeyde olduğu söylenebilir. Bu eserde güçlü perdesi nevâ’da veya simetriği olan muhayyer perdesinde kalış yapılmamıştır. Ancak çeşnilerin kullanımı, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu görünmese de güçlü olan nevâ

perdesinin kullanım sıklığı açısından klasik Türk müziği nazariyatıyla kısmen uyumlu olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Hüseyinî	18
Nevâ	15
Acem	15
Çargâh	14
Muhayyer	14
Kürdî	11
Gerdâniye	11
Dik Kürdî	7
Dügâh	4
Tiz Çargâh	1
Tiz Nevâ	1

Tablo 5. Bizim Şarkımız Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 5'teki veriler, *Bizim Şarkımız* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseyinî”, “nevâ”, “acem”, “çargâh”, “muhayyer”, “kürdî” ve “gerdâniye” olduğunu göstermektedir. Dügâh perdesinin kürdî makamının durağı, nevâ perdesinin ise makamın güçlüsü olmasına (Özkan, 2003) rağmen durak, güçlü ve en yaygın çeşnilerde kullanılan perdelerden farklı perdelerin sık kullanıldığı görülmektedir. Eserin Göçer (2008/2014) tarafından seslendirilen icrasında arabesk stilden ziyade klasik stile daha benzer vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

### Yalan Adlı Eserin Analizi

Eser albüm kaydında, final bölümü haricinde piyano ve klavyeden çalınan, yaylı sample<sup>6</sup> seslerin ağırlıklı olduğu bir altyapıyla seslendirilmiştir. Final bölümünde bateri, bas ve elektrik gitar gibi çalgılar da eklenmiştir (Taşçı, 2019). Eserin notasından bir pasaj Nota 3'te, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 6'da ve perdelerin sıklığı da Tablo 7'de verilmiştir.

<sup>6</sup> Dijital olarak üretilmiş, bilgisayar ve dijital ses dosyası işleyebilen müzik aletlerinde yapay olarak yer alan yaylı, üfleli, vurmali çalgı sesleridir. Bu seslerin üretilmesine sampling (örnekleme) denir. “Örnekleme, önceden kaydedilmiş materyalin yeni bir kompozisyona dahil edilmesi gibi teknikleri mümkün kılar ve çeşitli popüler müzik türlerinde (pop, rock vs.) yaygın olarak kullanılır.” (Ammer, 2004, s.361).

**Yalan**  
Tan Taşçı

Notasyon: Musa Çetiner Söz ve Müzik: Tan Taşçı

Nota 3. Yalan Adlı Şarkının Notası (Taşçı, 2018/2023)

Çeşni	Sıklık
Dügâh perdesinde çeşnisiz kalış	4
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Kaba çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Yegâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Kaba dügâh perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Kaba kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Hüseynî aşirân perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Rast perdesinde büselik dörtlüsü	1
Yerinde kürdî dörtlüsü	1
Çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü	1

Tablo 6. Yalan Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 6'ya göre *Yalan* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “dügâh perdesinde çeşnisiz kalış”, “kürdî perdesinde”, “çargâh perdesinde çeşnisiz kalış” ve “hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Karadeniz'e (1983/2013) göre kürdî makamının özgün çeşnisi “başlangıçta hüseyinî ve çargâh perdelerinde kısa duruşlar yapıp kürdî perdesini de kullanarak dügâhta karara varmaktır.” (s.104). Dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Nevâ	22
Çargâh	20
Yegâh	19
Dügâh	14
Kürdî	14
Hüseynî	12
Kaba Çargâh	10
Hüseynî Aşirân	9
Kaba Kürdî	8
Acem Aşirân	7
Rast	7

Kaba Dügâh	6
Acem	6
Gerdâniye	3
Kaba Rast	2
Tiz Çargâh	2
Muhayyer	0

Tablo 7. Yalan Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 7’deki veriler, *Yalan* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “nevâ”, “çargâh”, “yegâh”, “dügâh”, “kürdî”, “hüseynî” ve “kaba çargâh” olduğunu göstermektedir. Dügâh perdesinin kürdî makamının durağı, nevâ perdesinin ise makamın güçlüsü olmasının (Özkan, 2003) yanında en yaygın çeşnilerde kullanılan perdelerin de (Karadeniz, 1983/2013) sık kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin Taşçı (2019) tarafından seslendirilen icrasında arabesk stilde vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı, eserin final bölümünde tiz alanda genişleme yapılırken (notasında muhayyer perdesi kullanılmış olsa da icrada şarkıcı muhayyer perdesine kadar çıkararak melodik zenginlik oluşturmuştur) arabesk vokal unsurların daha da vurgulandığı söylenebilir.

