T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

HAYDAR TATLIYAY VE BESTELEME DAVRANIŞLARI

Doktora Tezi

Emre ÜSTGÜL

Türk Müziği Anabilim Dalı

İZMİR

2023

T.C.

E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

HAYDAR TATLIYAY VE BESTELEME DAVRANIŞLARI

Doktora Tezi

Emre ÜSTGÜL

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU

Türk Müziği Anabilim Dalı

Türk Müziği Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne sunduğum HAYDAR TATLIYAY VE BESTELEME DAVRANIŞLARI adlı doktora tezimin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Emre ÜSTGÜL

ÖNSÖZ

Ud çalgısıyla küçük yaşlarda henüz ortaokuldayken tanıştım. O yıllardan bugüne kadar pek çok farklı icra ortamında Türk sanat müziğinin çalgısal ve sözlü repertuvarından eserler icra ettim. Konservatuvar yıllarıyla birlikte ud icracılığındaki teknik becerilerimi arttırabilmek adına, özellikle çalgısal eserlere daha çok önem vermeye başladım. Bu noktada karşıma birçok kıymetli besteci çıktı. Bu besteciler arasında Haydar Tatlıyay ismi beni etkileyen bestecilerin başında gelmiştir.

"Bilim merakla başlar" söyleminden hareketle, Haydar Tatlıyay'a olan kişisel ilgim her geçen gün katlanarak arttı ve lisansüstü çalışmalarda hayalini kurduğum bir araştırma konusuna dönüştü. Yüksek lisans sürecinde çalışmaya cesaret edemediğim bu konuyu, değerli danışmanım Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu ile birlikte olgunlaştırıp doktora tez çalışması olarak sunabilme fırsatı bulduğum için kendimi çok şanslı hissediyorum. Umarım bu çalışma Tatlıyay'ın müzik çevrelerince daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur ve gelecekte yapılacak olan benzer çalışmalara katkı sağlar.

Emre ÜSTGÜL

İzmir, 2023

ÖZET

Bu tez çalışması, yirminci yüzyıl Türk sanat müziğinde gerek keman icracısı gerek besteci kimliğiyle ön plana çıkan Haydar Tatlıyay'ın (1890-1963) hayatının araştırılmasına ve eserlerinin analiz edilerek bestecilik üslubunun anlaşılmasına odaklanmıştır. Çalışmada tartışma yöntemiyle ortaya koyulduğu üzere, etnik kökeni Roman olan Tatlıyay, Türkiye'de kurumsal ve özel olmak üzere birçok müzik çalışmasıyla öne çıkmıştır. Arap ülkeleri ve müzisyenleri ile kuruduğu yakın ilişkiler, eserlerine verdiği Arap kültürünü çağrıştıran isimler ve kişisel müzik beğenilerinde Arap müziğine olan yatkınlığı, Tatlıyay'ı Türkiye'de arabesk tartışmalarının odak noktası haline getirmiştir. Pek çok araştırmacı Türkiye'de arabeskin başlayıp yayılmasında Tatlıyay'ı öncü isim olarak göstermiştir. Tezin ikinci bölümünde, atfedilen bu görüşün aksi ileri sürülmüş ve gerekçeleriyle birlikte tartışılmıştır. Üçüncü bölümde, bestecinin eserlerinin yapısal analizleri gerçekleştirilmiştir. Bu noktada bestecilik üslubunu betimlemek ve bağlam-yaratma arasındaki ilişkileri tartışırken başvurmak üzere, besteciyi ve besteleme davranışlarını ele alan yapısalcı bir yöntem kullanılmıştır. Makam, tür, usûl, ezgi malzemesi kesiti (EMK), ezgi çizgisi taramaları yapısal verilerin toplandığı kapsamı oluşturmuştur. Ulaşılan bulgulara bağlı olarak sonuç kısmında Haydar Tatlıyay'ın besteleme davranışları tespit edilmiş, Türk sanat müziği geleneğindeki yeri ve temsil ettiği besteci tipi ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda; Tatlıyay'ın sözlü eserlerine kıyasla çalgısal eserlerinde daha geniş bir ses sahasından yararlandığı, eserlerinde dalgalı ezgi çizgisi özelliklerini taşıyan müzik ifadelerini yoğun bir şekilde kullandığı ve çalgısal eserlerinde işitsel etki değişikliği yaratabilmek için öncelikli tercih olarak ödünç çeşnileri kullandığı belirlenmiştir. Bunun yanında eserlerindeki bölümleri hacimsel olarak asimetrik bir şekilde oluşturduğu, öne çıkan tartım gurubu kullanımında karma yapıları tercih ettiği gibi işaretleyici başka bir takım sonuçlara da ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk müziği, Haydar Tatlıyay, Bestecilik, Analiz, Arabesk

ABSTRACT

This thesis focuses on investigating the life of Haydar Tatlıyay (1980-1963), who stood out as a violin player and composer in the Twentieth Century Turkish art music, and understanding his compositional style by analyzing his works. As revealed by the method of discussion in the study; Tatlıyay, whose ethnic origin is Roman, has come to the forefront with many institutional and private musical works in Turkey. The close relations he established with Arab countries and musicians, the name he gave to his works that evoke Arab culture and his personal taste for Arabic music have made Tatlıyay the focal point of arabesque discussions in Turkey. Many researchers have cited Tatlıyay as the pioneer in the initiation and spread of arabesque in Turkey. In the second part of the thesis, the opposite of this attributed view has been argued and discussed with its justifications. In the third part, structural analyzes of the composer's works were carried out. At this point, a structuralist method dealing with the composer and his composing behaviors has been used to describe the compositional style and to discuss the relations between context-creation. The maqam, genre, usûl, melody material section (EMK), melody line scans formed the scope of collecting structural data. Depending on the findings, Haydar Tatlıya's composing behaviors were determined in the conclusion part, and his place in the Turkish art music tradition and composer type that he represented were revealed. In this context; It has been determined that Tatlıyay uses a wider sound field in his instrumental works compared to his vokal works, he uses musical expressions with wavy melody line features intensively in his works and he uses borrowed flavors as a priority in order to create a change in auditory effect in his instrumental works. In addition to this, other significant results were obtained, such as the fact that he created the sections in his works in a volumetric asymmetrical way, that he preferred mixed structures in the use of the prominent weighing group.

Keywords: Turkish music, Haydar Tatlıyay, Composition, Analysis, Arabesque

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **i**

ÖZET ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **vi**

TABLOLAR LİSTESİ ..... **vii**

RESİMLER LİSTESİ ..... **viii**

GRAFİKLER LİSTESİ ..... **ix**

YAPISAL ANALİZ VERİ TABLOLARI LİSTESİ ..... **xi**

KISALTMALAR ..... **xxi**

GİRİŞ **1**

G.1 Araştırma Probleminin ve Alt Problemlerin Tanımlanması 2

G.2 Çalışmanın Amacı 2

G.3 Yöntem, Kapsam ve Sınırlılıklar 3

BİRİNCİ BÖLÜM **9**

HAYDAR TATLIYAY'IN HAYATI **9**

1.1 Çocukluğu, Aile Çevresi ve Serez'den Göç 9

1.1.1 Tatlıyay'ın Etnik Kökeni Meselesi 11

1.1.2 Serez'den Göç 14

1.2 İcracı Olarak Yetişmesi ve Profesyonel Sanat Hayatı 17

1.2.1 Ortam ve Çevreler (Yurt içi - Yurt dışı) 17

1.2.2 Kurumsal ve Özel Çalışmalar 23

İKİNCİ BÖLÜM **31**

TÜRKİYE'DE ARABESK MESELESİ TARTIŞMALARINDA TATLIYAY **31**

2.1 Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türk Sanat Müziği Geleneğinde Arabesk Unsuların Yaygınlaşmasına Zemin Hazırlayan Şartlar 36

2.2 Cumhuriyet Dönemi Türk Müzik Geleneğinde Arabesk Unsuların Yaygınlaşmasına Zemin Hazırlayan Şartlar 41

2.3 Tatlıyay ve Arabesk Tartışmaları 46

2.3.1 Tatlıyay'ın Besteciliğinin Popülerliğini İşaretleyen Genel Parametreler: Makam-Usûl-Tür 51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 58

TATLIYAY'IN BESTELEME DAVRANIŞLARI 58

3.1 Tatlıyay'ın Eser Yaratma Süreci 58

3.2 Tatlıyay'ın Eserlerinin Yapısal Özellikleri 64

3.2.1 Ezgi Malzemesi Kesitleri (EMK) 64

3.2.2 Ezgi Çizgileri 71

3.2.3 Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler 73

3.2.4 Bölüm Oluşturma Davranışları 79

3.2.5 Ritim Bileşenlerini İşleme Üslubu 82

3.2.6 Tür-Biçim İlişkisi 87

3.2.7 Güfte-Ezgi Arasındaki Yapısal İlişki 92

SONUÇ 94

KAYNAKÇA 99

EKLER 106

TEŞEKKÜR 515

ÖZGEÇMİŞ 516

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1-Tatlıyay'ın Acemaşiran Longa Eserinden EMK Örneği 5
Şekil 2--Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâi Eserinde Dalgalı Ezgi Çizgisi Örneği 5
Şekil 3-Tatlıyay'ın Kürdî'li Hicazkâr Longa Eserinde İnici Ezgi Çizgisi Örneği 6
Şekil 4-Tatlıyay'ın Neva Saz Semâî Eserinde Çıkıcı Ezgi Çizgisi Örneği 6
Şekil 5-Tatlıyay'ın Beyâtî Arap Peşrevi Eserinde Yay Ezgi Çizgisi Örneği 6
Şekil 6-Tatlıyay'ın Nihavend Medhal Eserinde Ters Yay Ezgi Çizgisi Örneği 6
Şekil 7-Tatlıyay'ın Çöl Dansı Eserinde V.K.Ç.P. Örneği 7
Şekil 8-Tatlıyay'ın Muhayyer Saz Semâî Eserinde Karma Yapı Örneği 7

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerini Seslendiren İcracılar 26
Tablo 2-Tatlıyay'ın Görev Aldığı Sinema Filmleri 27
Tablo 3-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerindeki Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler 75
Tablo 4-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler 76
Tablo 5-Tatlıyay'ın Çalgısal ve Sözlü Eserlerinde Eser başına Düşen Makam Geçkisi ve Ödünç Çeşni Sayısı 76
Tablo 6-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (sadeleştirilmiş) . 85
Tablo 7-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (sadeleştirilmiş) 87

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1-İstanbul Radyosu'ndaki Günlük Programlar (19.08.1950 Yeni Sabah Gazetesi) 23
Resim 2-Tatlıyay'ın "Hicaz Taksim" İsimli Plağı 25
Resim 3-Tatlıyay'ın "Hicaz Çiftetelli" İsimli Plağı 25
Resim 4-Evlat Acısı Filmi Afişi 28
Resim 5-Evlat Acısı Filmi Hakkındaki Gazete Reklamı 28
Resim 6-Yetimler Ahı Filmi Afişi 29
Resim 7-Ben Bir Günahsızım Filmi Afişi 30
Resim 8-7 Mayıs 1933 tarihli Cumhuriyet Gazetesi Haberi 43
Resim 9-8 Kasım 1934 tarihli Cumhuriyet Gazetesi Haberi 44

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Tercih Ettiği Makamlar 51
Grafik 2-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Tercih Ettiği Türler 52
Grafik 3-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Tercih ettiği Usûller 53
Grafik 4-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Tercih Ettiği Makamlar 54
Grafik 5-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Tercih Ettiği Türler 55
Grafik 6-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Tercih Ettiği Usûller 56
Grafik 7-Haydar Tatlıyay'ın Bestelenme Tarihi Bilinen Eserlerinin Kronolojik Dağılımı 60
Grafik 8-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinin Güfte Yazarları 62
Grafik 9-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde En Geniş ve En Dar EMK'leri Arasındaki Farklar (Cümlecik Ölçeğinde) 65
Grafik 10-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde En Geniş ve En Dar EMK'leri Arasındaki Farklar (Cümlecik Ölçeğinde) 66
Grafik 11-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Çalgısal Kısımlar Dışındaki En Geniş ve En Dar EMK'leri Arasındaki Farklar (Cümlecik Ölçeğinde) 67
Grafik 12-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Cümlecik Ölçeğinde) 68
Grafik 13-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Cümlecik Ölçeğinde) 69
Grafik 14-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Makam Ölçeğinde) 70
Grafik 15-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Makam Ölçeğinde) 71
Grafik 16-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Müzik Cümlelerinin Ezgi Çizgileri 72
Grafik 17-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Müzik Cümlelerinin Ezgi Çizgileri 73
Grafik 18-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Eser Başına Düşen Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler Ortalaması 77
Grafik 19-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Eser Başına Düşen Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler Ortalaması 78

Grafik 20-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerindeki Bölümlerin Ölçü Sayısına Göre Simetrik-Asimetrik Olması Durumu 79
Grafik 21-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerindeki Bölümlerin Ölçü Sayısına Göre Simetrik-Asimetrik Olması Durumu 79
Grafik 22-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Bölüm Oluşturma Yöntemleri 80
Grafik 23-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerindeki Geleneksel Normlara Bağlı Olmayan Bölüm Oluşturma Yöntemleri (%33,34 üzerinden dağılım) 81
Grafik 24-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Bölüm Oluşturma Yöntemleri 82
Grafik 25- Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Usûl Vuruşlarını Ezgilendirme Tarzı (Cümle Ölçeğinde) 83
Grafik 26-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Usûl Vuruşlarını Ezgilendirme Tarzı (Cümle Ölçeğinde) 83
Grafik 27-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (Bölüm Ölçeğinde) 84
Grafik 28-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (Bölüm Ölçeğinde) 86
Grafik 29-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinin Türün Yaygın Biçim Özelliklerini Taşıması-Taşımaması Durumu 89
Grafik 30-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinin Türün Yaygın Biçim Özelliklerini Taşıması-Taşımaması Durumu 90
Grafik 31-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerindeki Usûl Darbı-Hece Eşleştirmesi Çeşidi Sayısı 93

YAPISAL ANALİZ VERİ TABLOLARI LİSTESİ

Yapısal Analiz Veri Tabloları 1-Acemaşiran Longa 107
Yapısal Analiz Veri Tabloları 2-Acemaşiran Mazurka 108
Yapısal Analiz Veri Tabloları 3-Acemaşiran Peşrev 109
Yapısal Analiz Veri Tabloları 4-Acemaşiran Saz Semâî 111
Yapısal Analiz Veri Tabloları 5-Nâle-Acem Kürdi Saz Eseri 112
Yapısal Analiz Veri Tabloları 6-Beyâtî Arab Peşrevi 113
Yapısal Analiz Veri Tabloları 7-Diyarbakır Geceleri-Beyâtî Saz Eseri 114
Yapısal Analiz Veri Tabloları 8-Beyâtî Saz Semâî 116
Yapısal Analiz Veri Tabloları 9-Hicaz Çiftetelli 1 117
Yapısal Analiz Veri Tabloları 10-Hicaz Çiftetelli 2 (Neva Perdesinde) 118
Yapısal Analiz Veri Tabloları 11-Hicaz Dolap 1 119
Yapısal Analiz Veri Tabloları 12-Hicaz Dolap 2 120
Yapısal Analiz Veri Tabloları 13-Hicaz Dolap 3 121
Yapısal Analiz Veri Tabloları 14-Hicaz Medhal 122
Yapısal Analiz Veri Tabloları 15-İran Dansı-Hicaz Medhal 123
Yapısal Analiz Veri Tabloları 16-Arap Tarzı-Hicaz Oyun Havası 124
Yapısal Analiz Veri Tabloları 17-Hicaz Oyun Havası (Neva Perdesinde) 125
Yapısal Analiz Veri Tabloları 18-Hicaz Saz Semâî 1 126
Yapısal Analiz Veri Tabloları 19-Hicaz Saz Semâî 2 128
Yapısal Analiz Veri Tabloları 20-Öksüz Çocuk-Hicaz Uvertür 129
Yapısal Analiz Veri Tabloları 21-Hicazkâr Dolap 130
Yapısal Analiz Veri Tabloları 22-Hicazkâr Medhal 131
Yapısal Analiz Veri Tabloları 23-Çölde Fırtına-Hicazkâr Saz Eseri 132
Yapısal Analiz Veri Tabloları 24-Hırçın Kız-Hicazkâr Saz Eseri 133
Yapısal Analiz Veri Tabloları 25-Kasap-Hicazkâr Saz Eseri 134
Yapısal Analiz Veri Tabloları 26-Serap-Hicazkâr Saz Eseri 135
Yapısal Analiz Veri Tabloları 27-Yaralı Kalp-Hicazkâr Saz Eseri 136
Yapısal Analiz Veri Tabloları 28-Hicazkâr Saz Semâî 138
Yapısal Analiz Veri Tabloları 29-Hüseynî Medhal 139
Yapısal Analiz Veri Tabloları 30-Hüseynî Saz Semâî 141

Yapısal Analiz Veri Tabloları 31-Hüzzâm Oyun Havası 142
Yapısal Analiz Veri Tabloları 32-Hüzzâm Saz Semâî 143
Yapısal Analiz Veri Tabloları 33-Yetim Kızı-Karcığar Saz Eseri 145
Yapısal Analiz Veri Tabloları 34-Kürdî'li Hicazkâr Çiftetelli 146
Yapısal Analiz Veri Tabloları 35-Kürdî'li Hicazkâr Longa 1 147
Yapısal Analiz Veri Tabloları 36-Kürdî'li Hicazkâr Longa 2 148
Yapısal Analiz Veri Tabloları 37-Kürdî'li Hicazkâr Peşrev 150
Yapısal Analiz Veri Tabloları 38-Hasret-Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri (Yegâh perdesinde) 151
Yapısal Analiz Veri Tabloları 39-Rânâ Dansı-Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri 152
Yapısal Analiz Veri Tabloları 40-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 1 154
Yapısal Analiz Veri Tabloları 41-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 2 155
Yapısal Analiz Veri Tabloları 42-Mâhûr Medhal 156
Yapısal Analiz Veri Tabloları 43-Muhayyer Medhal 157
Yapısal Analiz Veri Tabloları 44-Muhayyer Peşrev 159
Yapısal Analiz Veri Tabloları 45-Muhayyer Saz Semâî 160
Yapısal Analiz Veri Tabloları 46-Muhayyer Zeybek 161
Yapısal Analiz Veri Tabloları 47-Hicran-Müstear Saz Eseri 162
Yapısal Analiz Veri Tabloları 48-Neva Çiftetelli (Neva Perdesinde) 163
Yapısal Analiz Veri Tabloları 49-Neva Saz Semâî (Neva Perdesinde) 164
Yapısal Analiz Veri Tabloları 50-Nev'eser Saz Semâî 1 166
Yapısal Analiz Veri Tabloları 51-Nev'eser Saz Semâî 2 167
Yapısal Analiz Veri Tabloları 52-Çöl Dansı-Nihâvend Saz Eseri 168
Yapısal Analiz Veri Tabloları 53-Çöl Kızı–Nihâvend Saz Eseri 169
Yapısal Analiz Veri Tabloları 54-Nihâvend Medhal 171
Yapısal Analiz Veri Tabloları 55-Nihâvend Oyun Havası 172
Yapısal Analiz Veri Tabloları 56-Nihâvend Peşrev 173
Yapısal Analiz Veri Tabloları 57-Nihâvend Saz Semâî 1 174
Yapısal Analiz Veri Tabloları 58-Nihâvend Saz Semâî 2 176
Yapısal Analiz Veri Tabloları 59-Nihâvend Sigan 1 177
Yapısal Analiz Veri Tabloları 60-Nihâvend Sigan 2 178

Yapısal Analiz Veri Tabloları 61-Sonbahar Yağmuru-Nihâvend Saz Eseri 179
Yapısal Analiz Veri Tabloları 62-Nikriz Longa 180
Yapısal Analiz Veri Tabloları 63-Rast Çiftetelli 181
Yapısal Analiz Veri Tabloları 64-Rast Medhal 1 182
Yapısal Analiz Veri Tabloları 65-Rast Medhal 2 183
Yapısal Analiz Veri Tabloları 66-Rast Oyun Havası 1 185
Yapısal Analiz Veri Tabloları 67-Rast Oyun Havası 2 (Çargâh Perdesinde) 186
Yapısal Analiz Veri Tabloları 68-Rast Oyun Havası 3 187
Yapısal Analiz Veri Tabloları 69-Hurilerin Dansı-Rast Saz Eseri 188
Yapısal Analiz Veri Tabloları 70-Rast Saz Semâî 190
Yapısal Analiz Veri Tabloları 71-Cihangir Geceleri-Segâh Saz Eseri 191
Yapısal Analiz Veri Tabloları 72-Segâh Saz Semâî (Rast Perdesinde) 192
Yapısal Analiz Veri Tabloları 73-Sultânî Yegâh Saz Semâî 193
Yapısal Analiz Veri Tabloları 74-Sûz-i Dil Saz Semâî 195
Yapısal Analiz Veri Tabloları 75-Sûz'nâk Medhal 197
Yapısal Analiz Veri Tabloları 76-Sûz'nâk Saz Semâî 198
Yapısal Analiz Veri Tabloları 77-Şedarabân Saz Semâî 200
Yapısal Analiz Veri Tabloları 78-Şehnâz Longa 201
Yapısal Analiz Veri Tabloları 79-Şehnâz Peşrev 202
Yapısal Analiz Veri Tabloları 80-Şehnâz Saz Semâî 203
Yapısal Analiz Veri Tabloları 81-Uşşak Çiftetelli 1 (Neva Perdesinde) 204
Yapısal Analiz Veri Tabloları 82-Uşşak Çiftetelli 2 (Neva Perdesinde) 205
Yapısal Analiz Veri Tabloları 83-Uşşak Çiftetelli 3 (Neva Perdesinde) 206
Yapısal Analiz Veri Tabloları 84-Uşşak Dolap 207
Yapısal Analiz Veri Tabloları 85-Uşşak Medhal 208
Yapısal Analiz Veri Tabloları 86-Raks-ı Makbule-Uşşak Oyun Havası 210
Yapısal Analiz Veri Tabloları 87-Uşşak Peşrev 211
Yapısal Analiz Veri Tabloları 88-Uşşak Saz Semâî 213
Yapısal Analiz Veri Tabloları 89-Ah Beyrutlu 214
Yapısal Analiz Veri Tabloları 90-Ayten 215
Yapısal Analiz Veri Tabloları 91-Geçti Sevdalarla Ömrüm 216

Yapısal Analiz Veri Tabloları 92-Hasretin Bana Artık....218
Yapısal Analiz Veri Tabloları 93-Hicranı Elem Açtı 219
Yapısal Analiz Veri Tabloları 94-Leylayım Bilemem ki....220
Yapısal Analiz Veri Tabloları 95-Nasıl Anlatayım Derdimi Yâre 222
Yapısal Analiz Veri Tabloları 96-Zahir Felek 223
Yapısal Analiz Veri Tabloları 97-Gönlüm Gözündeki 224
Yapısal Analiz Veri Tabloları 98-Gönlümü Verdim Sana....225
Yapısal Analiz Veri Tabloları 99-Gözlerin....226
Yapısal Analiz Veri Tabloları 100-Gül Sandı Kokladı....228
Yapısal Analiz Veri Tabloları 101-Mızrabını Tanburuna Vur 229
Yapısal Analiz Veri Tabloları 102-Yaralıyım Yaralı....230
Yapısal Analiz Veri Tabloları 103-Yaşlı Gözlerle (taali taali) 231
Yapısal Analiz Veri Tabloları 104-Aktı Kalbimin Her Teline 232
Yapısal Analiz Veri Tabloları 105-Çok Hatıra Var 234
Yapısal Analiz Veri Tabloları 106-Kalbimin Anahtarı....235
Yapısal Analiz Veri Tabloları 107-Kime Açsam Hicranımı....236
Yapısal Analiz Veri Tabloları 108-Neden Böyle Beyazsın 237
Yapısal Analiz Veri Tabloları 109-Sana Kandım 239
Yapısal Analiz Veri Tabloları 110-Sen ki Beni En Nazik 240
Yapısal Analiz Veri Tabloları 111-Tahtını Sineme Kurdum....241
Yapısal Analiz Veri Tabloları 112-Yattı Uykulara Daldı....242
Yapısal Analiz Veri Tabloları 113-Nasıl Çaldın Kalbimi 244
Yapısal Analiz Veri Tabloları 114-Acırım Ömrümün....245
Yapısal Analiz Veri Tabloları 115-Deli Gönül Bilmeden 246
Yapısal Analiz Veri Tabloları 116-Geçiyor Ömrümün 247
Yapısal Analiz Veri Tabloları 117-İçim Yanıyor 248
Yapısal Analiz Veri Tabloları 118-Sensiz O Güzel Yer....250
Yapısal Analiz Veri Tabloları 119-Aşk Hastasıyım 251
Yapısal Analiz Veri Tabloları 120-Ben Severken Niçin Kaçtın....252
Yapısal Analiz Veri Tabloları 121-Doktor 254
Yapısal Analiz Veri Tabloları 122-Gel Gitme Ruhumu 255

Yapısal Analiz Veri Tabloları 123-Gönlümün Feryadını 256
Yapısal Analiz Veri Tabloları 124-Gönül de Şaştı Senin Elinden 258
Yapısal Analiz Veri Tabloları 125-Kış Bitti Bahar Geldi 259
Yapısal Analiz Veri Tabloları 126-Mavi Gözlerin 260
Yapısal Analiz Veri Tabloları 127-Nazlı Nazlı Akan Sular 261
Yapısal Analiz Veri Tabloları 128-Niçin Gördüm Seni 262
Yapısal Analiz Veri Tabloları 129-Seni Seviyorum 264
Yapısal Analiz Veri Tabloları 130-Ümitsiz Bir Sevdanın 265
Yapısal Analiz Veri Tabloları 131-Uyu Şimdi Ninni 266
Yapısal Analiz Veri Tabloları 132-Yeryüzünde Eşi Olmayan 267
Yapısal Analiz Veri Tabloları 133-Akşam Alıyor 269
Yapısal Analiz Veri Tabloları 134-Beni Tenvire 270
Yapısal Analiz Veri Tabloları 135-Beyhudedir Dönüşün 271
Yapısal Analiz Veri Tabloları 136-Bu mudur Sende Muhabbet 272
Yapısal Analiz Veri Tabloları 137-Hayatım Geçmiyor 273
Yapısal Analiz Veri Tabloları 138-Köylü Kızı 274
Yapısal Analiz Veri Tabloları 139-Neden Düştük Biz Bu Hale 275
Yapısal Analiz Veri Tabloları 140-O Bakışlar 277
Yapısal Analiz Veri Tabloları 141-Ömrümün Gülüsün 278
Yapısal Analiz Veri Tabloları 142-Seni Gördüm Çok Beğendim 279
Yapısal Analiz Veri Tabloları 143-Sevda Sardı Kalbimi 280
Yapısal Analiz Veri Tabloları 144-Sevdim Sevilemedim 282

NOTALAR LİSTESİ

Nota 1-Acemaşiran Longa 283
Nota 2-Acemaşiran Mazurka 285
Nota 3-Acemaşiran Peşrev 287
Nota 4-Acemaşiran Saz Semâî 288
Nota 5-Nâle-Acem Kürdî Saz Eseri 290
Nota 6-Beyâtî Arab Peşrevi 292
Nota 7-Diyarbakır Geceleri-Beyâtî Saz Eseri 294
Nota 8-Beyâtî Saz Semâî 295
Nota 9-Hicaz Çiftetelli 1 297
Nota 10-Hicaz Çiftetelli 2 (Neva perdesinde) 299
Nota 11-Hicaz Dolap 1 300
Nota 12-Hicaz Dolap 2 301
Nota 13-Hicaz Dolap 3 302
Nota 14-Hicaz Medhal 303
Nota 15-İran Dansı - Hicaz Medhal 304
Nota 16-Arap Tarzı - Hicaz Oyun Havası 305
Nota 17-Hicaz Oyun Havası (Neva perdesinde) 306
Nota 18-Hicaz Saz Semâî 1 307
Nota 19-Hicaz Saz Semâî 2 309
Nota 20-Öksüz Çocuk - Hicaz Uvertür 311
Nota 21-Hicazkâr Dolap 312
Nota 22-Hicazkâr Medhal 314
Nota 23-Çölde Fırtına - Hicazkâr Saz Eseri 316
Nota 24-Hırçın Kız - Hicazkâr Saz Eseri 317
Nota 25-Kasap - Hicazkâr Saz Eseri 318
Nota 26-Serap - Hicazkâr Saz Eseri 319
Nota 27-Yaralı Kalp - Hicazkâr Saz Eseri 321
Nota 28-Hicazkâr Saz Semâî 322
Nota 29-Hüseynî Medhal 324
Nota 30-Hüseynî Saz Semâî 325

Nota 31-Hüzzam Oyun Havası 327
Nota 32-Hüzzâm Saz Semâî 328
Nota 33-Yetim Kızı - Karcığar Saz Eseri 331
Nota 34-Kürdî'li Hicazkâr Çiftetelli 333
Nota 35-Kürdî'li Hicazkâr Longa 1 334
Nota 36-Kürdî'li Hicazkâr Longa 2 338
Nota 37-Kürdî'li Hicazkâr Peşrev 339
Nota 38-Hasret - Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri (Yegâh perdesinde) 341
Nota 39-Rânâ Dansı - Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri 343
Nota 40-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 1 345
Nota 41-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 2 347
Nota 42-Mahûr Medhal 349
Nota 43-Muhayyer Medhal 350
Nota 44-Muhayyer Peşrev 352
Nota 45-Muhayyer Saz Semâî 354
Nota 46-Muhayyer Zeybek 356
Nota 47-Hicran - Müstear Saz Eseri 357
Nota 48-Neva Çiftetelli (Neva Perdesinde) 358
Nota 49-Neva Saz Semâî (Neva Perdesinde) 359
Nota 50-Nev'eser Saz Semâî 1 361
Nota 51-Nev'eser Saz Semâî 2 363
Nota 52-Çöl Dansı - Nihavend Saz Eseri 365
Nota 53-Çöl Kızı–Nihâvend Saz Eseri 367
Nota 54-Nihâvend Medhal 369
Nota 55-Nihâvend Oyun Havası 371
Nota 56-Nihâvend Peşrev 372
Nota 57-Nihâvend Saz Semâî 1 373
Nota 58-Nihâvend Saz Semâî 2 376
Nota 59-Nihâvend Sigan 1 378
Nota 60-Nihâvend Sigan 2 379
Nota 61-Sonbahar Yağmuru - Nihâvend Saz Eseri 380

Nota 62-Nikriz Longa 381
Nota 63-Rast Çiftetelli 382
Nota 64-Rast Medhal 1 384
Nota 65-Rast Medhal 2 385
Nota 66-Rast Oyun Havası 1 386
Nota 67-Rast Oyun Havası (Çargâh Perdesinde) 387
Nota 68-Rast Oyun Havası 389
Nota 69-Hurilerin Dansı-Rast Saz Eseri 390
Nota 70-Rast Saz Semâî 391
Nota 71-Cihangir Geceleri-Segâh Saz Eseri 393
Nota 72-Segâh Saz Semâî (Rast Perdesinde) 395
Nota 73-Sultânî Yegâh Saz Semâî 398
Nota 74-Sûz-i Dil Saz Semâî 400
Nota 75-Sûz'nâk Medhal 403
Nota 76-Sûz'nâk Saz Semâî 405
Nota 77-Şedarabân Saz Semâî 407
Nota 78-Şehnâz Longa 410
Nota 79-Şehnâz Peşrev 412
Nota 80-Şehnâz Saz Semâî 414
Nota 81-Uşşak Çiftetelli 1 (Neva Perdesinde) 416
Nota 82-Uşşak Çiftetelli 2 (Neva Perdesinde) 418
Nota 83-Uşşak Çiftetelli 3 (Neva Perdesinde) 419
Nota 84-Uşşak Dolap 420
Nota 85-Uşşak Medhal 421
Nota 86-Raks-ı Makbule-Uşşak Oyun Havası 422
Nota 87-Uşşak Peşrev 423
Nota 88-Uşşak Saz Semâî 426
Nota 89-Ah Beyrutlu 428
Nota 90-Ayten 429
Nota 91-Geçti Sevdalarla Ömrüm 430
Nota 92-Hasretin Bana Artık 432

Nota 93-Hicranı Elem Açtı 434
Nota 94-Leylayım Bilemem ki 436
Nota 95-Nasıl Anlatayım Derdimi Yâre 437
Nota 96-Zahir Felek 438
Nota 97-Gönlüm Gözündeki 440
Nota 98-Gönlümü Verdim Sana 442
Nota 99-Gözlerin 443
Nota 100-Gül Sandı Kokladı 444
Nota 101-Mızrabını Tanburuna Vur 446
Nota 102-Yaralıyım Yaralı 447
Nota 103-Yaşlı Gözlerle (taali taali) 448
Nota 104-Aktı Kalbimin Her Teline 450
Nota 105-Çok Hatıra Var 452
Nota 106-Kalbimin Anahtarı 454
Nota 107-Kime Açsam Hicranımı 456
Nota 108-Neden Böyle Beyazsın 458
Nota 109-Sana Kandım 459
Nota 110-Sen ki Beni En Nazik 460
Nota 111-Tahtını Sineme Kurdum 461
Nota 112-Yattı Uykulara Daldı 463
Nota 113-Nasıl Çaldın Kalbimi 464
Nota 114-Acırım Ömrümün 466
Nota 115-Deli Gönül Bilmeden 467
Nota 116-Geçiyor Ömrümün 469
Nota 117-İçim Yanıyor 470
Nota 118-Sensiz O Güzel Yer 472
Nota 119-Aşk Hastasıyım 474
Nota 120-Ben Severken Niçin Kaçtın 476
Nota 121-Doktor 478
Nota 122-Gel Gitme Ruhumu 480
Nota 123-Gönlümün Feryadını 482

Nota 124-Gönül de Şaştı Senin Elinden 484
Nota 125-Kış Bitti Bahar Geldi 486
Nota 126-Mavi Gözlerin 487
Nota 127-Nazlı Nazlı Akan Sular 488
Nota 128-Niçin Gördüm Seni 490
Nota 129-Seni Seviyorum 492
Nota 130-Ümitsiz Bir Sevdanın 494
Nota 131-Uyu Şimdi Ninni 496
Nota 132-Yeryüzünde Eşi Olmayan 497
Nota 133-Akşam Alıyor 499
Nota 134-Beni Tenvire 500
Nota 135-Beyhudedir Dönüşün 501
Nota 136-Bu mudur Sende Muhabbet 502
Nota 137-Hayatım Geçmiyor 503
Nota 138-Köylü Kızı 504
Nota 139-Neden Düştük Biz Bu Hale 505
Nota 140-O Bakışlar 507
Nota 141-Ömrümün Gülüsün 509
Nota 142-Seni Gördüm Çok Beğendim 510
Nota 143-Sevda Sardı Kalbimi 511
Nota 144-Sevdim Sevilemedim 513

KISALTMALAR

EMK	:Ezgi malzemesi kesiti
TRT	:Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Knzir.	:Kaba Nim Zirgüle perdesi
Kkür.	:Kaba Kürdi perdesi
Kçar.	:Kaba Çargah perdesi
Knhic.	:Kaba Nim Hicaz perdesi
Ye.	:Yegah perdesi
Knhis.	:Kaba Nim Hisar perdesi
Haş.	:Hüseyniaşiran perdesi
Khis.	:Kaba Hisar perdesi
Aaş.	:Acemaşiran perdesi
Ir.	:Irak perdesi
Ra.	:Rast perdesi
Nzir.	:Nim Zirgüle perdesi
Dü.	:Dügah perdesi
Se.	:Segah perdesi
Dkür.	:Dik Kürdî perdesi
Kür.	:Kürdi perdesi
Bu.	:Buselik perdesi
Çar.	:Çargah perdesi
Nhic.	:Nim Hicaz perdesi
Hic.	:Hicaz perdesi
Ne.	:Neva perdesi
Hü.	:Hüseyni perdesi
Dhis.	:Dik Hisar perdesi
His.	:Hisar perdesi
Nhis.	:Nim Hisar perdesi
Ac.	:Acem perdesi
Dac.	:Dik Acem perdesi
Ev.	:Eviç perdesi

Mah.	:Mahur perdesi
Ger.	:Gerdaniye perdesi
Mu.	:Muhayyer perdesi
Şeh.	:Şehnaz perdesi
Nşeh.	:Nim Şehnaz perdesi
Tse.	:Tiz Segah perdesi
Süm.	:Sümbüle perdesi
Dsüm.	:Dik Sümbüle perdesi
Tbu.	:Tiz Buselik perdesi
Tçar.	:Tiz Çargah perdesi
Tnhic.	:Tiz Nim Hicaz perdesi
Thic.	:Tiz Hicaz perdesi
Tne.	:Tiz Neva perdesi
Thü.	:Tiz Hüseyni perdesi
Tnhis.	:Tiz Nim Hisar perdesi
This.	:Tiz Hisar perdesi
Tac.	:Tiz Acem perdesi
ö.	:Ölçü
UŞ.	:Uşşak
RA.	:Rast
SE.	:Segah
BU.	:Buselik
ÇAR.	:Çargah
HÜZ.	:Hüzzam
NİK.	:Nikriz
KÜR.	:Kürdi
Hİ.	:Hicaz
PENÇ.	:Pençgah
MÜS.	:Müstear
NİŞ.	:Nişabur
FER.	:Ferahnak

KRM.	:Kromatik
SA.	:Saba
KÜRHİC.	:Kürdi'li Hicazkar
NEV.	:Nev'eser
KARC.	:Karcığar
HİCKR.	:Hicazkar
SAZEM.	:Sabazemzeme
BASUZ.	:Basit Suz'nak
he.	:Hedef
V.K.P.	:Vuruşa karşı perde
V.K.Ç.P.	:Vuruşa karşı çok perde
P.K.Ç.V.	:Perdeye karşı çok vuruş
Ç.K.	:Çalgısal kısım
s1,s2 vb.	:Eserlerdeki aranağmeler

GİRİŞ

Sistematik müzikolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan müzik analiz çalışmalarında ortak amaç, bestecinin baskın besteleme davranışını diğer bir deyişle bestecilik üslubunu belirleyebilmektir. Özellikle 20. yüzyılda kayda değer bir gelişme gösteren müzik analiz çalışmalarının işleyişi, müzik eserinin yapısal unsurlarının çözümlenmesi (bütünden parçaya) ve elde edilen verilerin, yapılan diğer analiz çalışmalarıyla karşılaştırılarak bulgulara dönüştürülmesi ve yorumlanması (parçadan bütüne) şeklindedir. Süreç sonunda bazen bir besteci, bir müzik dönemi ya da bir müzik türü hakkında tespitlerde bulunmak mümkün hale gelmektedir. Müzik analizi gerçekleştirmeden yapılan yorumlar ise öznel yaklaşımlardan öteye gidemeyen ve bilimsel geçerliliği olmayan söylemler olarak değerlendirilmektedir.

