

1980’ler Türk Pop Müziğinde Türk Müziği Üslubunun Vokal Tavra Yansıması*

The Reflection of Turkish Music Stylistic Practices on Vocal Performance Style in 1980s Turkish Pop Music

ÖZET

Bu çalışma, Türk pop müziğinde vokal icranın tavrı ve üslup özelliklerini inceleyerek, Türk müziğinden aktarılan tavrı özelliklerinin günümüz pop müzik söylemine nasıl yansıdığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. 1980’lerden itibaren olgunlaşmaya başlayan *pop müzik sound’u*, Batı müziğinin armonik yapısı ve kayıt teknolojilerinden beslenirken; vokal icrasında görülen süslemeler, perde baskıları ve ifadeye dayalı yorum biçimleri aracılığıyla Türk müziği üslubuyla bir etkileşim alanı oluşturmuştur. Çalışma, “Türk Müziği Penceresinden Bir Türk Pop Müziği İncelemesi: 1980’ler Örneği” başlıklı yüksek lisans tez verisinden seçilmiş temsil gücü yüksek şarkılar üzerinde yapılan makamsal ve icra odaklı analizlerle ve nitel araştırma yöntemlerini kullanarak; Türk müziği tavrı ve üslup özelliklerinin pop müzikteki dönüşümünü ortaya koymaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Türk pop müziğinin yalnızca bir popüler kültür ürünü olmanın ötesinde, Türk müziği estetiğinin çağdaş bir uzantısı niteliği taşıyıp taşımadığı tartışmaya açılacaktır. Gerçekleştirilen analizler, 1980’ler Türk pop müziğinde vokal icranın; çarpma, portamento, vibrato ve karakteristik perde kullanımları gibi Türk müziği icra özellikleri ile anlamlı ölçüde şekillendiğini ortaya koymaktadır. Söz konusu bulgular, Türk müziği icra pratiklerini pop müzik bağlamında yeniden yorumlayarak melez bir vokal estetiğinin oluşumuna katkıda bulunduklarını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: 1980’ler, Müzikal Analiz, Tavrı ve Üslup, Türk Müziği, Türk Pop Müziği.

ABSTRACT

This study investigates the performance manner and stylistic idiom of vocal delivery in 1980s Turkish pop music, focusing on how elements transferred from Turkish music inform and reshape contemporary pop vocal practice. While the pop sound that crystallized during the 1980s was influenced by Western harmonic language and recording technologies, the presence of embellishment techniques, pitch-inflection practices, and expression-oriented interpretive gestures suggests a sustained interaction with Turkish music’s stylistic idiom. The study reveals the transformation of Turkish music performance manner and stylistic idiom features in pop music by using makam and performance-oriented analyses and qualitative research methods on highly representative songs selected from the master’s thesis data titled “A Turkish Pop Music Analysis from the Turkish Music Window: 1980s Example”. The findings indicate that leading performers of the period actively recontextualized Turkish music performance practices in a popular music framework, thereby contributing to the formation of a hybrid vocal aesthetic. By foregrounding this interaction, the study offers a perspective that positions 1980s Turkish pop music not solely as a product of popular culture but also as a contemporary extension of Turkish musical aesthetics, providing a conceptual basis for further comparative research across periods and repertoires.

Keywords: 1980s, Musical Analysis, Performance Manner and Stylistic Idiom, Turkish Music, Turkish Pop Music.

GİRİŞ

1980’li yıllar Türkiye’de toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin hız kazandığı bir dönemdir. Yeniden şekillenmeye başlayan medya, müzik piyasası ve dinleyici profili pop müziği yeni bir kimlik arayışına yönlendirmiştir. Gelişen kayıt teknikleri, parçalarda sıklıkla kullanılmaya başlanan ve dönemin karakteristik sesi haline gelen synthesizer’lar Türk pop müziğinin “olgunlaşma dönemi”³ üslubunu oluşturmaya başlamıştır. Artık 1970’li yılların tonal müzik temelli *aranjman* furyası terk edilip yerine yerel icra alışkanlıklarının benimsendiği makamsal bir müzik anlayışı tercih edilmektedir. Vokal icrada gözlemlenen Türk müziği üslubu ile tercih edilen süslemeler, perde kullanımı ve ifade biçimi, geçmiş on yılın *pop sound’u* ile birleşerek melez bir yapı oluşturmuş

Ceren Büyükduman¹
Fatma Zeynep Eğilmez²

How to Cite This Article

Büyükduman, C. & Eğilmez, F. Z. (2025). “1980’ler Türk Pop Müziğinde Türk Müziği Üslubunun Vokal Tavra Yansıması” International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:11, Issue:12; pp: 2256-2266. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18070818>

Arrival: 25 November 2025

Published: 27 December 2025

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Bu çalışma, Dr. Öğr. Üyesi Fatma Zeynep Eğilmez danışmanlığında Ceren Büyükduman tarafından hazırlanan “Türk Müziği Penceresinden Bir Türk Pop Müziği İncelemesi: 1980’ler Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Musikisi, İstanbul, Türkiye. ORCID: 0009-0009-7106-0717.

² Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Opera, İstanbul, Türkiye. ORCID: 0009-0003-8359-1087.

³ Detaylı bilgi için bkz.: Küçükkaplan, U. (2016). *Türkiye’nin Pop Müziği* (1. bs). Ayrıntı Yayınları.

ve böylece Türk pop müziği kendine özgü karakterini inşa etmeye başlamıştır. Bu bağlamı pekiştirmek adına, Türkiye’de pop müziğin ortaya çıkışına ilişkin kısa bir tarihsel çerçeve sunmak yerinde olacaktır.