### İstanbul İstanbul Olalı Adlı Eserin Analizi

Eserin stüdyo kaydında klasik gitar, bas gitar, bateri, ud, klavye, ney ve çeşitli perküsyonlar (tef, bendir vs.) ile yaylı çalgılar kullanılmıştır (bk. Aksu, 2017; “Şarkı Söylemek Lazım”, 2024). Eserin notasından bir pasaj Nota 4’te, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 8’de ve perdelerin sıklığı da Tablo 9’da verilmiştir.

ARANAĞME

U za nıp kan lı ca nın or ta ye rin de bi ta şa

Nota 4. İstanbul İstanbul Olalı Adlı Şarkının Notası (Aksu, 2002/2023)

Çeşni	Sıklık
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	11
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	8
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseynî aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Acem aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü

1

Tablo 8. İstanbul İstanbul Olalı Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 8'e göre İstanbul İstanbul Olalı adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler "hüseyî perdesinde çeşnisiz asma kalış", "acem perdesinde çeşnisiz kalış" ve "nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış" şeklindedir. Karadeniz'e (1983/2013) göre kürdî makamının özgün çeşnisi "başlangıçta hüseyî ve çargâh perdelerinde kısa duruşlar yapıp kürdî perdesini de kullanarak düğâhta karara varmaktır." (s.104). Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Çargâh	41
Hüseyî	40
Nevâ	39
Düğâh	33
Kürdî	33
Acem	20
Gerdâniye	6

Tablo 9. İstanbul İstanbul Olalı Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 9'daki veriler, İstanbul İstanbul Olalı adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla "çargâh", "hüseyî", "nevâ", "düğâh", "kürdî" ve "acem" olduğunu göstermektedir. Düğâh perdesinin kürdî makamının durağı, nevâ perdesinin ise makamın güçlüsü olmasının (Özkan, 2003) yanında en yaygın çeşnilerde kullanılan perdelerin de (Karadeniz, 1983/2013) sık kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Aksu (2017) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde arabesk stille doğrudan ilişkilendirilecek unsurlar bulunmadığı söylenebilir. Ancak şarkının aranağme bölümlerinde yaylı çalgılar topluluğunun seslendirdiği melodide arabesk stil açıkça duyulmaktadır.

### Acıyı Sevmek Olur mu? Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında klasik/bas/akustik gitarlar, klarnet, klavye, yaylılar, trompet, bateri gibi çalgıların olduğu bir altyapı tercih edilmiştir (bk. Erdem, 2013a). Eserin notasından bir pasaj Nota 5'te, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 10'da ve perdelerin sıklığı da Tablo 11'de verilmiştir.



**Acıyı Sevmek Olur Mu?**  
Mehmet Erdem

Notasyon: Musa Çetiner Söz ve Müzik: Cihan Güçlü

Kalp a lı şır a cı çek me le re Can da yan maz.

Nota 5. *Acıyı Sevmek Olur mu? Adlı Şarkının Notası (Erdem, 2013b)*

Çeşni	Sıklık
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseynî perdesinde kürdî dörtlüsü	2
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Yerinde kürdî dörtlüsü	1

Tablo 10. *Acıyı Sevmek Olur mu? Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı*

Tablo 10'a göre *Acıyı Sevmek Olur mu?* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış”, “kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Hüseynî	23
Kürdî	19
Çargâh	18
Dügâh	11
Acem	10
Nevâ	9
Gerdâniye	3
Muhayyer	2

Tablo 11. *Acıyı Sevmek Olur mu Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı*

Tablo 11'deki veriler, *Acıyı Sevmek Olur mu?* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseynî”, “kürdî”, “çargâh”, “dügâh”, “acem” ve “nevâ” olduğunu göstermektedir. Tablodaki ilk dört sıradaki perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Erdem (2013a) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde arabesk

stille doğrudan ilişkilendirilecek unsurlar bulunmadığı söylenebilir. Ancak hem şarkının şan altında belli belirsiz duyulan klarnet melodilerinde ve yaylı eşliklerinde hem de aranağme bölümlerinde yine klarnet ve yaylı çalgılar topluluğunun seslendirdiği melodilerde arabesk stil açıkça duyulmaktadır.

### Kendime Sardım Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektronik bir altyapının yanında elektrik gitar ve bas gitar kullanılmıştır (bk. Koç, 2020a). Eserin notasından bir pasaj Nota 6’da, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 12’de ve perdelerin sıklığı da Tablo 13’te verilmiştir.