Dünyada müzik analiz çalışmalarının çoğunlukla uluslararası sanat müziği bestecileri ve dönemleri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Türkiye'de yeni sayılabilecek bu araştırmalar lisansüstü çalışmalarda kendisine yeni yeni yer bulmaya başlamıştır. Türk müziğindeki analiz yöntemlerinin halen model önerisi niteliğinde olduğu ve problem çözme işlevinde çoğu zaman yetersiz kaldığı söylenebilir. Henüz gelişme aşamasında olan bu müzik analiz yöntemleri, ilerleyen yıllarda yapılacak çalışmaların niteliği ve niceliği arttıkça giderek belirginleşecektir.

Türk müziğinde gerek çalgı icracısı gerek besteci kimliğiyle bilinen Haydar Tatlıyay, sahip olduğu müzikal potansiyel ile bilimsel merak uyandırmış ve bu tez çalışmasına konu olmuştur. Çalışmada ilk olarak, sanatçının hayatı ve etnik kimliği hakkında araştırmalara yer verilmiş, daha sonra profesyonel sanat hayatı açıklanmıştır. İkinci bölümde, Tatlıyay'ın Türkiye'de arabesk müziğin yayılmasındaki etkisi tartışılmış ve pek çok kaynak yazarının aksine bir görüş ortaya koyulmuştur. Son olarak üçüncü bölümde bestecinin üslubunun anlaşılabilmesi için çeşitli müzik analiz yöntemleri kullanılarak elde edilen veriler yorumlanmış ve buradan hareketle Tatlıyay'ın hangi dönemin hangi besteci tipini temsil ettiği saptanmaya çalışılmıştır.

Tatlıyay hakkında yapılmış çalışmalar incelendiğinde üç adet yüksek lisans tezi düzeyinde çalışmaya rastlanmıştır:

- Engin Karadağ, "Haydar Tatlıyay hayatı, eserleri, besteciliği" (1997)
- Haluk Bükülmez, "Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın keman icralarının

tahlili” (2017)

- Eta Kotan, “Keman eğitiminde kullanılan yay tekniklerinin öğretiminde Türk müziği motiflerinin etkisinin incelenmesi: Haydar Tatlıyay örneği” (2019)

G.1 Araştırma Probleminin ve Alt Problemlerin Tanımlanması

Haydar Tatlıyay’ın eser analizleri ekseninde baskın besteleme davranışları nelerdir? bu araştırmanın problem cümlesidir. Bu problem cümlesi etrafında oluşan alt problemler şu şekilde sıralanabilir:

- Tatlıyay’ın yetiştiği ve sanatçı kimliğini şekillendiren bağlam koşulları nelerdir?
- Arabesk müzik tartışmalarında Tatlıyay’ın konumu nedir?
- Tatlıyay’ın bağlam koşullarının yapılandırdığı kimliği, eserlerinde yapısal boyutta göstergeler olarak belirginleşmekte midir?
- Tatlıyay’ın besteleme davranışları nasıl işlemektedir?
- Tatlıyay’ın eserlerinde belirginleşen yapı unsurları nelerdir?
- Tatlıyay’ın besteleme davranışları nelerdir ve nasıl tanımlanabilir?

G.2 Çalışmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, hem besteci hem çalgı icracısı kimliğiyle Türk sanat müziği evreninde tanınmış bir isim olan Haydar Tatlıyay’ın temsil ettiği besteci tipini açıklamaktır. Ayrıca, yaratıcılık sürecinin incelenmesi, bu süreçte ne gibi kaynaklardan beslendiği, onu nelerin motive ettiği, sahip olduğu kültürel mensubiyetinin müzik hayatındaki etkilerinin tespiti ve sonuç olarak bestecilik davranışları ile kimliğinin ilişkilerinin ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Tezin bir diğer amacı; müzik analiz çalışmaları literatürünün oluşmasına katkı sağlamak ve besteci-icracı arasındaki ilişkinin tahlili hakkında alanda yapılmış az sayıda çalışma olması dolayısıyla, ardıl çalışmalara bir yöntem örneği oluşturmaktır.

G.3 Yöntem, Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu tez çalışmasında, Tatlıyay'ın hayatı, mesleki faaliyetleri ve besteleri ile sınırlandırılmış bir evrende veri toplanmıştır. Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde literatür tarama ve belge inceleme yöntemleri kullanılmış, metin merkezli tarihçi bir yaklaşım sergilenmiştir. Ayrıca bu bölümde sanatçının hayatı detaylandırılarak incelenmiş ve etnisite kavramı "Romanlık" ekseninde tartışılmıştır. İcracı olarak yetişme sürecini ve profesyonel sanat hayatını da içeren metin merkezli bu bölüm, diğer bölümlerde değerlendirilecek bağlam koşullarının belirlenmesi işlevini de taşımaktadır.

Tatlıyay'ın Türkiye'de arabesk müzik tartışmalarında adı geçen bir sanatçı olması sebebiyle, tezin ikinci bölümünde Tatlıyay'ın Türkiye'de arabesk müziğin gelişmesi ve yayılmasındaki rolü ve etkisi ele alınmıştır. Ayrıca Cumhuriyet öncesi ve sonrasındaki dönemde Türk sanat müziği geleneğindeki yabancı unsurların neler olduğu araştırılmış ve arabesk kavramı çerçevesinde tartışılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde ise, bestecilik üslubunu betimlemek, bağlam ve yaratma arasındaki ilişkileri tartışırken başvurmak üzere, besteciyi ve besteleme davranışlarını ele alan yapısalcı bir yöntem kullanılmıştır. Makam, tür, usul, ezgi malzemesi kesiti (EMK) ve ezgi çizgisi taramaları yapısal verilerin toplandığı kapsamı oluşturmuştur. Bu yöntem Tutu tarafından yönetilen lisansüstü tezlerde ele alınan probleme göre güncellenerek kullanılmıştır. Bu tezler şöyle sıralanmaktadır:

- Geçmişten günümüze Ferahfeza makamı (2015), Mesut Batuhan Karakaya, yüksek lisans tezi
- Hacı Arif Bey'in Kürdi'li Hicazkar makamındaki eserleri çerçevesinde besteciliği (2015), Cem Çırak, yüksek lisans tezi
- İsmail Dede ekolünde ilahi besteciliği üslubu (2020), Cem Çırak, doktora tezi
- Türk sanat müziği geleneğinde Sirtolar (2020), Muattar Demet Doğruöz, doktora tezi
- 18. yüzyılda yaşayan geleneksel Türk sanat müziği bestecilerinin Hicaz makam ailesi yaratmalarında özdeş ve benzeş müzik ifadeleri (2021), Sezgin Açıkgöz, yüksek lisans tezi

- Hâzâ Mecmûa-î Sâz ü Söz'de türküler (Tür ve biçim incelemesi) (2022), Erkan Aydın, doktora tezi
- Isfahan makamı (Ezgi malzemesi kesiti çözümlemeleri ve tanım) (2022), Osman Çalışkan, yüksek lisans tezi

Bu tez çalışmasında, 1965 yılında Makbule Tatlıyay tarafından derlenen, içinde Tatlıyay'ın 88 çalgısal ve 56 sözlü olmak üzere toplam 144 eseri bulunan "Haydar Tatlıyay hayatı ve eserleri" isimli kitap temel kaynak olarak kullanılmıştır. Tatlıyay'ın çoğu zaman eskizler halinde bestelediği eserler, ud sanatçısı Rıdvan Lale tarafından düzenlenerek adı geçen kitapta yayınlanmıştır. Tez çalışması kapsamında kitaptaki eserlerin notaları, bilgisayar ortamında yeniden yazılarak alana kazandırılmıştır. Ayrıca öğretim görevlisi Engin Karadağ'ın, Haydar Tatlıyay'ın eşi Makbule Tatlıyay ile 1996 yılında Ankara'da gerçekleştirdiği görüşmenin ses kayıtları da bu çalışmaya katkı sağlayan diğer bir temel kaynaktır.

Bu tez çalışmasında eserlerin analizleri sonucu elde edilen veriler öncelikle tablolara dönüştürülmüştür. Bu tablolar tezin son kısmında verilmiştir. Tablolardan hareketle veri süzme işlemi yapılmış, süzülen veriler grafiklere dönüştürülerek yoğunlaşma, sıklık belirleme ve ortalama yöntemleriyle bulgular oluşturulmuştur. Bu noktada öne çıkan bulgular sanatçının yaygın, baskın ya da çeşitlendirici besteleme davranışları olarak tasnif edilmiştir. Bunlar arasındaki oranlar ele alınarak, estetik heyecanın besteci tarafından nasıl yönlendirildiği ve Tatlıyay'ın temsil ettiği besteci tipi tespit edilmiş, arkasından bestecinin makam, usul ve tür tercihleri üzerinden özelden genele uzanan bir profil ortaya konulmuştur.

Makamsal bütünlük gösteren cümlecik, cümle ya da periyot ölçeğinde oluşmuş müzik ifadelerinin perde kadrosuna ezgi malzemesi kesiti (EMK) denir. Bir eserin EMK'lerinin tespiti analiz çalışmalarında verimli bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda bir çeşit ezgi indirgemesi olan bu yöntem, bütünü parçacıklar üzerinden anlamaya dönük bir yaklaşımdır.

Türk müziği nazariyatında, makamların belirli karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Dizi, perde, durak, çeşni vb. gibi kavramlar, her makam özelinde belirlenmiş ve kurallara bağlanmıştır. Buna karşın bestecilerin yaratmalarında bu malzemeleri hangi yoğunlukta ve sırayla kullanacakları hususunda bir sınırlama

getirilmemiştir. Bir bestecinin herhangi bir eserinin cümle ya da cümlecik ölçeğinde parçalara ayrılıp yukarıda bahsedilen makam bileşenleri bağlamında analiz edilmesi, o bestecinin bireysel üslubunun teşhis edilip gözlenebileceği bir alan oluşturmaktadır. Kısaca bir çeşit ezgi indirgemesi olan EMK, üslup analizlerinde bir veri kaynağı olarak kullanılan verimli bir yöntemdir.

Bu çalışmada, Tatlıyay'ın eserleri yukarıda bahsedildiği gibi cümlecik ölçeğinde parçalara ayrılarak her cümleciğin en pest ve en tiz perdeleri belirlenmiştir. Buradan hareketle eserlerdeki en geniş ve en dar EMK'leri tespit edilmiş ve daha sonra bu EMK'lerinin farkı alınarak eserlerdeki EMK aralığı belirlenmiştir. Ayrıca her EMK'nin yöneldiği ve sonlandığı perde "hedef perde" olarak adlandırılmış, cümleciklerin her biri için hedef perde tespiti gerçekleştirilmiş ve her EMK'nin işitsel etkisi de ayrıca belirtilmiştir. Her eser özelinde hazırlanan tablolarda "ifadelerin ezgi malzemesi kesitleri" başlığı ile incelenen bu bölümü bir örnekle açıklamak uygun görülmüştür.

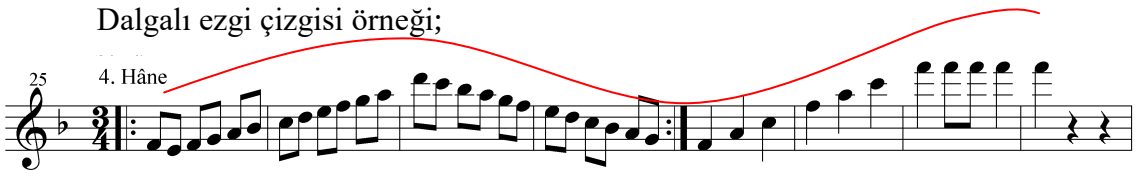


Şekil 1-Tatlıyay'ın Acemaşiran Longa Eserinden EMK Örneği

"*1-4.ö.Süm-Çar.(7'li) ÇAR. he.:Çar.*" şeklinde yazılan ve kısaltmalar içeren bu ifade en geniş anlamıyla şöyle açıklanabilir: birinci ve dördüncü ölçüler arasında bir cümlecik oluşmuştur. Bu cümleciğin en tiz perdesi Sümbüle en pest perdesi Çargah perdesidir ve bu aralık yedili bir aralıktır. Cümleciğin hedef perdesi Çargah perdesi olup işitsel etkisi Çargahtır.

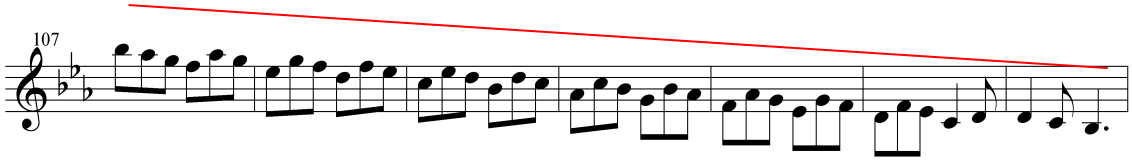
Bu tez çalışmasında Tatlıyay'ın eserleri cümle ölçeğinde müzik ifadelerine ayrılarak her ifadenin ezgi çizgileri belirlenmiştir. Bu analiz beş farklı ezgi çizgisi şeklinde tasnif edilmiş olup çizgilerin adlandırılması şu şekilde yapılmıştır

Dalgalı ezgi çizgisi örneği;



Şekil 2-Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâi Eserinde Dalgalı Ezgi Çizgisi Örneği

İnici ezgi çizgisi örneği;



Şekil 3-Tatlıyay'ın Kürdî'li Hicazkâr Longa Eserinde İnici Ezgi Çizgisi Örneği

Çıkıcı ezgi çizgisi örneği;



Şekil 4-Tatlıyay'ın Neva Saz Semâî Eserinde Çıkıcı Ezgi Çizgisi Örneği

Yay ezgi çizgisi örneği;



Şekil 5-Tatlıyay'ın Beyâtî Arap Peşrevi Eserinde Yay Ezgi Çizgisi Örneği

Ters yay ezgi çizgisi örneği;



Şekil 6-Tatlıyay'ın Nihavend Medhal Eserinde Ters Yay Ezgi Çizgisi Örneği

Bu tez çalışmasında, Tatlıyay'ın eserlerinde işitsel etki çeşitliğini sağlamak için makamları nasıl kullandığı noktasında incelemelerde bulunulmuştur. Makam geçkisi kavramı, geçilen makamın etkisinin tamamen hissedilmesi olarak anlamlandırılmıştır. Ödünç çeşni kavramı ise, makamın bünyesinde bulunmayan perdelerle bir başka makamın etkisinin hatırlatılması şeklinde tanımlanmıştır. Diğer bir söylemle, makam geçkisinde ısrar ve devamlılık aranmış, ödünç çeşnide ise kısa süreli bir işitsel etki değişikliği önemlendirilmiştir.

Bölüm oluşturma davranışları analiz edilirken, geleneksel normlara bağlı olan

bölüm oluşumları türü belirleyen biçim özellikleri kapsamında ele alınmış, geleneksel normlara bağlı olmayanlar ise bu biçim özellikleri dışında kalanlar olarak ele alınmıştır. Bu ilk tasniften sonra, söz konusu türde yaygın olan biçim özelliklerini taşımayanlar ayrıca tespit edilerek kendi içinde değerlendirilmiştir.

Bu tez çalışmasında usul darpları ve tartım grupları arasındaki ilişki incelenmiş ve bu noktada üç ilişki tipi öngörülmüştür:

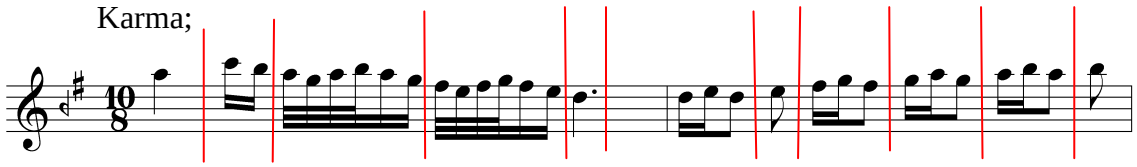
Vuruşa karşı çok perde (V.K.Ç.P.);



Şekil 7-Tatlıyay'ın Çöl Dansı Eserinde V.K.Ç.P. Örneği

Yukarıdaki örnekte Sofyan usulünün darpları işaretlenerek, her bir darba karşılık gelen birden fazla perde belirginleştirilmiştir. Buradan hareketle vuruşa karşı perde her darba bir perde gelecek şekilde tanımlanmıştır. Perdeye karşı çok vuruş kullanımı eserlerde analiz edilirken homojen olarak saptanamamıştır. Diğer bir deyişle, eserlerde bir cümle içerisinde baştan sona kadar P.K.Ç.V. kullanımına rastlanmamıştır.

Karma;



Şekil 8-Tatlıyay'ın Muhayyer Saz Semâî Eserinde Karma Yapı Örneği

Bu çalışmada karma kullanım olarak isimlendirilen yapılar, üç durumun en az ikisinin bir arada kullanıldığı yapılardır. Öne çıkan tartım grupları ile ilgili yapılan analizlerde, besteci tarafından belirtilen usule göre birim zaman tespit edilmiş, bu birim zaman referans alınarak tartım grupları belirlenmiş ve istatistiksel olarak verilmiştir.

Tezin konu ile ilgili bölümünde Tatlıyay'ın bestelediği eserlerin türlerine göre

tasnifi yapılmış ve ortaya çıkan türlerin yaygın biçim özellikleri açıklanmıştır. Bu özellikler ile bestecinin eserlerinin biçim özellikleri karşılaştırılarak biçim özelliklerini taşıyanlar-taşımayanlar olarak gruplandırılmıştır.

Bu tez çalışmasında güfte-ezgi arasındaki yapısal ilişki analiz edilirken bestecinin sözlü eserlerinin gütfeleri hece ölçeğinde usul darpları ile birleşme varyasyonları tespit edilmiş ve eser başına kaç farkı varyasyon kullanıldığı istatistiksel olarak verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HAYDAR TATLIYAY'IN HAYATI

1.1 Çocukluğu, Aile Çevresi ve Serez'den Göç

Geleneksel Türk sanat müziği bestecilerinden olan Haydar Tatlıyay, 1890 yılında Balkanlarda dünyaya gelmiştir. Aile fertlerinde çok sayıda müzisyen bulunan Tatlıyay'ın doğum yeri konusunda çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler yer almakla beraber kimi kaynaklar sanatçının doğum yerini Serez, kimileri ise Drama olarak belirtmiştir.

Araştırma sırasında söz konusu kaynakları bu şekilde ihtilaflı düşünmeye iten bazı sebepler tespit edilmiştir. Tatlıyay'ın bir dergiye verdiği röportajda (Akman, 1951, s. 32) "esasen Dramalıyımdır" demesi önemli olup, onun Drama doğumlu olduğunu belirten kaynakların bu söylemden hareket etmiş olması muhtemeldir. Buna karşın Akman, röportajın özeti niteliğindeki son kısımda, Tatlıyay'ın Serez'de doğduğunu belirtmiştir. Akman'ın bu bilgiye nasıl ulaştığı konusunda bir veri bulunmamakla beraber, bir tahmin yürütmek gerekirse, röportaj sırasında Tatlıyay ile gerçekleşen ve metne aktarılmamış bir konuşmadan hareket ettiği sonucuna varılabilir. Eşi Makbule Tatlıyay ise kendisi ile 1996 yılında Ankara'da gerçekleştirilen görüşmede[1], Tatlıyay'ın Serez doğumlu olduğunu belirtmiştir.

Mevcut kaynaklar incelendiğinde Haydar Tatlıyay'ın doğum yeri hakkında bizzat verdiği net bir bilgiye rastlanamamıştır. Dolayısıyla, ona en yakın kişi olan Makbule Tatlıyay'ın söylemi önemli olup, bestecinin Serez doğumlu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak, gerek Akman'ın gerek Tatlıyay ile 18 yıl evli kalan Makbule Tatlıyay'ın açıklamaları göz önüne alındığında, bestecinin coğrafi konum itibariyle birbirine yakın mesafede (yaklaşık 70 km) bulunan bu iki yerleşim yerinde de zaman geçirdiği söylenebilir. Drama'nın Serez'e göre daha büyük bir yerleşim yeri olması ve bilinirliğinin daha fazla olması, Tatlıyay'ın "esasen Dramalıyımdır" söyleminin temel nedeni olabilir.

[1]Bahsi geçen görüşme 1996 yılında Öğr. Gör. Engin Karadağ tarafından hazırlanan "Haydar Tatlıyay hayatı, eserleri, besteciliği" isimli yüksek lisans çalışmasına kaynak oluşturabilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Görüşmenin ses kayıtları, bahsi geçen tezin danışmanlığını yapmış olan Prof. Dr. Hakan Cevher'in arşivinden bulunarak tarafımıza ulaştırılmış ve araştırmada birincil kaynak olarak kullanılmıştır.

Tatlıyay'ın aile geçmişinde, devlet büyüklerinin konaklarında müzik icra etmiş, Türk müziği ile ilgilenen kişilerin varlığı bilinmektedir (Rona, 1960, s. 237). Özellikle annesinin dedesi Tıfli, Selanik, Drama ve çevresinde ün salmış bir keman sanatçısıdır (Öztuna, 1990, s. 381). Tatlıyay'ın babası Mehmet Bey klarnet, annesi Ayşe Hanım ise keman çalmaktadır. Kaynakların büyük çoğunluğu Tatlıyay'ın ilk keman derslerini annesinden aldığını belirtmektedir. Akman ile yaptığı röportajda, keman çalmaya yedi yaşında başladığını ifade eden Tatlıyay, müzik ilhamını bizzat annesinden aldığını belirtmektedir. Bu bilgiyi doğrular nitelikte bir beyanda bulunan Makbule Tatlıyay da bestecinin ilk keman derslerini annesinden aldığını aktararak Tatlıyay'ın zaman içerisinde kendi kendine ilerlediğini ve annesinin gösterdiği derslerden çok daha fazlasını yapmaya başladığını ifade etmiştir (Kalaycıoğlu, 1978, s. 1). Taha Toros arşivinde bulunan, künyesi saptanamayan ve Nermin Yener tarafından kaleme alınan bir gazete yazısında, Tatlıyay'ın esas keman eğitimini Dadaş İbrahim ve kemani Ethem'den aldığı belirtilmiştir. Ayrıca Akman da Tatlıyay ile yaptığı röportajın son kısmında, Tatlıyay'ın esas keman derslerini Dadaş İbrahim'den aldığını ifade etmiştir.

Tatlıyay'ın anne ve babası Türkiye'ye göç etmeden önce vefat etmiştir. Diğer taraftan, mevcut kaynaklarda Tatlıyay'ın ebeveynlerinin ne zaman ve nasıl vefat ettikleri konusunda bir bilgiye rastlanamamakla birlikte[2], olması muhtemel diğer akrabaları (kardeş vs.) hakkında da herhangi bir bilgi bulunamamıştır.

Kaynak taramaları sonucu, Tatlıyay'ın etnik kökeni kesin olarak tespit edilememiş, buna karşın bestecinin Roman (Çingene)[3] bir müzisyen olduğu hakkında genel bir eğilimin olduğu görülmüştür. Tatlıyay'ın mevcut kaynaklardaki söylemleri incelendiğinde, bestecinin etnik kimliği hakkında herhangi bir açıklamaya rastlanamamakla birlikte, Makbule Tatlıyay ile gerçekleştirilen görüşmede de konuyla ilgili bir bilgi yer almamaktadır.

Tatlıyay'ın Roman olduğu hakkındaki genel kanının, tarafımızca bir takım sebeplere dayandığı düşünülmektedir. Bu sebeplerin tartışılması, bestecinin müzik icra

[2]Makbule Tatlıyay, kendisi ile yapılan söyleşide "aradan zaman geçiyor, anneyi ve babayı kaybediyor" şeklinde bir ifade ile vefatı doğrularken, zaman konusunda herhangi bir bilgi vermemektedir.

[3]Türkçede Çingene kelimesinin taşıdığı aşağılayıcı, küçük düşürücü ve suçlayıcı tanımlamalar, zaman içerisinde Çingene isminin kullanılırlığını arka plana itmiştir (Kolukırık, 2009, s. 60). Son yıllarda yaygın kullanılmaya başlanan Roman kavramı, daha yumuşak bir söylem olarak kabul görmektedir. Buradan hareketle araştırmada Çingene yerine Roman kavramı tercih edilmiştir.

ve yaratma davranışlarının şekillenmesinde rol oynayan etnik kimliğinin anlaşılabilmesi için faydalı görülmüştür.

1.1.1 Tatlıyay'ın Etnik Kökeni Meselesi

Etnik kökeni hakkında somut bir veri bulunmayan Tatlıyay'ın, Roman olduğu fikrinin yaygın olarak kabul edilmesinin bazı sebepleri olduğu düşünülmektedir. Bu düşüncenin oluşmasındaki muhtemel sebepler aşağıda maddeler halinde verilmiş ve ayrıca tartışılmıştır:

1. Tatlıyay'ın göç ettiği coğrafyadaki Roman nüfusun yoğunluğu
2. Romanların Tatlıyay'ı sahiplenmesi
3. Roman toplumundaki düşük okur-yazarlık meselesi
4. Roman toplumuyla özdeşleşen üstün yetenek vurgusu

Tatlıyay'ın, Roman olarak değerlendirilmesinin en önemli sebebi doğup yetiştiği coğrafyadır. Avrupa'nın en kalabalık Roman topluluğunun Balkanlarda; Romanya, Macaristan, Bulgaristan, Yunanistan ve Yugoslavya'da yaşadığı bilinmektedir (Zorlu Uğur, 2018, s. 25). 1831'de gerçekleştirilen ve sadece erkek nüfusun belirlenmesi için yapılan ilk Osmanlı nüfus sayımına göre, Tatlıyay'ın doğup büyüdüğü Serez'de Hıristiyan ve Yahudi nüfus hariç, Romanların toplam nüfusa oranı %28,3 olarak tespit edilmiştir (Üçüncü, 2012, s. 193). Yaklaşık üçte birlik bu oran, Serez'den göç eden ve göç etmeden önce de Romanların egemen mesleklerinden birisi olan "müzisyenlik" yaptığı bilinen Tatlıyay'ın, Roman olduğu fikrinin oluşmasını desteklemektedir.

Oldukça kapalı bir toplum yapısına sahip Romanlar, kendileri dışındaki etnik toplulukları "diğerleri" olarak adlandırarak, onlar ile aralarına kalıcı sınırlar koyma eğilimindedirler. "Bir Çingene'yi ancak başka bir Çingene anlar" şeklindeki bu tutum (Kolukırık, 2009, s. 25), sınıfsal konuma, statüye ve gelire bağlı olarak sosyal bir kümelenme örneği olarak görülebileceği gibi, "diğerleri" şeklinde tanımlanan grubun Romanların arasına katılmasını zorlaştırmaktadır. Evlilik geleneklerinde de genellikle endogamik evlilik (grup içi evlilik) tarzını benimseyen Roman toplumunun kendi insanları ile bir arada yaşama isteği meslek hayatlarına da yansımıştır. Özellikle müzisyen Romanların iş hayatlarındaki seçimlerinde, Roman olanlarla müzik yapma istekleri ve "diğer" müzisyenleri aralarına almak istememeleri yerleşik bir davranış

olarak bilinmektedir. Bu kümelenmenin sonucunda "diğer" kimliklerden olanları aralarına almak istemeyen Romanların, sonuç olarak "ötekini" yüceltme davranışı göstermeleri beklenen bir sonuç değildir.

Serez ve Drama başta olmak üzere pek çok yerdeki müzik ortamında ilk başlarda izleyici, sonraları icracı olarak bulunan Tatlıyay, aynı zamanda amcasının torunu olan Dramalı Hasan (Hasgüler) ile birlikte kahvelerde ve düğünlerde icralarda bulunarak para kazanmışlardır[4]. Tatlıyay, Serez'den göç etmeden önceki bu dönemde bir ara Bükreş ve Belgrad'da Çigan[5] orkestralarında da icracı olarak yer almış ve bu dönemi şöyle anlatmıştır:

> *"…Türkiye'ye gelmezden evvel Bükreş ve Belgrad'da daha çok gençken Çigan orkestralarında çalıştım. Henüz çocuktum ama Çigan müzisyenlerin iftiharlarına mazhar oldum…" (Akman, 1951, s. 33)*

Bu çerçevede, Tatlıyay'ın Çigan orkestralarında çalışması ve tamamı Romanlardan oluşan Çigan orkestra üyelerinin övgülerine mazhar olması, yukarıda sebepleri açıklanan özelliklere sahip kapalı bir toplum olan Roman toplumundan beklenen bir davranış biçimi olmamakla birlikte, ortamda öteki olarak görülmemesiyle de ilişkilendirilebilir.

Tatlıyay'ın Roman olduğu fikrinin oluşmasında, Romanların okuryazarlık oranlarının düşük olması durumu bir diğer sebep olarak sayılabilir. Roman toplumunun eğitim durumları hakkında yapılan araştırmaların ortak bir sonucu olarak, Roman toplumunun eğitim konusunda kayıtsız topluluklardan biri oldukları söylenebilir. Genel olarak eğitim seviyesinin düşük olmasında; ebeveynlerin eğitim seviyelerinin düşüklüğü, sosyo-kültürel çevre şartlarının uygunsuzluğu, ekonomik etkenler ve bu etkenler sonucu eğitim için asgari koşulların sağlanmasında yaşanılan zorluklar temel sorunlar olarak gösterilmektedir (Kolukırık, 2009, s. 28). Tatlıyay'ın çocukluk yıllarında benzer temel sorunları yaşandığı bilinmektedir. Tahsil geçmişi hakkında ne Tatlıyay'ın söylemlerinde ne de mevcut kaynaklarda bir bilgiye rastlanmıştır. Tüm bu

[4]Udi Selanikli Ahmet Efendi'yi hakkında yazılmış Taha Toros arşivindeki ve künyesi tespit edilemeyen bir gazete yazısında: "bu tarihlerde Selanik'te alaturka musiki kısmen Musevi, kısmen de Serezli Çingenelerin elinde bulunuyordu".

[5]Orhon Türkçesinin söz varlığında yer alan bu sözcük Macarcaya geçmiş, Macarcadan 'Çingene' anlamını kazanarak Türkiye Türkçesine geçmiştir. Ancak bu geçişler sırasında Orhon Türkçesi'ndeki anlamlarını yitirmiş, yalnızca Çigan müziği tamlamasında bu anlamların kalıntısı kalmıştır (Bayraktar, 2000, s. 211).

veriler çerçevesinde, bestecinin okul eğitiminin olmadığı sonucuna varmak zor değildir. Bununla birlikte, Makbule Tatlıyay'ın ifadelerinden Tatlıyay'ın nota bilgisinin ve müzik okuryazarlığının da asgari düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Bestecinin, icralarını genellikle kulaktan ve irticalen gerçekleştirdiği, bestelediği eserleri eskizler şeklinde kaleme alıp[6], daha sonra nota bilen arkadaşlarına düzelttirerek baştan yazdırdığı bilinmektedir (Tatlıyay, 1996). 1941 yılında halka açık işletmelerdeki müzisyenlerin icra seviyelerinin tespit edilebilmesi için İstanbul belediyesi tarafından yapılan sınav[7] hakkında köşe yazısı hazırlayan Sadi Günel, Tatlıyay'ın yukarıda bahsedilen müzisyen kimliği hakkında pekiştirici bilgiler vermektedir:

> *"...kemani Haydar, kutusu koltuğunda, boynunu bükerek tatlı bir gülüşle kapıda göründü. Efendivari bir selam ve arkasından bir özür dileme: Bendeniz şair bir adamım. Bildiğim kadar söylerim. Selahattin Pınar hemen takdim etti: bütün usulleri bilir, kulağı çok iyi ses alır ama notadan hiç anlamaz... Haydar'a alaturkanın Paganinisi diyorlar. Bakalım ne çıkacak? Haydar Bey çeneliksiz kemanını göğsüne dayadı. Küçük bir taksim etti fakat hemen ince temiz bir sürü ses akrobasisi karıştırmak şartı ile... Rasttan bestelediği bir şarkıyı okuyor... Selahattin Pınar'ın gözlerinden, muzdarip bir genç kızınki kadar bol yaş dökülüyor. (1941, s. 3)*

Roman müzisyenlerin tahsil durumlarının düşük olması sebebiyle müzik okuryazarlık seviyelerinin gelişememesi doğal bir sonuçtur. Müzik eğitimlerini genellikle aile içi eğitim ile usta-çırak ilişkisi çerçevesinde gerçekleştiren Romanların, müzik eğitim süreçleri çok tekrar, pratik ve taklit etmek üzerine kurulu bir sözlü aktarım sistemidir (Özver, 2015, s. 72). Tatlıyay da benzer bir metot ile müzikle erken yaşta ilişki kurarak keman öğrenmiştir. İlk derslerini annesinden aldığı bilinen bestecinin, aile içerisindeki diğer müzisyenler ile birlikte icra ortamlarında bulunduğu bilinmektedir. Sonuç olarak, Tatlıyay'ın müzik okuryazarlık seviyesi belirli bir çizgiden öteye geçememiştir. Hem okul tahsilinin hem de müzik eğitiminin olmaması, kaynak yazarlarını bestecinin Roman olduğu fikrine yönelten diğer bir sebep olarak

[6]Eşinin aktardığına göre, Tatlıyay kariyerinin son dönem bestelerini vefatından bir süre önce yurtdışından aldıkları ses kayıt cihazına kaydederek yapıyordu. Daha sonra bu kayıtları eve ziyaretine gelen müzisyen arkadaşlarına dinleterek notaya aldırıyordu (Tatlıyay, 1996).