1950’lerin sonu ve 1960’ların başında Türkiye’de rock’n roll rüzgarları esmektedir. Tam da bu günlerde "Little Lucy" isimli şarkısı ile anılan Erol Büyükburç, Batı müziği temelli repertuvarları yerli sahneye taşıyan, genç dinleyici kitlesine yönelik icrası sayesinde Türkiye’nin ilk *starı* olmuş ve şehirli bir “hafif Batı müziği” zemini oluşmaya başlamıştır. Bu zemini güçlendiren asıl eşik 1961 yılında atlanmıştır. Bob Azzam’ın “Cest Ecrit Dans Le Ciel” isimli şarkısına Fecri Ebcioğlu’nun Türkçe sözler yazması ve İlham Gencer’in seslendirmesi ile “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı Türkiye’deki ilk pop müzik plağı kaydedilmiştir (Dilmener, 2006). Odeon firması tarafından yayınlanan şarkı, yabancı melodinin üzerine Türkçe sözler yazılmasına dayanan ve sonraki on yılın üretim mantığını belirleyecek *aranjman* modelini oluşturmuştur. 1960’lar boyunca aranjman furusu Ajda Pekkan, Füsün Önal, Ayten Alpman, Rana Alagöz, sonrasında Nilüfer gibi isimlerin yükselişiyle yaygınlaşmış; bir yandan yabancı şarkıya Türkçe sözler yazılmaya, öte yandan yerli orkestraların güçlenmesiyle pop müzik kentli dinleyicinin günlük müzik tüketiminin parçası hâline gelmeye başlamıştır. 1970’lere gelindiğinde 45’lik piyasasının, festivallerin ve gazino-orkestra düzeninin “Türkçe sözlü hafif Batı müziği” dilini kurumsallaştırmasıyla aranjman temelli repertuar, Anadolu’dan ve yerel söyleyişten gelen öğelerle temas etmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan Anadolu pop akımı ise pop müziğin yalnızca Batı kaynaklı ezgilerin Türkçeleştirilmesiyle sürdürülemeyeceğini gösteren önemli bir kırılmadır. 1964 yılında Tülay German tarafından Balkan Melodileri Festivalinde seslendirilen “Burçak Tarlası”, Anadolu pop akımının ilk örneği olarak anılmaktadır (Solmaz, 2015). İlerleyen yıllarda Moğollar, Barış Manço, Cem Karaca, Edip Akbayram ve Erkin Koray gibi topluluk ve yorumcular, Anadolu’nun makam ve ezgi dağarcığını rock ve pop formuna uyarlayarak hem yerli melodiyi görünür kılmış hem de popüler müziğin yerel tını ve modern düzenleme birlikteliği ekseninde de var olabileceğini kanıtlamışlardır (Küçükaklan, 2016). Bu arayış, 1980’lerde belirginleşecek olan müzikte makamsal yaklaşıma ve vokal icradaki Türk müziği tavrının meşruiyet kazanmasına erken bir zemin sağlamaktadır.

Literatürde Türk pop müziğini konu alan çalışmalar, çoğunlukla sosyolojik, politik ve endüstriyel boyutlara odaklanırken; vokal icra tavrı ve Türk müziği üslubunun pop müzikteki izdüşümleri sınırlı biçimde ele alınmıştır. Ozan Baldan ve Abidin Özpek’in (2020) *Pop “Mûsiki”si* adlı çalışması, 1971–2015 yılları arasında yayımlanmış 25 Türkçe pop şarkısının makamsal çözümlemesini içermektedir. Çalışma, araştırmanın yöntemsel çerçevesi açısından yol gösterici nitelikte olup analizlerini Türk müziği nazariyatında yer alan seyir özellikleri ve usûl bilgisi temelinde gerçekleştirmektedir. Türk pop müziği hakkında yapılmış çalışmaların birincil kaynağı olarak nitelendirilebilecek olan, Uğur Küçükaklan’ın “Türkiye’nin Pop Müziği” (2016) başlıklı, Türkiye’nin pop müziğini on yıllık periyotlar halinde müzikal analizler ile çözümlediği çalışmasında; “...müstakil bir Türk pop müziğinden bahsedilebilir mi? Eğer böyle bir müzik varsa onu kendine özgü kılan özellikler nelerdir?” sorularına yanıt aranmıştır. Analizlerini ağırlıklı olarak batı müziği dinamikleri üzerinden gerçekleştiren Küçükaklan, Türk müziği etkilerini parçanın makamı, usulü ve enstrüman bilgisi ile sınırlı tutmuştur.

Bu çalışma, 1980’ler Türk pop müziğindeki Türk müziği üslubunun vokal tavrı üzerindeki etkilerini, makamsal analiz perspektifinden incelemeyi ve iki müzik türü arasındaki etkileşimi gözlemlemeyi hedeflemektedir. Çalışma, 1980’lerde şekillenmeye başlayan pop müzik sound’u içerisinde Türk müziği icra alışkanlıklarının; özellikle süsleme elemanları, makamsal perde kullanımları ve ifade unsurları aracılığıyla nasıl varlık gösterdiğini somut veriler üzerinden ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Çalışmanın örnekleme, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Musikisi Tezli Yüksek Lisans Programı’nda hazırlanmakta olan “Türk Müziği Penceresinden Bir Türk Pop Müziği İncelemesi: 1980’ler Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinde yer alan 1980–1990 yılları arasında üretilmiş on şarkının içinden seçilmiş makamsal temsil gücü yüksek üç şarkının vokal tavrı açısından müzikal analizine dayanmaktadır.

“Ah Mazi”, “Kıskan Beni” ve “Zavallı Bir Gece” isimli şarkılar, MuseScore 4 programı ile notaya alınmış; vokal icrasının kullandığı teknikler nota üzerinde gösterilmiştir. Analiz, kullanılan vokal tekniklerinin Türk müziği tavrı özellikleri ile paralelliklerinin olup olmadığının tespit edilmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir.

TÜRK MÜZİĞİNDE TAVİR VE ÜSLUP

Türk müziği icra biçimlerindeki farklı dönem ve üslupları birbirinden ayıran temel unsurlardan biri, hiç kuşkusuz tavrı ve üslup özellikleridir (Zeybek, 2013). Türk müziğiyle ilgili çalışmalarda, icra biçimlerindeki çeşitliliği ve karakteristik ifade biçimini belirleyen en önemli faktörün bu iki özellik olduğu görülmektedir. İcra esnasında, icracı özelinde görünür olan tavrı ve üslup özellikleri, yalnızca bir eserin doğruluğunu değil; aynı zamanda o eseri icra eden kişinin ait olduğu müzikal geleneği de tespit etmemizi sağlamaktadır. Bu nedenle tavrı ve üslubu, Türk müziğini yalnızca kuramsal düzlemde ifade eden bir unsur olarak ele almaktan öte, yaşayan ve aktarılan icra kültürü şeklinde düşünmek gerekmektedir. Bahsi geçen özelliklerin birbirine yaklaşan ve ayrışan yönlerinin

belirginleştirileceği bu başlık, çalışma boyunca ele alınacak vokal icralarındaki süsleme ve ifade unsurlarının hangi bağlamda değerlendirileceğini de tartışmaya açacaktır.

Türk müziğinde üslup, belirli bir sanatçıya, döneme veya kültürel çevreye özgü teknik, biçimlendirme ve ifade özelliklerinin bütünü tanımlamaktadır. Vural Sözer (1986), üslubu “bir sanatçıya, bir çağa ya da bir ülkeye özgü teknik, renk ve söyleyiş biçimi” olarak tanımlarken; Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde (Gülsen, 1997) üslup “müziksel davranışlar bütünü” olarak açıklanmaktadır. Benzer biçimde Harvard Dictionary of Music’te yer alan *style* maddesi, üslubu, icradaki “karakteristik dil” olarak tanımlamaktadır (Apel, 1950).