**Kendime Sardım**  
Oğuzhan Koç

Notasyon: Musa Çetiner

Nota 6. Kendime Sardım Adlı Şarkının Notası (Koç, 2020b)

Çeşni	Sıklık
Bûselik perdesinde kürdî dörtlüsü	5
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çargâhlı asma kalış	4
Hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî beşlisi	2
Rast perdesinde çargâh beşlisi	2
Bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Hüseyinî perdesinde çeşnisiz asma kalış	2

Tablo 12. Kendime Sardım Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 12’ye göre *Kendime Sardım* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “bûselik perdesinde kürdî dörtlüsü”, “nevâ perdesinde çeşnisiz kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bu eserde de kürdî makamı mi perdesine (hüseyinî aşîrân) transpoze edilmiştir. “Bûselik perdesinde kürdî dörtlüsü”, “nevâ perdesinde çeşnisiz kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” gibi kalışlar yerinde kürdî makamında sırasıyla “hüseyinî”, “gerdaniye” ve “acem” perdelerine denk gelmektedir. Dolayısıyla yapılan çeşniler açısından klasik Türk müziğindeki kürdî makamıyla uyumlu değildir (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003).

Perde	Sıklık
Nevâ	64
Hüseyinî	39
Çargâh	35
Bûselik	19
Dügâh	18
Acem Aşirân	4
Hüseyinî Aşirân	3
Gerdâniye	2
Acem	0

Tablo 13. Kendime Sardım Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 13'teki veriler, *Kendime Sardım* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “nevâ”, “hüseyinî”, “çargâh”, “bûselik” ve “dügâh” olduğunu göstermektedir. Bunlar yerinden kürdî makamında “gerdaniye”, “muhayyer”, “acem”, “hüseyinî” ve “nevâ” perdelerine denk gelmektedir. Bu bağlamda karar ve güçlü perde sıklığı açısından tablodaki ilk beş sıradaki perdelerin kullanım sıklıklarının makamın Türk müziği nazariyatındaki karakteriyle kısmen uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), söylenebilir. Eserin albüm kaydında elektronik müzik aletlerinin ve pop müzik stilinde sık kullanılan ritmik unsurların ön planda olduğu bir altyapı kullanılmıştır. Ancak eserin Koç (2020a) tarafından seslendirilen icrasında arabesk vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

### Beyaz Skandalım Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektrik gitar, bas gitar, bateri, tef ve klavye kullanılmıştır. (bk. İğrek, 2018a). Arabesk tını vokal icrasında görülmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 7'de, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 14'te ve perdelerin sıklığı da Tablo 15'te verilmiştir.

**Beyaz Skandalım**  
Emir Can İğrek

Notasyon: Musa Çetiner

Yü rü yo rum e lim ce bim de Ve e vim te nin de Be

Nota 7. Beyaz Skandalım Adlı Şarkının Notası (İğrek, 2018b)

Çeşni	Sıklık
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Yegâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Kaba çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü	2
Kaba kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Kaba çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Hüseynî aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Acem aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Tablo 14. Beyaz Skandalım Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 14'e göre *Beyaz Skandalım* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış”, “yegâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “kaba çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü” şeklindedir. Makamın gerektirdiği diğer asma kalışların çok fazla kullanılmamış olması dolayısıyla bu çeşnilerin, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla kısmen uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Hüseynî aşirân	27
Yegâh	25
Dügâh	17
Hüseynî	13
Acem aşirân	12
Nevâ	12
Rast	11
Çargâh	11
Kürdî	10
Kaba çargâh	8
Acem	8
Gerdâniye	3
Kaba dügâh	2
Kaba kürdî	1
Muhayyer	1

Tablo 15. Beyaz Skandalım Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 15'teki veriler, *Beyaz Skandalım* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseynî aşirân”, “yegâh”, “dügâh”, “hüseynî”, “acem aşirân”, “nevâ”, “rast” ve “çargâh” olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin arasında da en sık kullanılanların pest bölgedeki perdeler oluşu, kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle kısmen uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003) anlamına gelebilir. Ancak, makamın ana perdelerinin de kullanım sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla kabul edilebilir düzeyde uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin albüm kaydında elektronik müzik aletlerinin ve pop müzik stilinde sık kullanılan ritmik unsurların ön planda olduğu bir altyapı kullanılmıştır. İğrek (2018a) tarafından seslendirilen icrasında pop stiliyle harmanlanmış arabesk vokal unsurların belirgin olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

## İçimden Gelmiyor Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektrik gitar, bas gitar, bateri, klarnet, yaylılar ve klavye kullanılmıştır. (bk. Sonses & Bengü, 2019a). Eserin notasından bir pasaj Nota 8’de, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 16’da ve perdelerin sıklığı Tablo 17’de verilmiştir.