[7]Sınav komisyonunda Saadettin Kaynak, Sadi Işılay, Artaki Candan, Selahattin Pınar, Ali Rıza Şengel, Dürrü Tutan gibi dönemin önemli isimleri görev almıştır. Diğer taraftan sınava katılan adaylar arasında Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Suzan Şahin, Muzaffer Güler, Zeki Duygulu, Udi Hırant, Tahsin Karakuş ve Haydar Tatlıyay gibi dönemin popüler ses ve saz sanatçıları yer almaktadır (Canural, 2021, s. 63).

değerlendirilebilir. Tatlıyay'ın müzik okuryazarlığının, eser yaratma süreci ve besteleme davranışları ile ilişkisi tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıca incelenecektir.

Roman bireyler kendilerini tanımlarken genellikle kanlarında doğuştan gelen dans ve müzik yeteneklerinin olduğunu ve bu özellikler sayesinde diğer topluluklardan ayrıldıklarını vurgulamaktadır (Dişli, 2018, s. 37). Romanların bu tanımlaması, kendilerini diğerlerinden farklı olarak gösterme ya da sunma isteklerinin bir çabası olarak görülebileceği gibi, toplumun Romanlara yüklediği bazı olumsuz atıfları da uzaklaştırma ve toplumsal statünün elde edilebilme çabası olarak düşünülebilir. Eşi, Tatlıyay'ın yeteneklerini anlatırken sık sık "doğuş" kelimesini kullanarak, onun doğuştan gelen özel kabiliyetlerinin altını çizmiş, diğer pek çok kaynak yazarı da Tatlıyay'ın doğuştan gelen yeteneklerine yazılarında yer vermiştir. Dolayısıyla, Roman toplumu ile özdeşleşmiş "üstün yetenek" vurgusunun altının çizilmesi, Tatlıyay'ın Romanlığı hakkında gelişen algının bir diğer sebebi olarak belirleyici rol oynamıştır.

Özetle, mevcut kaynaklar göz önüne alındığında, Tatlıyay'ın Roman olduğuna dair kesin bir bilgiye rastlanmamaktadır. Onun Roman olduğu hakkındaki fikir birliğinin nasıl oluştuğuna ilişkin tarafımızca ileri sürülen dört madde, kaynak yazarlarını ve kamuoyunu etkileyebilecek deliller olup bu deliller üzerine yukarıda gerçekleştirilen tartışmalar Tatlıyay'ın Roman olduğu fikrini desteklemektedir. Sonuç olarak, bu tez söz konusu delillerden ve tartışmalardan hareketle, Tatlıyay'ın Roman olduğu fikrini benimseyerek kurgulanmıştır.

1.1.2 Serez'den Göç

Günümüzde Yunanistan sınırları içerisinde bulunan Serez, Selanik'in Kuzeydoğusundaki tarımsal havzanın merkezinde bir kent olup 1383 yılında savaş olmadan Osmanlı idaresine girmiştir. Bu yüzden şehrin Hıristiyan nüfusuna dokunulmamış, şehir civarına Manisa-Saruhan'dan getirilen Yörükler yerleştirilmiştir (Balta, 2009, s. 556). Zaman içinde Osmanlı idarecilerinin adil davranış biçimleri, halka sundukları özgür yaşam ve hoşgörü ortamı (istimalet politikası)[8] dolayısıyla,

[8]İstimalet politikası; Osmanlı'nın özellikle Hıristiyan halka karşı uyguladığı hoşgörü siyasetinin genel adıdır ve imparatorluğun son devrine kadar uygulanmıştır. Bu politikaya göre himaye altına alınan bölgelerdeki halklara baskıcı ve zorlayıcı bir yönetim anlayışı yerine, din ve vicdan özgürlüğü hakkı sağlanmış, adaletli bir yönetim anlayışı uygulanmıştır (Öz, 2021, s. 4).

Balkanlardaki milletlerden olan Arnavutlar ve Boşnaklar da kendi istekleriyle büyük gruplar halinde İslam dinine geçmişlerdir. İngiliz Büyükelçisi Austen Henry Layard'ın 1878 yılında hazırladığı "Türkiye Avrupası'nın demografik yapısı" isimli raporunda, Osmanlı'nın Balkanlarda egemen olduğu yerleşim yerlerinin nüfus bilgileri ayrıntılı olarak verilmiştir. Raporda Serez'in toplam nüfusunun 142.503 kişi olduğu, Müslüman nüfusun 54.436 kişi olduğu belirtilmiştir (Köse, 2019, s. 257). Osmanlı Devleti'nin gerileme ve çöküş döneminde Balkanlarda sahip olduğu gücü yitirmeye başlaması sonucu ortaya çıkan iç karışıklıklar, bölgesel isyanlar, toprak kayıpları ve siyasi bunalım bölgede yaşayan Müslüman-Türk toplumunu etkilemiştir. 19. yüzyıl başında Sırbistan ve Mora'da başlayan isyanlar neticesinde Yunanistan 1829'da bağımsızlığını ilan etmiştir. 1878 yılında imzalanan Berlin Antlaşması ile Romanya, Sırbistan, Karadağ ve Bulgaristan'ın da bağımsızlıklarını kazanması Balkanlar'da yaşayan Müslüman-Türk toplumunun büyük bir kısmının Anadolu'ya göç etmelerine sebep olmuştur (Altuğ, 1991, s. 109).

Tatlıyay'ın Serez'den göç ettiği tarih hakkındaki bilgiler, tıpkı doğum yeri konusunda olduğu gibi, çeşitli kaynaklarda farklılıklar göstermektedir. Tatlıyay'ın konu ile ilgili Akman'a verdiği röportajda "…(kahveci) kemanı duvardan alarak bana uzattı. Onu elime alınca açlığımı unutarak çalmaya başladım. Fakat on yedi yaşında toy ve zayıf bir delikanlıydım" söyleminden hareketle, 1907 yılı civarında Serez'den Çanakkale'ye göç ettiği söylenebilir.

Tatlıyay'ın göç tarihi ile ilgili açıklaması olmasına rağmen, farklı tarihlerin gündeme gelmesinde Makbule Tatlıyay'ın söylemlerinin etkisi olduğu düşünülebilir. Ankara'da gerçekleştirilen söyleşide göç sürecini anlatırken "Balkan harbi" ifadesini kullanan Makbule Tatlıyay, böylece kaynak yazarlarını yanıltmış olabilir:

> *"…ondan sonra bu harp patlıyor; Balkan harbi. Balkan harbi patlayınca ne yapsın? Hidivi vapuru gelmiş o zaman götürüyorlarmış bunları. Mısırlı Mehmet Ali Paşa'nın vapuru diye duyarım ben. O vapur gelmiş. Orada böyle yoksulları perişan kalanları topluyorlarmış. Ondan sonra Haydar Bey'de koşuyor vapura…" (Tatlıyay, 1996)*

Birinci Balkan savaşı, 8 Ekim 1912 – 29 Eylül 1913 tarihleri arasında Osmanlı devleti ile Balkan devletleri (Bulgaristan, Sırbistan, Yunanistan, Karadağ) arasında gerçekleşmiştir. Bu savaşın Makbule Tatlıyay'ın ifade ettiği savaş olması durumunda,

Tatlıyay'ın 1914 yılı civarında yaklaşık yirmi dört yaşındayken göç etmiş olması gerekir ki bu tarih bestecinin ifade ettiği yaş (on yedi) ile bağdaşmamaktadır. Tatlıyay'ın birincil kaynak olarak tarih verip anlattığı göç sürecindeki anısı göz önüne alındığında, Makbule Tatlıyay'ın ifade ettiği göç tarihinin yanlış olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Makbule Tatlıyay'ın Balkanlardaki siyasi mücadeleler sonucu ortaya çıkan tüm belirsizlikleri ve siyasi karışıklıkları kapsayacak şekilde, detaylı düşünmeden "Balkan harbi" tanımlamasını kullanmış olması muhtemeldir.

Tatlıyay'ın göç esnasında yaşadıkları hakkında eşinin verdiği bilgiler yaşanılan sürecin zorluklarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> *"...oradan koşa koşa giderken önüne geçiyorlar ve üstünü başını soyuyorlar, ondan çıplak gidiyor adam...vapura atlıyor. Vapur Çanakkale'ye gelince, Haydar Bey Çanakkale'de iniyor. Aç, sefil, hiçbir şeyi yok çırılçıplak bir adam. Ötekine gidiyor dükkanının önünü süpürüyor, berikine gidiyor bilsin bilmesin işini yapıyor. Nihayet orada bir kahveye giriyor." (Tatlıyay, 1996)*

Çanakkale'ye geldikten sonraki süreç ile ilgili bizzat Tatlıyay'ın açıklamaları, göç öncesindeki hayatı hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir:

> *"...köhne bir han gibi bir kahveden içeri girdim. Baktım kahvenin duvarında bir keman asılıydı. O an gözlerim doluvermişti. Zira duvarda asılı o keman gibi bir kemanım olsaydı, çalar ve aç kalmazdım... Kahveci iyi bir adamdı, itiraz etmedi...biraz çaldıktan sonra düşüp bayıldım..." (Akman, 1951, s. 34)*

Çanakkale'ye gelmeden önce keman ile para kazanıp hayatını sürdürebildiğini belirten Tatlıyay, göç süreci ve sonrası yaşadığı maddi ve manevi zorlukları her fırsatta dile getirmiştir. Öte yandan, Tatlıyay'ın Çanakkale'de kaldığı süre ve bu süre zarfında neler yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Makbule Tatlıyay, bu süre boyunca bir yandan kahvede çıraklık yaptığını bir yandan da kahveye gelenlere keman çalarak para biriktirdiğini ifade etmiştir (Tatlıyay, 1996). Öztuna konu ile ilgili olarak "…Çanakkale'ye indi. Burada kahvehaneye çırak oldu. Keman da çalmaya başladı. Ertesi yıl İzmir'e gitti" (1990, s. 381) ifadelerini kullanmış, Rona da benzer bir söylem ile "…bir sene sonra İzmir'e gitmiştir" (1960, s. 238) diyerek bestecinin Çanakkale'de kaldığı süreyi belirtmiştir. Bu noktadan hareketle, 1907-1908 yıllarında Çanakkale'ye geldiği bilinen Tatlıyay'ın burada yaklaşık olarak bir yıl geçirdikten sonra, İzmir'e geçtiği söylenebilir.

Tatlıyay'ın doğuştan gelen yeteneğinin her fırsatta altını çizen Makbule Tatlıyay, kahvecinin Tatlıyay'ı İzmir'e yönlendirdiğini, oraya gittiği takdirde daha başarılı olabileceğini söylediğini belirterek Çanakkale'den İzmir'e buğday taşıyan bir gemi kaptanının Tatlıyay'ı kahvede dinleyip onun keman çalışından çok etkilendiğini ve İzmir'e giderken onu da yanında götürdüğünü anlatmaktadır (Tatlıyay, 1996).

Söz konusu tarihlerde İzmir'in kültür ve sanat yaşantısının derinlemesine incelenmesi bu tezin öncelikli konusu değildir. Diğer taraftan, "Tatlıyay müzik yapmak için neden İzmir'e gelmiştir?" sorusuna verilecek cevaplar, onun icracı olarak yetişme sürecini anlayabilmek adına önemlidir.

19. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte artan çokuluslu nüfus ve ticari hareketlilik ile birlikte Osmanlı'nın önemli ticaret kenti olan İzmir, Anadolu'nun diğer kentlerine oranla daha gelişmiş bir ekonomik yapıya sahiptir (Yorulmaz, 1993, s. 140) . Osmanlı İmparatorluğu'nun hemen her döneminde ham madde ihraç eden kentin, ulaşım yollarının kesiştiği yerde bulunması da ticari faaliyetlerin artmasına olanak sağlamıştır (Güzeltepe, 2000, s. 30). Ticari faaliyetleri yöneten kesimin büyük oranda gayrimüslim nüfus olması ve bu tebaanın giderek zenginleşmesi sonucu şehrin sosyal yaşamı ve eğlence anlayışı imparatorluğun yaygın eğlence hayatına kıyasla çeşitlilik göstermektedir[9]. Bu çeşitliliğin beslendiği en önemli kaynağın mevcut kozmopolit yapı olduğu söylenebilir. Bir müzisyenin gelişimi için gerekli icra ortamlarına ve çeşitliliğe sahip olan İzmir kenti, Tatlıyay'ın müzisyen olarak yetişmesine katkı sağlamış, sanatını ilerletmesine yardımcı olmuştur.

1.2 İcracı Olarak Yetişmesi ve Profesyonel Sanat Hayatı

1.2.1 Ortam ve Çevreler (Yurt içi - Yurt dışı)

Tatlıyay'ın Çanakkale'de bir süre kaldıktan sonra İzmir'e göç etmesinin olası iki temel sebebi olduğu ileri sürülebilir:

1. Kendini gerçekleştirme
2. Para kazanma

[9]Tiyatrolar, sinemalar, kafeler, operet kumpanyaları, balolar, karnavallar, gazinolar, birahaneler, kahvehaneler, düğünler, sünnetler, şenlikler, çeşitli ulusların bayramları, Ramazan ayı eğlenceleri İzmir'in eğlence kültürü ortamlarını oluşturmaktaydı. (Bulut, 2010, s. 64)

Ticaret merkezine dönüşen yerleşimler, farklı müzik türlerinin birbirlerini etkileyecek biçimde bir araya gelebilmesine olanak sağlayan toplanma (kümelenme) merkezleri olmuştur (Finkelstein, 1996, s. 32). Buradan hareketle, İzmir'in dönemin önemli ticaret merkezlerinden birisi olduğu da göz önüne alındığında, kentin bir müzisyenin kariyer gelişimini sağlayabilecek performans ortamlarına ve musiki geleneği aktarım ağlarına sahip olması beklenilen bir durumdur. Örneğin, Tatlıyay ile yakın dönemde İzmir'de bulunduğu bilinen Tanburi Ali Efendi İzmir'e yerleştiğinde, burada sanatını icra edebilecek bir ortam ile karşılaşmış, belki de bu ortamın varlığı sebebiyle İzmir'i tercih etmiş ve kentteki musiki geleneği ağları ondan yararlanmıştır (Tutu, 2017, s. 91). Dolayısıyla Tatlıyay'ın da mevcut kümelenme, ağlar ve rekabet ortamından bir şekilde haberdar olduğu ve kişisel gelişimini hızlandıracağını düşündüğü için İzmir'e göç ettiği söylenebilir. Bu fikri desteklemek için Borowiecki'nin Avrupa klasik müziği bestecilerinin üreticilikleri ile ilgili yapmış olduğu araştırma önemli görülmüştür. Bu araştırmada, aynı yerleşim yerinde birden fazla üst düzey besteci olması durumunda, Avrupa klasik müziği bestecilerinin %10'luk bir oranla daha yaratıcı ve üretken oldukları ortaya koyulmuştur (2015, s. 444).

Kaemmer, müzisyen davranışlarının kökenlerini araştırmanın en etkin yolunun, müzisyenler ile izlerkitle arasındaki ilişkiyi anlamaktan geçtiğini belirterek müziğin yalnızca zevk için yapılmadığını, müzisyeni müzik yapmaya yönlendiren, diğer bir deyişle motive eden maddi şeylerin olduğundan bahsetmektedir (1993, s. 6). Tatlıyay'ın müzisyen olarak yetişmeye başladığı ilk yıllardan itibaren icralarından para kazandığı ve geçimini bu şekilde sağladığı bilinmektedir. Bu noktada Çanakkale'deki kahvehane sahibinin Tatlıyay'a söyledikleri dikkat çekicidir:

> *"...bana bak, sen burada durma, burada seni tatmin edebilecek para bulamayız. Ben seni buradan İzmir'e göndereyim..." (Tatlıyay, 1996)*

Kahvecinin söyleminden anlaşılacağı üzere, Çanakkale'deki mevcut müzik piyasası koşullarının, maddi anlamda Tatlıyay'a verebilecekleri sınırlıdır. Bu noktada para kazanmak zorunda olan Tatlıyay'ın Çanakkale yerine İzmir'i tercih etmesi doğal bir sonuç olarak görülebilir.

İzmir'e göç ettikten kısa bir süre sonra Ermeni asıllı Udi Hacı Tetik ile tanışan

besteci, İzmir'de çeşitli müzik ortamlarında sahne almıştır[10]. Özellikle İzmir'deki baskın gazino kültürü ona iş fırsatı yaratmış, tecrübesini, bağlantılarını geliştirme fırsatı vermiş ve geçimini sürdürmesini sağlamıştır. Kanuni Garbis ve Hanende Aram'ın oluşturduğu müzik topluluğuna giren Tatlıyay, özellikle hanende Aram'ın bilgisinden yararlanarak eski fasıl repertuvarını öğrenmiştir (Büyük Saatli Maarif Takvimi, 1969). Kanuni Fethi Bey ve Türk sanat müziği geleneği bestecilerinden olan, İzmir'de basılmış ilk ve tek fasıl dergisinin kurucusu[11] Selanikli Udi Ahmet Efendi ile Hovsep Tabuk'un Havra sokağındaki gazinosunda çalışan Tatlıyay, İzmir müzik ortamlarında gelişimini sürdürmüştür (Üngör, 2001, s. 4).

Bestecinin askerlik görevini ne zaman ve nerede yaptığı konusunda kaynaklar kısıtlıdır. I. Dünya savaşında Suriye-Filistin cephesi komutanı olan Mustafa Kemal Atatürk ile yaşadığı anıdan yola çıkarak, Tatlıyay'ın askerlik görevini Gazze'de yaptığı söylenebilir:

> *"...Atatürk üstadı (Tatlıyay'ı) birinci cihan savaşında Gazze'de askerliğinde tanımıştır. O zaman üstad, asker arkadaşları arasında müzikle meşgul olanları seçerek bir saz topluluğu yapar ve askerin moralinin kuvvetlendirir. Atatürk Gazze'de tanıdığı üstadı sık sık dinlermiş[12]..." (Tatlıyay, 1965, s. 209).*

Atatürk'e muhtelif zamanlarda ve ortamlarda icrada bulunan Tatlıyay'ın, askerliğini Gazze'de yaptığını destekleyen bir başka anıyı Makbule Tatlıyay şöyle aktarmıştır:

> *"...Atatürk onu Dolmabahçe'ye çağırtıyor. Orada çalıyor falan. Diyor ki; bundan sonra bir yere gitmeyeceksin sen Türkiye'den. Atatürk vefat edene kadar da yurt dışına çıkamıyor... Gazze'de askerlik yapıyormuş Haydar Bey Atatürk'ün komutanlık yaptığı dönemde. Oradan onlar birbirlerini tanıyorlar... Diyor ki; sen muhacir olarak geldin buraya bir yer yurt aldın mı buradan diyor. O da diyor ki; Türkiye değil mi her yer benim evim Paşam. Ne işim var bir yerde, her yer benim evim diyor. Yeter ki bu hayatımız ilelebet böyle devam etsin, başka bir şey istemem ne handa ne hamamda benim gözüm yok diyor. Öyle deyince Atatürk ceplerini karıştırıyor. Pantolonunun cebinden, iç cebinden falan 27.5 lira para çıkıyor. Koyuyor onu masaya. Haydar oğlum bunu al yetişmezse üstüne biraz para ekle ben kalanı da sana veririm, sevdiğin bir kemanı al, diyor..." (Tatlıyay, 1996).*

[10] (Büyük Saatli Maarif Takvimi, 1969, s. 25 Mayıs tarihli takvim yaprağı)
[11] (Doğan, 2020, s. 228)
[12] Nurettin Ünen'in yazısından alınmıştır.

Tatlıyay 1926 yılında Dramalı Hasan, Klarnet İbrahim ve Hanende Fol ile birlikte topluluk kurarak Mısır'a gitmiş, gazinolarda ve müzikli bahçelerde sahne almıştır. Burada bir süre Kahire Radyosu'nda da çalışan Tatlıyay (Sılkım, 2008, s. 168), ilk bestesi olan "Niçin gördüm seni yüzündeki beni" isimli Rast makamındaki eserini 1926 yılında[13] Kahire'de bestelemiştir. Tatlıyay, Mısırlı ünlü şarkıcı ve besteci Abdülvehhab'a da iki kez kemanı ile eşlik ettiğini belirterek, Arapların kendisine "kemanların reisi, başı" anlamlarına gelen "emir-ül keman" ismini taktıklarını belirtmiştir (Akman, 1951, s. 35). Mısır'da beş yıl çalıştıktan sonra üç yıl da Halep'te kalan bestecinin 1934-1935 yıllarında İstanbul'a dönmüş olması muhtemeldir.

Tatlıyay'ın müzik hayatında gazinolar önemli yer tutmuştur. İlk başlarda "meyhanenin alafrangası" olarak tanımlanan gazinolar, Tanzimat dönemiyle ortaya çıkmaya başlamış ve ilerleyen yıllarda kendi kimliğini bularak İstanbul'un baskın gece eğlence kültürünü oluşturmuştur (Keskin, 2006, s. 137). Ağırlıkla fasıl geleneğinin baskın olduğu gazinolarda, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Zeki Müren, Mualla Mukadder, Perihan Altındağ ve Semra Ata gibi dönemlerinde popüler olan birçok isim sahne almıştır. 1930'lu yıllardan itibaren Türkiye'nin önemli müzik icra ortamlarından birisi haline gelen ve dönemin resmi müzik politikalarının dışında yer alan gazinolar, Türkiye'de yeni yerleşmeye başlayan ve popüler müzik algısından beslenen müzik ihtiyacını da önemli ölçüde karşılamıştır (Küçükkaplan, 2013, s. 121). Alaturka müziğin ön plana çıktığı bu eğlence anlayışı içerisinde bazen eşlikçi, bazen de solist olarak sahne alan Tatlıyay sanatını ilerletme fırsatı bulmuş, popülerleşmiştir. Eşinin aktarımına göre; İzmir, Mısır ve Halep'teki gazinolarda çalıştıktan sonra İstanbul'a gelen Tatlıyay, pek çok iş teklifi almıştır. Tekliflerin içinde en uygun koşullara sahip olan Dervişzâde İbrahim Bey[14]'in işlettiği Sarayburnu gazinosudur. Tatlıyay'ın, Atatürk'ün vefat ettiği 1938 yılına kadar burada çalışması ve bu süreçte yurt dışından gelen tüm icra tekliflerini reddetmesi, sanatçının yukarıda değinilen Atatürk'le ilgili anısıyla bağlantılı olarak ortaya çıkan sonuçlardır. Tatlıyay, Atatürk'ün vefatı sonrası yurt dışındaki ilk müzik

[13]Eşi tarafından yayınlanan ve bestecinin eserlerini içeren "Üstad-Kemanî Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri" isimli kitapta, söz konusu eserin bestelenme tarihi 1926 olarak belirtilmiştir. Makbule Tatlıyay kendisi ile gerçekleştirilen söyleşide ise eserin bestelenme tarihini 1928 olarak belirterek, kitap ile farklı bir tarih vermiştir.

[14]Özalp'e göre, Osmanlı'da tanınmış bir aristokrat olan Dervişzade İbrahim Bey, 1928 yılında Sarayburnu'nda açılan ve Alaturka olarak hizmet veren ilk gazinonun sahibidir.

programını, bir çalgı topluluğu oluşturarak gittiği Romanya'da gerçekleştirmiştir (Tatlıyay, 1996).

Gazinolarda çalıştığı dönemde halk tarafından bilinirliği artan Tatlıyay'ın müzik çevreleri tarafından da takip edildiği belirlenmiştir. Kristal gazinosunda sahne aldığı dönemde geleneksel Türk sanat müziği bestecilerinden Selahattin Pınar'ın, sık sık Tatlıyay'ı dinlemeye gittiği bilinmektedir[15] (Tatlıyay, 1965, s. 200). Dönemin bir diğer popüler ismi Zeki Müren'in "sıkıldığım ve güzel keman dinlemek istediğim zaman hep Haydar Bey'in çalıştığı lokallere giderim" söylemi bu bilgiyi pekiştirici niteliktedir. Bu söylemi, "Zeki Müren Bey bizim hâmîmizdir, her zaman bizleri şereflendiriyor" diyerek doğrulayan Makbule Tatlıyay, "Sadi Işılay, Artaki Candan, Hakkı Derman ve Necati Tokyay gibi keman üstatları da gelirler" (Sılkım, 2008, s. 167) diyerek müzik çevrelerinin Tatlıyay'a olan ilgisinin altını çizmiştir. Çeşitli zamanlarda pek çok gazinoda sahne alan Tatlıyay'ın tespit edilebilen müzik icra ortamlarından bazıları şöyle sıralanabilir:

- 1928'de Sarayburnu gazinosu
- Üsküdar İnşirah bahçesi (4 yıl çalışmıştır, tarihi belli değil)
- 1950'de Kadıköy İnci gazinosu
- Orman Çiftliği Marmara Gazinosu (17 Aralık 1944'te hafta sonları, 24 Haziran 1945, 20 Ekim 1946 kış boyunca, 13 Ekim 1948 kış boyunca, 9 Ağustos 1949'da her akşam sahne almıştır)
- Tophane Salı Pazarı Panorama Aile Gazinosu (16 Temmuz 1938)
- Bomonti Aile ve Saz Salonu (15 Mayıs 1949)
- Taksim Kristal gazinosu (tarihi belli değil)
- Beyoğlu-Firuzağa caddesinde bir gazino (tarihi belli değil)
- Şişli'de Bomonti civarında bir gazino (tarihi belli değil) (gastearsivi.com)

1946 yılında Ankara'da bir programa katılan Tatlıyay, burada Makbule Hanım ile tanışmıştır. Kendisini "amatör bir şair" olarak tanımlayan Makbule Hanım, Tatlıyay ile tanışma sürecini şöyle anlatmaktadır:

[15]Orhan Kuyucaklı'nın yazısından alınmıştır.

"…1946'da Ankara'da tanıştık. Ben böyle ufak tefek bir şeyler yazıyordum; şiirler. Besteletmek istedim. Ben onun müziğinin hayranıydım… sonuçta Haydar Bey ile tanıştık, ben ona şiirlerimi verdim. Bu şekilde tanıştık. Daha sonra 1948'de Eskişehir'de evlendik. O sıra Eskişehir'de bir gazinoda çalışıyordu. Şerif baba diyorlardı, onun gazinosunda çalışıyordu…" (Tatlıyay, 1996).

Evlendikten sonra altı yıl boyunca Anadolu'da pek çok yerde sahneye çıkan Tatlıyay, daha sonra eşiyle Suriye'ye gitmiş, Şam Radyosu'nda üç ay çalışmıştır. Bu süre boyunca sadece kendi saz eserlerini icra eden Tatlıyay, Beyrut Radyosu'na da davet edilmiştir. Burada katıldığı bir programda gerçekleştirdiği icra sonrasında, Suriye ve Arap dünyasında müzik ve sanata verdiği destek ile bilinen, sömürgecilik karşıtı siyasi hareketin Suriye'deki lideri Fahri el-Baroudi (Fahri el-Baroudi, 2022) isteği üzerine özel davetle tekrar Şam'a dönmüştür. Eşinin aktarımına göre "…Fahri Bey'de müzisyendi… alırdı tefi, haydi Haydar Hicaz'dan girelim deyip beraber çalarlardı, söylerlerdi" (Tatlıyay, 1996). Bu sırada Farabi müzik derneğine üye olan Tatlıyay, her akşam düzenlenen müzik icralarına katılarak, Şam'daki müzik icra ortamlarında bulunan pek çok müzisyen ile çalışma fırsatı bulmuştur. Bu sırada tanıştığı Şam konservatuvarı müdürü İhsan Bey'in Tatlıyay'a yaptığı iş teklifi ile ilgili anıyı eşi şöyle anlatmaktadır:

"…birkaç defa konservatuvara gittik, İhsan Bey adında bir müdürü vardı. Gezdirdiler bizi… işte yemeğe falan oturuldu… dediler ki üstad sizi buraya alalım keman tahsilat müdürü olarak. Bizim kemancılarımız çalacak, siz bakacaksınız, siz de çalacaksınız onlar sizden alacaklar ne alacaklarsa… otel paramız, yemeğimiz, maaşı hepsi kontrat yapılacak… Haydar Bey kontrata gelemezdi… yok dedi ben kalmam yahu dedi, gel dedim kalalım Haydar Bey, hiç olmazsa altı ay kadar, olmaz ben kalamam dedi… işte öyle memleketine meraklıydı…" (Tatlıyay, 1996)

Küçük yaşlarda başladığı müzik çalışmaları dolayısıyla pek çok müzik icra ortamında bulunan Tatlıyay, kariyeri boyunca kendisine teklif edilen bazı kurumsal müzik icra fırsatlarını geri çevirerek, daha çok serbest müzik piyasasında çalışmayı tercih etmiş, kendisine bu alanda bir yol açmıştır. Tatlıyay'ın müzik icralarını daha iyi analiz edebilmek için onun icralarını kurumsal ve özel çalışmalar başlığı altında incelemek faydalı görülmüştür.

1.2.2 Kurumsal ve Özel Çalışmalar

Bestecinin yaşadığı dönemde Türkiye'de geleneksel Türk müziği bağlamında kurumsal icra ve aktarım ortamları kısıtlıdır. 1927 yılında "İstanbul Mûsikî Konservatuvarı" ismiyle yenilenen Dârülelhân bünyesindeki Türk musikisi icra heyeti, kurumsal anlamda öncü kurumdur. Aynı yıl 6 Mayıs 1927'de düzenli yayın yapmaya başlayan radyo (Arvas, 2018, s. 421), yeni bir kurumsal müzik icra alanı oluşturmuştur. "stüdyo saz heyeti" olarak adlandırılan icra topluluğunun belli günlerde fasıl programları düzenlediği, zaman zaman da dışarıdan geçici olarak görevlendirilen sanatçıların programlarda yer aldıkları bilinmektedir (Berkman & Ayangil, 2009, s. 238). Tatlıyay, Türkiye'ye döndükten sonra müzik çalışmalarına devam etmiş, 1950-1960 yılları arasında İstanbul ve Ankara Radyolarında programlara katılmıştır. Bu yıllarda "Tatlıyay ve arkadaşları" adıyla saz eserleri ve oyun havalarının icra edildiği bir program düzenleyen besteci, radyo sayesinde bilinirliğini daha da arttırmıştır.


RADYO

Cumartesi — 19/8/950
İSTANBUL RADYOSU

12,57 Açılış ve programlar — 13,00 Haberler — 13,15 Dans müziği (pl) — 13,45 Saz eserleri ve oyun havaları. Çalanlar: Haydar Tatlıyay ve arkadaşları — 14,00 Radyo salon orkestrası konseri — 14,30 Serbest saat (konuşma veya müzik) — 14,40 Şarkılar. Okuyanlar: Vahit Akartuna, Nadir Hilkat Çulh. Çalanlar: Sadi Işılay, İzzettin Öküs, Yorgo Bacanos. — 15,15 Dans müziği (pl) — 15,40 Türküler — 16.00 Cas müziği (pl)

Resim 1-İstanbul Radyosu'ndaki Günlük Programlar (19.08.1950 Yeni Sabah Gazetesi)

1955-1958 yılları arasında İstanbul Radyosu müdürlüğü de yapan Prof. Dr. Nevzad Atlığ, besteciyi daimi sanatçı kadrosuna almak istemiş[16] fakat Tatlıyay: "ben bir yere bağlanıp kalamam, kemanımı aldım mı istediğim yere gidebilmeliyim" diyerek bu teklifi reddetmiştir (Tatlıyay, 1996). Şam Konservatuvarı ve İstanbul Radyosu'ndan gelen kurumsal teklifleri kabul etmeyen besteci, müzik hayatını ağırlıklı olarak piyasa icra ortamlarında sürdürmeyi tercih etmiştir.

19. yüzyılın son çeyreğinde ses kayıt teknolojilerinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Thomas Alva Edison 1877'de fonografı, Emile Berliner 1887'de gramofonu icat ederek, sesin kayıt altına alınıp tekrar dinlenebilmesi fikrini gerçekleştirmişlerdir (Özdemir, 2015, s. 72). Sonuç olarak, Avrupa müzisyenlerinin icraları plaklara kaydedilmeye başlanmış, sanat çevrelerinin müzik dinleme ihtiyacı giderilerek, müzisyenlerin bilinirliği artmıştır. Sertleştirilmiş balmumuna reçine eklenerek yapılan plaklar, sert fakat esneyince kırılabilir olmasından dolayı Türkçe'de taş plak olarak adlandırılmıştır (Aslan, 2002, s. 84). Osmanlı'nın son yıllarında İstanbul ve İzmir gibi ticari bakımdan gelişmiş kentlerde yaşayan gayrimüslim azınlıklar ve zengin Müslüman aileler, taş plakların yaygınlaşmasında önemli rol oynamış, plakçılığın sektörleşmesine katkı sağlamışlardır.

Ticari hacmi büyüyen ve giderek endüstrileşen ses kayıt sektörü, müzisyenlerin özel müzik çalışmalarını geniş halk kitlelerine tanıtabilmeleri için, yaygın şekilde kullandığı bir araç haline dönüşmüştür. Dönemin popüler kabul edilen birçok ismi taş plaklar aracılığıyla ün yapmış, ticari anlamda maddi kazanç elde etmiştir. Çalgı icracılarının, toplu olarak bir soliste eşlik ettikleri kayıtların yanı sıra, bireysel olarak çeşitli formlarda ve içerikte plaklar yaptıkları görülmektedir. Bu bağlamda önde gelen isimler olarak tanburi Cemil Bey, udi Nevres Bey, Münir Nurettin Selçuk, Yorgo Bacanos, Hafız Burhan ve Refik Fersan örnek olarak gösterilebilir. Özel plak çalışmalarını ancak 1960'lı yılların başlarında gerçekleştiren Tatlıyay, Odeon plakçılıktan "Nihavend Taksim" (no:315), "Hicaz Taksim" (no:316), "Saba Taksim" (no:346) ve Columbia plakçılıktan "Hicaz Taksim" (no:219), "Çiftetelli" (no:220) taş plaklarını yapmıştır (Üngör, 2001, s. 7).