Durum, hâl, davranış şeklinde açıklanan tavır ise, Türk müziği literatüründe hem vokal hem de enstrümantal icrayı ifade eden bir terimdir. Yılmaz Öztuna (2006), tavrı “Türk musikisinde okuyuş (teganni) üslûp ve usûlü” olarak tanımlarken, büyük hanendelerin kendilerine özgü tavırlarının takipçileri tarafından örnek alındığını belirtir. Alâeddin Yavaşca’nın da vurguladığı üzere tavır, yalnızca bir eseri icra etme biçimi değil, usta-çırak ilişkisiyle aktarılan ve zamanla kişisel bir üsluba dönüşen bir beceridir (akt. Avcı Akbel, 2021, s. 942). Bu noktada literatürde usta-çırak ilişkisiyle bağdaştırılan meşk sistemi Yavaşca’nın işaret ettiği aktarım modelini ifade etmektedir. Cem Behar’a göre (2014), notanın hatırlatıcı bir iskelet işlevi gördüğü meşk sisteminde asıl bilgi, makamın işleniş, nüans, tavır ve üslubun tekrar edilmesiyle kazanılmaktadır. Bu yönüyle meşk, repertuvarların kuşaktan kuşağa iletilmesi ve icradaki tavır ve üslubun korunmasını mümkün kılan bir aktarım modeli haline gelmektedir. Meşk zinciri devam ettiği sürece hem eserler hem de o eserlere özgü söyleyiş biçimleri varlığını korumaktadır (Behar, 2014). Nitekim Türk müziği icrasında birer kült hâlini almış Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk veya Alâeddin Yavaşca gibi solistler, bahsi geçen aktarım modeli neticesinde tavır ve üslup sahibi olmuş isimler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin, Türk müziği meşk sisteminin son temsilcisi olan Alâeddin Yavaşca’nın dahil olduğu meşk silsilesi, onun icra biçiminde tercih ettiği tavır ve üslubu görünür kılmaktadır. Gözde Çolakoğlu Sarı’nın (2018) “Meşk Silsilesi 200 Yıla Dayanan Bir Besteci: Alâeddin Yavaşca” başlıklı çalışması, Tanburî İsak’tan III. Selim’e, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’ye, Suphi Ezgi ve Zekâî Dede’den Zeki Arif Ataergin ve Saadettin Kaynak’a uzanan meşk silsilesi dolayısıyla Yavaşca’nın icrasının rastlantısal değil, yaklaşık iki asırlık bir aktarımın sonucu olduğunu göstermektedir.

Türk müziği geleneğinde makam, perde, güfte, prozodi ve usûl gibi temel unsurları düzenleyen, türler arasındaki estetik sınırları belirleyen ve genel bir çerçeve sunan üslup ve bu çerçeve içinde icracının duygu, ifade ve teknik tercihlerine dayalı bireysel yorum biçimini karşılayan tavır kelimesi (Gönül, 2024), Avcı Akbel’in (2021) “klasik üslup içinde Cinuçen Tanrıkörür tavrı” söylemiyle gelenekteki anlamını kuvvetlendirmektedir. Yalnızca teknik icrayı değil, aynı zamanda sanatçının sahne duruşunu, repertuar seçimlerini, hatta dönemin kültürel estetik anlayışını da yansıtan tavır ve üslup özellikleri; ses kullanımı, repertuar düzeni ve sahne duruşu ile Münir Nurettin Selçuk’ta somutlaşmaktadır. Selçuk, Türk müziği geleneğini korurken Batılı sahne anlayışını benimseyen modern bir icra biçimi geliştirmiştir. John Morgan O’Connell (2016), Selçuk’un icrasını “alaturkanın modern biçimi” şeklinde tanımlamakta ve onun ses kullanımı, repertuar düzeni ve sahne duruşunu “müzikal bir modernleşmenin sembolü” ifadesi ile açıklamaktadır. Dolayısıyla Türk müziğinde tavır ve üslup özellikleri yalnızca bir yorum biçimi değil, aynı zamanda sanatçının kimliğini ve dönemin kültürel söylemini yansıtan bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmelidir. Tüm bu söylemler neticesinde dönem fark etmeksizin icracının aldığı müzik eğitimi, dinleme pratikleri, dinlemeyi ve dolayısıyla icrasında sergilemeyi tercih ettiği müzikal ifade biçimi, bizzat dahil olduğu veya olmadığı meşk silsilesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla modern dönemde geleneksel vokal icra biçimlerinin korunabilmesi, bu aktarım modelinin sürekliliğiyle ilişkilendirilmelidir.

TÜRK MÜZİĞİ VOKAL TAVRINDA SÜSLEME ELEMANLARI VE PERDE BASKISI

Türk müziğinde vokal icranın ayırt edici niteliğini belirleyen en önemli unsurlardan biri, eserin notasında yazılı olmayan, sonradan eklenen fakat geleneğin içinde meşruiyet kazanmış olan süsleme elemanları (ornaments) ve ifade öğeleridir. Türk müziği, icra esnasında makamın yalnızca doğru perdelerinin kullanımı ile değil, o seslerin ifadesi için tercih edilen süsleme elemanlarıyla tamamlanan bir icra geleneğidir. Dolayısıyla süsleme elemanları icrayı zedeleyen eklentiler değil, tam tersine eserin müzikal ifadesini açığa çıkaran zorunlu anlatım araçları olarak görülmektedir. Bu sebeple bir eserin notaya alınmış hâli çoğu zaman “iskelet” olarak kabul edilir; icracının meşk yoluyla veya dinleme pratikleri ile edindiği tavır, bu iskeleti zenginleştirmektedir. Bu noktada icra edilen esere ilişkin “doğru söyleyiş biçiminin” neye göre belirleneceği sorusu ortaya çıkmaktadır. Göknil Bişak Özdemir’in Sadun Aksüt ile gerçekleştirdiği kişisel görüşmesinde Aksüt şu ifadelerle yer vermektedir: (akt. Bişak Özdemir, 2013, s. 23);

“Şarkı okuyan kişi şarkının aslını hiç bozmadan, sazların yaptığı gibi süslemeler, çiçeklenmeler yapabilir veya şarkının herhangi bir yerinde güfteye göre, güftenin besteye intibakına göre, bir puandorg yapabilir yahut bir yerde

okuyuşu çabuklaştırabilir ya da ağırlaştırabilir. Bunların hepsi yorum olarak düşünülebilir. Ama yorum diyerek şarkının aslını bozmak, o çok yanlış bir şey olur. Selahattin Pınar'a dedim ki:

-Şarkılarda değişiklik yapıyorlar?