**İçimden Gelmiyor**  
Bilal Sonses & Bengü

Notasyon: Musa Çetiner

Nota 8. İçimden Gelmiyor Adlı Şarkının Notası (Sonses & Bengü, 2019b)

Çeşni	Sıklık
Hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü	5
Acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Rast perdesinde çargâh dörtlüsü	1
Dügâh perdesinde büselik dörtlüsü	1
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Büselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Tablo 16. İçimden Gelmiyor Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 16’ya göre *İçimden Gelmiyor* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü” ve “acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bu eser de mi perdesine (hüseyinî aşîrân) göçürülmüştür. En çok kullanılan “hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü” ve “acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalışlar” yerinden düşünüldüğünde sırasıyla “yerinde kürdî dörtlüsü” ve “kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklinde çözümlenebilir. Güçlü perdesi olan “dügâhta” yalnızca bir kez kalınmış olsa da “hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü” ve “acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalışlar” ile klasik Türk müziğindeki kullanım arasında benzerlik olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2012).

Perde	Sıklık
Dügâh	42
Büselik	34
Acem aşîrân	26
Hüseyinî aşîrân	24
Çargâh	18
Nevâ	3
Hüseyinî	0

Tablo 17. İçimden Gelmiyor Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 17’deki veriler, *İçimden Gelmiyor* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “dügâh”, “bûselik”, “acem aşîrân”, “hüseyînî aşîrân” ve “çargâh” olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Sonses ve Bengü (2019a) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde arabesk stille ilişkilendirilecek unsurlar bulunduğu söylenebilir. Ayrıca şarkının intro, şan altı ve ara saz bölümlerinde duyulan klarnet melodilerinde ve yaylı eşliklerinde de arabesk stil açıkça ve daha yoğun şekilde duyulmaktadır.

### Kop Gel Günahlarından Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektrik gitar, klasik gitar, bas gitar, bateri, tef, yaylılar, buzuki ve klavye kullanılmıştır. (bk. Seki, 1997b). Arabesk tını vokal, yaylılar ve buzuki icrasında görülmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 9’da, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 18’de ve perdelerin sıklığı Tablo 19’da verilmiştir.

**Kop Gel Günahlarından**  
Deniz Seki

Notasyon: Musa Çetiner Beste: Yıldız Tilbe

Nota 9. *Kop Gel Günahlarından* Adlı Şarkının Notası (Seki, 1997a)

Çeşni	Sıklık
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseyînî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Dügâh perdesinde kürdî beşlisi	2
Hüseyînî aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Dügâh perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü	1
Çargâh perdesinde çargâh beşlisi	1

Tablo 18. *Kop Gel Günahlarından* Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 18’e göre *Kop Gel Günahlarından* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “kürdî perdesinde çeşnisiz kalış” şeklindedir. Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Dügâh	25
Çargâh	25
Kürdî	21
Nevâ	20
Hüseynî	16
Rast	14
Acem	8
Büselik	4
Acem Aşîrân	3
Gerdâniye	3
Hüseynî Aşîrân	2
Irâk	2

Tablo 19. *Kop Gel Günahlarından Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı*

Tablo 19’deki veriler, *Kop Gel Günahlarından* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “dügâh”, “çargâh”, “kürdî”, “nevâ”, “hüseynî” ve “rast” perdeleri olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Seki (1997b) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde şarkıcının pop stilini daha yoğun kullanmakla birlikte bazı arabesk stil unsurlarını kullandığı söylenebilir. Ayrıca şarkının intro, şan altı ve ara saz bölümlerinde duyulan melodilerde ve yaylı eşliklerinde de yoğun olmayan arabesk stil duyulmaktadır.

### **Kutupta Yaz Gibi Adlı Eserin Analizi**

Eserin albüm kaydında klasik gitar, bas gitar, ud, tef ve darbuka kullanılmıştır. (bk. Baha, 1999/2013). Arabesk stil, vokal ve klasik gitar icrasında görülmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 10’da, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 20’de ve perdelerin sıklığı Tablo 21’de verilmiştir.

**Kutupta Yaz Gibi**  
Baha

Transkripsiyon: Musa Çetiner Söz: Aşkın Tuna  
Müzik: Halil Karaduman

Nota 10. Kutupta Yaz Gibi Adlı Şarkının Notası (Baha, 1999)

Çeşni	Sıklık
Hüseyinî perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseyinî perdesinde kürdî dörtlüsü	3
Dik kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Dügâh perdesinde kürdî dörtlüsü	2
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Rast perdesinde bûselik dörtlüsü	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Dügâh perdesinde çargâh dörtlüsü	1
Dügâh perdesinde çargâh beşlisi	1
Çargâh perdesinde çargâh beşlisi	1
Tiz bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Tablo 20. Kutupta Yaz Gibi Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 20'ye göre *Kutupta Yaz Gibi* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “hüseyinî perdesinde çeşnisiz kalış”, “nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış”, “gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “muhayyer ve dügâh perdelerinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Hüseyinî	41
Nevâ	35
Gerdâniye	32
Kürdî	29
Muhayyer	28
Çargâh	26
Acem	26
Dügâh	17
Rast	13



