

POPÜLER MÜZİĞE YAPISAL BAKIŞ

Eray Altınbükten*
Ş. Şehvar Beşiroğlu

Özet

Popüler müzik üzerine mevcut literatürün büyük kısmı müziği değil, onun anlambilimsel, sosyolojik, sosyo-ekonomik ve antropolojik ilişki ve etkileşimlerini inceleme yoluyla onu anlamayı hedefler. Özellikle sosyolojik temelli tanımlar, hayli farklı dinleyici gruplarına hitap eden sanatçıların ortak bir müzikal dil ve benzer dokusal yapılar kullanmasına açıklama getirmekte yetersizdir. Oysa mevcut notasyon sistemi bu stil farklarını yaratan öğelerin çoğunu saklayarak, hatları, yani müzik dokusunun kendisini açığa çıkarmakta ve dokunun birçok popüler müzik tarzında ortak bir dilbilgisi üzerine kurulu olduğunu sergilemektedir. Bu dilbilgisini tanımlama noktasında, Adorno'ya (1941) göre popüler müzikte bütün, önceden verili şemalar üzerinde oluşturulmakta ve parçalar bu şemayı doldurarak işlev görmektedir. Bir parça onun aynı şekilde yerini tutabilecek başka parçalarla yer değiştirebilir ve müzik bozulmaz. Adorno (1941) müziğin karşılması gereken iki ihtiyaçtan bahseder: dinleyicinin dikkatini çekmek ve sıradan dinleyicinin önceden aşına olduğu her tür müzikal fikir ve öğeler aracılığıyla onunla iletişim kurmak. Müzikal iletişim öğeleri konusunda Merwe'nin (2002) matris olarak adlandırdığı müzik klişeleri hakkındaki yaklaşımı yol göstericidir. Matrisler, her tür müzikal fikir olabilir, çok güçlüdürler ve dinleyici tarafından bir kez öğrenildiğinde unutulmaları çok zordur. popüler müzik düzenleyicisi, parçayı bu matrislerle örmektedir. Popüler müziğin üretim süreci stüdyo merkezli çalışma biçiminden önemli oranda etkilenmiştir. Hennion (1983), profesyonel bir ekibin, tek bir şarkı yazarının yerini aldığını söyler. Sonuçta, bugünkü popüler müziğin kavram dünyasında beste kelimesinden anlaşılan ise tek sesli bir şarkı hattı ve sözlerdir. Aynı beste, çalgı seçimi ve çalım teknikleri, tınısal karakterler, ritmik kalıplar ve dokusal yapıların değiştirilmesi yoluyla başka tarzlara uyarlanabilmektedir. Matrisler, düzenleme örgüsünü oluşturmada etkin rol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Popüler Müzik, Kompozisyon, Müzik Teorisi, Düzenleme

A STRUCTURAL PERSPECTIVE ON POPULAR MUSIC

Abstract

A large part of the present literature on popular music does not discuss the music itself, but it aims to understand and to describe popular music by examining its relations and

* Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Doktora Programında tamamlanmış olan "Müzikte Melezlemenin Kuram ve Uygulaması: Atonal armoninin popüler müzik doku, ritmik kalıp ve biçimleri ile birlikte kullanılması" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır.

interactions with other phenomena in the semantic, sociological, socio-economical and anthropological contexts. Especially the sociological-based definitions fail in explaining the use of common musical language and similar textural structures used by artists addressing to different audiences. Due to the current notation system which hides elements that create the stylistic differences, it is possible to provide a clear view of the lines, the musical texture itself; which is based on a common grammar valid for most popular music genres.

According to Adorno (1941), popular music is constructed inside the framework of pre-given and generally accepted schemes. The scheme defines the general functions required to form the whole, and the parts of the whole work by fulfilling these functions. In this sense, a part is interchangeable with another one fulfilling the same function and the music does not suffer from this. Adorno (1941) also mentions two needs that popular music has to meet: to provoke the attention of the auditor and to communicate with him/her by including musical ideas and elements of any kind which he/she is familiar with.

When it comes to the issue of communicating with the auditor, worth being mentioned is the approach of Merwe (2002) centred on musical clichés which he calls matrices. A matrix can be any musical idea. Even simple features forming the basis of many musical cultures (like construction of music basing upon a series of beats with regular timing) are all matrices. They provide communication between the ones who create and hear the music. Matrices are very strong. Once learnt, they remain usually unforgotten. A slightest hint is enough to recall the matrix.

The production process of popular music got heavily influenced by the studio-centred work form. Hennion (1983) writes that a professional team has replaced the single song writer. In the glossary of current popular music, a composition means in general a monophonic song line and its lyrics. All other elements may change from one performance to another and it is still considered as the same music. A single composition may be adapted to different genres by altering the instrumentation, rhythmic patterns and textural structures, in other words, by interchanging an important part of its matrices with others belonging to a different style. Matrices have an important role in creating the general musical character issued by the arranging style in different popular music genres.