- Hayır! Ben çocuğumu istediğim gibi giydirebilirim ama başkası benim çocuğumun giyimine karışmasın dedi. Giydirdiğim şekliyle kalsın. Bestelediğim şekliyle kalsın bestem. Ama sen onda ufak tefek süslemeler yapabilirsin"

Bu yaklaşım, eserin temel yapısına sadakati korurken yorum ve ifade alanını tamamen kapatmayan, aksine ölçülü süslemeyi icranın doğal parçası sayan bir anlayışı işaret etmektedir. Mustafa Doğan Dikmen (2015, s. 112) de benzer bir görüş ile "süsleme musikimizin geleneğinde var. Olmasını istediğim şey şudur; süslemeler elbette kabul edilsin ama aslı da bir yerde saklı kalsın, incelenmek için beklesin" ifadelerine dayanarak, süslemenin makbul olanının eserin kendi doğasını, duygusal yükünü ve ana temasını zedelemeyen ölçülü bir nitelik taşıması gerektiğini ileri sürmektedir. Bahsi geçen ifadeler göstermektedir ki, süsleme elemanları bütünüyle serbest bir alan değil, eserin kimliğine bağlı olarak kullanılan bir ifade aracı olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada devreye tavrı somutlaştıran teknik unsurlar girmektedir.

Türk müziği tavrı ve üslubunda belirleyici olan teknik unsurları hız, nüans, ifade terimleri ve süsleme elemanları şeklinde sıralamak mümkündür. Hız ve nüans terimleri bestekârın eserinde ne anlatmak istediği sorusuyla şekillenmektedir. İcracı, eserin ritmini belirleyen usulü nota üzerinde belirtilmiş olmasına rağmen, kimi zaman daha yürük, kimi zaman ise daha ağır bir yapıda icra edebilmektedir. Bu durum tamamen icracının nasıl bir duygu ifade etmek istediğiyle ilişkilidir. Örneğin, bir melodinin hızlı bir tempoda seslendirilmesi neşeli ve pozitif bir duygu yaratırken; aynı melodinin daha yavaş bir tempoda seslendirilmesi hüzünlü ve negatif duyguları çağrıştırmaktadır. Bir başka örnekte, güftenin isyankâr bir anlam taşıdığı durumlarda, melodinin kuvvetli bir biçimde seslendirilmesi icracının ifade biçiminin güfteyle uyumlu olduğunu göstermektedir. Ancak bestekâr bir sonraki cümlede isyanından pişmanlık ya da suçluluk duyan bir anlam oluşturuyorsa, bu bölümün *decrescendo* veya *piano* seslendirilmesi, icracının uyguladığı nüanslar aracılığıyla tavrının, eserin karakteriyle uyum sağladığını göstermektedir. Bu çerçevede, hız ve nüans gibi temel ifade unsurlarını destekleyen süsleme elemanları icra tavrının belirginleşmesinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Türk müziği icrasında sıkça kullanılan çarpma, portamento, vibrato, trill, mordan, grupetto, rubato, fasletto, staccato, vurgu ve resitativo gibi süsleme elemanlarını, icracının kişisel tavrını görünür kılan ifade araçları olarak sıralamak mümkündür.

Tavrın oluşumunda süsleme elemanları kadar etkili olan bir başka boyut da Türk müziği perdelerinin icra esnasındaki kullanım biçimidir. Cinuçen Tanrıkorur'a göre (2015, s. 143) Türk müziği, "...nota mûsikîsi değil, 'perde mûsikîsi'dir,". "Ses" anlamına gelen (Öztuna, 2006a) ve seslerin birbiri arasındaki ilişkileri ifade eden perde terimi, Türk müziğinin kullandığı 24'lü sistemin temelinde bulunan bir unsurdur. Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ne göre Türk müziğinde bir dizi, 24 perdeden oluşmaktadır. Müziğin nazarî yönünden öte pratik yönünde görülen durumlar neticesinde ortaya çıkan perde konusunu nazariyat kitaplarındaki makam tariflerinde de görmek mümkündür. İsmail Hakkı Özkan'a göre, Uşşak makamındaki Segâh perdesi, "...özellikle inici nağmelerde iniş cazibesıyla ... Segâh'dan 1-2 koma daha pest basılır,". Benzer bir söylemi Tanrıkorur (2015, s. 144) da dile getirmiştir:

"Hüzzam, Karcıgar, Sûzinâk, Hicazkâr ve Şedarâban makamlarımızda kullanılan Mi notaları bemollüdür ve Arel-Ezgi nazariyatında hepsi aynı 4 komalık Mi Bakıyye Bemolü ile yazılır. Ama icrada basılan fiili perdeler olarak hiçbirisi aynı olmadığı gibi, meselâ Hüzzam'ın çeşitli Si bemolleriyle Sûzinâk'ın Mi bemolünü ayıracak işaretlerde kendisine ilmî diyen nazari sistemimizde yoktur."

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere perde baskısı tabiri üzerine inşa edilmiş Türk müziği icra özelliklerinde, duyurulan perdenin nazarî doğruluğu icracıya bir yetkinlik kazandırmaktadır. Türk müziğinin estetik boyutunu konu edinen isimler de tıpkı Tanrıkorur gibi icracının yetkinliğini, perde baskılarındaki hakimiyeti ile eş değer tutmuşlardır. Örneğin, Tanburî Cemil Bey, Bekir Sıtkı Sezgin veya Kâni Karaca gibi icracıları bugün Türk müziğinin mihenk taşı yapan özellikleri, *perde mûsikîsine* olan hakimiyetleridir.

TÜRK POP MÜZİĞİNDE 1980'LER

Türkiye'de 1980'li yıllar ekonomik yeniden yapılanma, hızlanan kentleşme ve medya alışkanlıklarının dönüşümüyle sosyal ve kültürel kimliklerin değiştiği bir on yıl olarak değerlendirilmektedir (Doğuş Varlı, 2021). 12 Eylül sonrasının toplumsal iklimi ve 1983 yılından itibaren ivme kazanan dışa açılma politikaları, tüketim pratiklerini ve eğlence sektörünü yeni baştan kurgularken müzik; yalnızca sanatsal bir üretim değil, aynı zamanda gündelik hayatın dolaşımına eklemlenen bir endüstri alanı haline gelmiştir. 1980'lerin ilk yıllarında, petrole dayalı plak üretiminin ekonomik kriz nedeniyle neredeyse tamamen durması, müzik piyasasında yeniden üretimin aksamasına sebep olmuştur. Fakat ilerleyen yıllarda kaset teknolojisinin ve bireysel dinlemeyi arttıran taşınabilir

kaset çarlarların yaygınlaşması bu durumu tersine çevirmeye başlamıştır. Televizyonlarda yayınlanan video klipler bireyin dinleme alışkanlıklarını ve estetik algısını değiştirmekte ve bu yapısal dönüşüm, kültürel alandaki “yüksek kültür–alçak kültür” ayrımını görünür kılan melez bir estetiği de beraberinde getirmektedir. Bu noktada Barış Manço’nun “Lahburger” adlı şarkısı, dönemin hem yerli beklentilerini hem de Batılı yaşam tarzına yönelik talebini yansıtan bir pop/rock örneği olarak öne çıkmaktadır.