Dik Kürdî	9
Nim Hicâz	4
Eviç	3
Bûselik	1
Dik Bûselik	1

Tablo 21. Kutupta Yaz Gibi Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 21’deki veriler, *Kutupta Yaz Gibi* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseyinî”, “nevâ”, “gerdâniye”, “kürdî”, “muhayyer”, “çargâh”, “acem”, “dügâh ve “rast” perdeleri olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin albüm kaydında klasik gitar başta olmak üzere pop müzikte sıklıkla kullanılan çalgıların ve ritmik unsurların ön planda olduğu bir altyapı kullanılmıştır. Eserin Baha (1999/2013) tarafından seslendirilen icrasında yoğun arabesk vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle eserin nakarat bölümünün “Susmuş dudakların” şeklinde başlayan kısmında oryantal ritimler ve arabesk unsurlar daha da öne çıkmaktadır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada genelden özele yaklaşımıyla sırasıyla popüler kültür, popüler müzik, kitle kültürü, müzikte standartlaşma, kürdî makamı ve nihayetinde arabesk müziğin tarihsel gelişimiyle birlikte Türk pop müziğinin oluşumu konusu ele alınmıştır. Bu konuya ilişkin literatüre bakıldığında Ayhan Erol (2009), Nazife Güngör (1993), Uğur Küçükkaplan (2013, 2016), Deniz Aydar (2014) gibi isimlerin yapmış olduğu çalışmalarla karşılaşılacaktır. Ancak bu çalışmalar Türk pop müziğinin, arabesk müzik ile olan ilişkisi veya makamsal analizlere detaylı yer vermemektedir. Daha ziyade popüler müzik ve dolayısıyla arabesk müziğin sosyo-kültürel bağlamda ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışmamızın, ilgili literatürde bulunan genel yaklaşımı nispeten özele indirgediği ve spesifik bir inceleme alanı yarattığı düşünülebilir. Başka bir deyişle bu çalışmada, literatürde yer alan teorik yaklaşımlar uygun örnekleme yöntemiyle belirlenen eserler üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu sayede Türk pop müziği kapsamında yer alan eserler üzerinden arabesk müziğin etki alanı betimlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca kürdî makamının popüler müzik içerisinde nasıl kullanıldığı, makamın nazariyatı ile karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda kürdî makamının, incelenen Türk pop müziği eserlerindeki kullanımında klasik Türk müziğinde kullanılan kürdî makamıyla teorik açıdan bir takım benzerlik ve farklılıklar içerdiği

görülmüştür. Ancak en büyük farklılık solist ve çalgı icrasından kaynaklanmaktadır. Örneğin Bengü'nün *İçimden Gelmiyor* adlı şarkısına bakıldığında kürdî makamının hüseyinî aşırân perdesi (mi notası) üzerinden seslendirildiği görülmektedir. Eser analizlerinde görüldüğü üzere klasik Türk müziği teorisinde yer alan ve XVII-XX. yüzyıllara ait kürdî bestelerdeki geleneksel geçkilere (Ör. yerinde nihâvend dizisi, nevâ'da rast ve nevâ'da uşşâk) bu şarkılarda rastlanmamaktadır. Çalışma kapsamında incelenen pop şarkılar arasında Türk müziğindeki kürdî makamı icrasına en yakın şarkının *Kutupta Yaz Gibi* adlı eser olduğu görülmektedir. Bestesi Türk müziği icracısı olan Halil Karaduman'a ait olan bu eser Baha tarafından daha ziyade arabesk bir anlayışla seslendirilmiştir. Ancak bu bestenin geleneksel Türk müziğinden esinlenerek ortaya çıkan fantezi türünde bir beste olduğunu belirtmek gerekir. Bununla beraber Türk pop müziği şarkılarında kürdî makamının işleniş şekli de tıpkı klasik Türk müziğinde olduğu gibi kendi içerisinde farklılık göstermektedir. 1960'lı yıllarda aranje pop akımıyla başlayan Türk pop müziği literatürünün çok geniş bir repertuvara sahip olduğu söylenebilir. Güncel Türk pop müziğinde kürdî makamının kullanımı noktasında Gece Yolcuları (Meyhaneler Sen), Grup 84 (Ölürüm Hasretinle), Zakkum (Anason), Gripin (Aşk Nereden Nereye), Mustafa Ceceli (Hastalıkta Sağlıkta), Murat Boz (Ben Özledim), Demet Akalın (Bozuyorum Yeminimi), Hande Yener (Acı Veriyor), Serdar Ortaç (Bilsem ki), Gülşen (Nazar Değmesin) vb. şarkıcı ve grupların şarkıları da ayrıca incelenebilir.