[16] Nevzat Atlığ'ın hayatını kapsamlı bir şekilde anlatan "Nevzat Atlığ-Mûsikî ile Övünmemiz İçin" isimli Ergun Balcı'nın yazdığı biyografik kitapta, Atlığ'ın radyo yılları detaylı bir şekilde verilmiş fakat Tatlıyay hakkında herhangi bir bilgiye rastlanamamıştır.



Resim 2-Tatlıyay'ın "Hicaz Taksim" İsimli Plağı



Resim 3-Tatlıyay'ın "Hicaz Çiftetelli" İsimli Plağı

Bestecinin keman ile yaptığı çalgısal icraları içeren plakların yanı sıra, tarihsel süreçte sözlü eserlerinin de çeşitli ses icracıları tarafından seslendirildiği saptanmıştır. Bu kayıtların örneklerine ilişkin şu liste, icracı tipi çeşitliliği bakımından ilgi çekicidir:

İcracı	Eser Adı
Adana'lı Celal Özses	Gözlerin
Behiye Aksoy	Zalim Felek
Ferdi Tayfur	Yaşlı Gözlerle
Hafız Burhan	Niçin Gördüm Seni
İnci Çayırlı	Mavi Gözlerin
İlhan Yeşilfiliz	Bu mudur Sende Muhabbet
Nedime Hanım	Gönlüm Gözündeki Mehtaba Daldı
Safiye Ayla	Hicran-ü Elem
Zeki Müren	Aşk Hastası

Tablo 1-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerini Seslendiren İcracılar

Tablo 1'de görüldüğü gibi bestecinin eserlerinin farklı icra alanlarında uzmanlaşmış ve zirve isim olmuş solistler tarafından seslendirildiği görülmektedir. Safiye Ayla, Zeki Müren ve İnci Çayırlı gibi Türk sanat müziği dairesinde uzmanlaşmış isimlerin yanında, adı arabesk müzik ile birlikte anılan Ferdi Tayfur, gazelhan ve mevlithan olan Hafız Burhan gibi isimlerin de listede olması dikkat çekicidir. Bu durum, Tatlıyay'ın farklı icra üslubuna sahip kişiler tarafından kabul gördüğünün bir göstergesi olmakla birlikte, bestecinin yaratmalarının farklı müzik türleri arasında geçirgen bir yapıda olduğunun da bir ifadesidir.

Tatlıyay'ın özel müzik çalışmalarının bir bölümünü sinema için yaptığı müzikler oluşturmaktadır. 19. yüzyılın son çeyreğinde Eadweard Muybridge ile başlayıp, Lumiere kardeşlerin sinematografı icat etmesine kadar geçen sürede hızla gelişerek endüstrileşen sinemanın, 1896 yılında Osmanlı topraklarına girdiği bilinmektedir (Kaya, 2016, s. 47). Cumhuriyet'e kadar geçen dönemde, daha çok belgesel ve gezi temalı filmler ile yabancıların elinde olan sektör, Cumhuriyetle birlikte Muhsin Ertuğrul öncülüğünde tiyatro kökenli oyuncularla yükselişe geçmiştir. Muhsin Ertuğrul'un sinema üzerindeki yönlendirici tutumu, film müziklerinde de kendini göstermiştir. 1939 yılında Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı, müziklerini Saadettin Kaynak'ın bestelediği

“Allah’ın Cenneti” isimli film, daha sonraları başlayacak olan şarkıcı oyuncu akımının ilk örneği olarak dikkat çekmektedir. Türk müziği unsurlarının film müziklerinde yoğun olarak kullanılmaya başlanması sonucu, dönemin pek çok müzisyeni bu sektörde müzik yönetmeni, besteci ya da icracı olarak yer almıştır. Aşağıdaki tablo Tatlıyay’ın sinema filmlerinde aldığı görevleri göstermektedir:

Filmin Adı	**Tarih**	**Tatlıyay’ın Görevi**	**Açıklama**
Evlat Acısı	1954	Film müzikleri bestecisi	Filmin müzik yönetmeliğini Kadri Şençalar yapmıştır
Yetimler Ahı	1956	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kadri Şençalar yapmıştır
Dertli Gönül	1957	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kasım İnaltekin yapmıştır
Ben Bir Günahsızım	1959	Müzik yönetmeni, film müzikleri bestecisi, film müzikleri orkestrasında keman icracısı	-

Tablo 2-Tatlıyay'ın Görev Aldığı Sinema Filmleri

Tatlıyay’ın sinema sektörü ile ilk tanışması 1954 yılında çekilen “Evlat Acısı” filmi ile olmuştur. Dönemin önemli sinema sanatçılarının yer aldığı bu film ile ilgili yapılan kaynak taramaları sonucu, filmin afişi haricinde görsel ya da işitsel herhangi bir materyale rastlanamamıştır. Müzik yönetmenliğini dönemin öne çıkan isimlerinden olan ve Tatlıyay ile yakın dostluğu olduğu bilinen ud sanatçısı Kadri Şençalar yapmıştır. Film müzikleri orkestrasında, afişten anlaşılacağı üzere, klarnet sanatçısı Şükrü Tunar, kanun sanatçısı İsmail Şençalar ve cümbüş sanatçısı Cemal Cümbüş ile birlikte görev alan Tatlıyay böylece ilk sinema filmi tecrübesini yaşamıştır. Afişte ve ilgili gazete reklamında “şarkılar, müzisyen ve besteci Haydar Tatlıyay tarafından bu film için hususi olarak bestelenmiştir” ibaresi olmasına karşın, bu eserlerin hangi eserler olduğu konusunda bir bilgiye rastlanamamıştır.



Resim 4-Evlat Acısı Filmi Afişi



Resim 5-Evlat Acısı Filmi Hakkındaki Gazete Reklamı

İlerleyen yıllarda sinema ile bağı artarak devam eden besteci 1956 yılında çekilen, müzik yönetmenliğini Kadri Şençalar'ın yaptığı "Yetimler Ahı" ve 1957 yılında çekilen, müzik yönetmenliğini Kasım İnaltekin'in yaptığı "Dertli Gönül" isimli filmlerin müziklerini seslendiren orkestralarda görev almıştır. Tatlıyay'ın görev aldığı son sinema filmi olan 1959 yılı yapımı "Ben bir günahsızım" filmi, onun sinema sektöründeki zirve çalışmasıdır. Sokaklarda gezerek sürekli aynı şarkıyı söyleyen kör

bir kemancının etrafında gerçekleşen olayların konu alındığı filmde, müzik yönetmeni, film müzikleri bestecisi ve film müzikleri orkestrasında keman icracısı görevlerini üstlenen Tatlıyay bazı sahnelerde keman çalan adam olarak kısa süreli roller de alarak kariyerinin son yıllarında önemli bir sinema filmine imza atmıştır. Bu kısa aktörlük deneyiminin yanında film için bestelediği bilinen ve sözlerini Makbule Tatlıyay'ın yazdığı "Zahir Felek" isimli Hicaz makamındaki şarkı Şençalar plakçılık tarafından Behiye Aksoy'un icrasıyla plak yapılmıştır.



Resim 6-Yetimler Ahı Filmi Afişi

Tatlıyay'ın görev aldığı sinema filmlerinde ezgi-sahne uyumu açısından dikkat çeken ortak noktalar bulunmaktadır. Söz konusu filmlerin senaryoları, temelde dram ve acı öğelerini barındırması bakımından benzeşmektedir. Bu duyguların yoğun olarak kullanıldığı sahnelerde genellikle keman çalgısının gerçekleştirdiği doğaçlamalarla (zaman zaman taksimlerle) dram ve hüznün seyirciye pekiştirilerek geçirilmesi hedeflenmiştir.



Resim 7-Ben Bir Günahsızım Filmi Afişi

Hayatının son döneminde sinema sektörü ile dört film projesinde çalışan Tatlıyay 1960 yılında prostat rahatsızlığı sonucu ameliyat olmuştur. Ameliyat sonrasında şikayetleri geçmeyen besteci, bu tarihten itibaren aktif müzik hayatına son vermek zorunda kalmıştır. Rahatsızlığının aralıklarla nüksettiği bu dönemde de müzik ile bağını koparmayan ve kemanını mümkün olduğunca elinden düşürmeyen bestecinin son yıllarını eşi şöyle anlatmaktadır:

> *"...önce prostat ameliyatı oldu, üç sene rahatsız oldu ama o üç senede nasıl loğusa böyle yatar da çocuğu yanında bulunur, kemanı hep böyle yatağının yanındaydı. Gelenler gidenler olurdu, çok doktorlar severdi onu, çok etrafı vardı. Baktım ki bir gün kemanına dokunmuyor, dedim Haydar Bey bugün hasta. Ekrem Bey gelmişti, ne oldu yenge dedi, hiç dedim kemanını eline almadı. Haydar Bey dedim şimdi hastalandı. Ondan sonra hakikatten öyle oldu..." (Tatlıyay, 1996)*

Evde geçirdiği son yıllarında üretken müzisyen kimliğinden ayrılmayan Tatlıyay, rahatsızlığı devam etmesine rağmen keman icralarından ve beste çalışmalarından vazgeçmemiştir. 11 Kasım 1963 yılında İstanbul'da vefat eden Tatlıyay Zincirlikuyu mezarlığında geniş katılımlı bir cenaze töreniyle toprağa verilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ARABESK MESELESİ TARTIŞMALARINDA TATLIYAY

Müzik, yalnız seslerden oluşan bir ifade biçimi değildir. Türleri farklılık gösterse de müzik, doğup beslendiği kültür ortamından ve bu müşterek kültüre ait insanların meydana getirdikleri anlam dünyasından ayrı düşünülemez. Bu sebeple, müziği anlama ve tanımlama sürecinde disiplinlerarası çalışmalardan yararlanmak bir ihtiyaçtır. Karma bir müzik olarak tanımlayabileceğimiz ve zengin bir araştırma sahası sunan arabesk müziğin temel bileşenlerini açıklayabilmek için sadece müziksel incelemeler yeterli olmamakta, toplumun siyasal, sosyal ve kültürel açılardan yaşadığı süreçler ve bunların müziğe yansımaları da açıklanmalıdır. Ancak bu şekilde gerçekleştirilen bir araştırma sonucunda arabesk müziğin ortaya çıkış süreci, bileşenleri ve toplum üzerindeki etkileri gibi konular anlaşılabilir.

Arabesk kelime anlamı olarak İslam süsleme sanatında ve Avrupa Rönesans mimarisinde Arap tarzını ifade ettiği için kullanılmış bir terim olmakla beraber, bitki, hayvan ve geometrik süs unsurlarıyla hazırlanan kompozisyonlara verilen genel isimdir (Mülayim, 1991, s. 246). Cumhuriyet dönemi öncesinde Türkçeye Fransızca söyleniş şekliyle giren kelime, kaynaklarda genel olarak Arap tarzı süsleme tarzı ve değişik süs elemanlarının iç içe geçmiş bir şekilde birbiriyle kaynaşması şeklinde tarif edilmiştir. Arabesk terimi tarihsel süreç içinde Doğu tarzı resim, müzik, heykel ve bu tarzın etkisinde ortaya çıkmış bütün sanat eserleri için kullanılmaya başlanmıştır.

19. yüzyıl ile birlikte arabesk kelimesinin müzik sanatında kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. İlk olarak piyano için yazılan karakter eserlerini nitelemek için kullanılmaya başlanan arabesk, sonraları Robert Schumann, Claude Debussy gibi bazı bestecilerin bu stile yakınlık gösteren eserlerinde başlık olarak görülmektedir (Say, 2005, s. 86). Arabesk teriminin Türkiye'deki kullanımı 1960'lı yıllar ile birlikte yaygınlık kazanmıştır. Popüler müziklerin alt bir türünü tanımlamak için kullanılan arabesk, Akdoğu tarafından "dolmuş müziği" olarak nitelendirilerek şu şekilde açıklanmıştır:

> *"...kent yaşamına ve kültürüne duygusal olarak uyum sağlayamamış, karamsar-umutsuz kimliklerin ve bu kimliklerle ilgili yaşam tarzlarının, aşkların, sevinçlerin,*

üzüntülerin ana tema olarak ele alındığı şiirlerin ezgilendirilmesidir… Arap tarzı seslendirme, türü belirleyen bir diğer öğedir… (2003, s. 595).

Öztuna ise arabesk'in öncelikle bir icra üslubu olduğunu belirterek Akdoğu'nun Arap tarzı olarak isimlendirdiği kısmı şöyle açıklamıştır:

"…Arap ülkelerindeki icra 'arabesque' denilen karakteri almış, uzun sesler komşu seslerle parçalanmış, sükutlar pek çok defa doldurulmuş, parçaya kıvrak ve oynak aynı zamanda his mübalağası taşıyan bir ifade verilmeye çalışılmış, kanun ve udun hakimiyetine karşılık tanbur ve santur pek az görülmüş ve bu gibi üslûp değişiklikleriyle eserlere hayli müdahale edilmiş, hülâsa Türk zevkinin yerine Arap zevki kaim olmuştur… (1987, s. 47)

Arabesk müziğin Türkiye'deki simge isimlerinden birisi olan Orhan Gencebay, bu türü tanımlarken, "serbest çalışmalar" kavramını kullanarak toplumda herkesin kolaylıkla anlayabileceği bir müzik türü oluşturma hedefinde olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

"…arabesk denilen müzik türü ülkemizde zaten silik bir şekilde vardı. Ben bu eğilimlerin biraz daha ortaya çıkmasını sağlayan ve türe belli kalıplar koyan biriyim. Arabesk denilen müzik türünde Türk halk müziğini ve Türk sanat müziğini bulabilirsiniz. Bütün bunların üzerine Batı tekniğini ve her türlü teknik imkanı dahil edip bir de özgürce icraatı eklerseniz arabesk müzik ortaya çıkar. Arabesk müzik özgür Türk müziği icraatıdır…" (Karamustafa, 1982, s. 76)

Akdoğu'nun arabesk tanımına bir karşıt görüş olarak bu türe konu olan sözlerin içerikleri hakkında da açıklamalarda bulunan Gencebay, bu konuda yapılan eleştirilere şu yanıtı vermiştir:

"…uygulanan müzik ve sözleri bir bütündür. Ancak şarkıların sözleri pasifizm kokuyor diye suçlamalar yapılıyor. Zaman zaman bu doğru olabilir ama benim 'yaşamak ne güzel' diye biten parçalarım da var. Bu gibi iddialar arabesk müzik türünün fazla ilgi görmesi üzerine çıkıyor…" (Karamustafa, 1982, s. 76)

"Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları" konulu bu tez, doğrudan bir arabesk müzik araştırması değildir. Bu sebeple tezin arabesk hakkında doğrudan araştırmalar yapan diğer çalışmalar kadar kapsamlı olması beklenemez. Pek çok müzik otoritesinin Tatlıyay'ı arabesk müzik ile ilişkilendirmesi sebebiyle, tezin ikinci bölümü arabesk müziğin Türkiye'deki gelişim sürecinde Tatlıyay'ın rolünün ve öneminin anlaşılması üzerine kurgulanmıştır. Bestecinin zaman zaman arabesk müziği başlatan kişi olarak değerlendirilmesi tarafımızca bu konuyu daha da ilginç hale getirmiş ve

araştırılmaya değer kılmıştır. Bu görüşlerde öncü olması ve sonraları kabul gören yaygın görüş olması bakımından en dikkat çekici olanı Oransay'ın görüşleridir.

Tatlıyay Balkanlarda doğmuş, bu coğrafyadaki müziklerin dinamiklerini öğrenmiş ve Anadolu'ya gelerek Türk sanat müziği üslubunu öğrenip gelişimini sürdürmüştür. İlerleyen yıllarda Arap müziğine olan ilgisinin artması, Arap ülkelerinde uzun yıllar müzik icra ortamlarında bulunması ve Arap müzik dünyasında önemli isimlerle aynı sahneyi paylaşması sonucu bu müzik türünden de etkilendiği bilinmektedir. Tatlıyay'ın bir kültür taşıyıcısı görevi gördüğü ve İstanbul'a döndükten sonra gerek keman üslubunda gerek bestelerinde Arap müziği unsurlarını kullandığı araştırmacıların ortak görüşü olup, konu ile ilgili en çarpıcı ve yaygın kabul gören görüş Oransay'ın Cumhuriyet dönemi Türkiye Ansiklopedisi için kaleme aldığı makaledir. Söz konusu makalede Oransay, Türk müziğinin çevre coğrafya müzikleriyle ilişkileri bölümünün yurtdışından etkiler kısmında şu görüşü öne sürmektedir:

> *"...19. yüzyılın ikinci yarısında Kahire, Şam ve Halep gibi Yakındoğu'nun belli başlı musiki merkezlerinden gelen ve en çarpıcı özellikleri çok kısa motiflerin ardı ardına tekrarlanması, insan sesinin çalgılarla yankınması, seslendirmede üst(ince) sekizlinin yeğlenmesi olan bu tarz, geleneksel Türk sanat musikisinin uzun soluklu, duru ve soylu ezgisel anlayışına aykırı düşmekle birlikte, canlı ve kıvrak oluşuyla ilgi toplayıp tutunabilmiştir." (1983, s. 1507)*

Oransay makalesinde "bu tarz" olarak tanımladığı üslubu arabesk ya da Arap tarzı olarak açıklayarak, yazının ilerleyen bölümlerinde bu tarzın yayılmasında kilit isim olarak Tatlıyay'ı işaret etmiştir:

> *"...1940-1950 yıllarında Mısır yapımı 85 Arap filminin musikisini düzenleyen Sadettin Kaynak, filmlerin bir kısmı Abdülvehhab'ın olan asıl şarkılarını Türkçeye uyarlayarak ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazarak bu tarzın ülke çapında yaygınlaşmasında en önemli rolü oynadı. Kaynak'ın öncüleri arasında 1928'den başlayarak dört yıl Mısır'da, üç yıl Halep'te çalgıcılık eden Haydar Tatlıyay piyasada Arap tarzı yay kullanılmasının neşrine hizmet etmiş, ayrıca Arabesk şarkıların yayılmasında önayak olmuştur." (1983, s. 1507)*

Görüldüğü gibi Oransay, Mısır filmlerine uyarlama besteler yapmış ve Türk sanat müziğinde yeni sayılabilecek türlerde eserler besteleyerek kendinden sonraki bestecilere model olmuş bir müzik adamı olan Sadettin Kaynak'ın bu tarzın ülke çapında yaygınlaşmasındaki rolünün altını çizmiştir. Bu noktadan sonra Kaynak'ın öncüsü olarak Tatlıyay'ı gösteren Oransay, "Arap tarzı" olarak değerlendirdiği bir yay

kullanım yönteminden bahsederek, bu yöntemin yayılmasına Tatlıyay'ın sebep olduğunu belirtmiştir. İleri sürdüğü savını daha da geliştirerek arabesk şarkıların yayılmasında da Tatlıyay'ın yol gösterici olduğunu iddia etmiştir.

Oransay'ın bu söylemi arabesk müzik hakkında araştırma yapan birçok araştırmacının[17] da çalışmalarında yer verdiği temel bir görüştür. Arabesk müzik hakkında çalışmaları olan Güngör, Kaynak'ın başlattığını ileri sürdüğü silsileyi daha da öteye taşıyarak arabesk müziğin Türkiye'deki simge isimlerine kadar götürmüştür:

> *"...nitekim Sadettin Kaynak bu yolda yeni bir dönüm noktası olur, yeni bir çığır açar. Ona gelene dek, her ne kadar bir takım değişiklikler yapılmış ise de, bunda geleneksel kuralların dışına pek çıkılmamıştır. Kabuğun çatlamasına neden olan aslında Sadettin Kaynak olmuştur. Bu yönüyle de Kaynak'ı daha sonra o kabuğu darmadağın edercesine kıracak olan Gencebayların, Tayfurların bir ölçüde öncüsü olarak görmek pek yanlış olmaz." (1993, s. 70)*

Oransay'ın arabesk tarzın yaygınlaşmasında Kaynak'ın besteciliğine, Tatlıyay'ın da ağırlıklı olarak icracılığına işaret ettiği görülmektedir. Elbette Kaynak'ın üslubunu doğrudan arabesk müzik olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Buna karşın, onun müzikal ifade özgürlüğü ve türler üzerinde gerçekleştirdiği özgün besteleme davranışları, ilerleyen yıllarda arabesk müzik bestecilerine zemin hazırlamış, yol açmış denilebilir. Kaynak'ın bir gazeteye verdiği röportaj onun bestecilik anlayışını ve müzik içinde konumlandığı noktayı göstermesi açısından ilgi çekicidir:

> *"...insan sanatını bir aşık gibi sevmezse, halkın ruhuna nüfuz etmesini bilmezse ve derin bir musiki kültürüne sahip olmazsa iyi ve orijinal eser veremez... Gaye eser yapmak değil, tutturabilmektedir. Halkın nabzına göre nağme yapmak ve sanat değerini kaybettirmeden bunu her sınıf halka beğendirmek. İşte 50 yıl mücadele ettiğim ve muvaffak olduğumu zannettiğim sanat telakkisi." (Ergin, 1954)*

Bu noktada Kaynak'ın belirttiği "halkın nabzına göre beste yapmak" davranışı, Kaynak'ın ortaya attığı bir besteleme davranışı biçimi değildir. Dönemin endüstriselleşen ve giderek popüler bir çizgiye oturmaya başlayan müzik anlayışındaki bu değişimin köklerini Tanzimat öncesine kadar izlemek mümkündür. Osmanlı'nın pek çok kurumundaki Batılılaşma hareketlerinden payını alan Türk sanat müziği, II. Mahmut'un 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırırken Mehterhâne'yi de kaldırıp yerine ilk

[17] (Özbek, 2012), (Küçükkaplan, 2013), (Özyıldırım, 2013), (Küçükkaplan, 2012), (Öztuna, Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, 1990) (Gencebay)

Batı müziği öğretim kurumu olan Muzika-yı Hümayun'u kurmasıyla, saraydaki öncelikli müzik olma rolünden uzaklaşmaya başlamıştır. Devleti yönetenlerin Batı müziğini destekleyici tutumlarının da etkisiyle, kent icra ortamlarında[18] daha da yaygınlaşan Türk sanat müziği, halkın anlamakta zorlandığı klasik formlardaki eserlerin yerine, 18. yüzyıl şiir türü olan şarkı formundaki hafif eserlerin giderek daha çok bestelenmeye başlandığı bir müzik olmaya başlamıştır. Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin yıllardır bir rivayet olarak anlatıla gelen "artık bu oyunun tadı kalmadı" (Tanrıkorur, 2016, s. 43) söylemi, saraydaki ve kentteki Türk sanat müziği gelenek mensuplarında içten içe gelişmiş olması muhtemel mutsuzluğu ve rahatsızlığı göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Yine Dede Efendi'nin, II. Mahmut'un Batı müziğindeki majör-minör benzeri makamlardan eser bestelenmesi isteği üzerine bestelediği Ferahfeza Mevlevi ayini için söylediği rivayet edilen aşağıdaki cümleler, olması muhtemel rahatsızlığın bir diğer ifadesi olarak görülebilir:

> *"…diğer ayinlerimi hep şeyhlerimin emr-ü tarifleri mucibince besteledim, Ferahfeza'yı ise padişahın emriyle bestelediğim için o kadar ruhlu olmadı, onlardaki zevk ve neşeyi Ferahfeza'da bulamıyorum…" (Aksoy, 1985, s. 1227).*

Tanzimat insanının oluşumunda geleneğin payı vardır ama geleneği değiştirme geleneği Tanzimatçılarla başlamıştır denilebilir (Ortaylı, 2007, s. 14). Tanzimat'ın geleneği şekillendirmeye yönelik yaklaşımları ilerleyen yıllarda hız kazanarak, Cumhuriyet ile birlikte geleneğin yeniden inşa edilmeye çalışıldığı bir dönem olarak daha sert ve kırılgan bir şekil almıştır. Cumhuriyet kadrolarının kısa bir dönem de olsa Türk müziğini radyodan yasaklamaları, Türk müziği eğitimini ve aktarım zincirinin bozulması, 1930'lu yıllar ile başlayan Arap müziğinin ve sinemasının ülke genelinde gördüğü yoğun ilgi, bu müzikteki değişim/dönüşüm sürecini hızlandırarak yabancı müzik unsurlarının Türk sanat müziği ile olan etkileşimini arttırmıştır. Bunun bir sonucu olarak, Türk sanat müziğinde hâlihazırda Tanzimat ile başlamış olan değişim/dönüşüm süreci daha da hız kazanarak, şarkı türüne olan ilgi artmış, daha kolay algılanabilir/tüketilebilir, halkın kolay anlayabileceği eserler yaratılmaya devam edilmiştir.

[18] Kent icra ortamları olarak kastedilen mekanlar; konaklar, evler, tekkeler, camile ve mekteplerdir. 19. yüzyılın son çeyreği ile birlikte bu mekanlara bahçeler, mesire yerleri ve kıraathaneler daha sonraları da gazinolar eklenmiştir (Behar, 2016, s. 67).

"Her devir kendi müziğini yapmakta, önceki devirlerde meydana getirilen musikileri de yine kendine göre yorumlamaktadır" görüşünü öne süren Tura, dönemlerin müzikal işleyişleri hakkındaki sözlerine şöyle devam etmiştir:

> *...mûsıkî sanatı, kendisini meydana getiren, işleyen ve kendisinden istifade edenlerin hayatlarında ve dolayısıyla kültürlerindeki değişikliklere uyarak değişmektedir... (2017, s. 52)*

Araştırmacıların Türk müziğinin yaşadığı değişim/dönüşüm sürecinde milat olarak altını çizdikleri Tanzimat ve Cumhuriyet dönemleri, halkın kültür ve sanat hayatında pek çok değişiklik olmasına sebep olmuştur. Bu kültürel değişimlerin/dönüşümlerin dönemin müzik dinamiklerine etkileri, yarattıkları müzik yaklaşımları ya da geçmişten süre gelenleri nasıl yorumladıkları önemli bir araştırma konusudur. Tezin bu bölümünde, Türk müziğinde Tanzimat ile başlayan değişim/dönüşüm süreci incelenecektir. Bununla birlikte Türk müzik geleneğindeki yabancı unsurların[19] tartışılması, arabesk unsurların yayılmasına zemin hazırlayan şartların neler olduğu ve ilerleyen kısımlarda Türkiye'de arabesk tartışmalarında Tatlıyay'ın konumu tespit edilmeye çalışılmıştır.

2.1 Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türk Sanat Müziği Geleneğinde Arabesk Unsuların Yaygınlaşmasına Zemin Hazırlayan Şartlar

Cumhuriyet dönemi aydınlarının ve yöneticilerinin birçoğunun Osmanlı devlet sisteminden yetişen kişiler oldukları bilinmektedir (Aksoy, 1985, s. 1212) Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma hareketlerinin köklerini Tanzimat dönemine kadar götürmek mümkündür. Osmanlı Devleti'nin gerileme ve çöküş dönemlerinde girdiği savaşlarda başarısız olması ve üst üste yaşanan toprak kayıpları siyasi bunalımı arttırmış, değişimin kaçınılmaz olduğu fikri yaygın bir kanaat olarak ortaya çıkmıştır. Avrupa ile kurulan ilişkilerin yoğunlaşmasının bir sonucu olarak, Batı'nın pek çok alanda üstünlüğü ele geçirdiği gerçeğiyle karşılaşan Osmanlı aydınları, öteden beri toplumun yaygın ideolojik akımı olan Osmanlıcılığın sorunlara çözüm getirmediği düşüncesiyle, karşı bir tez olarak Batıcılık tezini ileri sürmüşlerdir (Akdeniz, 2017, s.

[19] Yabancı unsurlar kullanımında kastedilen Batı ve Arap müziği unsurlarıdır.

53). Osmanlı'nın yenilikçi dönemi olarak da adlandırılan ve 1839'da başlayıp yaklaşık 37 yıl süren bu dönem, toplumsal anlamda birçok değişikliğin gerçekleştiği, politik kırılmaların yaşandığı, Osmanlı'nın pek çok devlet kurumunun yenilendiği ya da kapatıldığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu değişimden müzik de payını almıştır. 1826 yılında II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapatılan Mehterhâne'nin yerine Muzika-yı Hümayun'un kurulması, Türk sanat müziği icracılarının ve bestecilerinin yabancı unsurlarla tanışmasını hızlandırmıştır. Bu dönemde Türk sanat müziği Devlet tarafından dışlanmaya başlanmış, özellikle Batıcı aydınlar arasında artık aşılmış bir geçmişin müziği ve basit bir eğlence aracı olarak görülmüştür (Ayas, 2014, s. 83).

Osmanlı'nın Batı müziği ile tanışması 16. yüzyıla dayanmaktadır. Yabancı devletler ile yürütülen ilişkiler dolayısıyla başlayan bu sürecin, 1524'te İtalyanların İstanbul'da düzenlediği bir şenlikte, Türklerin de oyuncu ve seyirci olarak katıldıkları bale gösterisi ile başladığı bilinmektedir (Aksoy, 1985, s. 1213). Saray'ın Batı müziğiyle ilişkileri ilerleyen yıllarda da devam etmiş, 17. yüzyılda opera'nın gelişip yaygınlaşmasıyla opera, bale ve dans türündeki gösteriler Topkapı Sarayı'nda yer almaya başlamıştır (Küçükkaplan, 2013, s. 35). Batı müziği etkileşiminin bir sonucu olarak klarnet ve keman gibi çalgılar Türk müziği icra ortamlarında yer almaya başlamış, Türk ve gayrimüslim müzisyenler tarafında da ilgi görmüştür.

II. Mahmut ile başlayan müzikteki Batılılaşma, II. Abdülmecid ile daha da hız kazanmış, padişahın kişisel zevkinin de bu yönde olması dolayısıyla büyük destek görmüştür. Franz Liszt başta olmak üzere pek çok ünlü müzisyen İstanbul'a davet edilerek konserler vermiştir. Tiyatro, bale ve opera ile de yakın ilgilenen padişah, etkinliklerde sık sık izleyici olarak yer almıştır (Aksoy, 1985, s. 1219). II. Abdülmecid'ten sonra tahta çıkan Abdülaziz döneminde Türk sanat müziğine bir ilgi olsa da bu yeterli seviyede olmamıştır. Önceleri Batı müziğine fazla ilgi göstermeyen padişah, 1863'teki Mısır ve 1867'deki Fransa, İngiltere ve Avusturya gezilerinden sonra bu müzikten etkilenmiş olmalı ki bu tutumunu değiştirerek Batı müziğine desteğini arttırmıştır (Aksoy, 1985, s. 1222).

Abdülazizden sonra tahta çıkan II. Abdülhamid, çocukluğundan beri Batı müziği eğitimi almış bir padişahtır ve saltanatı süresince Türk sanat müziğine yeterli ilgiyi ve

desteği göstermemiştir (Öztuna, 1990, s. 17). II. Abdülhamid'in Türk müziği hakkındaki görüşleri Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yakın görüşler olmakla birlikte, daha sonraları ortaya çıkacak olan ulusal müziğimizin halk müziği sayılması fikrine temel oluşturduğu söylenebilir:

> *"Doğrusu alaturka musikiden pek hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim… Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya: bunda da tereddüdüm var. Bu iki çalgı da Araplarınmış…. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış" (Aksoy, 1985, s. 1223).*

Bu görüşlerin sonraları Ziya Gökalp tarafından bir tez olarak öne sürülen görüşlere benzerliği dikkat çekicidir. Araştırmacıların Gökalp'e dayandırdığı bu fikirlerin, ondan çok önce oluşmaya başladığı, daha sonra zaman içinde biçimlenerek Gökalp'in kendi tezleri içinde yer aldığı söylenebilir.

Sarayın Batı müziğini desteklemesinin bir sonucu olarak Türk sanat müziğinin kentlerde yer bulmaya başladığına dair yaygın kabul gören bir görüş mevcuttur. Türk sanat müziğinin saray müziği olduğunu da savunan bu görüş, Mehterhâne'nin ve Enderun'un kapatılmasıyla musiki öğreniminin saray dışına kaymak zorunda kaldığını ileri sürmektedir. Behar'a göre bu fikirler gerçeği yansıtmaktan çok uzaktır:

> *"…1826 yılında Yeniçeri Ocağı'yla birlikte Mehterhâne'nin ve Enderûn meşkhânesinin kapatılmalarından musiki öğreniminin saray dışına kaymak zorunda kaldığı da ileri sürülemez… Musikinin o dönemde saray dışına itilmesi ile kendine yeni mekanlar aradığı ve kentsel dokuya yayıldığı yolundaki basmakalıp görüşler ise gerçek tarihi ve kültürel süreçleri açıklayabilmekten uzaktır…" (2016, s. 51).*

Türk sanat müziğinin her dönemde bir kent müziği olduğunun altını çizen Behar, sarayın bu müziğin aktarılıp yaşayabilmesindeki payının sanıldığından daha az olduğunu belirtmiştir. Türk sanat müziğinin kentlerdeki konaklarda, evlerde, tekkelerde, kahvehanelerde, mekteplerde ve sonraları özel meşkhânelerde ilgililer tarafından öğrenilip icra ediliyor olması, onun tam bir kent müziği olduğunun ispatıdır (Behar, 2016, s. 52).

Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketleri sonucu bir yabancı unsur olarak Batı müziğinin sarayın desteğini daha çok aldığı bilinmektedir. Bu durum gelenek mensuplarının ve geleneği takip edenlerin yabancı unsurlarla tanışmasını hızlandırması

bakımından etkili olmuştur. Yeni çalgılarla, türlerle ve yabancı müzisyenlerle eskiye oranla daha sık karşılaşmaya başlayan gelenek mensupları, özellikle İstanbul'da gelişen müzik piyasasının da etkisiyle profesyonelleşmeye başlamıştır. O yıllara kadar söz-ezgi katmanları ilişkisinde yazılı olmayan estetik kurallara ve sanatsal bazı dinamiklere sahip olan bu müzik türü, zamanla basitleşmeye başlayarak, hedef kitlesi olarak piyasa koşullarında şekillenen icralara yönelmiştir. Bu yönelim sonucu formlarda sadeleşme ve basitleşme kaçınılmaz olmuş, büyük usuller görmezden gelinmeye başlanarak zamanla pek çok makam terk edilmiştir. (Tanrıkorur, 2016, s. 43). Ellerindeki ezgi yaratma malzemesi azalan besteciler, giderek daha dar bir alanda beste yapmaya çalışmış, bunun bir sonucu olarak birbirine benzeyen eserler yaratmaya başlamışlardır. Tanrıkorur'a ek olarak konu ile ilgili Timur Selçuk'un yaptığı tespitler dönemin müziğindeki yapısal değişikliklerin anlaşılması bakımında önemli görülmüştür:

> *"Klasik Türk müziğinin geniş formlu, dev usul ve makamlı, ağdalı sözlü başyapıtlarıyla müzik dinleyicilerini tatmin etmek olanaksızlaşıyordu. Bu boşluğu doldurmak için yani tip bir Türk müziği oluştu kendiliğinden. Basit dizi ve usulleri işleyen (Buselik, Çargah, Hicaz, Kürdi ve şedleri, Nim Sofyan, Semai, Yürük Semai usulleri), küçük şarkı formunda, sözleri anlaşılır olan besteler üretildi." (1985, s. 1477)*

Dönemin yabancı müzik unsuru olarak nitelendirebileceğimiz bir diğer müzik türü ise Arap müziğidir. İstanbul'un müzik anlayışı ve zevki Osmanlı'nın zayıflamaya başladığı 20. yüzyılın ilk yıllarında bile Kahire, İskenderiye, Şam, Halep gibi Osmanlı-Arap kentlerinde yakından takip edilmiştir (Özyıldırım, 2013, s. 81). Bunun bir sonucu olarak devrin önde gelen pek çok müzik adamı bahsi geçen kentlerde müzik icra etmişlerdir. Dede Zekâi Efendi, Veli Dede, Enderuni Ali Bey, Lavtacı Andon, Melekset Efendi, Tanburi Aleksan, Şekerci Cemil Bey gibi dönemin önemli isimleri, Mısırlı yöneticiler tarafından çeşitli nedenlerle Mısır'a davet edilerek maddi manevi destek görmüşlerdir (Aksoy, 1985, s. 1228). Klasik dönemin son temsilcisi olarak kabul edilen Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin öğrencisi Zekâi Dede Efendi'nin 1851-1858 yılları arasında Mısır'da kaldığı, Arapça güfteli ilahilerinin birçoğunu burada bestelediği ve bu sürede Arap müziğini öğrendiği bilinmektedir (Karaduman, 2011, s. 13). İstanbul'a döndükten sonra öğrendiği bazı usulleri Darüşşafaka'daki müzik derslerinde öğrencilerine de öğretmiştir (Yüksel, 2001, s. 43).