Reinterpreting all these determinations, we can come to the following conclusions: Popular music pieces are built using various matrices, all functioning inside the framework of a higher-level scheme, which we could call “hyper-matrix”. The matrices contained by the hyper-matrix are elements or properties related to different aspects of music, like melody, harmony, texture, rhythmic structure, or timbral characters. In order to make the hyper-matrix work, the composer constructs a mechanism consisting of various matrices. There are matrices common to many popular music genres whereas there are also ones that recall specific styles and sub-genres.

Keywords: Popular Music, Composition, Music Theory, Arrangement

Giriş

Popüler müzik üzerine yapılmış akademik çalışmalar tarandığında karşılaşılan şaşırtıcı durum, mevcut literatürün büyük bir kısmının müziğin kendisini değil, onun başka unsurlarla anlambilimsel, sosyolojik, sosyo-ekonomik ve antropolojik bağlamda ilişki ve etkileşimlerini inceleme yoluyla popüler müziği anlamayı ve anlatmayı hedefler nitelikte olmalarıdır. Şüphesiz herhangi bir sanat biçimine ve tabii ki müziğe de tüm bu farklı açılardan bakarak varılacak önemli sonuçlar vardır; fakat eserin salt kendisinin nasıl bir içyapıya ve doğaya sahip olduğu konusunun pek az araştırmacının ilgisini çekmiş olmasını kesin olarak açıklamak zordur. Bununla birlikte, popüler müziğin müzikal anlamda basit olduğu ve müzik teorisi açısından incelenmeye değmeyeceği yönündeki eski önyargının, müzik teorisi ile ilgili akademisyenleri de uzun süre etkisi altında tutmuş olabileceği yönünde bir spekülasyon yapmak mümkündür.

Oysa, popüler müziği bir müzik türü olarak kendi yapısı ile tanımlamadan, onun başka etmenlerle etkileşimlerinin ne derece sağlıklı yorumlanabileceği tartışmalıdır.

Popüler Müziğin Yapısal İşleyişi

Yapısal bakışın eksikliği, popüler müziğin tanımlanması ile ilgili ortaya konulan yaklaşımlarda da geçerlidir. Middleton (1997), Birrer (1985)'in popüler müziği tanımlamaya yönelik mevcut yaklaşımları dört grupta sınıflandırdığını aktarır. Birinci grup, normatif, yani yargılayıcı ve kural koyucu yaklaşımlardır. Ana teması “popüler müzik aşağı bir türdür” cümlesiyle özetlenebilir. İkinci grupta, olumsuz fiil kipinde tanımlama yaklaşımları bulunur. Popüler müziğin ne olduğunu değil, ne olmadığını söyleyerek onu tanımlamaya çalışır: Halk müziği değildir, sanat müziği değildir, gibi. Üçüncü grup sosyolojik tanımlamaları içerir, popüler müziğin üretiminin hangi sosyal gruplar için veya hangi sosyal gruplar tarafından yapıldığına dair tespitler aracılığıyla onu tanımlamayı amaçlar. Dördüncü ve son grup ise teknolojik ve ekonomik referanslar yoluyla bir tanım oluşturma çabasıdır: Popüler müzik kitle iletişim araçları yoluyla geniş bir pazara hitap eden bir müziktir. Middleton (1997) tüm bu tanımlama yaklaşımlarının içerdiği sorunları tek tek tartışır ve bunları aşan daha modern iki sentez yaklaşımdan bahseder, ancak onlar da bu dört yaklaşımın çeşitli kombinasyonları olarak müziğin kendi içsel özelliklerine atıf içermemektedir.

♩ = 120

The image shows a musical score for Madonna's 'Like a Virgin'. It consists of three staves: Voice, Synthesizer, and Drum Set. The tempo is marked as ♩ = 120. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The voice part has lyrics: 'I made it through the wil - der - ness. Some - how I made it through'. The synthesizer part features a rhythmic pattern of chords. The drum set part includes a 'Fill-in' and a 'Rhythm' section.

Şekil 1. Madonna, Like A Virgin'den alıntı

Özellikle sosyolojik temelli tanımlar, farklı dinleyici gruplarına hitap eden sanatçıların ortak bir müzikal dil ve benzer dokusal yapılar kullanmasına açıklama getirmekte yetersizdir. Şekil 1 ve Şekil 2'de yer alan ve birbirinden farklı dinleyici gruplarına seslendikleri kabul edilen iki sanatçı olan pop yıldızı Madonna ve Hard Rock grubu Bon Jovi'nin parçalarına ait iki örnekte görülen ortak özelliklerin çokluğu dikkat çekicidir. İlk bakışta fark edilebilecek benzerlikler olarak şunlar sayılabilir:

The image shows a musical score for the song "You Give Love A Bad Name" by Bon Jovi. The score is written in 4/4 time with a tempo of 123. It includes four staves: Voice, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The key signature is one flat (B-flat). The lyrics are: "An an gels_ smile_ is what you sell, you pro- mise me hea- ven you put me through hell." The Electric Guitar part is marked "w/dist." and features a driving, rhythmic pattern. The Bass Guitar part provides a steady, rhythmic accompaniment. The Drum Set part features a consistent, driving beat with a mix of snare and bass drum patterns.