Özetle kürdî makamının XVII. yüzyıldan itibaren klasik Türk müziğinde kullanılmaya başlandığı, bununla birlikte Türk halk müziği, arabesk, Türk pop müziği, Türk rock müziği gibi popüler müzik türlerinde de kullanılmakta olduğu söylenebilir. Bu çalışmada Türk pop müziği bağlamında incelenen şarkılara bakıldığında kürdî makamının geleneksel Türk müziğine kıyasla sadeleştirildiği ve genellikle arabesk bir anlayışla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Arabesk müzikte ağırlıklı olarak kürdî makamı kullanıldığından bu durumun Türk pop müziğindeki izdüşümü de benzer şekilde gerçekleşmiştir. Başka bir deyişle Türk pop müziği şarkıcılarının bir takım arabesk şarkıları seslendirmesinin yanı sıra, kendi şarkılarında da arabesk motifler kullandıkları görülmektedir. Bu anlamda Amerika başta olmak üzere dünyada icra edilmekte olan Batı stili pop müzikten farklı, arabesk-pop şeklinde melez bir tür ortaya çıktığı söylenebilir. Söz konusu farklılık ve melezliğin, kullanılan çalgılar ve orkestrasyonda da mevcut olduğu görülmektedir. Ayrıca Türk pop müziğindeki sadeleştirilmenin yaygın oluşu, bestecilik açısından kolaylıkla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla günümüzde bestelenen Türk pop müziği şarkılarında kürdî makamının sıklıkla tercih edilen makamlar arasında olduğu görülmektedir. Bununla beraber kürdî makamı, Türk pop

müziğindeki işlenişi itibariyle klasik Türk müziğinden ziyade, *macun* şeklinde tabir edilen icra şeklinin yaygın olduğu arabesk müzikteki biçimiyle kullanılmaktadır. Ancak yine de bu çalışma kapsamında incelenmiş olan eserler teorik açıdan klasik Türk müziğindeki kürdî makamına ilişkin asma karar perdeleri ve seyir özellikleri açısından uyumlu veya benzer görünmektedir.

Bu çalışmanın, bundan sonra yapılacak olan popüler müzik çalışmalarına referans olması beklenmektedir. Bu doğrultuda Türk pop müziğinin yanı sıra Türk rock, rap vb. türlerde kullanılan makamsal unsurlar da şarkıcı veya grup bazında incelenerek örnekler çoğaltılabilir. Kürdî makamı dışındaki makamlar da ilgili popüler müzik türleri kapsamında ayrı ayrı incelenebilir.

## KAYNAKLAR

- Aksu, S. (2017, 5 Temmuz). *İstanbul İstanbul Olalı* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=m8PyoUy7YLI> adresinden alınmıştır.
- Aksu, S. (2002/2023). *İstanbul İstanbul Olalı* [Müzik notası]. 8 Haziran 2024 tarihinde <https://notanehri.com/ah-istanbul-sarkisi-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Ammer, C. (2004). *The Facts on File Music Dictionary*. The Facts on File.
- Aydar, D. (2014). Popüler kültür ve müzik üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 33(7), 800-807.
- Baha. (1999). *Kutupta Yaz Gibi* [Müzik notası]. 7 Ağustos 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/baha-kutupta-yaz-gibi-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Baha. (1999/2013, 5 Aralık). *Kutupta Yaz Gibi* [Müzik videosu]. 7 Ağustos 2024 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=EGTfSKpFlrM> adresinden alınmıştır.
- Birekul, M. (2015). Popüler kültür ve müzikte anlamın kaybı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 1(10), 155-180.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (24. baskı). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Dilmener, N. (2014). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş. Hafif Türk Pop Tarihi* (4. baskı). İletişim Yayınları.
- Efe, M., & Sonsel, Ö. B. (2019). Türkiye’de dinlenen popüler müziklerin incelenmesi: Spotify örneği. *İdil*, (60), 975-983.
- Erdem, M. (2013a, 9 Aralık) *Acıyı Sevmek Olur mu?* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=y3c4H1CUPT4> adresinden alınmıştır.