1980’ler, aynı zamanda Türk müziğinin de değişim ve dönüşümüne sahne olması açısından önem taşımaktadır. Değişen konjonktür içerisinde Yıldırım Gürses, Metin Milli, Zeki Müren, Muazzez Abacı ve Emel Sayın gibi isimler Türk müziği ve popüler müzik kavramlarını yan yana getiren ilk isimler olarak anılmaktadırlar. Yıldırım Gürses’in TRT ekranlarında gerçekleştirdiği Türk müziği enstrümanlarıyla Batı müziği enstrümanlarını buluşturduğu “Hoş Sâdâ” programı, Türk müziğinin “çok sesli” seslendirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiş fakat sonunda “çok sazlı” bir hal alarak Türk müziğinin popülerleştirilme hareketine dönüşmüştür (Meriç, 2022, s. 76-77). Yukarıda bahsi geçen “yüksek kültür–alçak kültür” meselesi, Türk müziği alanında kendisini yozlaşma düşüncesi biçiminde göstermiş; Yusuf Nalkesen, Erol Sayan ve Teoman Alpay gibi besteciler yozlaşmaya neden olan isimler olarak eleştirilmişlerdir (Küçükkaplan, 2016). Nitekim 1987 yılında Metin Milli’nin, TRT ekranlarındaki “Seviyorum İşte” isimli şarkıyı seslendirmesi benzer minvaldeki Türk müziği uygulamalarının önünü açmıştır. 1988 yılına gelindiğinde, yılın en sevilen beşinci şarkısı seçilen “Seviyorum İşte”, “popüler Türk sanat müziği” ifadesini doğurmuştur. Milli’nin bu ifadesiyle bir çığır açtığını ifade eden Zeki Müren, “Hafif Türk müziği” ifadesi yerine “popüler Türk sanat müziği” ifadesini isabetli bulmuş ve böylelikle Türk müziği ve popüler müzik artık meşru bir zeminde birlikte zikredilir olmuşlardır (Bengi, 2022).

Bu süreçte kendi kimliğini inşa etmeye başlayan Türk pop müziği, geçmiş on yılın aranjman furcasını terk ederken kimi kaynaklarca dönemin revaçta müzik türünden nasibini alarak “arabeskleşmiş” ve “pop-arabesk” türünün ilk örneklerini vermeye başlamış; kimi kaynaklarca ise halkın ihtiyaç duyduğu yerel müzik alışkanlıklarına geri dönerek Türk müziğini Batılı bir düzlemde harmanlamaya başlamıştır. Dönemin Türk müziği etkileri taşıyan ilk örneklerinden sayılabilecek “Petrol” şarkısı Ajda Pekkan’ın o güne kadar olan müzikal çizgisinin dışında kalan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun süren değerlendirmeler neticesinde Eurovision’da Türkiye’yi temsil etmek üzere seçilen Petrol, Atilla Özdemiroğlu’nun ilerleyen yıllarda 1980’lerin pop müzik seyrine yön verecek olan bestelerinin de habercisi olmuştur. Eurovision’da Petrol ile beklenen başarıya ulaşamamış olsa dahi, Ajda Pekkan’ın sergilediği makamsal müzik kimliği halk tarafından ilgi görmüş (Bengi, 2022, s. 276) ve bu ilgi, pop müziğin kimliğinin nasıl bir temel üzerinde inşa edileceğine ilişkin güçlü bir yönelimin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İlerleyen yıllarda başta Atilla Özdemiroğlu, Onno Tunç, Aysel Gürel ve Sezen Aksu birlikteliklerinden doğan şarkılar ve devamında Ali Kocatepe, Özdemir Erdoğan, Melih Kibar, Ergüder Yoldaş, Selmi Andak, Osman İşmen ve Kayahan gibi isimlerin Türk müziği izleri taşıyan müziklerine eşlik eden Nilüfer, Nükhet Duru, Erol Evgin, Zerrin Özer, Nur Yoldaş gibi isimler dönemin pop müzik anlayışına ışık tutmuşlardır.

ÖRNEK ŞARKILAR ÜZERİNDEN TAVİR VE ÜSLUP ANALİZLERİ

Bu bölümde incelenen şarkılar, “Türk Müziği Penceresinden Bir Türk Pop Müziği İncelemesi: 1980’ler Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinde gerçekleştirilen makamsal çözümlemelere dayalı olarak seçilmiştir. Dolayısıyla örneklem, 1980’ler pop müziğinin tamamını istatistiksel açıdan temsil etmeyi amaçlamamakta; aksine tez çalışmasında analiz edilmiş on şarkıdan, vokal tavrı temsil gücü yüksek üç eserin bu makalenin odağına taşınmasıyla oluşturulmuştur. Böylelikle çalışma, 1980’ler pop müziğinde Türk müziği üslubunun vokal icraya yansıyan yönlerini sunmaktadır.

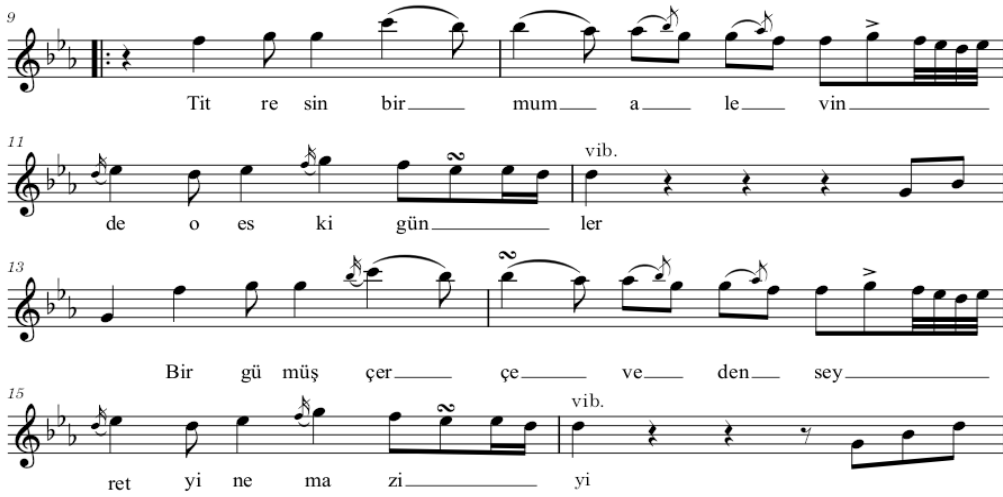
Çalışmada analizi yapılacak ilk örnek olan, sözleri Aysel Gürel’e, bestesi Onno Tunç’a ait ve Sezen Aksu’nun 1986 yılında “Ağlamak Güzeldir” albümünde seslendirdiği “Ah Mazi” isimli şarkı, makamsal yapısı ile dönemin öne çıkan pop müzik örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Kürdilihicazkâr makamındaki parça Aksu’nun uzun hecelerde makamsal duyumu güçlendiren çarpma, grupetto ve vibrato gibi süsleme elemanları ile ritmik anlamda esnek bir yapıda seslendirilmiştir.