Şekil 2. Bon Jovi, You Give Love A Bad Name'den Alıntı

Her iki davul partisi de aynı ritmik kalıbı içermektedir, her iki eşlik de başka bir çalgı tarafından bir oktav yukarıdan katlanan ve kendini sürekli yenileyen bir bas kalıbı üzerine kuruludur ve her iki bas kalıbı da pentatonik dizidedir. Mevcut notasyon sistemi nedeniyle sözkonusu iki alıntı gayet benzer görünmektedir; zira bu iki parçanın arasındaki stil farklarını yaratan öğeler ya kağıtta hiç görülmemektedir, ya da notada yer alan metinsel ibarelerin içine gizlenmiş durumdadır: şarkıcının tavrı hakkında hiçbir veri yoktur, tınısal renkler (sound'lar) hakkında çok kısıtlı bilgi vardır ve elektronik çalgıların gürlüklerini tam olarak notalamanın yolu bulunmamaktadır. Popüler müziğin notaya alınmasında gürlük imleri (nüanslar) özellikle sorunludur, çünkü çoğunlukla çalgılar arasındaki gürlük dengesi çalgıların ses düşmeleri ve kullanılan elektronik aletlerin, yani ismiyle belirtmek gerekirse "mikser" in (karıştırıcı) ses ayarları aracılığıyla elde edilmektedir. Çoğu kez, çalgıcının forte veya piano çalması sadece tınıda değişiklikler yapmakta, gerçek gürlük ise başka etmenler tarafından yönetilmektedir. Bu durumda gürlükleri notaya geçirmenin anlamı yoktur. Öte yandan, aynı notasyon sistemi, tüm bu detayları ve özellikleri saklayarak, hatları, yani müzik dokusunun kendisini açığa çıkarıp, dokunun birçok popüler müzik tarzında geçerli olan ortak bir dilbilgisi üzerine kurulu olduğunu sergiler.

Frankfurt okulu düşünürü ve müzisyen Adorno (1941) "Popüler müzik hakkında" başlıklı makalesinde yukarıda bahsedilen yaklaşımlardan çok, müziğin iç dinamiklerini temel alan bir yaklaşım sergilemektedir. Adorno'nun (1941) bu çalışması, popüler müziğin yapısını değerlendirmede ölçüt olarak Batı sanat müziği normlarını kullanması başta olmak üzere birçok yönden yoğun şekilde eleştirilmiştir. Bununla birlikte sözkonusu makale popüler müziğin işleyişi ve temel yapısına

yönelik analitik bir bakış getirmesi nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Adorno'ya (1941) göre popüler müziğin yapısını anlamakta ana terim standardizasyondur. "Ciddi müzik" olarak adlandırdığı Batı sanat müziğinde parçanın bütünle ve bütünün parça ile yapısal ilişkide olduğu organik bir bütünsellik vardır. Popüler müzikte ise bütün, müzik daha bestelenmeye dahi başlanmadan önce verili bulunan geçerliliği kabullenilmiş şemalar üzerinde oluşturulmakta ve bütünün parçaları bu şemayı doldurarak işlev görmektedir. Bu anlamda bir parça onun aynı şekilde yerini tutabilecek başka parçalarla yer değiştirebilir ve müzik bozulmaz. Her ayrıntı makinenin farklı birer dişlisi gibidir. İşlevi ve konumu önemlidir. Müzikal komplikasyonlar, mesela armonik ve ritmik açıdan karmaşık pasajlar, bir popüler müzik parçasında bulunabilir ve hatta onu görünürde basit ve yalın bir "ciddi" müzik örneğinden daha ileri özellikleri barındırıyor gibi gösterebilir, fakat bu izlenim yüzeyseldir. Esas olan ana şema olduğu için bu karmaşık yapılar parçada bulunsada yapısal bir işlevi olmaz; sonrasında müzik önceki fikirleri aynı şekilde tekrar edebilir. Bu anlamda, dinleyici aslında alta yatan ve iyi tanıdığı soyut şemayı takip ettiği için, bazı karmaşık armonilerin bir popüler müzik parçasında, bir sanat müziği parçasına kıyasla daha kolay anlaşıldığı gibi bir aldanma ortaya çıkmaktadır. Kısacası, popüler müzik dinleyicisi müziğin somut akışını dikkatle takip etmek durumunda değildir. Müziğin ardında yatan soyut modeller bu akışı ona hazır sunmaktadır. Adorno (1941) diğer önemli tespitinde ise popüler müziğin karşılaması gereken iki ihtiyaçtan bahseder: Birincisi dinleyicinin dikkatini çekmek, ikincisi ise sıradan dinleyicinin doğal müzik olarak tanımlayacağı materyal aracılığıyla onunla iletişim kurmaktır. Bu materyal, onun önceden aşına olduğu her tür müzikal fikir ve öğelerdir.