- Erdem, M. (2013b). *Acıyı Sevmek Olur mu?* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/aciyi-sevmek-olur-mu-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Erdoğan, İ. (2001). *Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayrimeşruluğu. Doğu Batı. 15(2)*, 65-106.
- Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam* (3. baskı). Bağlam Yayıncılık.
- Gerçek, İ. H. (2023). *Türk Musikisinde Makam Bilgisi ve Tatbiki*. Nobel Yayıncılık.
- Göçer, F. (2008/2014, 4 Mart). *Bizim Şarkımız* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=c63SzE8c0sA> adresinden alınmıştır.
- Göçer, F. (2008/2023). *Bizim Şarkımız* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/ferhat-gocer-bizim-sarkimiz-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk. Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* (2. baskı). Bilgi Yayınevi.
- Güven, U. Z. (2022). *Müzik Beğenileri Üzerine Sosyolojik Bir Bakış*. Lakin Yayınları.
- Hacıev, P. (2005). *Temel Müzik Teorisi* (A. Destan, Çev., 2. baskı). Pan Yayınları.
- İğrek, E. C. (2018a, 11 Kasım). *Beyaz Skandalım* [Müzik videosu]. 10 Haziran 2023 tarihinde [https://www.youtube.com/watch?v=QIIj6\\_IP6dA](https://www.youtube.com/watch?v=QIIj6_IP6dA) adresinden alınmıştır.
- İğrek, E. C. (2018b, 11 Kasım). *Beyaz Skandalım* [Müzik notası]. 8 Mart 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/beyaz-skandalim-piyano-ve-kolay-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Müsikisinin Nazariye ve Esasları*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karataş, Ö. S. (2022). Klasik Türk müsikisinde makam analizi. *Müzik Araştırmalarında Bilimsel Yöntem ve Yaklaşımlar* içinde. Akçay, Ş. Ö., Şen, Ü. S., Şen, Y., (Ed.). (ss.69-90) Nobel.
- Koç, O. (2020a, 5 Haziran). *Kendime Sardım* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde [https://www.youtube.com/watch?v=G49ZdBklzF8&list=RDG49ZdBklzF8&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=G49ZdBklzF8&list=RDG49ZdBklzF8&start_radio=1) adresinden alınmıştır.
- Koç, O. (2020b, 5 Haziran). *Kendime Sardım* [Müzik notası]. 8 Haziran 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/kendime-sardim-kolay-notasi/> adresinden alınmıştır.
- Kuyucu, M. (2016). Theodor W. Adorno'nun perspektifinden popüler Türk müziğinde standartlaşma sorunsalı. *TRT Akademi. 1(1)*. 188-208.
- Küçük Kaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. Ayrıntı Yayınları.
- Küçük Kaplan, U. (2016). *Türkiye'nin Pop Müziği*. Ayrıntı Yayınları.

- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (11. baskı). İletişim Yayınları.
- Özdemir, S. (2017). 1938-1950 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren Arap/Mısır filmlerinin Türk müziğine etkisi. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2). 384. <https://doi.org/10.21733/ibad.2158>
- Özdemir S., & Beşiroğlu Ş. (2009). Türk müziğinin popülerleşme sürecinde film müzikleri ve Sadettin Kaynak. *İTÜ Dergisi*, 6(1), 2124.
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri* (7. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü* (4. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seki, D., (1997a). *Kop Gel Günahlarından* [Müzik notası]. 7 Ağustos 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/kim-bu-gozlerindeki-yabanci-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Seki, D., (1997b). *Kop Gel Günahlarından* [Müzik videosu]. 7 Ağustos 2024 tarihinde [https://www.youtube.com/watch?v=aS8EtM\\_vrpU](https://www.youtube.com/watch?v=aS8EtM_vrpU) adresinden alınmıştır.
- Sonses, B., & Bengü. (2019a, 12 Nisan). *İçimden Gelmiyor* [Müzik videosu]. 10 Haziran 2023 tarihinde [https://www.youtube.com/watch?v=hp\\_JK3oIR1I](https://www.youtube.com/watch?v=hp_JK3oIR1I) adresinden alınmıştır.
- Sonses, B., & Bengü. (2019b, 12 Nisan). *İçimden Gelmiyor* [Müzik notası]. 8 Haziran 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/icimden-gelmiyor-kolay-notasi/> adresinden alınmıştır.
- Sönmez, V., & Alacapınar, F. G. (2021). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (7. baskı). Anı Yayıncılık.
- Şahin, M. (2017, 28 Şubat) *Tutuşmuş beraber* [Müzik videosu]. 5 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=nN1UfTLI33k> adresinden alınmıştır.
- Şahin, M. (2017/2023). *Tutuşmuş beraber* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/tutusmus-beraber-kolay-notasi/> adresinden alınmıştır.
- Şarkı Söylemek Lazım. (2024, 17 Temmuz) *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Şarkı\\_Söylemek\\_Lazım\\_\(albüm\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Şarkı_Söylemek_Lazım_(albüm))
- Taşçı, T. (2019, 25 Ocak) *Yalan* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=yDx562IjQ0s> adresinden alınmıştır.
- Taşçı, T. (2018/2023). *Yalan* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/tan-tasci-yalan-kolay-notasyon/> adresinden alınmıştır.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*. Telos Yayıncılık.