Şekil 1: Sezen Aksu’nun “Ah Mazi” isimli şarkısı.

Kaynak: https://youtu.be/1rIu_6tYC64?si=Z-Zar18ezp73Zrol (Erişim: 20.11.2025)

Detaylı olarak incelendiğinde, vokalin başladığı 9. ölçüden 16. ölçüye kadar sistematik olarak çarpma, grupetto ve vibrato süslemelerini kullanan Aksu; aynı zamanda vurgulu bir söyleme biçimini tercih etmektedir.



Şekil 2: “Ah Mazi” parçasının 9. ve 16. ölçüleri arasının vokal analizi.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 2’de görüldüğü üzere Aksu’nun icra ettiği çarpmalar değerini, 10. ölçüde kendisinden önceki notadan alırken 11. Ölçüde ise kendinden sonraki notadan almaktadır. Şarkının geneline yayılan her iki çarpma kullanımı da farklı amaçlara hizmet etmektedir. 10. ölçüde gözlemlenen çarpma biçimi Türk müziğindeki hançere kullanımını işaret ederken, 11. ölçüdekiler ise ağırlıklı olarak batı müziği icrasında görülen apojiyatür kullanımını işaret etmektedir. Nitekim Mutlu Torun’un Türk müziğinde çarpma tanımına göre de Türk müziği icrasında sıklıkla rastlanan çarpma şekli, değerini kendinden önceki notadan alan halidir (akt. Bışak Özdemir, 2013).

11. Ölçüde görülen grupetto kullanımı Türk müziği icrasında gerek solistler gerek enstrümanistler tarafından çokça kullanılan bir süsleme tekniğidir. Solistlerin hançere kullanımı olarak da uyguladığı bu süsleme tekniğini Aksu’nun da tercih ettiği görülmektedir. 12. ölçüde kullanılmış olan vibrato tekniği de Türk müziği vokal icrasında sıklıkla kullanılan bir uygulamadır. Nesibe Özgül Turgay ve Ruhi Ayangil’in (2016) Türk müziğinde icra üslubunun bir gerekliliği olarak ifade ettiği vibrato, sesin açık ve mikro bir aralık sistemi içinde gizli çarpmalar ile dalgalanması şeklinde açıklanmaktadır.

“Ah Mazi” isimli şarkının Şekil 3 ve Şekil 4’te görülen diğer bölümlerinde, Aksu’nun aynı teknikleri benzer amaçlara hizmet edecek şekilde kullandığı tespit edilmektedir.



Şekil 3: “Ah Mazi” parçasının 17. ve 24. ölçüleri arasının vokal analizi.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 4’te görüldüğü üzere parçanın nakaratına gelindiğinde 18. ölçüde kullanılan portamento tekniği ilerleyen kısımlarda sıkça karşımıza çıkacaktır. Bahsi geçen süsleme elemanı için Nesibe Özgül Turgay ve Ruhi Ayangil, iki ses arasında dizi oluşturma özelliğini vurgulamaktadır. “Kayarak veya süzülerek, iki ses arasında uygun bir geçiş kapsayan seslendirme tekniği,” (Turgay & Ayangil, 2016, s. 1172) şeklinde açıklanan portamento için Mutlu Torun enstrümanist penceresinden bakarak glissando açıklaması yapmaktadır: “Batı Müziğinde la notasından sol notasına glissando yapıldığına çok fazla rastlanmaz. Ama Türk Müziğinde glissandolar çok yapılır” (akt. Bışak Özdemir,

2013, s. 24). Bu söylemler göz önünde bulundurulduğunda, Aksu'nun süsleme elemanı olarak sıkça tercih ettiği portamento kullanımı parçadaki Türk müziği etkilerini somutlaştırmaktadır.

25 Ah_____ ne re de ha ni ah_____ ne re de ha ni

27 Bir şi ir gi bi na rin ve sev da lıy dı ge çen o za man

29 Ah_____ ya na rım ya nar Ah_____ yü re ğim sız lar

31 bu bir vaz ge çi ş mi yok sa za man

Şekil 4: “Ah Mazi” parçasının 25. ve 32. ölçüleri arasındaki vokalleri analiz.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 5’te görülen, parçanın 33. ölçüsünde yoğun vibrato kullanımı ve grupetto uygulamaları dikkat çekmektedir. 40. ve 41. ölçülerde gerçekleştirilen Sabâ geçkisi (Özkan, 2014) ile Aksu’nun perde baskıları makamsal etkiyi güçlendirmekte; parçanın devamında kullanılan belirgin çarpmalar ve trill uygulamaları ise, sanatçının süsleme elemanlarını en yoğun biçimde kullandığı bölüm olarak öne çıkmaktadır.

33 Bir has ret ki her sa bah gün a ğa rır ken ben

37 di le rim ye ter ki gün ek sil me sin pen ce rem den

41 ah Bir ne za ket li in ce söz

44 du yar da bel ki ah O sa rar mış

47 res min ha yat bu lur ye ni den

Şekil 5: “Ah Mazi” parçasının 33. ve 49. ölçüleri arasındaki vokalleri analiz.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tüm bu özellikleriyle şarkıda kullanılan vokallerin Türk müziği vokalleriyle paralellik taşıdığını söylemek mümkündür.

Çalışmanın ikinci örneği olan sözleri Aysel Gürel’e bestesi Atilla Özdemiroğlu’na ait Zerrin Özer’in “Dayanamıyorum” albümünde seslendirdiği “Kıskan Beni” isimli şarkısı makamsal yapısı ve icra özellikleriyle Türk müziği etkilerini belirgin biçimde yansıtan örneklerden bir diğeridir. Özer’in Kürdilihicazkar makamındaki

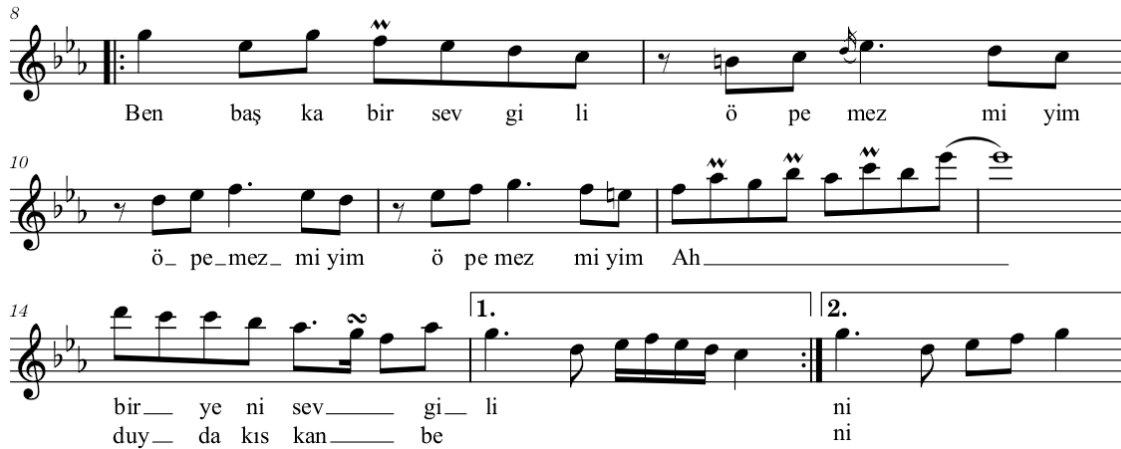
parçayı seslendirirken neredeyse her seste vibrato kullandığı ve parçanın genelinde ritmi esneterek, yeni ölçüye hafif gecikmeler ile başladığı izlenmektedir.