Adorno'nun (1941) burada bahsedilen yaklaşımından çıkan iki önemli sonuç vardır. Birincisi, popüler müziğin genel kabul görmüş şemalar üzerine bina edildiği ve bu şemaların "modüler" olduğu, yani yerleri değiştirilebilir öğelerden oluştuğu; ikincisi ise şemayı dolduran öğelerin dinleyicinin onlara aşına olması ölçüsünde dinleyiciyle iletişim kurulabilmesini sağladığıdır. Adorno (1941) bunları, müziğin sanatsal değerini azaltan, hatta belki de yok eden olumsuz özellikler olarak görmektedir. Bununla birlikte, sanat eserinde bütünlüğün bir ideal olarak ortaya konduğu modernizm çağında yaşamış bir entelektüel olarak Adorno'nun bu bakışı doğal karşılanmalıdır. Onun bu yargısına katılarak veya katılmadan, bugün halen geçerliliğini korur gibi görünen analitik saptamalarından fayda sağlamak mümkündür.

Dinleyici ile iletişim kurma konusu gündeme geldiğinde, müzikal iletişim öğeleri ile ilgili olarak Peter Van Der Merwe'nin (2002) matris şeklinde adlandırdığı ve müzik kişileri üzerine geliştirdiği yaklaşım yol gösterici niteliktedir. Merwe'ye (2002) göre matrisler, her tür müzikal fikir olabilir: bir ritmik kalıp, bir akor dizisi veya sıkça kullanılan bir form. Hatta müziğin düzenli aralıklarla bölünmüş vuruşlar üzerine bina edilmesi gibi birçok müzik kültürünün temelindeki basit özellikler dahi birer matristir. Bunlar, tıpkı bir dili oluşturan öğeler gibi, müziği yaratan ve algılayan arasında iletişim kurulmasını sağlamaktadır. İdeal şartlarda, besteci (veya doğaçlama durumunda doğrudan icracı) tarafından kullanılan matrisin dinleyici tarafından da aynı biçimde aynı anlamla algılanması beklenir. Oysa şartlar her zaman ideal değildir: matris besteci tarafından kullanılıp, dinleyici tarafından algılanmayabilir, veya dinleyici bir matrisi farklı yorumlayabilir, hatta bazen tıpkı bulutlardaki şekilleri tanıdığımız bazı nesnelere benzetmemiz gibi, yanlışlıkla parçada bulunmayan bir matrisi bile algılayabilir. İnsan algısı tanımadığı kavram ve nesnelere karşılaştığında, önceden beyinde tanımlı bulunanları referans alarak yeni öğeyi tanımlamaya çalışmaktadır.

Matrisler çok güçlüdür ve dinleyici tarafından bir kez öğrenildiğinde unutulmaları çok zordur. Örneğin, Batı müziği dinleyerek büyüyen bir çocuk, majör tonalitede bir şarkıyı tek sesli ve eşiksiz olarak dinlediğinde bile ezginin çağrıştırdığı akorları hemen hissedecektir; oysa Batı müziği armonisi ile hiç karşılaşmamış bir müzisyen için bu neredeyse imkansızdır.

Güçlü iletişim araçları olarak küresel ölçekte yayımlanan müziğe ait matrisler, bazen yerel müzisyenler tarafından daha geniş dinleyici kitlelerine ulaşmak ve küresel pazarda bir yer bulmak amacıyla kullanılmaktadır (Erol, 2002). Bu edimin altında yatan çelişki sanatçının böyle bir sahnede yer bulabilmek için kendisini diğer adaylardan ayıştıran özgün yönlelere sahip olması gereğidir. Öte yandan geçerli küresel pop dilini bir dereceye kadar konuşarak endüstrinin standartları ile buluşma zorunluluğu da vardır ki, bu da o an moda olan klişelerin bazılarının kullanılmasını gerektirmektedir. Kısacası, sözkonusu dengeyi tutturmak çok zordur ve hem işlevsel, hem özgün, hem de estetik nitelikte iyi bir matris karışımı sağlamayı gerektirmektedir.

Merwe (2002) matrisin hayatını bir canlının yaşamındaki evrelere benzetir: doğumun ardından büyüme, olgunluk, düşüş ve ölüm. Yeni matrisler, eskilerinin kombinasyonu ile oluşur. Doğumlar daha çabuk olurken, düşüş ve ölüm daha uzun bir süreçtir. Matrisler bir müzik türünden diğerine, bir coğrafyadan diğerine geçebilir; hatta bazen bir zaman/meکان bağlamında ömrünü tamamlarken, başka bir zaman/meکان bağlamında yeni bir yaşama başlayabilir. Tamamen ölmüş bir matrisin tekrar canlanması dahi mümkündür. Burada canlı organizmalarla önemli başka bir benzerlik de karmaşıklık ve dayanıklılık arasındaki ilişki açısından kurulur. Merwe'ye (2002) göre, en basit matrisler en dayanıklı ve uzun yaşayanlar, en karmaşıklar da ömrü en kısa olanlardır: Barok stili fûğ ve geç romantik dönem armonisi kısa ömürlü olmuştur; öte yandan, düzenli vuruşlar ile müzik yapmak ve beşli aralık yaşamlarına halen çeşitli şekillerde devam etmektedir.

Beste ve Düzenleme Kavramları

Metnin başından bu yana popüler müzik parçasını yaratan ve ona duyulduğu son şekli veren kişiden besteci olarak bahsedilmiştir. Oysa popüler müziğin üretim süreci genellikle bir prodüktörün süpervizyonu doğrultusunda etkinlik gösteren profesyonel bir ekibin planlı çalışması şeklinde gerçekleşmektedir. Bu noktada, klasik Batı müziği geleneğinden gelen beste ve besteci kavramları ile popüler müzikteki beste ve besteci kavramları arasında önemli farklar olduğuna dikkat çekersek, yaratım sürecinin de Adorno'nun (1941) söz ettiği standardizasyonda önemli paya sahip olduğunu görürüz.