Tohumcu, A. (2012). *Türkiye'nin Müziklerinde "Makam" Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı*. (Tez No.326716) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Türk Dil Kurumu (TDK). (2022). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* [Çevrimiçi sözlük]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

## EXTENDED ABSTRACT

The term 'popular' originally derives from the Latin word 'popularis,' meaning 'belonging to the people,' which was originally a legal and political term. However, today, the word "popular" is generally used to mean "being widely known by as many people as possible." The previous association of popular culture with notions of 'low, inferior, or vulgar' has largely been abandoned. Popular music can be considered the most significant carrier of popular culture. Especially today, popular music, which has spread globally, holds an important place within Turkish musical culture as well. Studies on popular music reveal that it has a vast audience, and in the literature, pop, rap, and rock are identified as the most listened-to genres in Turkey. Additionally, due to the continued interest in Arab music, which began in the 1930s, and the presence of elements of traditional Turkish music, a phenomenon known as the "arabesquization" of Turkish pop music has emerged over time. According to the literature, Turkish pop music fell under the influence of arabesque music in the 1970s and 1980s. Although pop music was initially seen as a cultural concept appealing to the masses, over time, it has evolved into a practice of socialization that contributes to making sense of life for wide audiences. Throughout this process, traces of arabesque music in Turkish pop music have deepened, and even today, arabesque motifs are widely used in Turkish pop music. The arabesquization of Turkish pop music began with artists like Ajda Pekkan in the 1970s and continued with singers like Sezen Aksu. During this period, the relationship between pop music and arabesque music became strongly evident. However, it can be said that Turkish pop music in the 1990s moved relatively away from arabesque influences compared to the 1970s and 1980s. Nevertheless, this distancing lost its effect in the 2000s, and Turkish pop music once again came under heavy arabesque influence. The interaction between Turkish pop music and arabesque music in the 2000s was reinforced by several arabesque album projects. These projects are characterized by a hybrid musical structure, where arabesque or pop songs are performed with a mix of pop, funk, rock, and arabesque elements. The incorporation of arabesque influences into

Turkish pop music has also led to an increased use of modal elements. Alongside modes such as Nihavend and hicaz, the kürdî mode is one of the most frequently used modes in Turkish pop music.

This study aims to examine the characteristic features of the kürdî mode and its usage in Turkish pop music. The kürdî mode is a mode commonly used in classical Turkish music and is now frequently found in pop music. There are certain differences between the use of the kürdî mode in classical Turkish music and pop music. In classical Turkish music, the kürdî mode has its tonic at the dügâh pitch, and its dominant pitch is neva. Its scale is formed by adding a bûselik pentachord to the kürdî tetrachord, and its melodic progression is typically ascending or sometimes ascending-descending. In pop music, the kürdî mode is used in a simplified manner, with modal elements generally being less complex and often performed in an arabesque style. Within the scope of the research, 10 songs from Turkish pop music were selected and analyzed both theoretically in terms of modal features such as scale, modulation, and pitch frequency, as well as aurally based on official videos published on YouTube. The preference for studying the kürdî mode in this research stems from its observation as the most frequently used mode (the researchers are also active musicians who perform live and play pop music). Thus, the findings can be said to have been derived from participant observation.

The analyses revealed that the use of the kürdî mode in Turkish pop music contains differences compared to its use in classical Turkish music. While the kürdî mode in classical Turkish music has a more complex structure, it is simplified in pop music and blended with arabesque influences. Significant differences are also found in terms of orchestration and timbre. The musical structures based on the kürdî mode in contemporary Turkish pop music are a mixture of elements from Flamenco, Western music modes, classical Turkish music, and the kürdî pattern used in arabesque music, rather than following the traditional usage in Turkish music. It can be argued that the musical structure in Turkish pop music, evaluated within the framework of the kürdî mode, is essentially a new form that falls between the kürdî mode and the Phrygian mode. Additionally, while the kürdî mode in classical Turkish music is established on pitches such as dügâh, yegâh, and hüseyinî aşirân, it has been simplified and altered in Turkish pop music and is now used on almost every pitch. In other words, the kürdî mode can be transposed into any key. The kürdî mode, enriched with arabesque motifs in Turkish pop music, also finds its place in other genres such as pop and rock, indicating a strong relationship between Turkish pop music and arabesque music.

The literature on Turkish pop music does not extensively explore its relationship with arabesque music or conduct detailed modal analyses. Instead, popular music, and by extension, arabesque music, tends to be examined within a socio-cultural context. In this respect, our study offers a new perspective on the use of the kürdî mode in Turkish pop music. It demonstrates how the influence of arabesque music has shaped pop music through the kürdî mode. In conclusion, Turkish pop music, which utilizes the kürdî mode in a simplified manner and with an arabesque approach, stands out as a hybrid genre with a distinct character from Western-style pop music. This hybrid structure is evident in various aspects, from the instruments used to vocal techniques. It is expected that this study will contribute to future research and provide new perspectives in the field of popular music. Additionally, modal elements used in genres such as Turkish rock and rap can also be analyzed on a singer or group basis to expand the range of examples.