Doğrudan kurulan bu temaslar tek taraflı değildir. İstanbul ve Arap kentleri arasındaki müzisyen yolculuklarının karşılıklı olduğu konusunda bilgiler veren Racy, iki toplumun müzik ilişkilerinin geçirgenliğine dikkat çekmektedir:

> *"…İstanbullu, Halepli, Şamlı müzisyenler sık sık Mısır'da sahneye çıkıyor, Mısırlı ünlü sanatçılar da İstanbul'a gidip sanatlarını icra ediyorlardı. Örneğin ünlü ses sanatçısı Şeyh Yusuf el-Menyalâvî'nin bir keresinde Sultan'ın huzurunda şarkı söylediği anlatılır. Hidiv İsmail ise İstanbul'a yaptığı ziyaretlerden bazılarında şarkıcı ve besteci Abduh el-Hâmûlî'yi beraberinde getirmiş ve bu önde gelen sanatçıdan Mısır beğenisine uygun düşecek Türk klasik müziği öğelerini ödünç almasını istemiştir…" (2007, s. 15)*

Konu ile ilgili Tanrıkorur'un tespit ettiği üzere, bugünkü Arap müziğinde Osmanlı etkisinin düşünüldüğünden daha güçlü olduğu söylenebilir. Tanrıkorur'un kaynak taramaları sonucu yaptığı araştırmalara göre, 20. yüzyılın başına kadar yaklaşık beş yüz yıl boyunca Osmanlı müziği Arap müziğini etkilemiştir (2016, s. 41). Tanrıkorur daha da ileriye giderek Arap müziği çalgısal eser repertuvarının tamamına yakın bir oranda Türk bestecilerin eserlerinden oluştuğunu ileriye sürmüştür:

> *"…Pâyitahtın mûsikîsi Kahire, Şam, Beyrut, Tunus ve Cezayir gibi başlıca Arap kültür merkezlerinde Osmanlı tarihi boyunca icra edilmiş,(genel olarak Arap saz mûsikîsi repertuvarı, hemen tamamen Osmanlı bestekârlarının peşrev ve saz semâîleridir) başkentten yayılan orijinal eserlerin yanında Arap bestekârlarınca bunlara benzetilerek yapılmış eserler de kullanılmış ve bu tesir XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam etmiştir…" (2016, s. 41)*

Konuyla ilgili Tanrıkorur'un görüşlerini pekiştirici bilgiler veren Öztuna, Türk sanat müziğinin Suriye, Lübnan, Filistin, Ürdün başta olmak üzere, 16. yüzyıl ile birlikte tüm Doğu Akdeniz'de etkili olduğunu belirtmiştir:

> *…İstanbul'da bestelenen Peşrev ve Saz Semâileri derhal Arap ülkelerine, Mısır'a, Suriye'ye, Irak'a, Tunus'a ve diğerlerine intikal etmişler, pek çok beste ve semai de Türkçe güftelere Arapça şiir giydirilerek teganni edildiği gibi, Türkçe güfteyle de söylenmişlerdir… (1987, s. 47)*

Öztuna, Arap müziğinin İstanbul'daki yaygın müzik kültürüne olan belirgin etkilerinin ise çok sonraları ancak 20. yüzyıl ile birlikte görülmeye başladığını belirtmiştir:

> *"…çok tuhaftır ki şu Arap üslûbu, Türk üslûbunun dejenere hali olmasına rağmen, 20. yüzyıldan itibaren İstanbul piyasa musikine tesir etmeye başlamıştır. İstanbul'a gelen birkaç Arap kanuni ve udisinin üslûbunu, imparatorluk taht şehrinin zevki bozulmuşları arasında beğenenler çıkmıştır… (1987, s. 47)*

Özetle; Türk ve Arap müziğinin etkileşimi uzun yıllar boyunca ağırlıklı olarak Türk müziğinin Arap müziğini etkilemesi yönünde şekil almıştır. Osmanlı'nın zayıflamaya başlayıp Arap coğrafyasındaki etkisinin azalmaya başlaması ve Arap müziğindeki yükseliş eğiliminin de etkisiyle bu etkileşim ters yönde hareket etmeye başlayarak 20. yüzyıl ile birlikte ağırlıklı olarak Türk sanat müziğinin etkilenmesi şekline dönüşmeye başlamıştır.

Görüldüğü gibi Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketleri sonucu bir yabancı unsur olarak Batı müziğinin yanında Arap müziği de Türk müziğinin değişim/dönüşüm sürecinde önemli paya sahiptir. Uzun yıllar yakın coğrafyalarda komşu olarak yaşayan ve pek çok ilişki kuran Türkler ve Araplar, müzik alanında da yakın ilişkiler içinde olmuş, birbirlerini etkilemişlerdir. Her iki müziğin önde gelen isimleri, diğerini merak etmiş, onun müziğini öğrenmiş ve öğretmiştir. Bu durum Cumhuriyet dönemi öncesi Türk müzik geleneğinde arabesk unsuların yaygınlaşmasına zemin hazırlayan şartların anlaşılması noktasında dikkat çekicidir. 1930'lu yıllara kadar dengeli seyreden Türk-Arap müziği etkileşimi süreci, Mısır sineması ve Arap müziğinin o yıllardaki yükselişi sebebiyle Türk müziğinin daha çok etkilendiği bir sürece dönüşmüş, perdeler, makamlar, usuller, çalgılar ve türler üzerindeki Arap etkileri daha belirgin hale gelmiştir.

2.2 Cumhuriyet Dönemi Türk Müzik Geleneğinde Arabesk Unsuların Yaygınlaşmasına Zemin Hazırlayan Şartlar

Osmanlı Devleti'nin resmen yıkılıp yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından, devrimin doğal bir sonucu olarak devlet kurumlarının yeniden inşa edildiği bir süreç başlamıştır. Ayas'a göre Osmanlı'ya ait her şey geleneksel ve geri olanla, Batı medeniyetiyse bütün unsurlarıyla birlikte ileri modern olanla özdeşleştirilmiştir (2014, s. 46). Bu bağlamda, Osmanlı ile kültürel bağların kopartılarak devletin ulus temelli ideoloji çerçevesinde yeniden şekillendiği bu dönemde, Türk sanat müziği geleneği Osmanlı Devleti'nin kalıntısı olarak görülerek yeniden yaratılmak istenen ulusal müzik kültürünün içinde yer alması mümkün olmayan bir müzik olarak değerlendirilmiştir. Batı müziği dışındaki bütün müzik gelenekleri hasta ve geri ilan

edilirken, sorunlarını aşmış tek evrensel müzik geleneği Batı müziğidir görüşü ön plana çıkmıştır (Ayas, 2014, s. 99). Cumhuriyetin özellikle Gökalp'in fikirlerine dayandırarak inşa etmeye çalıştığı yeni gelenek içinde Türk halk müziği ve onun Batı müziği ile sentezlenmiş şekli yer almakta, halk ezgilerinin çok seslendirilerek yeniden yaratılması ve bestecilerin eserlerini bu çerçevede oluşturmaları hedeflenmektedir. Yılmaz'a göre halkın aşina olduğu ezgilerin kullanılmasıyla oluşturulacak çok sesli besteler, Cumhuriyetin hedeflediği kültürel dönüşümü kolaylaştıracak ve süreci hızlandıracaktır (2017, s. 57).

Neredeyse bütünüyle sözlü olarak işleyen bir müzik evreninde yaşayan ve yıllar içerisinde usta-çırak anlayışıyla aktarılan Türk sanat müziği, Enderun ve Mehterhâne'nin Tanzimat döneminde kapatılmasının ardından, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin de kapatılmasıyla önemli bir yeniden üretim ve aktarım mekânını daha kaybetmiştir (Behar, 2015, s. 23). Bunun bir sonucu olarak meşk halkalarının bir kısmı zedelenmiş, Türk sanat müziği özel konaklar ve evler başta olmak üzere kentteki daha dar halkalar içinde varlığını sürdürmeye çalışmıştır. Takip eden süreçte 1926 yılında dönemin konservatuvarı niteliğinde eğitim veren Dar'ül Elhan'ın alaturka müzik şubesi kapatılmış, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın kurulduğu 1976 yılına kadar Türkiye'de hiçbir resmi kurumda Türk sanat müziği eğitimi verilmemiştir. Özel musiki cemiyetleri, özel meşkhâneler ve öğretim merkezleri bu müziğin aktarımında uzun yıllar görev yapmıştır. Bu dönemde giderek icra alanı daralan Türk sanat müziği, önceki bölümde de açıklandığı üzere Tanzimat dönemine benzer olarak, devletten yeterli desteği görememiş, dışlanan bir müzik olmaya devam etmiştir. Bunun sonucunda yaşayabilmesi için piyasa icra ortamlarına daha çok ihtiyaç duymuş ve bu döngü içinde değişim/dönüşüm hızı artarak yabancı unsurlar ile etkileşime daha açık bir müzik haline gelmiştir.

1930'lu yıllarda Türk sanat müziğinin bir diğer icra ortamı da radyo yayınlarıdır. Radyo programcılığının bilinmediği, nerede ise deneme-yanılma yöntemi ile öğrenildiği bu yıllarda, yayın sürelerini doldurmanın en kolay ve ucuz yolu müzik yayınları yapmaktır. (Öztürk, 2020, s. 382). Söz konusu müzik yayınları içerisinde Türk sanat müziğinin yoğun şekilde yer aldığı bu programlara yönelik eleştiriler her geçen gün artarken, ortaya çıkan alaturka-alafranga çekişmesi toplumun beğenilerindeki

farklılaşmaya dayalı bir estetik-sanatsal problemle ilişkili değildir. Buradaki temel meseleyi müzik tartışması üzerinden devletin Batıcı tercihinin meşrulaştırılması olarak ifade eden Ayas, geleneksel Doğulu kimliğin meşruluk alanının itilerek toplum kimliğinin dönüştürülmesinin hedeflendiğini belirtmiştir (2015, s. 273) Özellikle dönemin önemli iletişim aracı olan gazeteler üzerinden Türk sanat müziğinin yasaklanması hakkında pek çok haber yapılmakta, anketler düzenlenmektedir[20]. Başta Yeşilhilal Cemiyeti ve İçki Karşıtı Gençler Cemiyetleri olmak üzere pek çok kişi ve cemiyet, alaturka müziğin insanı karamsarlığa itip içkiye özendirdiğini öne sürerek bu müziğin yasaklanmasını istemiştir[21]. Bu ve benzeri gelişmeler üzerine Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılında meclisin açılışında gerçekleştirdiği konuşmadan sonra 3 Kasım 1934'te radyolarda Türk sanat müziği yasaklanmıştır.



İncesaz kalkmalı mı?

Alaturkacılar «yalnız alafranga musiki dinliyen milletler bizden fazla içiyor» diyorlar

Yeşilhilâl cemiyeti, içkiyi teşvik eder mahiyette gördüğü ince saza karşı şiddetli bir mücadele açmıştır. Gazino ve barlarda ince sazın kaldırılmasına taraftar olanlardan cemiyetin ikinci reisi doktor İbrahim Zati Bey, bu münasebetle alaturka musikiye hücum ederek bu musikinin etrafa mütemadiyen melankoli ve bedbinlik saçtığını, eski bir devrin enkazı olduğunu, ancak bazı yüksek kabiliyetlerin yardımile yaşıyabildiğini, bunlar istisna edildiği takdirde diğer ince saz san'atkârlarının içkisiz dinlenmediğini söylemiştir.

Konservatuvar muallimlerinden ve alaturka musiki üstatlarından Rauf Yekta Bey, dün bir muharririmize demiştir ki:

—Alaturka musikiye umumi surette melânkolik denilmesi hiç doğru

Alaturka musiki üstatlarından Rauf Yekta Bey

değildir. Alaturkada da alafranga musiki gibi gayet şakrak, oynak,

Lütfen sahifeyi çevirinız

Resim 8-7 Mayıs 1933 tarihli Cumhuriyet Gazetesi Haberi

[20]Cumhuriyet gazetesinde 7-29 Aralık 1932 tarihleri arasında "Musikimiz hangi yola girmeli" adıyla bir anket düzenlenmiştir.

[21]7 Mayıs 1933 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yazarı saptanamayan bir köşe yazısından alınmıştır.



Çalgılı yerlerden de eski musiki kaldırılacak

Şehir Meclisine bir takrir veriliyor. Radyo da tamamen yeni bir program tatbik etmektedir

Alaturka saz heyetlerinden biri

Gazi Hazretlerinin millî Türk musikisi hakkındaki işaretleri üzerine yeni musikinin yer alması için şehrimizde yapılan hazırlıklar bitmek üzeredir. İstanbul radyosu dün akşam yeni esaslar dahilinde hazırladığı programı tatbika başlamıştır. Bir taraftan da millî türkülerimizle milli oyun havalarımızın süratle orkestrasyonu yapılarak İstanbul radyosunda halka dinletilmesi için bir heyet teşkil edilmiştir.

Umumî çalgılı yerlerden halkın ruhuna hitap etmiyen melankolik musikinin kaldırılması için bazı Şehir Meclisi azaları Meclise bir teklif yapmağa hazırlanmaktadırlar. Bu teklifin Meclisin cumartesi günkü toplantısında yapılması muhtemeldir.

İstanbul Konservatuarında millî Türk musikisi üzerindeki çalışmaları ilerletmek için Maarif Vekâletinden

Mabadi altıncı sahifede

Resim 9-8 Kasım 1934 tarihli Cumhuriyet Gazetesi Haberi

Osmanlı'dan kalan müziğin tamamen temizlenmesi amacıyla gerçekleştirilen uygulamaların son halkası olarak görülebilecek radyo yasağı yaklaşık 20 ay sürmüştür. Bu sansürün uygulandığı tarih, Türkiye'de Mısır sinemasının yaygınlaştığı döneme denk gelmektedir. Filmlerin ve yasağın etkisiyle Arap radyolarının dinlenmesi adeta teşvik edilmiş, zaten İslamiyet ile Arap müziğine aşina olan toplum bu yeni duruma uyum sağlamaya başlamıştır (Işık & Erol Işık, 2013, s. 73).

Bu noktada konunun farklı bir bakış açısıyla da değerlendirilmesi faydalı olacaktır. Cumhuriyet müzik politikaları ile öncelikle değiştirilmek istenen halkın müzik kültürü değildir. İlk olarak bestecilerin ve icracıların değişimi/dönüşümü hedeflenmiştir. Bu yolla üretilecek eserlerin yayılması ve takip edilmesi sağlanabilirse inşa edilmek istenilen yeni müzik kültürü toplumda yer edebilecek ve takipçi kazanabilecektir. Dolayısıyla, Türk sanat müziği eğitiminin ve icrasının bir oranda yasaklanması, ilk olarak bu geleneğin mensuplarının etkilenmesine sebep olmuştur. Bu durum Tatlıyay gibi pek çok müzik adamının Arap ülkeleriyle ilişkilerinin artmasının bir sebebi olarak da görülebilir. Bunun yanında Türkiye'de arabesk müzik

tartışmalarının genelde radyodaki 20 ay süren yasak sonrasında halkın Arap frekanslarına geçmesi üzerinden başlatılması eksik bir görüştür. Kaldı ki dönemin şartları düşünüldüğünde, radyo gerek yayın kapsama alanı gerek yaygın kullanabilirliği anlamında ulaşılması kolay bir iletişim aracı değildir. Bu sebeplerle iki seneyi bile bulmayan bu yasağın, bir toplumun müzik kültürünü doğrudan ve kalıcı bir şekilde değiştirebileceğini düşünmek tarafımızca doğru görülmemektedir. Dolayısıyla Ümmü Gülsüm başta olmak üzere, Yusuf Vehbi, Muhammed Abdülvahab, Leyla Murad gibi Mısırlı şarkıcıların popülerliğinin her geçen gün artmasının tek sebebi halkın Arap radyolarına yönelmesi değildir. Bu isimlerin şarkıcı/oyuncu olarak Mısır filmlerinde başrol oynamaları, sahip oldukları prestij ve halkın bu isimlere duyduğu yoğun ilgi dönemin dikkat çekici sosyolojik bir fotoğrafıdır. Halk bu isimleri beyaz perdede aynı anda izleme ve dinleme fırsatı bulmuş ve Mısır filmlerine olan ilgi daha da artmıştır.

O dönemde Mısır filmlerinin baskın etkisini Öztuna şöyle açıklamaktadır:

> *"...Mısır'da müziksiz film adeta tasavvur edilememekte, tutmamakta, halk, seyirci, dinleyici, musiki istemektedir. Mısır dışında başka Arap ülkelerinde onunla mukayese dahi edilebilecek ehemmiyette film sanayi yoktur... Mısır filmciliğe ilk başlayan ülkelerdendir... (1987, s. 48)*

1950'lere kadar Türkiye ve Ortadoğu ülkelerinde hakim olan şarkılı Mısır filmlerine adaptasyon besteler sonucu, Türk müziği ile Arap müziği arasındaki etkileşim ivme kazanmış, Türk müziğinin Tanzimat ile başlayan yabancı unsurlara maruz kalma durumu daha da artarak değişim/dönüşüm süreci hızlanmıştır. Bu noktada; Çankaya Köşkü kütüphanecisi Nuri Ulusu'nun bir anısı dikkat çekicidir. Atatürk ve Tatlıyay'ın arasında gerçekleşen bu konuşma, Arap müziğinin o yıllarda ülkedeki etkisinin anlaşılması ve dönem sanatçısının içinde bulunduğu müzik çevresi hakkında fikir vermesi bakımından faydalı olacaktır:

> *"Atatürk Dolmabahçe Sarayı'nda otururken, arkadaşlarından biri: "Paşam, bir Arap saz takımı gelmiş, emir buyurursanız çağıralım," dedi. Kabul ettiler, bir saat sonra önde Kemani Haydar Tatlıyay, bir cümbüş, bir uddan ibaret saz heyeti, arkalarında iki bayan salona geldiler... Paşa önce kemaniye sordu:"adın ne, nerelisin?" "Haydar, Selanikliyim" cevabı geldi. Diğeri de biri Manastırlı öteki Karslı, iki hanım da İstanbul, Üsküdarlı olduklarını söylediler. Atatürk, umduğunu bulamamanın kızgınlığıyla biraz sertçe kemani Haydar Tatlıyay'a "hani bu takım Arap fasıl heyetiydi?... merhum Haydar Tatlıyay boynunu bükerek ayağa kalktı ve "Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor, bu hanımlara birkaç Arapça şarkı öğrettim, çalıyor söylüyorlar ve geçiniyoruz..." deyince Atatürk hemen*

yumuşadı ve o gece onların faslını Türkçe çalmak ve söylemek suretiyle dinledi" (Ulusu, 2017, s. 336)

Türk sanat müziğinin devlet politikalarında yeterince yer almadığı bu yıllarda, Tatlıyay ve yanında gelen çalgı topluluğunun "Arap saz takımı" olarak tanıtılması, müzisyenlerin kendilerini meşrulaştırma çabası olarak görülebilir. Çünkü o dönemde popüler müzik Arap müziğidir. "Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor" söyleminde Tatlıyay, Türk müziği pazarının daralmasından yakınarak halkın Arap müziğine olan ilgisini "yenilik" olarak tanımlamıştır. Para kazanabilmek için bu yola başvurduğunu belirten bestecinin sözleri, o dönemde Türk sanat müziği icracılarının yaşadığı zorlukları ve bu müziğin pazardaki yerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Buraya kadar bahsedildiği üzere Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet ile devam eden müzikte değişim/dönüşüm hareketleri Tatlıyay'ın müzisyen olarak yetişme yılları ile aynı döneme denk gelmektedir. Kariyerinin başlarında Balkanlardaki Çigan orkestralarında yer alan besteci, ilerleyen yıllarda önce Türk sanat müziğini öğrenmiş ve daha sonra Arap müziği ile ilgilenmiştir. Bu çalışmada, geniş bir coğrafi alandaki pek çok müzik icra ortamında sayısız müzisyen ile etkileşime giren, Oransay başta olmak üzere birçok araştırmacı tarafından arabesk tartışmalarında önemli bir isim olarak gösterilen Tatlıyay'ın, Türkiye'de arabesk tartışmalarındaki yeri ve varsa arabesk müzik unsurlarının Türk müziğine yerleşmesindeki rolünün araştırılarak literatüre kazandırılması hedeflenmiştir.

2.3 Tatlıyay ve Arabesk Tartışmaları

Cumhuriyet dönemi Türk müzik geleneğinde arabesk unsuların yaygınlaşmasına zemin hazırlayan şartlar başlığı altında detaylı anlatıldığı üzere, Tanzimat ile başlayan müzikte Batılılaşma süreci, bir yabancı unsur olarak Batı müziğinin Türk müziği üzerinde etkisini giderek arttırdığı bir dönemi başlatmıştır. Cumhuriyet ile birlikte egemen olan kültür/sanat politikaları sonucu bu etki daha da artarak, Türk müziği eğitim, aktarım ve icra alanları sınırlanmış, Türk müziğindeki değişim/dönüşüm süreci hızlanmıştır. Ülke sınırlarında kendilerine yeterince icra alanı bulamayan besteciler ve icracılar çözümü, tarihsel süreçte yakın ilişkiler kurdukları ve kültürel anlamda

kendilerine yakın buldukları Arap müziğinde bulmuşlardır. Mısır filmlerinin 1930'lardan itibaren yarattığı müzikal etki bu süreci daha da hızlandırarak pek çok ünlü ismin Arap ülkelerine yönelmesini sağlamıştır.

Tatlıyay müzik hayatının bir bölümünü yurtdışında geçirmiştir. Şükrü Akman ile gerçekleştirdiği bir dergi röportajında bulunduğu icra ortamlarını şöyle özetlemiştir:

> *"...çok gezdim. Avrupa'nın bütün büyük şehirlerinde çalıştım. Mesela; Berlin'de bulundum. Belgrad, Viyana, Bükreş ve Atina'ya gittim. Bütün Arabistan'ı dolaşarak gerek gazinolarında gerekse radyolarında konserler verdim. Mısır'da tam beş sene kaldım. İki defa da Abdülvehab'a keman çaldım" (1951, s. 35)*

Aynı röportajda Tatlıyay'a sorulan "yabancı musikilerle ilgili misiniz?" sorusuna bestecinin verdiği cevap kendisini ait hissettiği ve konumlandırdığı müzik çevresinin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır:

> *"Ben alaturkacıyım. Bütün ihtisasım alaturka üzerinedir. Musiki bakımından Garbı düşünmem. Fakat Arap musikisini severim. Hatta Şam'daki Farabi Musiki Cemiyeti'nin azalarındanım. Bu cemiyetin ısrarla davet etmesi üzerine de bu yakınlarda Şam'a konserler vermek üzere gideceğim. Araplar keman çalışıma hayranlar. Bana Emrül Keman diyorlar" (1951, s. 34)*

Tatlıyay kendisini tanımlarken "alaturkacı" tabirini kullanmış olsa da, ilerleyen cümlelerinde Arap müziğine olan ilgisini açıkça belirterek Arap tarzı keman icrasında usta olduğunu söylemiştir. Balkan coğrafyasında doğmuş, bölge müziğini dinleyerek ve icra ederek yetişen ve kariyerinin başlarında Çigan müziği ile ilgilenmiş bir müzisyenin bir süre sonra Arap müziğine yönelmesi dikkat çekicidir. Göç ile Türkiye'ye gelen ve geleneksel repertuvarın büyük kısmını İzmir'deki icra ortamlarında öğrenen Tatlıyay'ın Arap müziğine yönelmesinde, toplumsal beğeninin Arap müzik tarzını giderek daha çok benimsemesinin, ayrıca sanatçının maddi kaygılarının rol oynadığı düşünülebilir. Tatlıyay en başından beri müzik icra ederek hayatını kazanmıştır. Tatlıyay'ın Atatürk ile olan "Arap saz takımı" anısında da açıkça görüldüğü üzere, o yıllarda Türkiye'de daralan bir müzik icra ortamı bulunurken, Arap ülkelerinde müzik pazarı her geçen gün genişlemiştir. Sinema ile müziğin etkili şekilde kullanılması sonucu popülerliğini arttıran Arap müziği, pek çok müzisyen için cazip hale gelmiş, bu müziğin icra edildiği Arap ülkeleri de maddi kazanç merkezi olmuştur.

O yıllarda Arap ülkelerinde zenginlerin müzisyenleri koruma ve maddi anlamda

destekleme geleneği yaygındır (Özyıldırım, 2013, s. 81). Toplumda saygın bir yere sahip olan bu musikişinaslar, kendi yalılarında ve konaklarında tıpkı İstanbul'da toplanan musiki meclisleri gibi bir araya gelerek müzik icra etmişlerdir. Özellikle Kahire ve İskenderiye'de gerçekleşen bu ev konserlerinde dinleyicilerin beğenisini kazanan sanatçılar aynı yere bir daha davet edildikleri gibi, ev sahibi dışındaki diğer dinleyiciler tarafından da davetler almışlardır. Buna benzer bir teklif alarak ilk kez 1926 yılında gittiği Kahire'de beş yıl kalan Tatlıyay bu süreçte yaşadığı maddi ve manevi tatmini şu şekilde anlatmıştır:

> *"…ertesi gün işi kabul ettiğimi söyledim ve bir hafta sonra da beş kişilik bir kafile ile İskenderiye'nin yolunu tuttuk. Yolculuğumuz rahat geçti. Hepimiz, yaptığımız bu angajmanın maddi cephesinden memnunduk. İskenderiye'de bizi gayet güzel ve tantanalı bir şekilde karşıladılar. Türk musikişinaslara gösterilen bu alaka bizi cidden sevindiriyordu[22]" (1965, s. 202).*

Bu yönelimin sebepleri içinde yukarıda belirtilen çevresel ve maddi motivasyonların yanı sıra Tatlıyay'ın Arap müziğine kişisel ilgisinin, yani bir iç motivasyonun da yer aldığı açıktır. Bu ilgi muhtemelen 1926 yılındaki Kahire gezisiyle beraber ortaya çıkmış ya da pekişmiş olabilir. Oradaki müzik severlerin yoğun ilgilerinden bahseden bestecinin, Arap müziği ile kendi icrası arasında benzer unsurlar görmüş olması muhtemeldir. Arap müziğindeki serbest, doğaçlama ve yaratıcılığa açık ezgilendirme yapısı Tatlıyay'ın icralarında da dikkat çekici bir özelliktir. Cüneyd Orhon'un Bülent Aksoy'a vermiş olduğu bir röportaj bu görüşü destekler nitelikte olup, Tatlıyay'ın radyo programlarının içeriği hakkında da bilgi vermektedir:

> *"…oyun havalarında ilk akla gelen program Haydar Tatlıyay'ın programıydı… Tatlıyay kendi türünde çok üst seviyedeydi… ud, kanun, darbuka, fakat bütün programı alıp götüren Tatlıyay'dı. İstediği yerde taksime, istediği yerde ritme geçip arkadaşlarıyla birlikte, alışık oldukları için, mükemmel bir takım teşkil ediyorlardı. Bunlar bildiğimiz peşrevler ve saz semailerinin yerine daha çok Roman tarzı oyun havaları çalarlardı…" (2009, s. 265)*

Orhon'un, Tatlıyay'ın icra kabiliyetini betimlerken belirttiği "istediği yerde taksime, istediği yerde ritme geçebilme" özelliği, sanatçının icra tarzını ve bireysel müzik icrasındaki beceri seviyesini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Arap müziği hakkında araştırmalarıyla bilinen Racy bu müziğin icra özelliklerini açıklarken,

[22] Ayhan Bilgin'in yazısından alınmıştır.

Orhon'un Tatlıyay için söylediklerine benzer bazı tanımlamalarda bulunmuştur:

> *"Tarab müziği[23],müziğin esrime açısından etkinliğine katkıda bulunan ve birbirini tamamlayan iki dinamik olan bireyselliğe ve kolektifliğe önem verir… Bireysellik, bir çalgıcı solistlik yaptığı ya da diğer çalgılar eşliğinde ya da tek başına doğaçlama yaptığı zamanlarda en etkili biçimde sergilenir." (2007, s. 120)*

Görüldüğü üzere Arap müziğinde yaygın bir icra özelliği olarak karşılaşılan bireysellik ve kolektif uyum, Tatlıyay'ın icralarında da rastlanılan bir tarzdır. İcracıya özgür bir alan bırakıp yaratıcılığını sergilemesine fırsat veren bu icra davranışı, Tatlıyay gibi virtüöz seviyesinde icracılar için kendilerini ifade edebilecekleri bir alan oluşturmaktadır. Gerek piyasa ortamlarında gerek radyo programlarında "Haydar Tatlıyay ve arkadaşları" ismiyle anons edilen besteci, kemanı ile solistlik ve yöneticilik görevlerini üstlenerek, istediği anlarda ön plana çıkıp programlarını gerçekleştirmiştir. Makbule Tatlıyay ile gerçekleştirilen söyleşide de sık sık altı çizilen bu özellik, Tatlıyay'ın hayatı boyunca bağlı kaldığı bir icra üslubudur.

Müzikteki değişimin en büyük güdüleyicisinin toplumlar arasındaki değinim olduğunu belirten Kaemmer (1993, s. 102), bu değinimleri tüccarların gezileri, fetihler, uzun süreli politik ve ekonomik etkileşimler olarak açıklamaktadır. Değinimlerin yayılma ve alıntılama olarak ifade edilen sonuçlara yol açtığını belirten Kaemmer şöyle devam etmiştir:

> *"…kültürel değinimler, yalnızca yeni düşünceler ve ürünler sergilemekle kalmaz, toplumsal, politik ve ekonomik değişimlere de yol açar ve bunlar da toplumun yaşamında ayarlamalara yanıt veren tepkiler gerektirir. Müzik kültürlerinin başka toplumlardan yeni çalgılar, dağarlar ve hatta müziğin kullanımlarını alarak değiştirdikleri en eski çağlardan beri olmuştur…" (1993, s. 102)*

Yukarıda bahsedildiği gibi Osmanlı ve Arap ülkeleri arasındaki değinimler her alanda uzun yıllardır süregelmiştir. Bu devletlerin aralarındaki müzikal etkileşim Tatlıyay'dan çok önce başlamış ve tarihsel süreçte artarak devam etmiştir. Bölümün başında belirtildiği gibi, söz konusu tarihlerde pek çok müzisyen Arap ülkeleri ile bağ kurmuş, o bölgede icralarda ve hatta okullarda dersler vermiştir. "Tatlıyay, Türkiye'de

[23]Arap kültüründe, müzik ile duygusal dönüşüm arasındaki kaynaşma" tarab" kavramı ile ifade edilir. Müzik ve müzisyenler üzerine yazılmış ortaçağ yazılarında yaygın biçimde rastlanan bu kavram günümüzde hala geçerlidir. Daha spesifik bir anlamda ise "tarab" sözcüğü, I. Dünya Savaşı öncesi Mısır ve Doğu Akdeniz Arap dünyasının müzik pratiğinde kök salmış ve doğrudan duygu uyandırmakla ilişkilendirilen eski bir repertuvara işaret eder (Racy, 2007, s. 28)

arabesk müziğin öncü ismidir" görüşü tarafımızca iddialı bir saptama olarak değerlendirilmektedir. Tatlıyay bu sürecin başlatıcısı olmadığı gibi zirve ismi de değildir. Ayrıca bu süreçte bir simge isim aramak tarafımızca faydasız bir tartışma olarak görülmektedir. Müzisyenlerin Arap müziğinden ne kadar etkilendikleri ve bu etkinin ne kadarının yaratmalarına yansıdığı gibi soruların cevaplanması pek mümkün görülmemektedir. Bu kapsamda yapılabilecek tespitler kişisel yorumlardan öteye geçemeyeceği gibi iddialı savlar ortaya atmak doğru olmayacaktır.

Tatlıyay ve Arabesk tartışmalarında altı çizilmesi gereken bir diğer nokta, bestecinin Türk sanat müziğini meşk yöntemi ile öğrenmemiş, öğrendikten sonra da öğrenci yetiştirmemiş olmasıdır. Başka bir deyişle Tatlıyay, var olan bir ekolü sürdürmediği gibi yeni ekol yaratabilecek bir meşk zinciri de başlatmamıştır. Bununla beraber Tatlıyay'ın yaşadığı dönemde kitle iletişim araçlarının yok denecek kadar az olduğu da göz önüne alındığında, bestecinin yeni bir ekol hatta iddia edildiği gibi yeni bir müzik türü yaratabilme gücü olduğu tartışmaya açık bir konu olarak değerlendirilmiştir. Bu iddiaların sebebinin, Tatlıyay'ın alışılagelmiş yaygın icra ve besteleme davranışlarında bulunmamasına, şahsi üslubunun ise karma özellikler taşımasına bağlanması gerçekçi olacaktır.