Batı sanat müziği geleneğinden gelen klasik anlamdaki besteci, müzik eserini hayal eden, tasarlayan ve sonra da onun istediği şekilde seslendirilmesi için gerekli tüm verileri (nota, gürlükler, tavrı ve duygu ifadeleri) kağıda geçiren bir kişidir. Bu kişi hem sanatçı, hem de zanaatkardır. Eseri tasarlayarak sanatsal üretimde bulunur, aynı zamanda onu hangi çalgıların ne şekilde seslendireceğini notası notasına planlayarak, yaratıcılık ve teknik bilginin iç içe geçtiği bir zanaat edimi gösterir. Besteci çoğunlukla çalgıların müziğin hangi kısmını ne gürlükte, nasıl bir duyguyla ve ne tür teknikler kullanarak çalmaları gerektiğini dahi detaylı olarak notaya yazmaktadır. Özellikle gürlük imlerinin notada yer alması, bu disiplinde uzun zamandan beri bir standarttır. Batı sanat müziğinde bestecinin müzik üzerindeki bu hakimiyeti ve belirleyiciliği, onu ilahi bir iş yapar konumda gören "dahi besteci miti" ile ilişkilidir. Beethoven bu mitin en belirgin şekilde vücut bulduğu isim olmuştur.

Bu bakış doğrultusunda, müzik dinleme edimine de anlam yüklenir ve bu edim besteci ile doğrudan düşünce alışverişine girme deneyimi olarak algılanır (Cook, 1999). Böylece besteci ve eserini oluşturan sesleri temsil eden notalar, yaratıcı ve yaratı olarak merkezi bir konuma otururken, icracının rolü daha çok bir aktarıcı konumuna indirgenir. Beste üzerinde tek bir notanın değiştirilmesi bile yaratıcı olan besteciye ve onunla eseri üzerinden iletişime girecek dinleyiciye karşı büyük bir saygısızlık olarak görülür ve böyle bir değişiklik hayal bile edilemez.

Müzik eserinin bu dokunulmazlığı, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında meydana gelen nota basımı devrimi ile önemli bir sarsıntı geçirmiştir. Alois Senefelder ve Franz Gleisner'in taş baskı yöntemini nota basımında kullanmayı başarması ve sonrasında hızlı baskı makinesinin geliştirilmesiyle, notaların çok sayıda ve hızla basılması mümkün hale gelmiştir (Wicke, 2004). Bu yöntemi kullanan yayınevleri, ilk adımda dinleyiciden sıklıkla istek alan parçaları belirleyerek bunların müzisyenlerden oluşan hedef kitleye yönelik baskı ve satışına girişmişlerdir. Aynı dönemde, Avrupa'da Fransız Devrimi'nin etkisi ile kentsoylu sınıf yükselmeye başlamıştır. Artık kendi müzikal eğlencelerini düzenlemek isteyen bu sınıfın elindeki maddi kaynak doğal olarak aristokratların bir dönem sahip olduklarının yanında oldukça cılızdır. Söz konusu toplantılar için her seferinde profesyonel müzisyenlerin tutulması şüphesiz büyük bir masraf olacağından, bu görev başta evin kızları olmak üzere ev halkından yetenekli olanlara düşmüştür. Böylece evlerde piyanoların yer almasıyla, gelen davetlilere ve ev halkının geri kalanına, solo, ikili veya üçlü gibi küçük gruplar halinde amatörce müzik icra edilmeye başlanmıştır. Bu durum nota basımevleri için yeni ve büyük bir pazar oluşturmuştur. Repertuardaki müziklerin olası her tür küçük çalgı grubu ve solo sazlar için, değişik zorluk derecelerine göre düzenlenerek tekrar satılması mümkün olmuştur. Mozart'ın Sihirli Flüt operasının solo flüt düzenlemesi, senfonilerin basitleştirilmiş ve kısaltılmış versiyonları dahi üretilmiş ve satılmıştır. Tüm bu üretim çarkı içinde, "potansiyel alıcı çevrelerinin beklentileri doğrultusunda, mevcut müziklerin zorluk derecelerini ve nasıl bir müzik topluluğu tarafından seslendirilmesi gerektiğini profesyonel bir şekilde düzenleyen ve adına aranjörlük denilen yeni bir meslek doğmuştur" (Wicke, 2004).