Şekil 6: Zerrin Özer'in "Kıskan Beni" isimli şarkısı.

Kaynak: <https://youtu.be/eRZgXrc6dSo?si=VV7aSCBDlditWqfb> (Erişim: 20.11.2025).

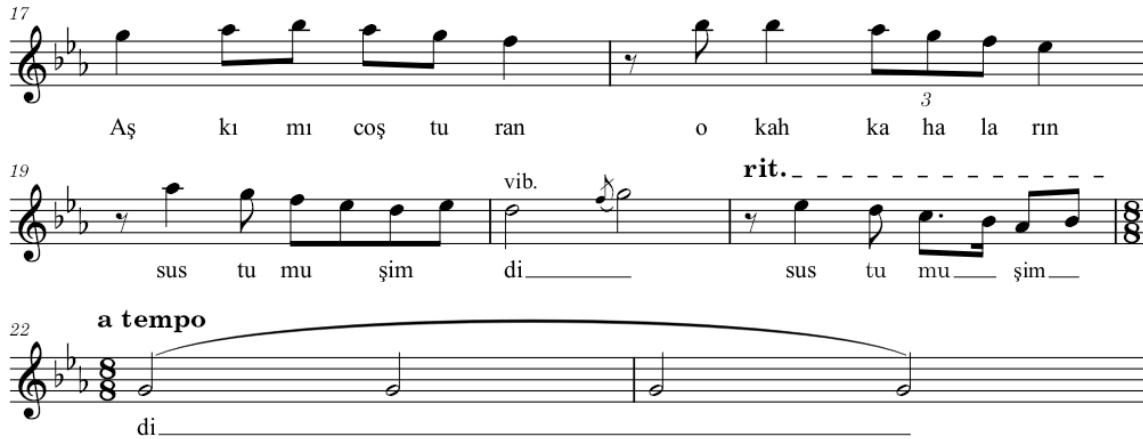
Şekil 7'de görüldüğü üzere vokalin başladığı 8. ölçüdeki "bir" kelimesinde uygulanan kısa trill ve onu takip eden 9. ölçüdeki çarpma tekniği, 12. ölçüdeki süslemelerin habercisi niteliğinde olup asıl Türk müziği üslubunun hissedileceği "Ah" kelimesine dikkati yöneltmektedir. Özer, bu kısımda merdiven şeklinde ilerleyen melodinin zayıf zamanlarına denk gelen seslerinde kısa ama belirgin triller uygulamakta ve 14. ölçüye gelindiğinde "-sev" hecesindeki grupetto uygulaması ile makamsal duyumu güçlendirmektedir.



Şekil 7: "Kıskan Beni" parçasının 6. ve 16. ölçüleri arasının vokal analizi.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Parçanın 20. ölçüsünde izlenen uzun seslerde kullanılan vibrato tekniği bir sonraki ölçüde belirgin bir ritardando uygulamasını takip etmekte ve parçanın ritminin değişeceğinin hazırlayıcısı olarak gözlemlenmektedir (bkz. Şekil 8).



Şekil 8: "Kıskan Beni" parçasının 17. ve 23. ölçüleri arasının vokal analizi.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Son olarak, Şekil 9'da görüldüğü üzere Özer, parçanın sonlarına yaklaşırken nakarat melodisinin tekrarını falsetto tekniği ile oktavdan seslendirmiş; ardından sık kullanılan çarpma sonu vibrato uygulamaları ve son cümledeki ani yavaşlamayı takip eden ritardando ile eseri tamamlamıştır.

Şekil 9: “Kıskan Beni” parçasının 32. ve 40. ölçüleri arasındaki vokalleri.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Çalışmanın son örneği olan, bestesi Selmi Andak’a sözleri Ülkü Aker’e ait Hicaz makamındaki “Zavallı Bir Gece” isimli şarkıyı Sezen Aksu, 1982 yılında “Fıruze” albümü için seslendirmiştir. Türk müziği enstrümanlarının ön plana çıktığı parçanın genel hattına bakıldığında Aksu’nun, vibrato, çarpma ve portamento süslemelerini sıklıkla kullandığı görülmektedir.



Şekil 10: Sezen Aksu’nun “Zavallı Bir Gece” isimli şarkısı.

Kaynak: <https://youtu.be/lcVkuPebVT8?si=7uKi2f17OlwTJq> (Erişim: 22.11.2025).

Parçanın 13. ölçüsünden itibaren başlayan vokalleri icrasında, 14 ölçüde portamento ile bir kaydırma hareketi, 15. ölçüde belirgin bir trill ve 16. ölçüde çoğu uzun seste gözlemleyeceğimiz vibrato tekniği gözlemlenmektedir. Aynı teknikleri tekrar ederek sürdüren Aksu, 25. ölçüye gelindiğinde “-rak” hecesinde, grupetto olarak adlandırılabilir ancak ondan daha baskın ve ritmik açıdan daha esnek bir yapıya sahip bir süsleme gerçekleştirmektedir (bkz. Şekil 11).

Şekil 11: “Zavallı Bir Gece” parçasının 13. ve 28. Ölçüleri arasındaki vokalleri.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

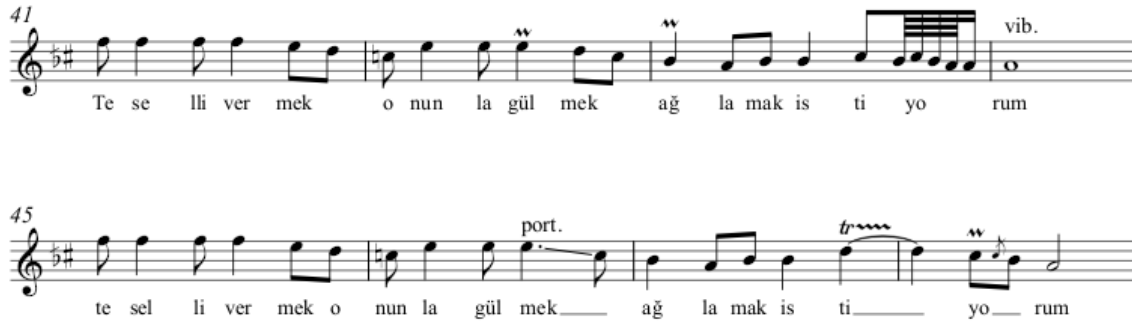
Parçanın 29. ölçüsünde uzun sesler üzerinde uygulanan vibrato, duygusal yoğunluğu artırmakta ve Hicaz makamının karakteristik dalgalanmasını desteklemektedir. 33. ölçüden itibaren melodik çizginin daha hareketli bir yapıya büründüğü görülmekte; bu noktadan 35. ölçüye geçişte Aksu'nun art arda gerçekleştirdiği küçük çarpmalar, melodiyi süsleyen belirgin triller hâline dönüşmektedir. Özellikle 35. ölçüdeki bu çarpma-trill bileşimi, pasajın öne çıkan süsleme ögesi olarak dikkat çekmekte ve Sezen Aksu'nun bu bölümdeki icrasının tavrını belirgin biçimde ortaya koymaktadır. (bkz. Şekil 12).