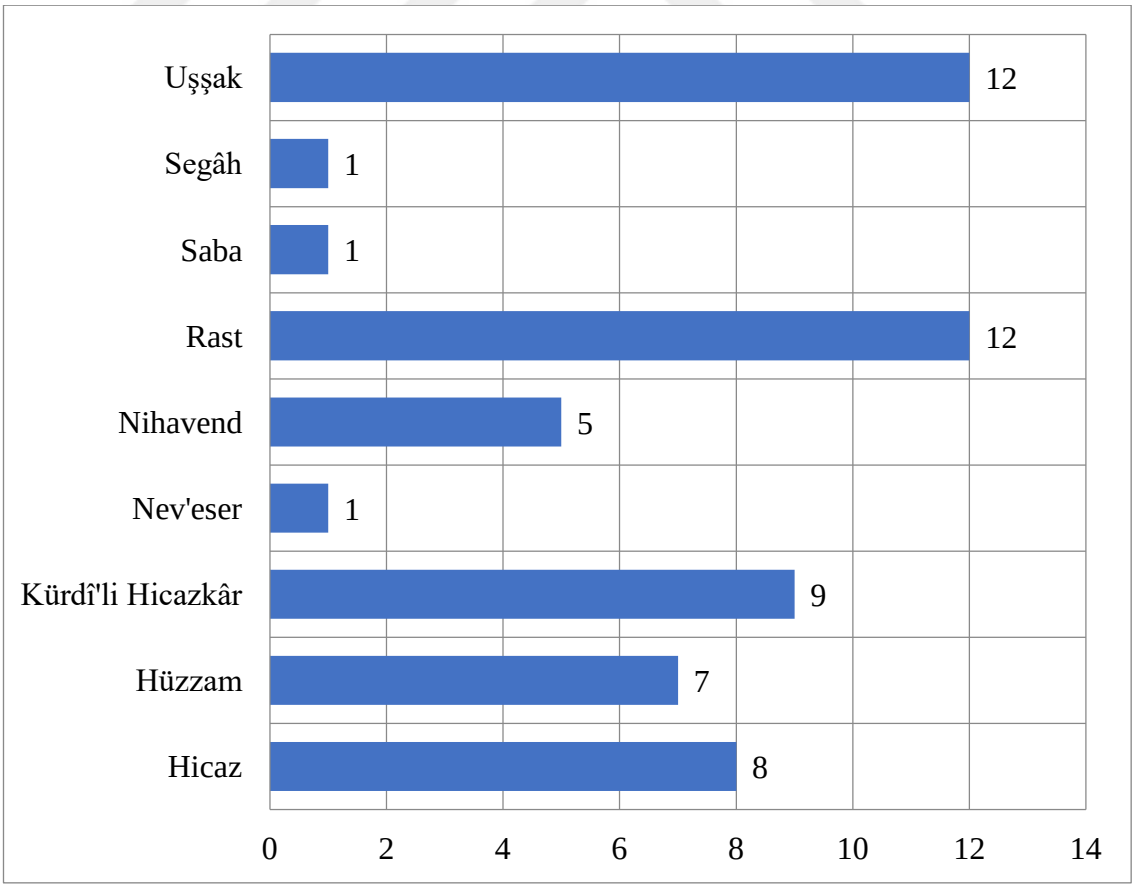
Tatlıyay'ın arabesk tartışmalarında önemli bir isim olarak işaret edilmesinin diğer bir sebebi; piyasa müziği ve gazino kültüründeki baskın rolüdür. 20. yüzyıl ile başlayan ve piyasa müziği olarak tanımlanan bu üslup, popüler müzik kavramı kapsamında ele alınabilecek yeni bir icra üslubunun şekillenmesini sağlamıştır. Tercih edilen makamlar, usuller ve türler dar bir alana sıkışarak halkın kolay anlayıp tüketebileceği şekle evirilmeye başlamıştır. Aksoy'a göre Cumhuriyet ile gelen yasaklar bu icra biçiminin yayılma hızını arttırmış, kazanç amacıyla bestelenmiş ve çoğu kısa sürede unutulacak olan piyasa şarkılarının ortaya çıkmasını sağlamıştır (1985, s. 1233).

Bu noktada Tatlıyay'ın eserlerinin usul, makam ve tür bakımından istatistiksel olarak incelenmesi, sanatçının bestecilik üslubunun anlaşılması ve temsil ettiği müzik geleneğinin tespit edilebilmesi bakımından önemli görülmüştür.

2.3.1 Tatlıyay'ın Besteciliğinin Popülerliğini İşaretleyen Genel Parametreler: Makam-Usûl-Tür

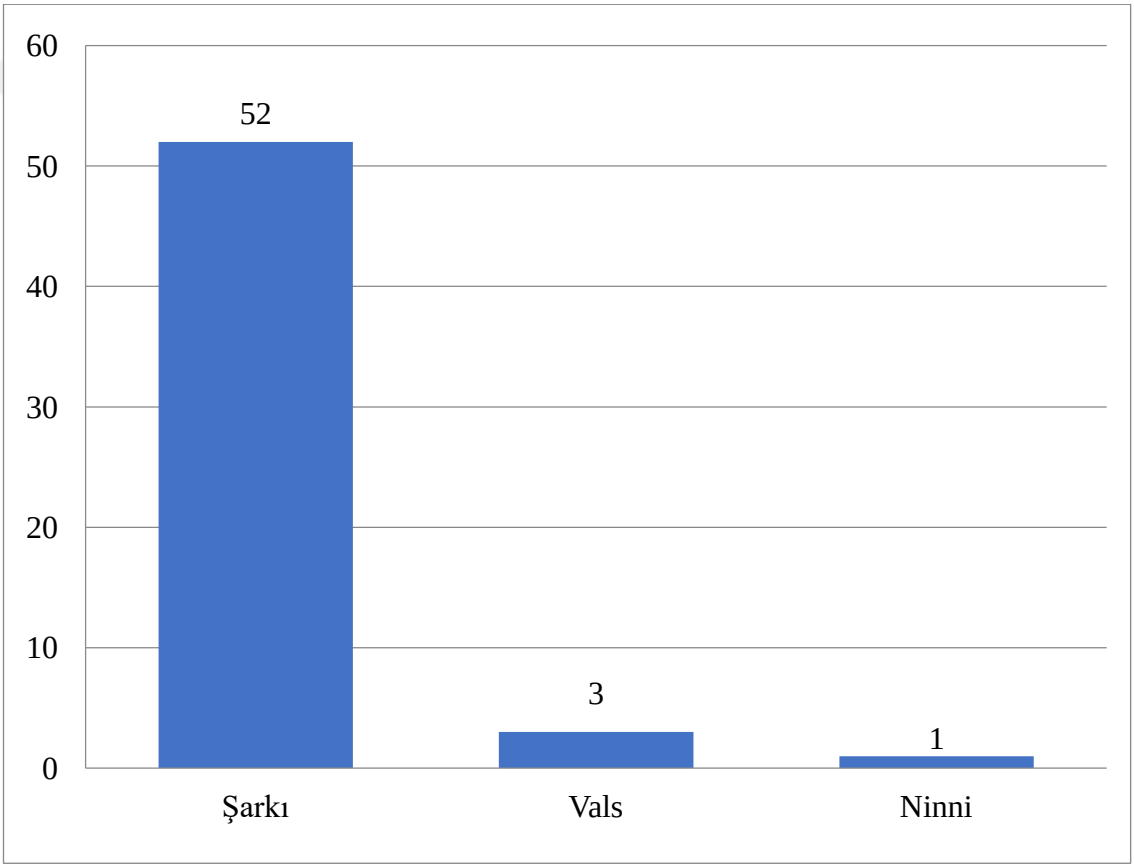
Bir önceki başlık altında Tatlıyay'ın piyasa müziğindeki konumu ve toplumun o dönemdeki müzik beğeni eğilimleri tartışılmıştır. Çalışmada buna bağlı olarak, Tatlıyay'ın dönemin popüler piyasa müziğini temsil ettiği kabul edilmiştir. Bu kabul üzerinden Tatlıyay'ın eserlerinin genel işaretleyicileri olarak tanımladığımız makam-usul-tür parametrelerinin incelenmesi ve ortaya çıkan verilerin dönemin genel eğilimleri ile karşılaştırılması amaçlanmıştır.

Toplam 56 sözlü eser besteleyen besteci, eserleri oluştururken 9 farklı makam kullanmıştır. Günümüzde de besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen Uşşak, Rast, Kürdî'li Hicazkar, Hicaz ve Hüzzam makamlarını daha çok tercih eden Tatlıyay'ın bu davranışı, yukarıda belirtilen piyasa müziği normları ile örtüşmekle beraber, ezgi malzemesinin makamsal boyuttaki daralmasının da bir göstergesi olarak görülebilir.



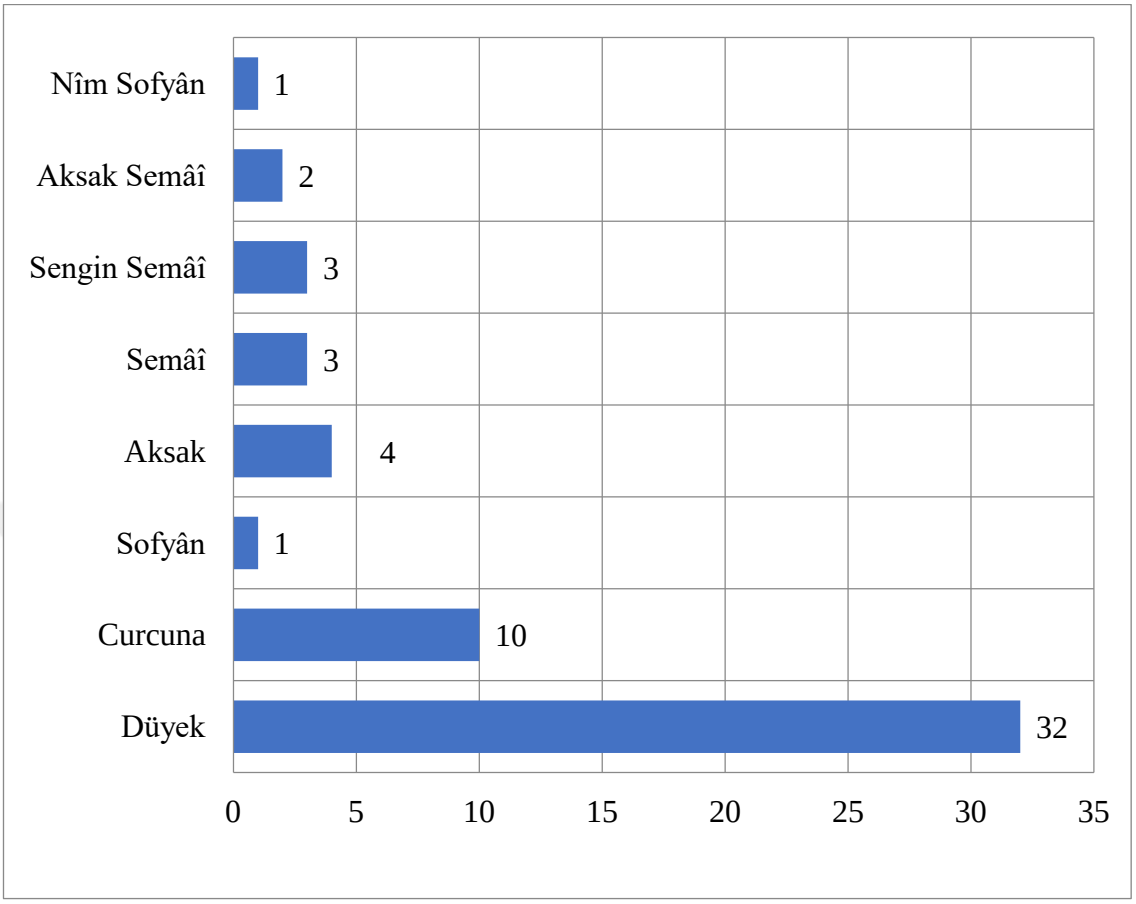
Grafik 1-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Tercih Ettiği Makamlar

Önceki bölümde de bahsedildiği üzere Tanzimat ile başlayıp Cumhuriyet dönemi ile devam eden Türk müziğindeki değişim/dönüşüm sürecinde, klasik türlerin terk edilerek yerlerine şarkı türündeki eserlerin tercih edilmesi eğilimi olduğu bilinmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında Tatlıyay'ın sözlü eserlerindeki tür dağılımı dikkat çekici olup mevcut 56 sözlü eserin 52'sinin Şarkı, 3'ünün Vals ve 1'inin Ninni türlerinde olduğu görülmüştür. Tatlıyay'ın sözlü eserlerinde şarkı türünün baskın olması durumu, bestecinin mevcut değişim/dönüşüm sürecinin bir temsilcisi olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.



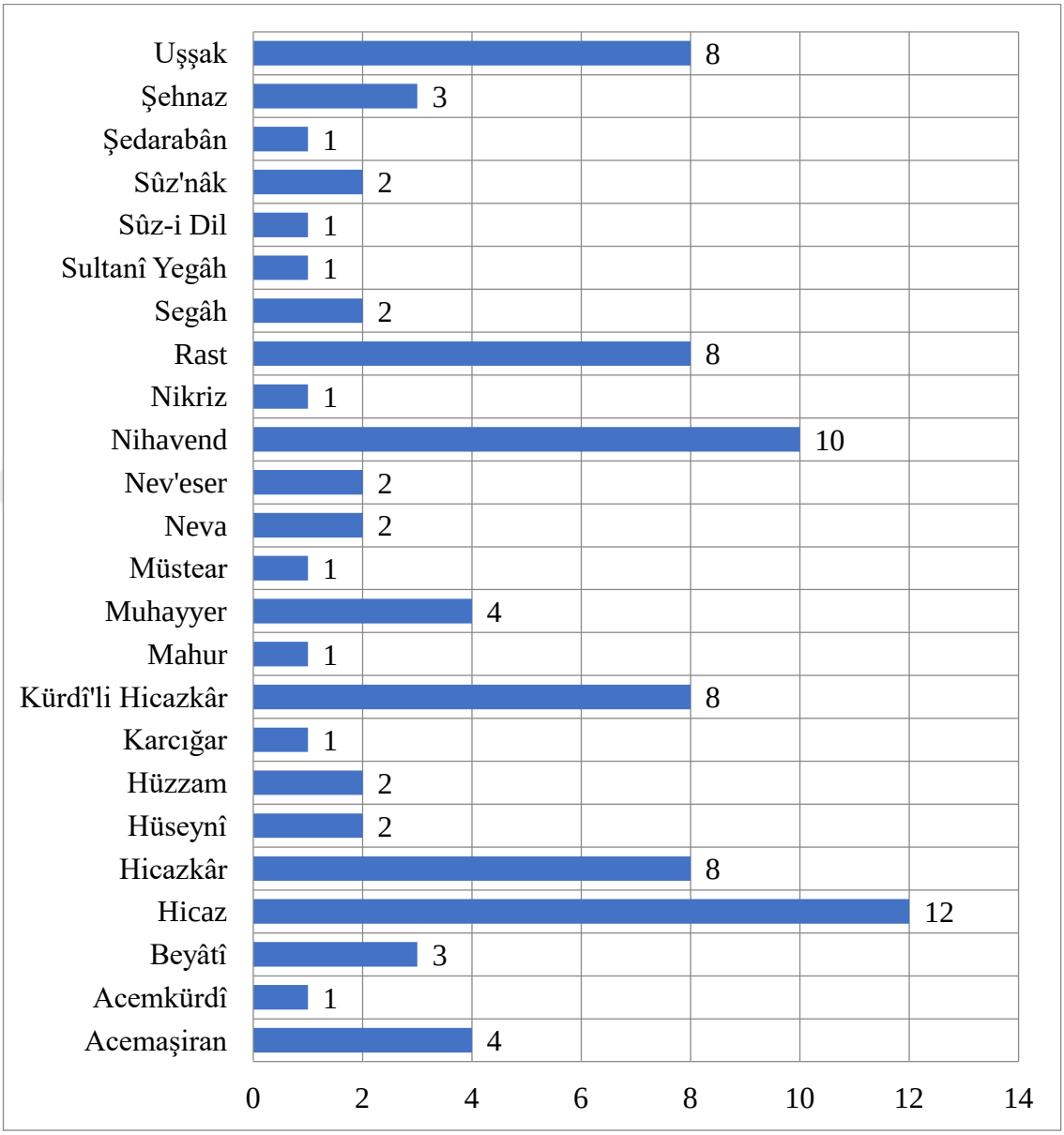
Grafik 2-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Tercih Ettiği Türler

Bestecinin sözlü eserleri usul bakımından incelendiğinde, eserlerini Nim Sofyan-Curcuna arasındaki küçük usullerde bestelediği, özellikle Düyek usulünü 32 eserde kullandığı görülmüştür. Büyük usulde eser bestelemeyen Tatlıyay'ın, makam ve tür parametrelerindeki besteleme normlarında olduğu gibi usul bağlamında da dönemin popüler besteleme davranışlarından etkilendiği söylenebilir.



Grafik 3-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Tercih ettiği Usûller

Yaygın olarak çalgısal eser besteciliği ile bilinen Tatlıyay'ın, çalgısal eserlerindeki makam tercihleri, çeşitlilik bakımından sözlü eserlerine oranla daha geniş bir dağılıma sahiptir. Bestelediği 88 çalgısal eserinde 24 farklı makam kullanan besteci 12 eserinde Hicaz, 10 eserinde Nihavend, 8'er eserinde Hicazkar, Kürdi-li Hicazkar, Uşşak ve Rast makamlarını kullanmıştır. Buradaki besteleme davranışının sözlü eserlerde olduğu gibi popüler makamların kullanımı çerçevesinde şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.



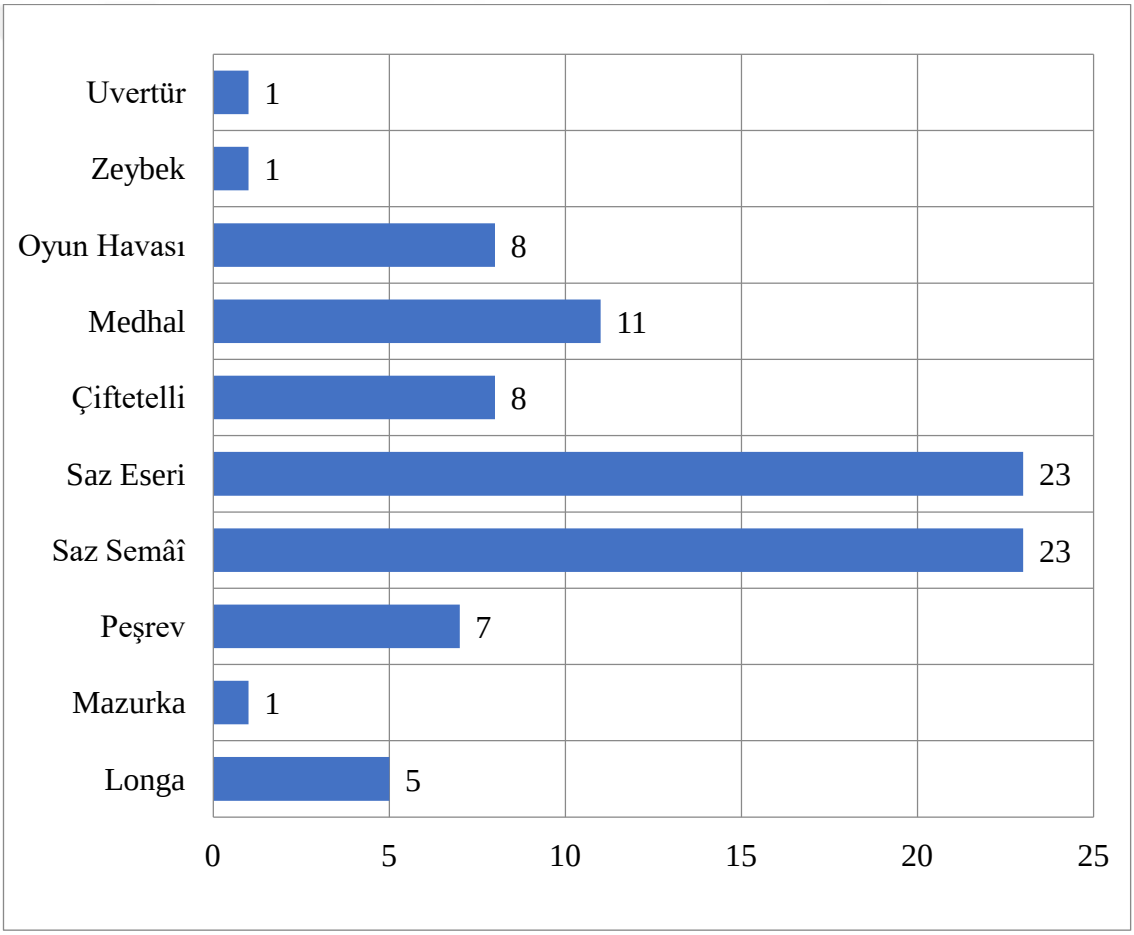
Grafik 4-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Tercih Ettiği Makamlar

Bestecinin çalgısal eserleri tür bakımından ele alındığında Saz Eseri[24] ismiyle bestelediği 23 eser bulunmaktadır (grafik 5). Bunun yanında 23 adet Saz Semâî, 11 adet Medhal[25] besteleyen besteci, 8'er adet Oyun Havası ve Çiftetelli bestelemiştir.

Bestecinin çalgısal eser bestelerken öncelikli bir tür tercihi olup olmadığı ya da genel eğilime benzer bir davranış içerisinde bulunup bulunmadığı da ayrıca

[24]Tatlıyay'ın Saz Eseri ismini verdiği eserler, diğer çalgısal türlerin biçim özelliklerini taşımayan serbest çalışmalar olarak tanımlanmıştır.
[25]Peşrevlerin uzunluğu dikkate alınarak, fasıl başında daha kısa bir çalgısal giriş sağlamak amacıyla Ali Rıfat Çağatay tarafından oluşturulan Medhal'de, Hane-Teslim anlayışı yoktur (Akdoğu, 2003, s. 298).

incelenmiştir. TRT Türk sanat müziği çalgısal eser repertuvarında toplam 3661 adet eser bulunmaktadır[26]. Bunların 1803 tanesi (%49.24) Saz Semâî türünde olup sadece 106 tanesi (%2.89) Saz Eseri'dir. 23'er adet Saz Semâî ve Saz Eseri besteleyen Tatlıyay, Saz Semâî parametresinde yaygın besteleme davranışına paralel bir davranış gösterirken, Saz Eseri parametresinde aynı davranışı sergilememiştir. Diğer bir deyişle, tür tercihlerinden birinde genel eğilime uygun davranış sergilerken diğerinde zıttı bir davranış sergilemiştir. Bu durum bestecinin tür tercihlerinde özgür seçimler yapabildiğini ve yaygın tür tercihi akımlarından etkilenmediğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

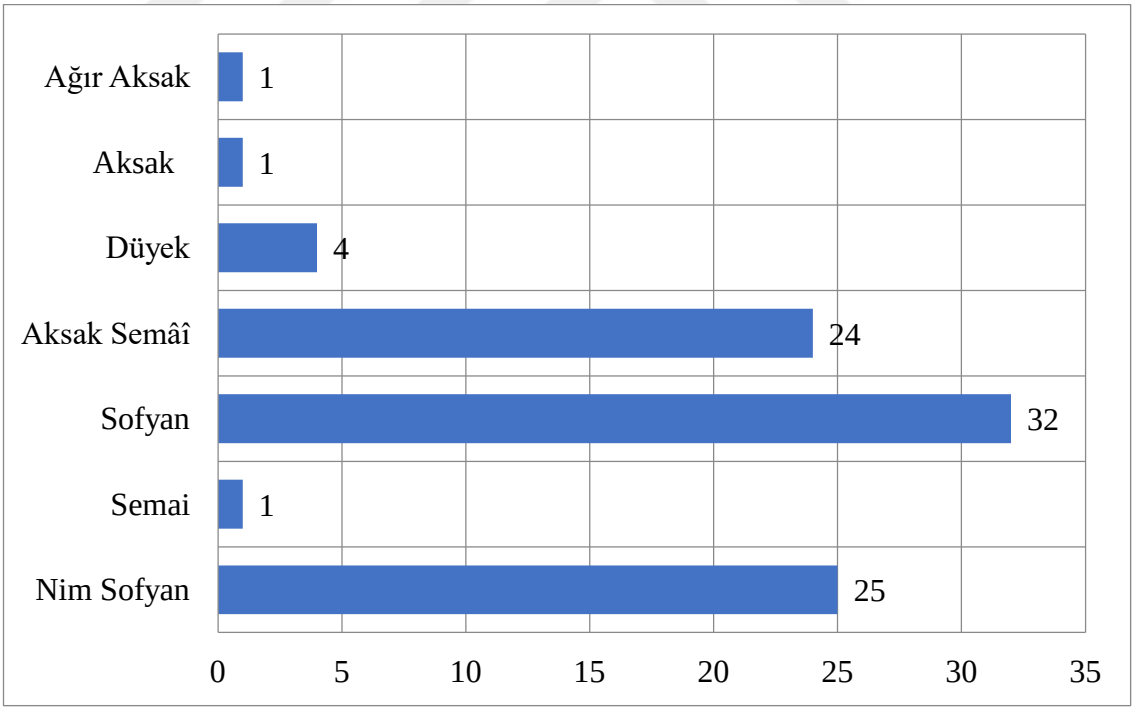


Grafik 5-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Tercih Ettiği Türler

[26]Bilgi edinme kanunu çerçevesinde muhtelif tarihlerinde TRT kurumundan güncel Türk sanat müziği çalgısal eser repertuvarı listesi talep edilmiş fakat bu taleplere olumlu ya da olumsuz cevap verilmemiştir. Dolayısıyla bu veri oluşturulurken yüksek lisans tez çalışmam için 04.02.2013 tarihinde yine bilgi edinme kanunu kapsamında edindiğim çalgısal eserler listesi kullanılmıştır.

Balkanlarda dünyaya gelen ve çocukluk dönemini burada müzik icra ederek geçiren Tatlıyay, Avrupa ve Balkan müzik kültüründen etkilendiğini sık sık belirtmiştir Besteci, "Çigan" adını verdiği iki adet Nihavend, "Mazurka[27]" adını verdiği bir adet Acemaşiran ve "Uvertür" olarak adlandırdığı bir adet Hicaz saz eseri besteleyerek Türk ve Arap müzik kültürlerini yansıtan türlerin yanında, Avrupa ve Balkan coğrafyasına ait müzik türlerinden de eserler vermiş ve bu anlamda zengin bir müzik kültürünü yansıtmıştır.

Tatlıyay, bestelediği 88 çalgısal eserde 7 farklı usul kullanmıştır. Ağırlıklı olarak Sofyan, Nim Sofyan ve Aksak Semâî usullerini tercih eden ve bu üç usulde toplam 81 çalgısal eser üreten besteci, usul tercihleri bakımından dar bir alanda hareket etmiştir. Eserlerinde büyük usul kullanmayan besteci, Peşrevleri de küçük usuller kullanarak bestelemiş, buna karşın Saz Semâîlerinde Aksak Semâî usulünün kullanılması kuralına bağlı kalmıştır. Tatlıyay, Saz Eseri adıyla bestelediği serbest çalışmalarda ise çoğunlukla Sofyan ve Nim Sofyan usullerini kullanmıştır.



Grafik 6-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Tercih Ettiği Usûller

[27]Ayakların ve topukların yere vurularak karakterize edildiği ve geleneksel köy bandolarının müziği eşliğinde çiftlerin çemberler oluşturarak dans ettiği bir tür Polonya halk dansının müziğidir. En önemli özelliklerinden biri 3/4'lük veya 3/8'lik usullerin ikinci vuruşlarının kuvvetli ve vurgulu olacak şekilde düzenlenmesidir. (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, 28.03.2016, https://www.britannica.com/art/mazurka , erişim tarihi: 01.10.2022)

Türk müziğindeki değişim/dönüşüm sürecinin bir sonucu olarak birçok makam, usul ve tür değişikliğe uğramış veya terk edilmiştir. Cumhuriyet ile gelen yasaklar, piyasa müziğindeki yükseliş eğilimi ve Arap müziğinin popülerliğini her geçen gün arttırması gibi sebepler bu değişim/dönüşüm sürecini daha da hızlandırmıştır. Maddi beklentiler ile bestelenen piyasa eserlerinin üretimi artmış, geleneksel besteleme ve icra üslubu önemini giderek yitirmiştir. Tatlıyay, sanat müziği geleneğinin herhangi bir meşk silsilesine bağlı olmayan, Anadolu'ya geldikten sonra ağırlıklı olarak piyasa icra ortamlarında müzik bilgisini ve çalgısını geliştirmiş bir müzisyendir. Bestecinin eserleri usul, makam ve tür bakımından incelendiğinde, Tatlıyay'ın gelenek mensubiyetini farklı bir noktada değerlendirmek gerekir. Türk sanat müziği geleneği ile bağı makam, usul ve türlerin kullanımı çerçevesinde yoğunlaşan Tatlıyay, yarattığı müzik ifadeleri bakımında da alışılmış bir üslup sergilemekten uzaktır ve bu özelliğiyle klasik olarak nitelenemeyeceği gibi bir önceki yüzyılda kendini göstermeye başlamış olan yeni bir tipi temsil etmektedir. Daha çok çalgısal eserleri ile ön plana çıkan besteci bu noktada da süregelen geleneğin tipik bir temsilcisi değildir. Bu konu tezin üçüncü bölümündeki eser analizlerine dayalı olarak incelenmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TATLIYAY'IN BESTELEME DAVRANIŞLARI

3.1 Tatlıyay'ın Eser Yaratma Süreci

"Sanatçı neden ve nasıl beste yapar?" soruları entelektüel anlamda çok uzun yıllardır dikkat çekmektedir. Sosyoloji ve psikoloji disiplinleri ve bu disiplinlerden faydalanan müzikoloji araştırmaları, bu soruları cevaplayabilmek amacıyla özellikle son elli yılda hatırı sayılır bir bilgi birikimi oluşturmuştur. Konuyla ilgili yapılmış bilimsel çalışmalar incelendiğinde, dünyada yapılan çalışmaların uluslararası sanat müziği mensubu besteciler üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Giderek artan bir ivmeyle süren bu araştırmaların ülkemizdeki lisansüstü çalışmalarda kendisine yeni yeni yer bulmaya başladığı görülmektedir. Bir Türk müziği eserinin temel bileşenlerine ayrılıp analiz edilmesi süreci günümüzde halen muğlak bir çalışma alanı nitelendirilebilir. Bu süreçte yaygın bir yöntem ve terminoloji birliği sağlanamamış olmasının en önemli sebebi konunun yeni bir çalışma alanı olmasıdır. Dolayısıyla yapılan her çalışma ilerleyen yıllarda daha çok netleşecek yöntemlerin oluşmasına katkı sağlayacaktır. Öte yandan yapılan çalışmaların sayısı arttıkça, meta analizler[28] ile bestecilerin birbirine benzer ve birbirinden farklı ezgi yaratma davranışlarının tespit edilmesi, aynı dönemde ya da dönemler arasında yaygın eser besteleme davranışlarının belirlenebilmesi sağlanacaktır.

Bir müzik eseri yaratma sürecinin ne gibi dinamikler çerçevesinde şekillendiği, bu süreçte besteciyi etkileyen iç ve dış motivasyonların neler olduğu ve beslendiği kaynaklar, sahip olduğu kültürel mensubiyetin besteleme davranışları ile ne ölçüde bağlantılı olduğu sorularının cevaplanabilmesi, müzik eserinin gizemli sayılabilecek yaratım sürecinin anlaşılması noktasında önem taşımaktadır. Söz konusu bu gizem; sanatçının varlığının gizli boyutlarında kısmen kökensel ve kısmen deneyimden kaynaklanan bazı temel biçimleri barındırmaktadır (May, 2003, s. 50). Yaratma sürecinde sanatçının dışa vurdukları temelde bu iki bileşendir. Diğer bir deyişle sanatçının doğup büyüdüğü ortam ile başlayan bu sürece, sanat hayatının şekil

[28]Bir konu hakkında yapılan araştırmaların sonuçlarını, o konudaki nihai gelişmeleri saptayabilmek için nicel olarak birleştirmeyi amaçlayan bir araştırma yöntemidir (Sanchez-Meca & Marin-Martinez, 2010, s. 151).

almasında etkilendiği her "şey" ve "kişi" dahildir. Tatlıyay örneği ile oldukça örtüşen bu görüş, bestecinin yaratma sürecini anlamayı kolaylaştırmaktadır. Tatlıyay'ın kökeni (Romanlık, Balkan müziği etkisi, aile içi müzik kültürü) ve deneyimleri sonucu öğrendiği müzikal birikimler (Türk, Arap, Balkan müziği icra ortamları deneyimleri) yarattığı eserleri doğrudan etkilemiştir.

Bir sanatçının deneyimlerinin yaratma gücü ile olan ilişkisini Timuçin şöyle ifade etmiştir:

> *"...sanatçı yaratma süreçleri boyunca kazandığı, böylece sürekli olarak geliştirmekte olduğu deneyimlerle bilincinin koşulları çerçevesinde kendine özgü bir sanatsal anlatım gücü oluşturur..." (2005, s. 214)*

Timuçin'in "kendine özgü bir sanatsal anlatım gücü" ifadesinin müzik sanatındaki karşılığı, yaratıcı konumunda olan bestecinin yaratı tarzıdır. Bu tezde "besteleme davranışı" olarak kavramsallaştıran husus bu yaratma tarzının kendisidir. Bu davranışların anlaşılması için gerçekleştirilecek inceleme şu iki aşamayı ihtiva edecektir:

1- Besteciyi yaratma davranışına güdüleyen etkenlerin değerlendirilmesi

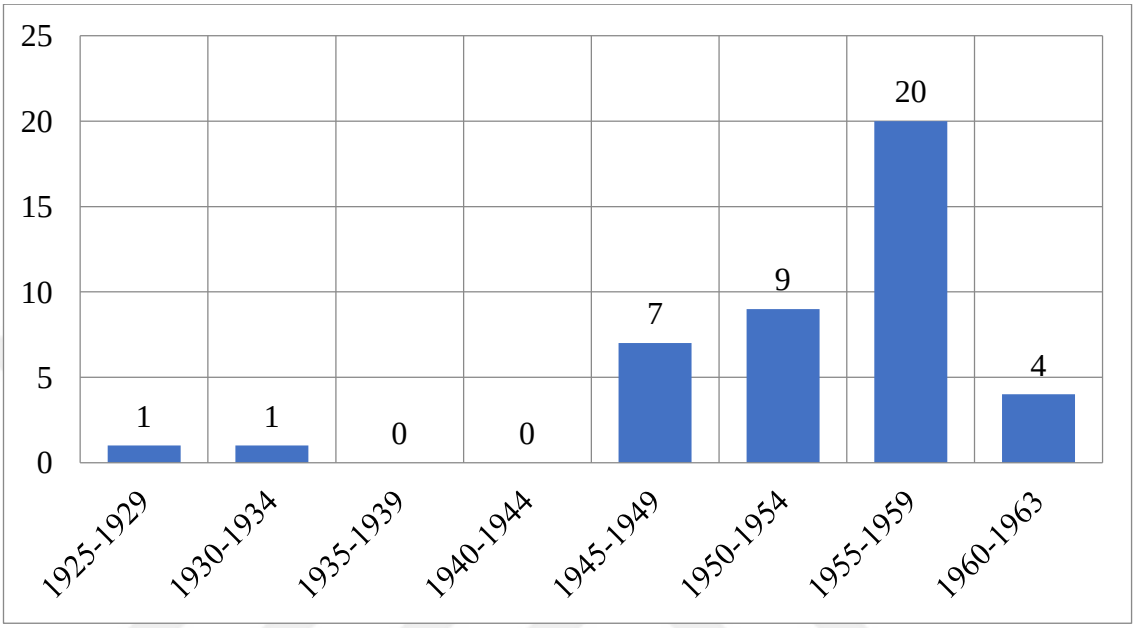
2- Yaratıların/eserlerin incelenmesi

Tatlıyay'ın yaratılarının/eserlerinin analiz edilmesi tezin üçüncü bölümünde gerçekleştirilmiş ve bu analizlerden hareketle besteleme tarzının anlaşılması noktasında bir takım sonuçlara ulaşılmıştır. Bu kısımda bestecinin neden beste yaptığı sorusuna cevaplar aranarak motivasyon kaynaklarının neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yaratıcı ediminde dikkat çeken ilk noktanın yaratıcıyı tetikleyici bir şey ile karşılaşma olduğunu belirten May (2003, s. 66), yeteneği yaratıcılığa dönüştürenin karşılaşmalar olduğunu ileri sürmüştür. Bu görüşün Tatlıyay örneğindeki yansıması ise, Tatlıyay ve Makbule Hanım'ın tanışmaları, diğer bir deyişle karşılaşmalarıdır. Tablo-2, grafik 7 ve grafik 8'de de görüldüğü üzere, Tatlıyay'ın gerek sinema sektöründeki yükseliş yılları, gerek özel plak çalışmalarının arttığı yıllar ve eser yaratmadaki verimliliğinin zirveye ulaştığı dönem Makbule Tatlıyay ile tanıştığı 1946 yılı sonrasıdır.