20. yüzyılın başından günümüze uzanan süreç, ses kayıt teknolojisinin gelişmesi sonucunda amatör müzisyenliğin yaygınlığının tekrar azalması ve yerine müziğin profesyoneller tarafından gerçekleştirilen ses kaydından dinlenilmesi olarak özetlenebilir. Bu süreçte, müziğin geniş kitlelere pazarlanma yolu basılı notalardan ses kaydına doğru; aranjörün çalışma alanı da nota basımevlerinden kayıt stüdyolarına doğru kaymıştır. Batı sanat müziği besteci ve beste kavramlarını profesyonel düzlemde günümüze dek korumuş olmakla birlikte, popüler müziğin üretim süreci stüdyo merkezli çalışma biçiminden önemli oranda etkilenmiştir. Hennion (1983), "yaratıcı kolektif" olarak adlandırdığı popüler şarkının üretilmesinde söz konusu tüm çalışmaları üstlenen profesyonel bir ekibin, tek bir şarkı yazarının yerini aldığını söyler. Bu ekip, eskiden şarkıyı tek başına oluşturan kişinin barındırdığı sanatçı kişilik, müzikal bilgi, toplum ve pazara ait bilgiler, teknik üretim ve müziğin icrası gibi birçok farklı özellik ve rolü üyeleri arasında bölüştürmüştür. Böylece ortaya çıkan son ürün, ekibin üyeleri arasındaki sürekli görüş alışverişinin meyvesi olarak, müzikal hedefler ve halkın ihtiyaçlarının bir sentezi olma özelliği taşımaktadır (Hennion, 1983).

Geçmiş ortaçağ Avrupası gezgin ozan müzisyenlerden Asya, Avrupa ve Afrika halk müziklerine değin geniş çeşitlilikte kaynaklara dayanan bugünkü popüler müziğin kavram dünyasında

beste kelimesinin anlamı tek sesli bir şarkı hattı ve ona ait sözlerdir. Eşliğe ait veriler olarak akorların caz şifresi veya çok basit bir piyano partisi olarak eklenmesi de sözkonusu olabilir. Fakat bunlar müziğin orijinal bir nüvesi olarak değil, tekrar yorumlanarak değiştirilebilecek bir yan veri olarak algılanmaktadır. Hangi çalgıların kullanılacağı ve bunların ne gibi partiler çalacağı, hatta bazen parçanın giriş fikri dahi düzenlemenin bir parçası olarak görülmekte ve bir çalımdan diğerine önemli farklılıklar göstermektedir. Aynı beste, çalgı seçimi ve çalım tekniklerine dair tercihlerle oluşan tınısal karakterlerin, kullanılan ritmik kalıpların ve dokusal yapıların değiştirilmesi yoluyla bir Popüler müzik tarzından başka bir popüler müzik tarzına uyarlanabilmektedir. Bir önceki başlık altında bahsedilen matrisler, tüm bu ögelere ait özellikler olarak değişik popüler müzik tarzlarında bestenin düzenlenme şekli ve genel müzikal karakteri oluşturmada etkin rol oynamaktadır.

İngilizce dilinin hakim olduğu popüler müzik terminolojisinde “cover version” denilen parçaların değişik tarzlara uyarlanmasına verilebilecek çarpıcı bir örnek “Diamonds and Rust” olabilir. Amerikalı protest folk-rock şarkıcısı Joan Baez’in en bilinen bestesi olan bu şarkı, İngiliz heavy-metal grubu Judas Priest tarafından da kendi tarzlarında bir düzenleme ile seslendirilmiştir. Aynı şarkının iki yorumundaki matrislerin gösterdiği büyük farklar armoni, ritm, doku, tını ve form başlıkları altında incelenebilir.

“Diamonds and Rust”, Eolyen modu üzerine kurulu, Kelt müziği armonisini çağrıştıran akor yürüyüşleri içerir. Bazı belirli pasajlarda geleneksel minör tonalite anlayışı (dominant akorunun majör olarak gelmesiyle) armonik minör olarak kendisini gösterse de, bu genel Eolyen çerçeveyi ortadan kaldıracak boyutta olmaktan çok uzaktır. Şarkı hattının ortak olması sonucu parçanın iki versiyonunda da genel armonik akış benzerdir; fakat bu ana çatının işlenişi söz konusu iki yorumda birbirinden çok farklıdır. Joan Baez’in özgün kaydında, akustik gitarlar triad akorlarına ait seslerin tamamını fonda onlara destek veren tuşlu çalgıların yarattığı temel üzerinde net bir şekilde duyurur, hatta 7’li ve 9’lu gibi dereceler eklenerek armonik derinlik daha da artırılmıştır. Judas Priest versiyonunda ise heavy-metal gitar eşliğinin tipik bir uygulaması olarak akorlar sadece blok beşliler olarak çalınır. Hangisinin majör hangisinin minör olduğu ile ilgili eksik veriyi şarkı hattının ve modal/tonal çerçevenin de katkılarıyla dinleyicinin kulağı tamamlar. Ara sıra müziğe dahil olan bazı gitar hatları (ki bunlar kontrşan, vokal partisi ile soru-cevap oluşturma veya çalgısal bir bölümün ezgi hattı gibi değişikken işlevlere sahiptir) armonik derinliği daha da artırır.