Şekil 12: “Zavallı Bir Gece” parçasının 29. ve 40. ölçüleri arasının vokal analizi.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Son olarak Şekil 13'te görüldüğü üzere, 41. ölçüden itibaren melodik çizgi daha durağan bir yapıda ilerlerken, 43. ölçüde icra edilen ve grupetto karakterini andıran ancak ondan daha belirgin ve baskın bir süreklilik taşıyan süsleme tekniği izlenmektedir. Parçanın devamında 46. Ölçüye gelindiğinde belirgin bir portamento tekniği uygulandığı görülmektedir. 47. ölçüde ise “-ti” hecesinin ritmik olarak esnetilerek uzatılması, süslemenin etkisiyle doğal metrik akışın askıya alındığını göstermekte; ardından gelen kısa trill ve vibrato süslemeleri, icracının tavrını belirginleştiren güçlü bir ifade katmanını oluşturduğunu ortaya koymaktadır.



Şekil 13: “Zavallı Bir Gece” parçasının 41. ve 48. ölçüleri arasının vokal analizi.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

SONUÇ

Çalışma, 1980’ler Türk pop müziğinde vokal icranın Türk müziği tavrı ve üslup özellikleriyle kurduğu ilişkiyi, üç temsil gücü yüksek örnek üzerinden yapılan icra odaklı analizlerle somutlaştırmıştır. Elde edilen bulgular, 1980’lerde olgunlaşmaya başlayan pop müzik sound’unun yalnızca Batı müziğinin armonik yapısı ve kayıt teknolojilerinden değil, aynı zamanda Türk müziğinin köklü icra pratiklerinden de beslendiğini göstermektedir. Bu dönemde pop müziğin, aranjman furçasının ardından yeniden yerel bir müzikal kimlik arayışına yöneldiği; özellikle vokal tavırda Türk müziğinin süsleme elemanları, perde baskısı ve ifade tekniklerinin belirgin biçimde görünür hâle geldiği tespit edilmiştir.

Analiz edilen “Ah Mazi”, “Kıskan Beni” ve “Zavallı Bir Gece” isimli şarkılar, Türk müziği icra geleneğinde sıklıkla tercih edilen çarpma, portamento, vibrato, trill ve grupetto gibi süsleme tekniklerinin pop müzik vokalinde yoğun şekilde kullanıldığını göstermektedir. Söz konusu teknikler, yalnızca melodik çizgiyi renklendiren estetik öğeler olarak değil, aynı zamanda icracının duygu aktarımını belirleyen tavrı özellikleri olarak öne çıkmaktadır. Buna ek olarak perde baskılarının niteliği, makamsal geçkilerin kullanımı ve ritmik esnetmelerin icradaki işlevi, Türk müziği tavrının pop vokaline taşınmasında önemli bir rol oynamaktadır. Elde edilen veriler, Sezen Aksu ve Zerrin Özer gibi dönem solistlerinin Türk müziği kaynaklı icra alışkanlıklarını pop müzik formu içinde yeniden yorumladığını ve bu sayede melez bir vokal estetiği oluşturduklarını göstermektedir.

Sonuç olarak, çalışma 1980’ler Türk pop müziğinin vokal icrasında Türk müziği tavrı ve üslubunun izlerini güçlü biçimde barındırdığını ortaya koymuş; pop müzik tarihinde çoğu zaman göz ardı edilen bu ilişkiyi analizlerle görünür kılmıştır. Bu çalışma, gelecek araştırmalar açısından farklı dönemlere ve daha geniş örneklemelere yayılacak karşılaştırmalı analizlerin, pop müzikteki geleneksel icra öğelerinin dönüşümünü daha kapsamlı biçimde değerlendirmesine zemin hazırlayacak bir çerçeve sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music* (6. bs). Harvard University Press.
- Avcı Akbel, B. (2021). Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslup, Tavrı, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 941-955.
- Baldan, O., & Özpek, A. (2020). *Pop “Mûsikî”si Türk Pop Müziğinde 25 Eserin Makamsal Analizi* (1. bs). Eğitim Yayınevi.
- Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (5. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Bengi, D. (2022). *80’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Yaprak Döker Bir Yanımız”* (1. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Bişak Özdemir, G. (2013). *Sözlü Türk Müziği’nde Yorum* [Sanatta Yeterlik Tezi]. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2018). Meşk Silsilesi 200 Yıla Dayanan Bir Besteci: Alâeddin Yavaşca. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 5(25), 1-17.
- Dikmen, M. D. (2015). Üslup ve Müzik. *İçinde Müzik Söyleşileri* (1. bs). Kapı Yayınları.
- Dilmener, N. (2006). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* (3. bs). İletişim Yayınları.
- Doğuş Varlı, Ö. (2021). Kimlik Temsili ve Temsilin Kimlik Unsuru: Kuşaklararası Müzik. *İçinde Müziğin Kimlikli Halleri* (1. bs, ss. 11-18). Doğu Kitabevi.
- Gönül, M. (2024). Üslup ve Tavrı Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrasında Yorum Unsurları. *İSTEM*, 43, 1-30.
- Gülşen, Ö. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C. 1). YEM Yayın.
- Küçükkan, U. (2016). *Türkiye’nin Pop Müziği* (1. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Meriç, M. (2022). *Pop Dedik* (4. bs). İletişim Yayınları.
- O’Connell, J. M. (2016). *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup* (1. bs). Albaraka Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2014). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. Ötüken.
- Öztuna, Y. (2006a). Perde. *İçinde Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San’at Mûsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü* (C. 2). Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006b). Tavrı. *İçinde Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San’at Mûsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü* (C. 2). Orient Yayınları.
- Solmaz, M. (2015). *Türkiye’de Pop Müzik* (1. bs). Pan Yayıncılık.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.
- Tanrıkorur, C. (2015). *Müzik Kültür Dil* (3. bs). Dergah Yayınları.
- Turgay, N. Ö., & Ayangil, R. (2016). Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2016.04.01.00073>
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği’nde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.