Tatlıyay çalgısal ve sözlü olmak üzere bestelediği 144 eserin 42 tanesinin bestelenme tarihini notalarında belirtmiştir. Yaklaşık %30'luk bir orana karşılık gelen bu eserlerin neredeyse tamamı, 1945 yılından bestecinin vefat ettiği 1963 yılına kadar

geçen dönemde bestelenmiş eserlerdir. Evlilik sonrası, bestecinin müzik yaratılarında daha bilinçli olduğu, kendisini besteci olarak gördüğü, bestecilik kimliği ile öne çıktığı ve müzikal verimlilik bakımından zirveye ulaştığı dönem olarak tanımlanabilir.



Grafik 7-Haydar Tatlıyay'ın Bestelenme Tarihi Bilinen Eserlerinin Kronolojik Dağılımı

Makbule Tatlıyay bahsi geçen bu dönemin ortaya çıkmasındaki rolünü şöyle anlatmaktadır:

> *"...burada Ankara'daydık, bir gün ben ona dedim ki; sen artık şarkı yapmayacaksın. Neden dedi, yeter dedim. Kemani Tatyoslar bilmem neler birçok isimler var dedim. Senin saz eseri yapma devren gelmiştir dedim. Oturacaksın saz eseri yapacaksın dedim... çok doğru söyledin dedi ve ilk defa Şehnaz Saz Semâî'sini yaptı... onu teşvik etmeye mecburdum çünkü o adam(Tatlıyay) tarihin malıydı..." (Tatlıyay, 1996)*

Görüldüğü üzere, Tatlıyay'ın çalgısal eser besteciliğine yönelmesini teşvik eden kişi Makbule Tatlıyay'dır ki bu söylem bir anlamda 7. grafiği doğrulamaktadır. Süreç hakkında bilgiler vermeye devam eden Makbule Tatlıyay, Tatlıyay'ın soliste refakat eden saz sanatçısı rolünden de vazgeçmesi gerektiğine inanmaktadır. Soliste eşlik etmenin Tatlıyay için küçük bir hedef olduğunun altını çizen Makbule Tatlıyay bu fikrini şöyle ifade etmiştir:

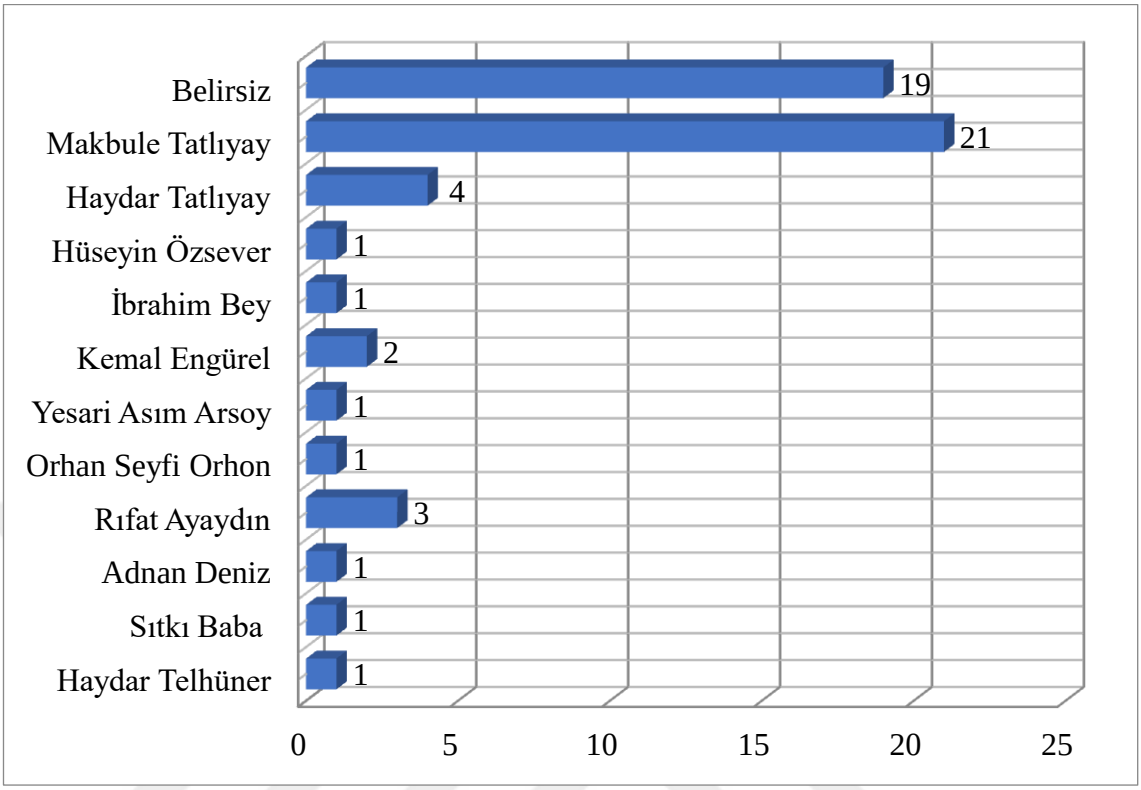
> *"...sonradan bu Suriye'ye gitme işi çıktı. Baktım bir gün okuyucu bir hanım arıyor... sen niçin okuyucu arıyorsun dedim... bak sen saz eseri yapıyorsun dedim. Gideceğiz dedim. Paralı mı kalacağız parasız mı kalacağız her şeye katlanacağız.*

Kimsenin arkasında keman çalmayacaksın, kendi eserlerini çalacaksın, başka yok dedim…" (Tatlıyay, 1996)

Makbule Tatlıyay burada "kimsenin arkasında keman çalmayacaksın" söylemiyle, soliste eşlik etmenin Tatlıyay için küçük bir kariyer hedefi olduğunu açıkça vurgulamıştır. Onun daha büyük hedeflere ulaşabilmesi için, bu ve benzeri motivasyon konuşmalarını sık sık yaşadıklarını ifade eden Makbule Tatlıyay, müzik hayatı boyunca Tatlıyay'a her koşulda destek olduğunun altını çizmiştir. Tatlıyay'ın Şam Konservatuvarı Keman Tahsilat Müdürlüğü teklifini geri çevirmesinden sonra, Makbule Tatlıyay'ın Şam Konservatuvarı müdürüne yaptığı yorum, besteciye verdiği desteğin bir başka göstergesidir:

"…sanatçılar daima hür yaşamalıdır. Onlar bir bahçeye girdikleri zaman niye laleye kondu da güle konmadı denilmez. Nereden ilham alacaksa (Tatlıyay) bırak oraya gitsin…" (Tatlıyay, 1996).

Genç yaşlardan itibaren şiirle uğraşan Makbule Tatlıyay'ın "Tatlıyay'dan Sesler", "Harman", "Ömür Boyunca" ve "Şiirle Duygularım" isimli dört adet şiir kitabı bulunmaktadır. Tatlıyay'ın güfte seçimlerine bakıldığında eşi ile kurduğu baskın besteci-güfteci ilişkisi dikkat çekici olup, Makbule Tatlıyay'ın sanatçıyı yazdığı şiirlerin bestelenmesi doğrultusunda motive ettiği düşünülebilir. Bestecinin 56 sözlü eserinin 21 tanesinin güftesi eşi Makbule Tatlıyay'a ait olup güftesi belli olmayan eserlerinin sayısı ise 19'dur. Notalarında güfte ve beste sahibini tanımlarken, bazen "güfte-beste: Haydar Tatlıyay" bazen de sadece "Haydar Tatlıyay" şeklinde ifade eden Tatlıyay'ın, güftesi belli olmayan eserler içerisinde de kendisine ait gütteleri olması ihtimali göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla hem güfte hem beste sahibi olduğu eser sayısı dörtten fazla olabilir. Eşi Makbule Tatlıyay ile kurduğu besteci-güfteci ilişkisi haricinde başka bir güfte yazarı ile yoğunlaşma yaşamayan bestecinin, geri kalan eserlerinde dengeli bir güfte sahibi dağılımı gözlenmektedir.



Grafik 8-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinin Güfte Yazarları

Makbule Tatlıyay'ın yönlendirici ve motive edici konuşmalarının Tatlıyay'ın besteleme davranışları üzerindeki etkisinin daha iyi anlaşılabilmesi için tarihte ters yönde seyretmiş bazı aile ilişkilerinin demotivasyon bağlamında açıklanması faydalı görülmüştür. Uluslararası sanat müziği bestecisi ve piyanist Robert Schumann'ın kendisi gibi besteci ve piyanist olan eşi Clara Schumann'ı, evlenmeden önce çalışması ve beste yapması için sürekli teşvik ettiği, evlendikten sonra da eşinin çalışmalarını ve başarısını kıskanıp engellediği bilinmektedir (Baltacan, 2019, s. 54). Bir diğer örnekte ise, besteci Gustav Mahler'in, eşi Alma Mahler'e benzer bir yaklaşımla müzik yapmayı yasaklayarak, "bundan böyle tek mesleğin var: beni mutlu etmek" şeklinde bir söylemle baskı oluşturduğu bilinmektedir (Eren, 2016, s. 232). Bu iki örnekte de Haydar-Makbule Tatlıyay çiftindeki durumun aksine müzisyenin müzik yapması bir eş tarafından engellenmektedir. Bunun bir sonucu olarak, verimsiz ve isteksiz bir müzisyen profili ortaya çıkmıştır. Her iki örneğin de toplumsal cinsiyet rolleri konusundaki kabulden kaynaklanmış olabileceği dikkat çekmektedir. Anılan denklemin bileşenlerinin yerleri değiştirildiğinde, kadının erkeği motive etmesinin muhtemel bir

sonuç olduğu görülür. Bir başka deyişle erkek ve kadın arasındaki motivasyon ilişkisi söz konusu olduğunda, kadının erkeği yaratıcılığa, mesleki anlamda daha prestijli bir pozisyona ilerlemeye motive etmesi beklenebilir. Örneklerden hareketle Tatlıyay'ın eşi tarafından gördüğü desteğin, onun müzik hayatındaki üretkenlik ve verimlilik düzeylerine pozitif anlamda yansıdığı söylenebilir.

Tatlıyay'ı eser yaratma sürecinde güdüleyen bir diğer faktör ise müzik çevresidir. Evlerinden sabahtan akşama kadar müzik sesinin bitmediğini belirten Makbule Tatlıyay (1996), Selahattin Pınar, Şekip Ayhan Özışık, Kadri Şençalar, İrfan Özbakır, İzzet Altınbaş, Rıdvan Lale, Edip Erten gibi isimler başta olmak üzere daha pek çok müzisyenin besteciyi sık sık ziyarete geldiklerini belirtmiştir. Bu ziyaretlerin onun besteleme edimine motivasyon kaynağı olduğu söylenebilir. Dönemin popüler isimlerinden ud sanatçısı Kadri Şençalar ile Tatlıyay'ın yaşadığı bir anı bu görüşü desteklemesi bakımından önemlidir:

> *"...çalışmayana çok kızardı, ne hırslanırdı ne hırslanırdı. Bir gün Kadri Şençalar geldi. Önüne Şehnaz Sirto'yu koydu. Kadri çal bakayım bunu dedi. Be Haydar abi, buna biraz çalışmalıyım ki çalabileyim dedi... Haydar Tatlıyay bunun üzerine, çok çalışıp bunu çalacaksın dedi..." (Tatlıyay, 1996)*

Yeni eserlerini müzisyen arkadaşlarına dinletmeyi seven Tatlıyay'ın, arkadaşlarının zaman zaman bu eserleri icra etmekte zorlanmalarından keyif aldığı bilinmektedir (Tatlıyay, 1996). Bu sebeple bestecinin eserlerinde daha dinamik ve teknik bölümler yaratmaya özel bir çaba harcadığı düşünülebilir. Makbule Tatlıyay, eşinin bazı eserleri için "bu çalınmaz", "bu olmaz" şeklinde eleştiriler yapan arkadaşlarına Tatlıyay'ın "ne demek bu olmaz" diyerek sinirlendiğini, ortamdan uzaklaşarak evde söz konusu esere çok çalışıp arkadaşlarına dinlettikten sonra onların övgülerini aldığını anlatmaktadır (Tatlıyay, 1996). Çevresi tarafından takdir edilmenin verdiği haz duygusunun da Tatlıyay'ın besteleme davranışlarına olumlu katkıları olduğu söylenebilir. Tatlıyay'ın günde en az beş saat keman çaldığını belirten eşi, bu durumun arkadaşları tarafından da takdir gördüğünü belirtmiştir.

İstanbul ve Ankara Radyolarındaki her program öncesinde arkadaşlarını toplayıp toplu halde saatlerce prova yapmalarını sağlayan Tatlıyay'ın, eserlerin doğru icra edilmesi konusunda titiz davrandığını yukarıda belirttiğimiz röportajda aktaran Makbule

Tatlıyay, bestecinin programda icra edilecek eserlerin eksiksiz icra edildiğinden emin olmadan provayı bitirmediğini belirtmiştir. Zaman zaman yeni eserlerini ilk kez radyo programında icra eden besteci için radyo icra ortamının da diğer bir motivasyon kaynağı olduğu söylenebilir.

3.2 Tatlıyay'ın Eserlerinin Yapısal Özellikleri

Tez çalışmasının bu noktasına kadar Tatlıyay'ın kimliği, sanat yaşamı, arabesk müzik tartışmalarındaki konumu ve eser yaratma sürecindeki motivasyonları gibi konular tartışılmıştır. Bunların, sanatçının bireysel yaratıcılığına ve eserlerindeki yapısal bileşenlere yansımaları bu bölümde ele alınmıştır Bir önceki bölümde, besteleme davranışlarının anlaşılması için gerçekleştirilecek incelemenin iki aşamalı olduğundan bahsedilerek, ilk aşama olarak yaratma sürecindeki motivasyonlar tartışılmış ve bu sürecin Tatlıyay'da nasıl işlediği açıklanmıştır.

İkinci aşama olarak belirtilen "yaratıların/eserlerin incelenmesi" konusu, bu bölümde yapısal bileşenlerin incelenmesiyle işlenmiş ve bu yapısal bileşenler tezin yöntem başlığı altında tanımlanmıştır. Bu bileşenler aşağıdaki açılardan incelenerek grafikler ya da tablolar kullanılarak gösterilmiştir:

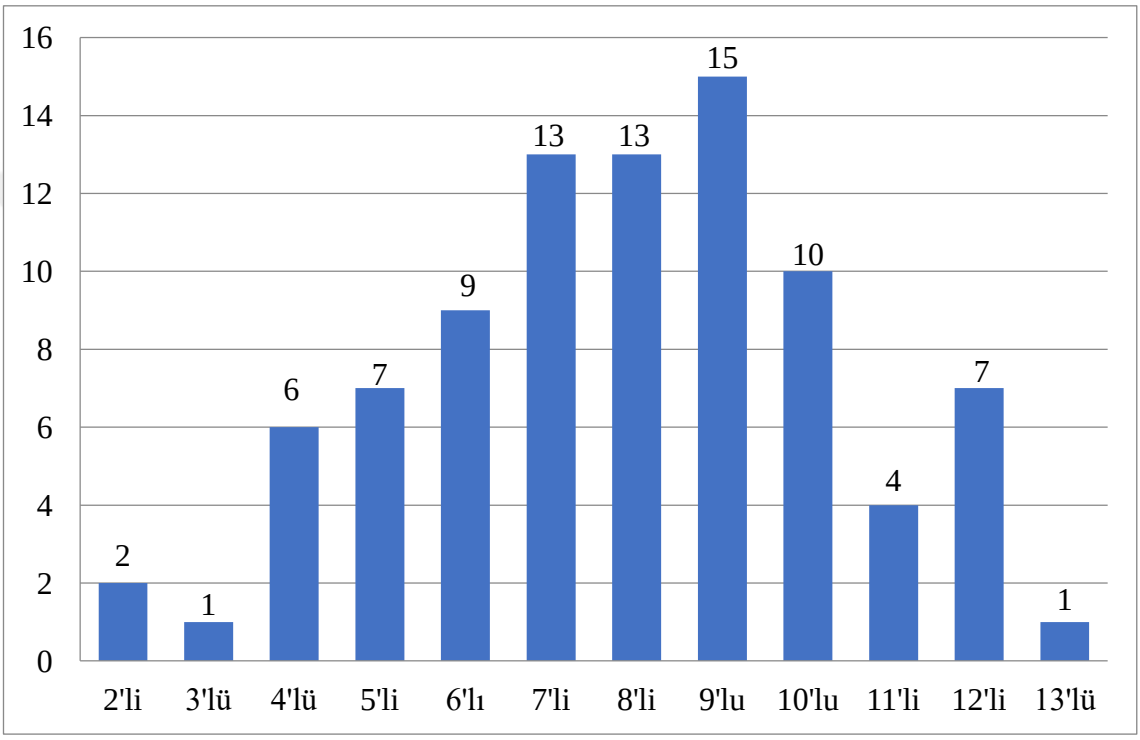
1. Ezgi Malzemesi Kesiti (EMK)
2. Ezgi çizgileri
3. Makam geçkileri ve ödünç çeşniler
4. Bölüm oluşturma davranışları
5. Ritim bileşenlerini işleme üslubu
6. Tür-Biçim ilişkisi
7. Güfte-Ezgi arasındaki yapısal ilişki

3.2.1 Ezgi Malzemesi Kesitleri (EMK)

Grafik-9'da görüldüğü üzere, Tatlıyay'ın çalgısal eserlerindeki en geniş ve en dar EMK'leri farkı altılı ve onlu aralıklar arasında yoğunlaşmıştır. Buradan hareketle bestecinin eserlerinde estetik heyecan çizgisini bir sekizliyi aşan alanda oluşturduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Müzik cümleciklerinin EMK genişlikleri arasındaki farkın

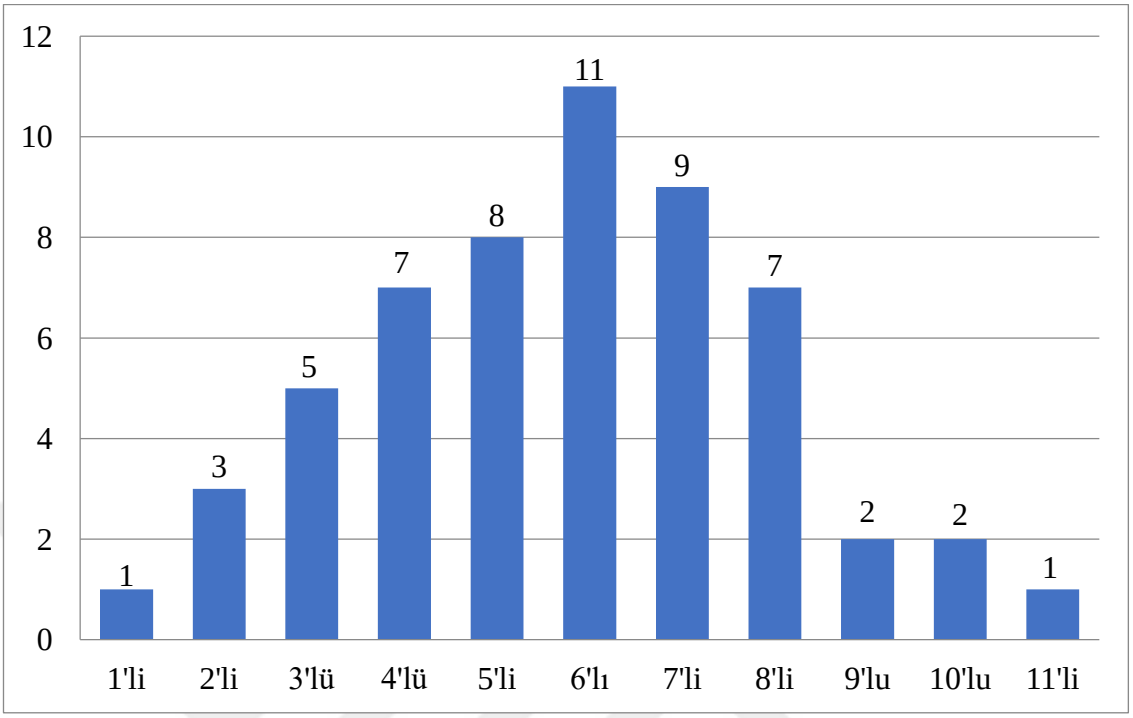
genişliği dolaylı olarak cümleciklerin ses genişliklerinin de geleneksel uygulamalarda alışılanın ötesine geçtiği değerlendirmesini yapmamızı mümkün kılmaktadır.

Sözlü eserlerinde ise, cümleciklerin EMK genişlikleri arasındaki farkın azaldığı, genellikle üçlü ve sekizli aralıklar arasında yoğunlaştığı görülmektedir. Bu veri, sözlü eserlerin çalgısal eserlere göre daha dar bir ses sahasında seyrettiği bulgusuna ulaşmamızı da sağlamaktadır.



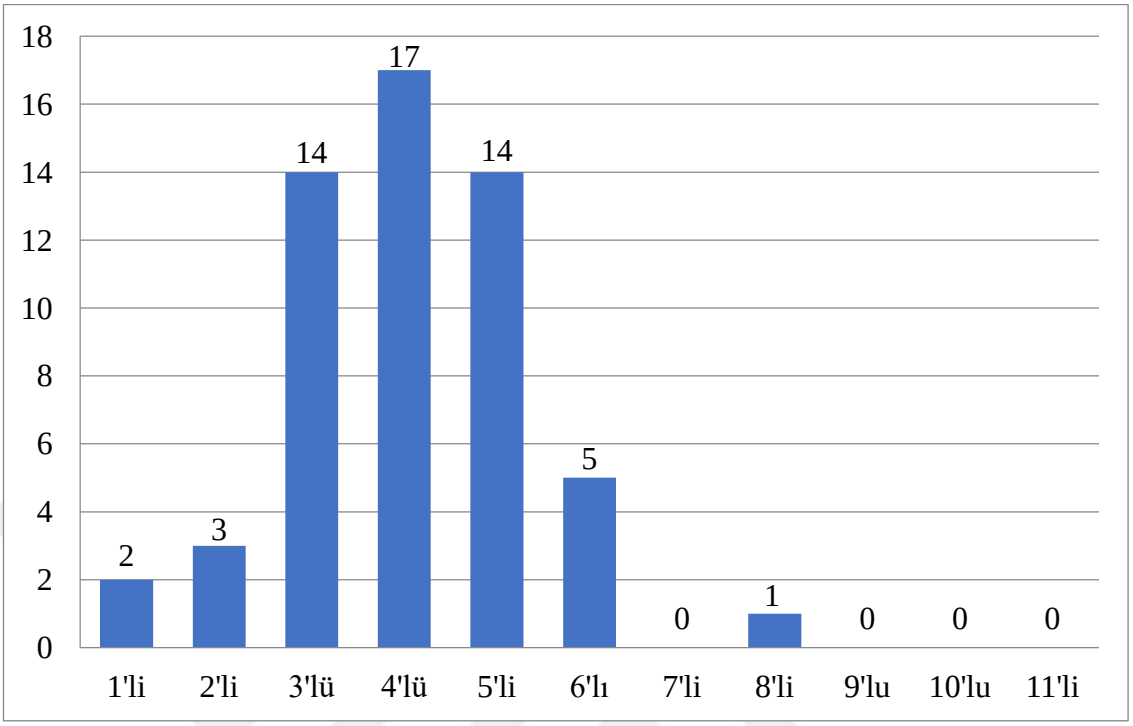
Grafik 9-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde En Geniş ve En Dar EMK'leri Arasındaki Farklar (Cümlecik Ölçeğinde)

Öte yandan, grafik 10'da görülen EMK'deki daralmanın sebebi, sözlü eserleri seslendirecek olan insan sesinin sınırları ile ilgili olabileceği gibi, çalgısal türlerin sözlü türlere göre nispeten daha özgür sayılabilecek bir besteleme alanı sunmasına bağlanabilir. Diğer taraftan, bestecinin sözlü eserlerinde geleneksel kabullere daha uygun davranmayı tercih ettiği de yapılabilecek başka bir değerlendirmedir.



Grafik 10-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde En Geniş ve En Dar EMK'leri Arasındaki Farklar (Cümlecik Ölçeğinde)

Tatlıyay daha çok çalgısal eser besteciliği ile tanınmış bir bestecidir. Grafik 9 ve grafik 10'un karşılaştırılması sonucunda ortaya çıkan verilerden hareketle, Tatlıyay'ın sözlü eserlerindeki çalgısal kısımların incelenmesinin önemli veriler sunabileceği düşünülmüştür. Bunun sonucunda yapılan incelemede bestecinin sözlü eserlerindeki en geniş EMK'nin çoğunlukla çalgısal kısımlarda olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla, sözlü eserlerdeki çalgısal kısımlar değerlendirmeye alınmadan sadece sözlü kısımlar dikkate alınarak gerçekleştirilen EMK tespitinde, 56 eserin 36'sında EMK'leri farkında daralma olduğu görülmüştür. %64,28'lik bir değişime karşılık gelen bu durum Grafik 11'e şu şekilde yansımıştır:

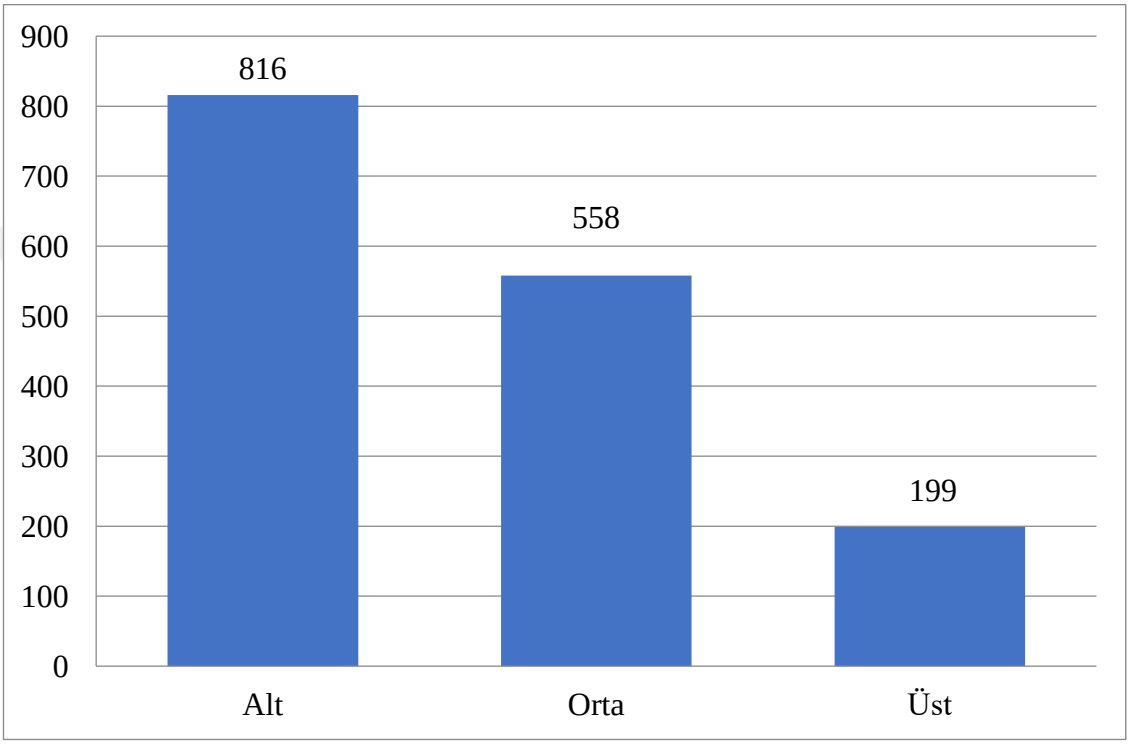


Grafik 11-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Çalgısal Kısımlar Dışındaki En Geniş ve En Dar EMK'leri Arasındaki Farklar (Cümlecik Ölçeğinde)

Grafik 11 incelendiğinde, Tatlıyay'ın sözlü eserlerinde çalgısal kısımlar haricindeki cümleciklerde, EMK'leri arasındaki farkın üç, dört ve beşli aralıklarda yoğunlaştığı görülmektedir. Bu davranışın sebepleri olarak, bestecinin çalgısal kısımlarda kendini daha özgür ve yaratıcı hissetmesi ve sözlü eserlerinde yaygın geleneksel kabullere uymayı tercih etmesi gösterilebilir. Bunun yanında bestecinin, sözlü eserlerindeki çalgısal kısımları sözlü kısımlara oranla daha geniş EMK kullanarak bestelemesinin bir diğer nedeni de sözlü eserlerine dinamizm kazandırma isteği olabilir.

Tatlıyay'ın çalgısal eserlerinde toplam 1573 adet cümlecik incelenmiştir. Bu ifadelerde %51.88 gibi yüksek bir oranla hedef perde EMK'nin altındadır. Bu durum Tatlıyay'ın genellikle inici yönde ezgi hareketleri oluşturduğunu ve kalacağı perdenin pest bölgesinde bir genişlemeyi öncelemediğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu ezgi hareketleri asma, yarım ve tam kalışlarla sonlanmaktadır. Bunun yanı sıra, EMK ile hedef perdenin altını ve üstünü işlediği ifadelerin %35.47 seviyesindeki oranı da dikkat çekicidir ve bu durum bestecinin ezgi çizgilerini çeşitlendirmesi bakımında önemli bir orandır. Bestecinin %12.65 gibi düşük bir oranla tize yönelen ezgi hareketleri oluşturması da mevcut çeşitliliği desteklemektedir.

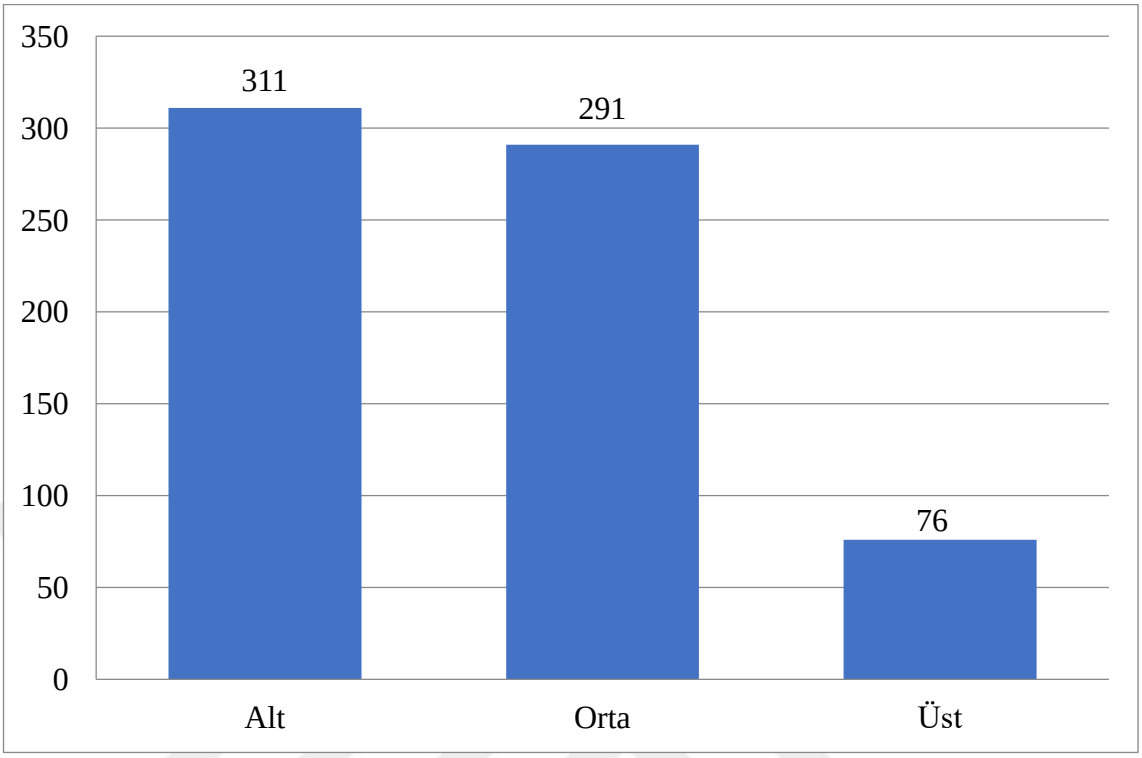
Buradaki sıralamadan daha önemli bir çıktı, her üç durumun birbirine oranıdır. Bestecinin baskın davranışına karşı ilk çeşitlendirme davranışının oranı %73 (558/757), ikinci çeşitlendirme davranışının oranı ise %27'tür (199/757). Tek başına anlamsız görünebilecek bu oranların, başka bestecilerin baskın ve çeşitlendirme davranışları oranları ile karşılaştırılması anlamlı değerlendirmeler yapılmasını mümkün kılacaktır.



Grafik 12-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Cümlecik Ölçeğinde)

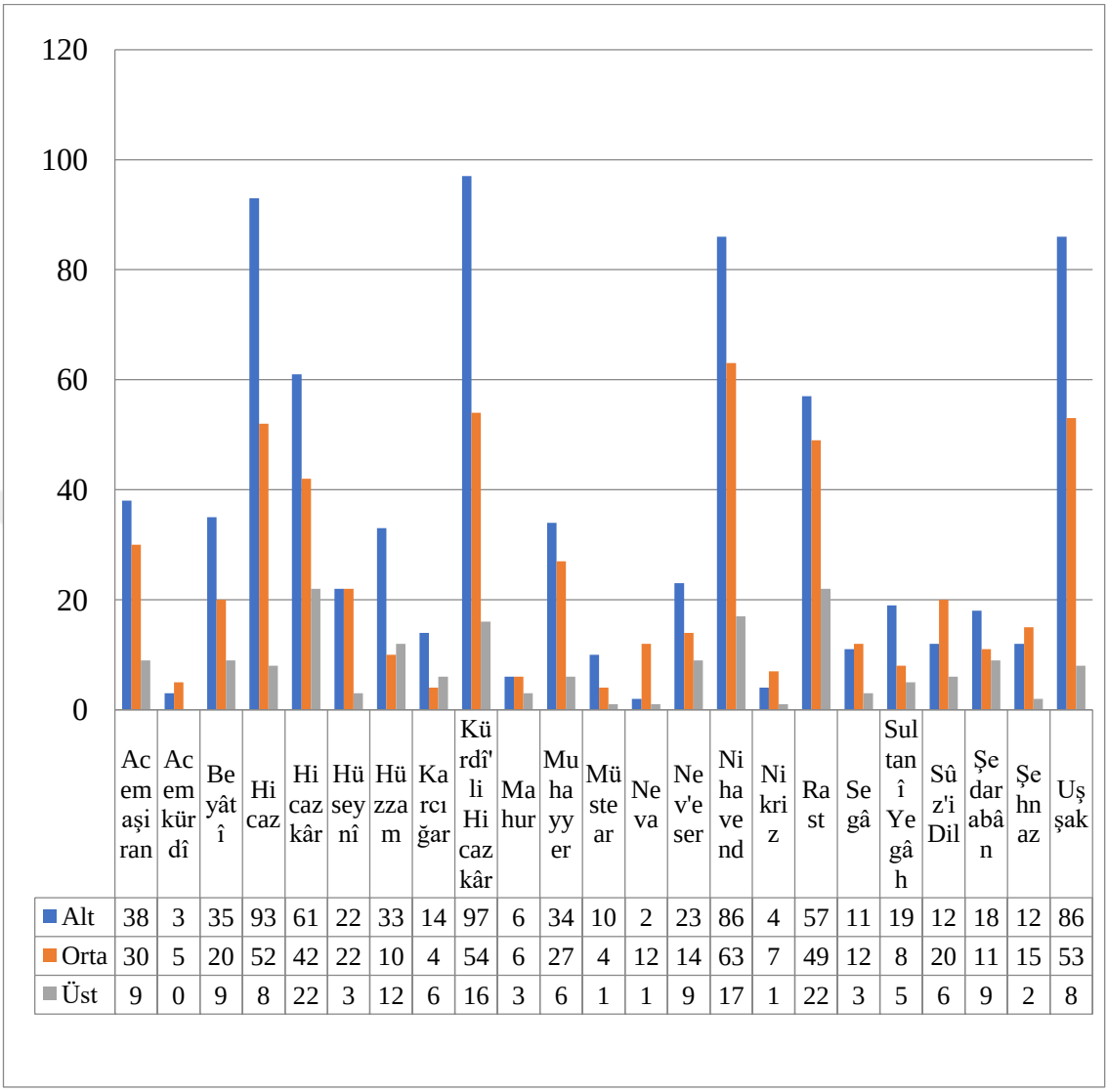
Tatlıyay'ın sözlü eserlerinde toplam 678 adet cümlecik düzeyinde müzik ifadesi tespit edilmiş olup bu ifadelerin %45.88'inde hedef perde EMK'nin altındadır. Çalgısal eserlere kıyasla sözlü eserlerde, hedef perdenin EMK'nin ortasında olduğu müzik ifadelerinin oranı daha yüksektir (%42.92). Hedef perdenin EMK'nin üstünde olduğu ifadeler ise %11.20'lik bir oran ile çalgısal eserlerdeki oran ile paralellik göstermektedir.