Ritm konusuna geldiğimizde, iki yorum arasında yine büyük farklar ortaya çıkar. Duygusal konularda yazılmış ağır tempolu parçalar (müzik pazarlama terminolojisinde “slow” olarak adlandırılıyor) toplanarak oluşturulan koleksiyonlarda çokça rastlanan “Diamonds and Rust”, mevcut temposu ile Judas Priest’in müzikten birçok şeyin yanısıra hız ve adrenalin de bekleyen dinleyicisine kolayca hitap etmeyebilir. Bu nedenle, özgün metronom rakamı 65 olan şarkının temposu Judas Priest kaydında küçük bir değişikliklerle 68’e çıkmış ve davul ritminin orijinal yorumdakine göre iki kat hızlı (double-time) çalınması ve diğer eşlik figürlerinin bu ritm temel alınarak oluşturulması sonucunda dinleyici tarafından duyulan tempo (yani parçanın nabızı) 136 olarak gerçekleşmiştir. Baez’in kaydında, parçaya ritmik detay kazandıran gitar arpejlerindeki düzenli sekizliklerden oluşan örgünün yerini ise Judas versiyonunda elektrik gitar tarafından çalınan “bir sekizlik, iki onaltılık” figürü alır. Bir atın doludizgin koşuşunu çağrıştıran ve 1980’li yıllardaki heavy-metal kayıtlarında

çokça rastlanan bu ritmik figürün kullanımı, stilin söz konusu dönemdeki başka bir klişesini daha “Diamonds and Rust”a dahil ederek, onu biraz daha heavy-metal’leştirmektedir. Aynı figür, parçada gitarların uzun sesler kullandığı kesitlerde bile bas gitar tarafından devam ettirilerek etkinliğini sürdürür.

Dokusal açıdan bakıldığında parçanın iki yorumu arasında yine önemli farklar göze çarpar. Baez’in seslendirdiği versiyonda ana eşlik çatısı akustik gitar arpejleri üzerine kuruludur. İki akustik gitar tarafından seslendirilen arpejler armoniyi bir örgü gibi işlemekte, aynı zamanda alto ses bölgesinde şan partisine karşıtlık oluşturan bas yürüyüşlerini de içinde barındırmaktadır. Gitara göre ses hacmi olarak daha geri planda kullanılan tuşlu çalgılar (hammond org) uzun sesli akorlarla armonik eşliği sağlam bir temel üzerine oturtmaktadır. Asıl bas yürüyüşü gitarın pes tellerine denk gelen alto bölgesinde gerçekleştiği için, bas gitar akor köklerini vurgulu noktalarda seslendiren daha minimal bir anlayışla kullanılmıştır. Davul ise büyük vurgulardan kaçınan ve parça için seçilmiş ritmik figüre mümkün olduğunca sadık kalan sade bir perküsyon katman oluşturur. Noktasal olarak kullanılan elektrik piyano (fender roads), sintisayır ve elektrik gitar, armoniyi de yer yer destekleyen dokunuşlarla altyapıya renk ve kıvraklık kazandırmaktadır. Judas Priest versiyonunda ise ana altyapı ögesi birçok heavy-metal parçasında olduğu gibi akor köklerini ya blok beşli olarak uzun seslerle duyuran veya düzenli staccato notalar olarak (bazen de bu ikisinin karışımından oluşan ritmik figürler ile) etkin stilde çalınmış davul eşliğinde seslendiren elektrik gitardır. Bas gitar bazen gitarı bir oktav aşağıdan katlar, bazen de akor köklerini düzenli sekizlik veya onaltılık hallerde çalar. Bir şan hattı, oktavdan katlanmış sade bir bas hattı ve perküsyondan oluşan bu basit dokuda, yerine göre teksesli veya paralel olarak çoksesli bir elektrik gitar hattı dokuya eklenir. Bu hat, bazen kontrşan, bazen vokal partisinden soru cevap oluşturma, bazen de çalgısal bir bölümün ezgisini taşıma gibi işlevlere sahiptir.

“Diamonds and Rust”ın burada incelenen iki yorumundaki tınısal özellikler, diğer bir deyişle ses renkleri de önemli farklılıklar içerir. Ortalama popüler müzik dinleyicisinin dikkatine hitap etme konusunda şarkı hattının ardından büyük olasılıkla ikinci sıraya oturabilecek öge, müzikte kullanılan çalgıların oluşturduğu tınısal karakterlerdir. Bu örnekte de iki farklı popüler müzik stilini temsil eden iki farklı tını dünyası söz konusudur. Baez’in albümündeki düzenleme çok daha uysal, içe dönük ve melankolik bir atmosfer yaratır. En önemli öge şüphesiz şarkıcının ses rengi ve kullandığı tekniklerdir. Joan Baez, duru, pürüzsüz bir ses rengine sahiptir ve parçayı sesinin zorlanmadığı bir ses aralığında söylemektedir. Söyleyiş stili, folk-rock türünün getirdiği anlayış ile Anglo-Sakson kökenli Amerikalı beyaz halk müziğini çağrıştıran özellikler gösterir. Halk müziği etkisi ile eşliğin merkezini oluşturan çelik telli akustik gitarlar akustik bir çalgının sıcaklığını taşımakla beraber, müzikteki diğer öğelerin arasından duyulmak için gereken parlaklığa da sahiptir. Gitar arpejlerinin arkasında kendini dipten belli eden Hammond organ blok akorları gitara hacim kazandırırken, yüksek-orta frekans aralığında etkin olan tınısı sayesinde gitar ile kaynaşır ve aynı zamanda rock müziği çağrıştıırır. Bas gitar bu beraberliği örtmeden bas ses bölgesini doldurur. Dikkat çekmeden bu işlevi görmesi için boğuk bir şekilde tonlanmış. Davul seti tüm bu sakin ve içe dönük atmosferi bozmamak için piano tuşe ile çalınmış ve gürlük olarak kayıttan geri planda tutulmuştur. Müziğe belli kesitlerde katkı sağlamak üzere dahil olan elektrik piyano için, tiz oktavlarda bile kulağı tırmalamayacak yumuşak tınılı bir çalgı seçilmiştir. Parçada tansiyonun

biraz daha yükseldiği kısımlarda müziğe dahil olan ve keman grubunu simüle eden sintisayzır, tiz frekansların da yeterince doyurulmasını sağlar. Baez'in özgün kaydında genel tını dünyası böyleyken Judas Priest'te bambaşka bir resim söz konusudur. Şarkıcı Rob Halford tenordur ve rock müziğin birçok türünde yaygın olan gırtlığı zorlayarak söyleme alışkanlığına iyi bir örnektir. Eşliğin çalgılaşmasına gelince, heavy-metal türünün en katıksız örneklerinin ortaya çıktığı 1980'lerde bu tarz müzik ile ilgili alt-kültür grubu için önemli bir tabu olan, müzikte elektrik gitar, bas ve davul seti dışında bir çalgı kullanılmaması tavrı bu kayıttan da mevcuttur. Ana eşlik çalgısı olan elektrik gitar, stilin en önemli klişesi olarak distorsiyon (kazancın aşırı artırılması sonucu ses sinyalinin bozulması) efekti ile kullanılmıştır. Sesin distorsiyona uğraması, tını bileşenlerinin (aslında düşük hacme sahip bazı yukarı armonikler de dahil olmak üzere birçoğunun) ana frekansın yanında çok daha büyük hacimde duyulmasına yol açmaktadır. Böylece çalınan tek bir ses bile geniş bir frekans bandını işgal edecek derecede hacimli bir gövdeye kavuşur. Sonuçta, salt çalınan hatlara bakılınca, gitar eşliği fazlaca yalın hatta kısır görünür, oysa çıkan ses çok büyüktür. Davul seti de yine türün genel karakterine uygun olarak forte çalınmış ve gürlük olarak ön planda kullanılmıştır. Bas gitar geniş bir frekans aralığında tınlayacak şekilde tonlanmıştır ve ön plandadır; zira o bölgede kendisini örtecek başka hiçbir çalgı bulunmaz.

Form açısından da iki yorum çok farklılaşmıştır. Orijinal yorum, 32 ölçü AABA formunun geliştirilmiş bir biçimi iken, Judas Priest versiyonunda B fikri ön-nakarat olarak kullanılıp, parçaya bir de nakarat kısmı eklenmiştir. Aşağıdaki tablo iki formun farklılığını gösterir.

Tablo 1. "Diamonds and Rust" form analizi

Baez:	Giriş - A1 - A2 - A3 - A4 Giriş - A5 - A6 - B Giriş - A7 - A8 - Final (sönerek)
Judas:	Giriş - A1 - A2 - Ön Nakarat - B Giriş - A7 - A8 - Ön Nakarat - Nakarat

Sonuç

Adorno'nun (1941) popüler müzik ile ilgili saptamaları, Merwe'nin (2002) matrisler ile ilgili yazdıklarının ışığında tekrar yorumlanırsa şöyle bir sonuca varılabilir: Popüler müzik parçaları, belirli matrislerin birleşiminden oluşmuş hiper-matrisler üzerine bina edilmiştir. Hiper-matrisin içinde yer alan, ezgi, armoni, dokular, ritmik yapılar, tınısal karakterler gibi birçok öge ise ayrı ayrı matrislerden oluşur. Besteci hiper-matrisi işler hale getirecek şekilde birçok farklı matristen oluşan bir mekanizma inşa eder.

Bu ortak işleyiş mantığı, birçok farklı tarzdaki popüler müzik parçasını, doku ve hatlar gibi ana iskeletlerine ait açılardan benzer kılmaktadır. Bu durum, popüler müzik türlerini (tınısal özellikler başta olmak üzere) aslen yapısal olmayan etmenlerin farklılaştırdığını, derindeki ana çatı düzeyinde ise ortak bir dilin söz konusu olduğunu göstermektedir.

Kaynaklar

- Adorno, T.W., (1941). On Popular Music, On Record: Rock, Pop and Written Word, 301-314, Eds. Frith, S. & Goodwin, A., Routledge, London.
- Cook, N., (1999). Müziğin ABC'si, 25-31. Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Erol, A., (2002). Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam, 228-245, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Hennion, A., (1983). The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song, On Record: Rock, Pop and Written Word, 185-206, Eds. Frith, S. & Goodwin, A. Routledge, London.
- Merwe, P.v.d., (2002). Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music, 93-99, Clarendon Press, Oxford.
- Middleton, R., (1997). Studying Popular Music, 3-7. Open University Press, Buckingham.
- Wicke, P., (2004). Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi, 25-100, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.