Çalgısal eserlerde olduğu gibi sözlü eserlerde bestecinin baskın davranışına karşı çeşitlendirme davranışlarının oranları hesaplandığında, ilk çeşitlendirme davranışının oranı %72 (291/367), ikinci çeşitlendirme davranışının oranı ise %28'dir (76/367).



Grafik 13-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Cümlecik Ölçeğinde)

Bu noktada, Tatlıyay'ın Neva makamı olarak isimlendirdiği ve bu sebeple tabloda Neva makamı olarak etiketlenen Çiftetelli ve Saz Semâî türlerindeki 2 eserine değinmekte fayda görülmüştür. Bu eserler Neva perdesinde bestelenmiş Uşşak makamı özelliklerini taşıyan eserler olup Neva makamı özelliklerini taşımamaktadır. Burada dikkat çekici durum olarak; bestecinin Dügah perdesindeki Uşşak eserlerinde EMK-hedef perde ilişkisi genel tablo ile uyumluyken Neva perdesindeki Uşşak eserlerinde hedef perdenin EMK'nin ortasında yoğunlaştığı görülmektedir. Tatlıyay'ın bu besteleme davranışını sergilemesinin keman icra tekniğiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Karar seslerindeki bu farklılık ve dolayısıyla ortaya çıkan tını farkları bestecinin aynı makamda farklı besteleme davranışlarına yönelmesine sebep olmuş olabilir. Ayrıca, eseri belirleyici unsurlar arasında durak perdesinin besteci tarafından öne çıkarıldığı, aynı zamanda icranın gerçekleşeceği akort sisteminin öncelikli bir endişe olarak eser başlığına işlenmesinin bestecinin icracılık kimliğine gönderme yaptığı düşünülmüştür.

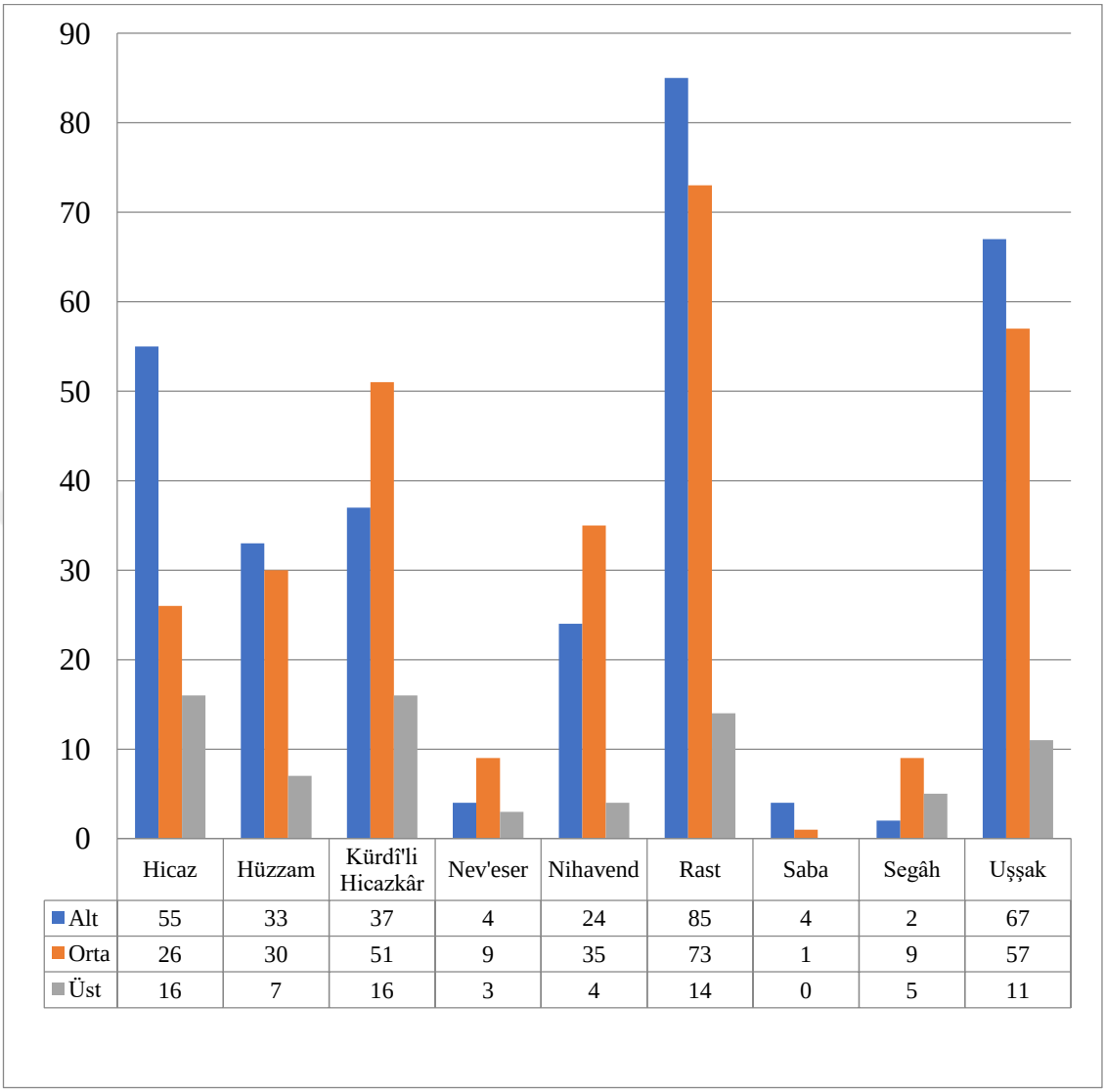


	Acem aşiran	Acem kürdî	Beyâtî	Hicaz	Hicazkâr	Hüseynî	Hüzzam	Karcığar	Kürdî'li Hicazkâr	Mahur	Muhayyer	Müstear	Neva	Nev'eser	Nihavend	Nikriz	Rast	Segâh	Sultanî Yegâh	Sûz'i Dil	Şedabâin	Şehnaz	Uşşak
Alt	38	3	35	93	61	22	33	14	97	6	34	10	2	23	86	4	57	11	19	12	18	12	86
Orta	30	5	20	52	42	22	10	4	54	6	27	4	12	14	63	7	49	12	8	20	11	15	53
Üst	9	0	9	8	22	3	12	6	16	3	6	1	1	9	17	1	22	3	5	6	9	2	8

Grafik 14-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Makam Ölçeğinde)

Bestecinin çalgısal eserlerindeki müzik ifadelerinin hedef perde ile olan ilişkisi makamlara göre süzüldüğünde genel tabloya büyük oranda uygunluk görülmektedir. Genel tablodan farklı olarak Hüseyni (2 eser)[29] ve Mahur (1 eser) makamlarındaki eserlerde hedef perdenin EMK'nin altında ve ortasında olduğu durumlar eşittir. Sûz-i Dil (1 eser), Acemkürdi (1 eser), Şehnaz (3 eser), Segah (2 eser) ve Nikriz (1 eser) makamlarındaki eserlerde ise, hedef perdenin EMK'nin ortasında olduğu durumlar altında olduğu durumlardan sayıca daha fazladır.

[29]EMK-hedef perde ilişkisi genel eğilimden farklı olan eserlerin ortalamaya etkilerinin daha net anlaşılabilmesi için eser sayıları parantez içinde verilmiştir.



	Hicaz	Hüzzam	Kürdî'li Hicazkâr	Nev'eser	Nihavend	Rast	Saba	Segâh	Uşşak
Alt	55	33	37	4	24	85	4	2	67
Orta	26	30	51	9	35	73	1	9	57
Üst	16	7	16	3	4	14	0	5	11

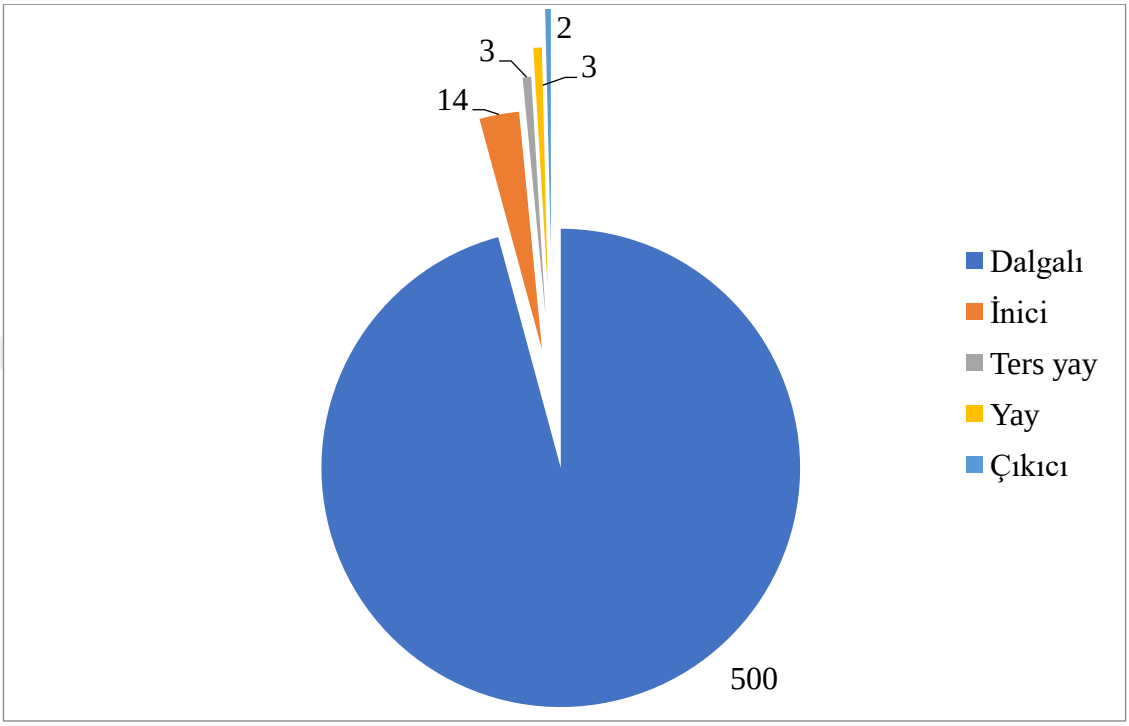
Grafik 15-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde EMK-Hedef Perde İlişkisi (Makam Ölçeğinde)

Tatlıyay'ın sözlü eserlerindeki müzik ifadeleri-hedef perde ilişkisinde çalgısal eserlerinden farklı olarak, hedef perdenin ortada olduğu müzik ifadelerinin oranının daha yüksek olduğu saptanmıştır. Söz konusu eserler makamlara göre süzüldüğünde, Tatlıyay'ın genel tabloya paralel olarak Kürdi'li Hicazkar (9 eser), Nev'eser (1 eser), Nihavend (5 eser) ve Segah (1 eser) makamlarındaki sözlü eserlerinde hedef perdenin hem altını ve hem üstünü benzer oranlarda işlediği görülmektedir.

3.2.2 Ezgi Çizgileri

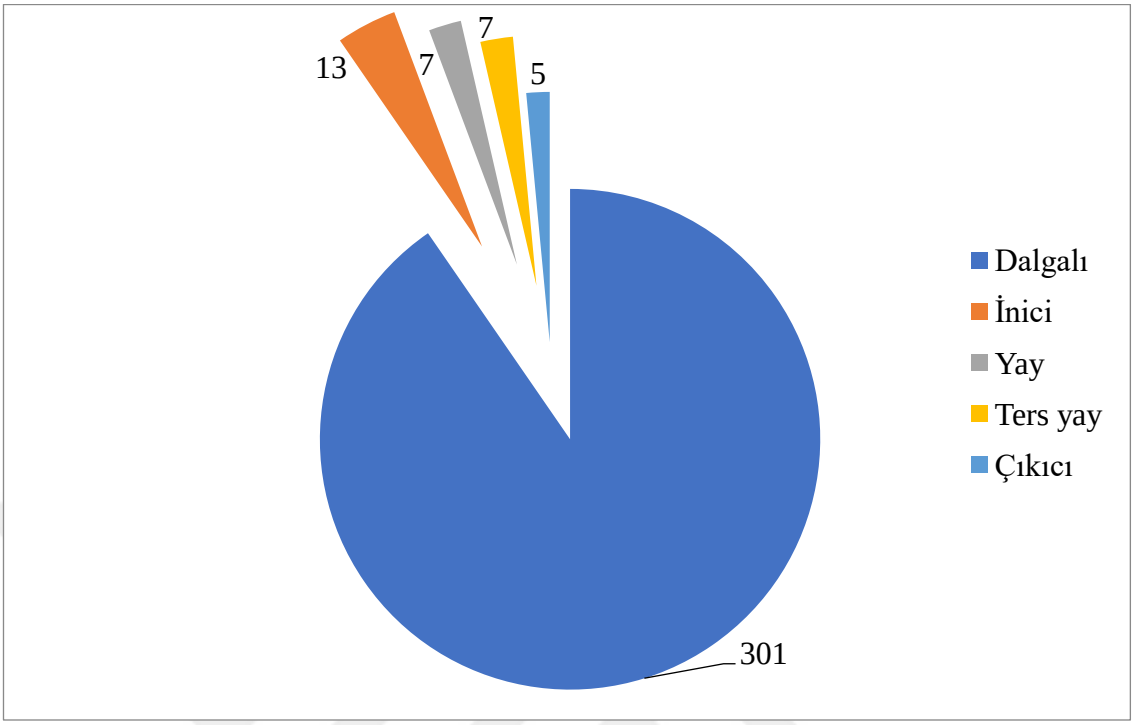
Tatlıyay'ın çalgısal eserlerinde toplam 522 adet cümle ölçeğinde müzik ifadesi tespit edilmiş olup bu ifadelerin ezgi çizgilerinin beş farklı şekilde dağılım gösterdiği

saptanmıştır. Dalgalı ezgi çizgisi %95,78 ile Tatlıyay'ın en yoğun kullandığı ezgi çizgisi yapısı olup, inici ezgi çizgisi %2,68, yay ve ters yay ezgi çizgileri %0,57'şer, çıkıcı ezgi çizgisi %0,38'lik dağılım ile onu takip etmektedir.



Grafik 16-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Müzik Cümlelerinin Ezgi Çizgileri

Bestecinin sözlü eserlerinin cümle ölçeğindeki ezgi çizgileri incelendiğinde, çalgısal eserlerinde olduğu gibi ezgileri yoğun olarak dalgalı şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Sözlü eserlerinde toplam 333 adet cümle tespit edilen Tatlıyay'ın bunların %91,38'inde dalgalı, %3,69'unda inici, %1,23'ünde çıkıcı, %1,85'inde yay ve yine %1,85'inde ters yay ezgi çizgilerini kullandığı saptanmıştır. Bestecinin hem çalgısal hem sözlü eserlerinde müzik cümlelerinin ezgi çizgilerini ortalama %93'lük bir oranla dalgalı olarak kullandığı tespit edilmiştir. Diğer bir deyişle, dalgalı ezgi çizgileri Tatlıyay'ın besteciliğinin bir işaretleyicisidir.



Grafik 17-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Müzik Cümlelerinin Ezgi Çizgileri

3.2.3 Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler

Tatlıyay 24 farklı makamda 88 çalgısal, 9 farklı makamda 56 sözlü eser olmak üzere toplam 144 adet eser bestelemiştir. Bu eserlerinde çeşitli makam geçkileri ve ödünç çeşniler kullanarak işitsel etki değişiklikleri gerçekleştirmiş ve bu değişikliklere bağlı olarak eserlerinde kısa ya da uzun süreli dinamik müzik ifadeleri yaratmıştır. Tablo 3 ve Tablo 4'te bestecinin eserlerinde kullandığı makamlar ve bu eserlerdeki makam geçkileri ve ödünç çeşniler gösterilmiştir.

Makam	Makam Geçkileri	Ödünç Çeşniler
Acemaşiran	Aaş.-Bu., Aaş.-Nik., Dü.-Sa.(2), Dü.-Uş.(2), Ra.-BSuz., Dü.-Zhic., Dü.-Bu.	Dü.-Hic., Çar.-Nik., Dü.-Kür., Dü.-Bu., Ra.-Nik., Ne.-Kür., Ra.-Hic., Ne.-Bu.
Acemkürdî	-	-
Beyâtî	Dü.-Karc., Dü.-Hic., Ra.-BSuz.	-

Hicaz	***Ir.-Hüz.(4)***, Se.-Müs., Ir.-Se., ***Dü.-Uş.(2)***	***Ev.-Se., Dü.-Kür.***
Hicazkâr	-	Ger.-Kür., Ra.-Çar., Dhis.-Müs., Ne.-Kür., Ra.-Se., Ra.-Kür.
Hüseynî	-	Ev.-Se.(2), Ir.-Se.
Hüzzam	Ra.-Kürhic.	Se.-Müs.(5), Ra.-Kür., Ra.-Hic.
Karcığar	-	-
Kürdî'li Hicazkâr	Ne.-Sa., Ne.-Uş.(2), Nhis.-Çar.(2)	Kkür.-Çar., Ne.-Hic.
Mahur	-	Ye.-Hic., Bu.-Niş.
Muhayyer	Ir.-Se.	Çar.-Nik., Ne.-Hic., Se.-Hüz., Hü.-Hic., Dü.- Se.
Müstear	-	-
Neva	Ne.-Hic.	Ac.-Çar.
Nev'eser	-	Dkür.-Çar., Ne.-Penç., Se.-Se.(2)
Nihavend	***Ra.-Kür.,*** Dü.-Uş.(2), Ne.-Uş., ***Ra.-Nik.,*** Dü.-Hic., Ra.-Se., Ra.-Mah., Kür.-Çar., Ne.-Sa., Kür.-Nik., Ra.-Nev.	Se.-Se.(3), Nhis.-Çar., ***Ra.-Nik., Ra.-Ra.***
Nikriz	Ra.-Kürhic.	Se.-Se.
Rast	Dü.-Hic, ***Ra.-Nik.,*** Dü.-Kür., Dü.-Karc., Ra.-Kürhic.	Çar.-Nik., ***Se.-Müs.(4),*** Dü.-Niş.
Segâh	-	Se.-Kür., Ne.-Kür.,Ye.-Kür.
Sultan-î Yegâh	-	Ye.-Ra.

Sûz'i Dil	Dü.-Ra., Hü.-Sa.	Çar.-Çar.
Sûz'nâk	Ra.-Hic.	Dü.-Hic., Ra.-Penç., Ne.-Uş., Ne.-Hic.
Şedarabân	-	Se.-Se., Dü.-Se., Ir.-Müs., Ra.-Çar.
Şehnaz	Ir.-Hi., Ev.-Se.	Se. Müs., Ye.-Bu., Haş.-Ra.
Uşşak	***Dü.-Sa.,*** Dü.-Se., Dü.-Karc.	Ye.-Kür., Ir.-Hüz., Dü.-Kür., Dü.-Hic., Ra.-Bu., Ev.-Se.(2), ***Ir.-Se.(3),*** Ne.-Hic.

Tablo 3-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerindeki Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler

Tablo 3'ten hareketle Tatlıyay'ın Acemkürdi, Hicazkar, Hüseyni, Karcığar, Mahur, Müstear, Nev'eser, Segah, Sultan-ı Yegah ve Şedaraban makamlarındaki çalgısal eserlerinde makam geçkisi yapmadığı görülmektedir. Acemkürdi, Karcığar ve Müstear eserlerinde ise makam geçkisi yapmadığı gibi herhangi bir ödünç çeşni kullanımına da rastlanmamıştır.

Makamlar	**Makam Geçkileri**	**Ödünç Çeşniler**
Hicaz	Ev.-Se.(2), ***Dü.-Uş.(2),*** Se.-Müs., Ev.-Müs., Ir.-Fer., ***Ir.-Hüz.,*** Ev.-Hüz.	Dü.-Niş., Mu.-Kür.(2), ***Ev.-Se.(2), Dü.-Kür.***
Hüzzam	Ne.-Uş., Ne.-Sa.	-
Kürdî'li Hicazkâr	Dhis.-Se., Ra.-Hickr.(3), Dü.-Sazem.	-
Nev'eser	Se.-Se.	Ra.-Ra., Ne.-Ra.
Nihavend	***Ra.-Kür., Ra.-Nik.***	***Ra.-Nik., Ra.-Ra.***
Rast	***Ra.-Nik.,*** Se.-Se.(2), Se.-Müs., Ne.-Hi.	***Se.-Müs,*** Ne.-Hi., Ra.-Nev., Ra.-Nik.
Saba	-	-
Segâh	Ra.-Basuz.	-

Uşşak	***Dü.-Sa.(3),*** Aaş.-Aaş., Dü.-Hi., Se.-Müs., Ne.-Uş., Ne.-Sa., Ne.-Hi. ***Ir.-Se.(2),*** Ra.-Nik., Ra.-Penç., Çar.-Nik.

Tablo 4-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler

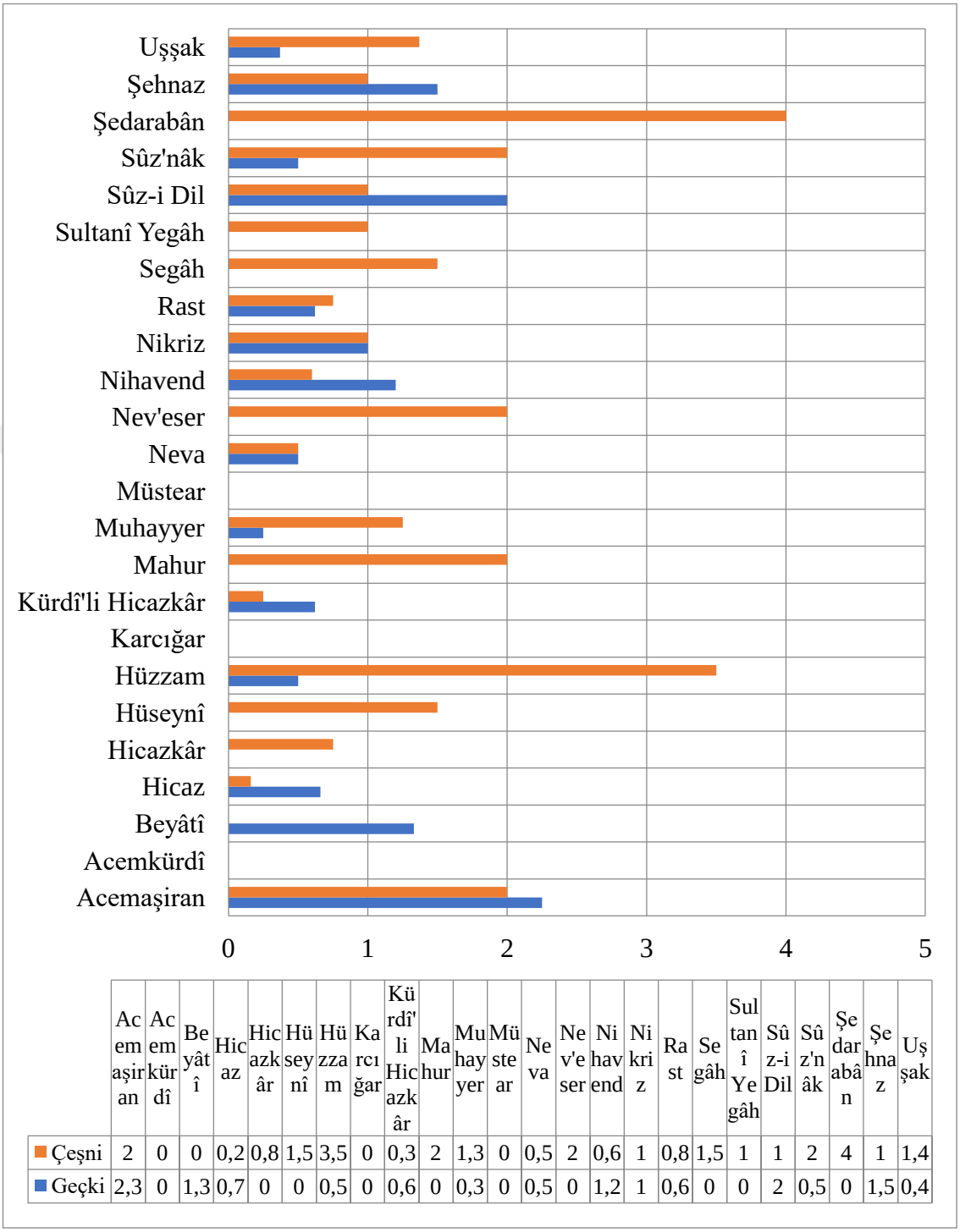
Tablo 4'te görüldüğü üzere Tatlıyay sözlü eserlerinde 9 farklı makam kullanmıştır. Saba makamındaki eserlerinde hiçbir makam geçkisi uygulamadığı görülen bestecinin, Hüzzam, Kürdi'li Hicazkar, Saba ve Segah makamlarındaki eserlerinde ödünç çeşni de kullanmadığı tespit edilmiştir.

Bu noktada, bestecinin çalgısal ve sözlü eserlerindeki toplam makam geçkisi ve ödünç çeşni sayılarının, toplam eser sayısına bölünerek makam değişkenine bağlı olmadan eser başına düşen makam geçkisi ve ödünç çeşni sayısının belirlenmesi önemli görülmüştür. Bu hesaplamayla, bestecinin makam geçkisi ya da ödünç çeşnileri, eser başına hangi yoğunlukta kullandığının anlaşılması hedeflenmiştir.

	Toplam Geçki Sayısı	Toplam Ödünç Çeşni Sayısı	Toplam Eser Sayısı	Eser Başına Düşen Geçki	Eser Başına Düşen Ödünç Çeşni
Çalgısal Eserler	54	80	88	0,61	0,90
Sözlü Eserler	35	19	56	0,62	0,33

Tablo 5-Tatlıyay'ın Çalgısal ve Sözlü Eserlerinde Eser başına Düşen Makam Geçkisi ve Ödünç Çeşni Sayısı

Tablo 5'ten elde edilen verilerin makam değişkenine bağlı olarak süzülmesiyle oluşturulan grafik 18 ve grafik 19, bestecinin makam özelinde çalgısal ve sözlü eser başına düşen makam geçkisi ve ödünç çeşni ortalamalarını göstermektedir. Grafik 18'de görüldüğü üzere Tatlıyay'ın eser başına en çok geçki yaptığı makam 2,3 ortalamayla Acemaşiran'dır. Acemaşiran eserleri 2 ortalamayla Sûz-i Dîl ve 1,5 ortalamayla Şehnaz makamındaki eserler takip etmektedir. Eser başına yapılan ödünç çeşni ortalamasına bakıldığında, 4 ortalama ile Şedaraban makamı ilk sırada olup ardından 3,5 ortalamayla Hüzzam ve 2 ortalamayla Acemaşiran makamları gelmektedir.



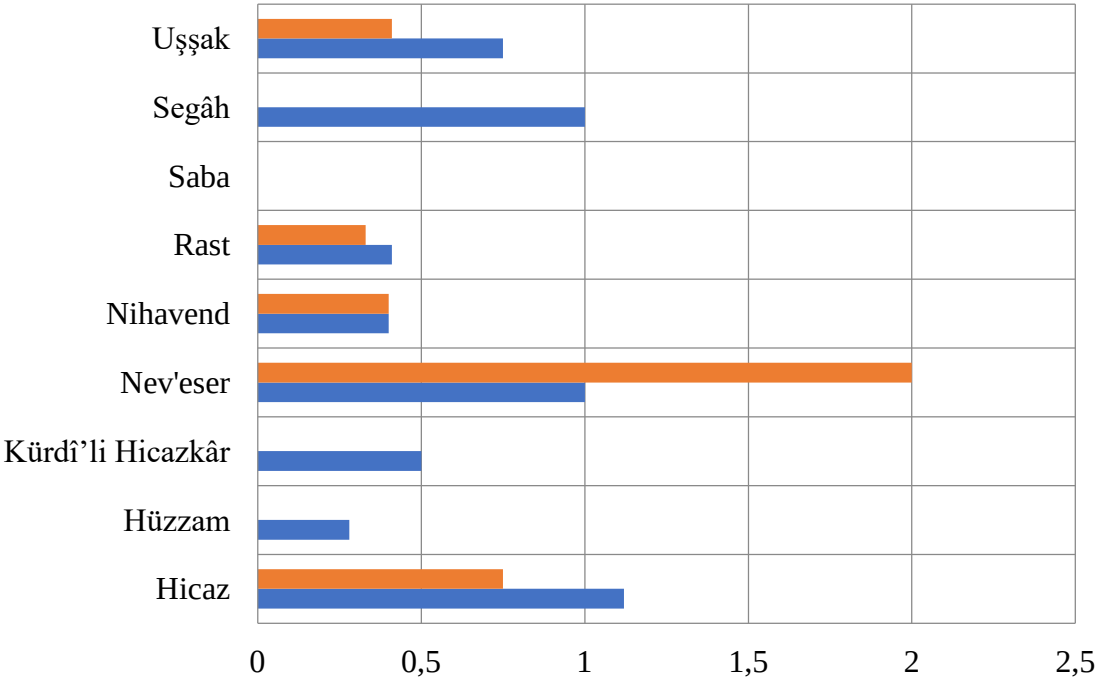
	Acem aşiran	Acem kürdî	Beyâtî	Hicaz	Hicazkâr	Hüseynî	Hüzzam	Karcığar	Kürdî'li Hicazkâr	Mahur	Muhayyer	Müstear	Neva	Nev'eser	Nihavend	Nikriz	Rast	Segâh	Sultanî Yegâh	Sûz-i Dil	Sûz'nâk	Şedarabân	Şehnaz	Uşşak
Çeşni	2	0	0	0,2	0,8	1,5	3,5	0	0,3	2	1,3	0	0,5	2	0,6	1	0,8	1,5	1	1	2	4	1	1,4
Geçki	2,3	0	1,3	0,7	0	0	0,5	0	0,6	0	0,3	0	0,5	0	1,2	1	0,6	0	0	2	0,5	0	1,5	0,4

Grafik 18-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Eser Başına Düşen Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler Ortalaması

Tatlıyay'ın sözlü eserlerinde eser başına en çok makam geçkisi yaptığı makam 1,12 ortalamayla Hicaz'dır (Grafik 19). Hicaz makamındaki eserleri 1 ortalama ile Segah ve 0,75 ortalamayla Uşşak makamındaki eserler takip etmektedir. Eser başına

yapılan ödünç çeşni ortalamasına bakıldığında 2 ortalamayla Nev'eser makamı ilk sıradadır. Ardından 0,75 ortalamayla Hicaz ve 0,41 ortalamayla Uşşak makamları gelmektedir.

Tatlıyay'ın çalgısal ve sözlü eserlerinde ortak kullandığı makam geçkileri ve ödünç çeşniler tablo 3 ve tablo 4'te kalın ve italik yazı tipi ile vurgulanmıştır. Hicaz, Nihavend, Rast ve Uşşak makamlarındaki çalgısal ve sözlü eserlerinde ortak makam geçkileri ve ödünç çeşniler kullanan bestecinin, baskın bir davranışına rastlanmamıştır. Dolayısıyla, aynı makam geçkileri ve ödünç çeşnilerin çalgısal ve sözlü eserlerdeki ortak kullanımını, Tatlıyay'ın besteleme davranışının çeşitlenmesi noktasında değerlendirmek doğru olacaktır.



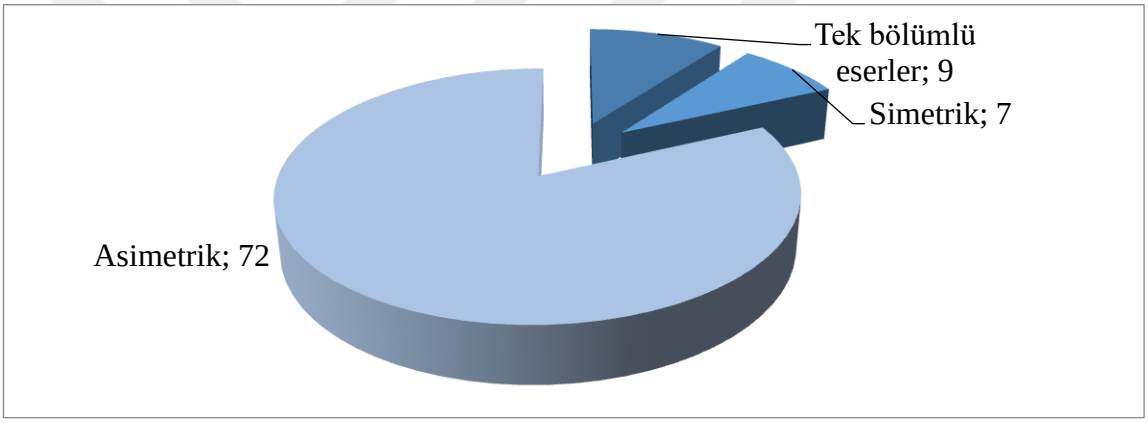
	Hicaz	Hüzzam	Kürdî'li Hicazkâr	Nev'eser	Nihavend	Rast	Saba	Segâh	Uşşak
Çeşni	0,75	0	0	2	0,4	0,33	0	0	0,41
Geçki	1,12	0,28	0,5	1	0,4	0,41	0	1	0,75

Grafik 19-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Eser Başına Düşen Makam Geçkileri ve Ödünç Çeşniler Ortalaması

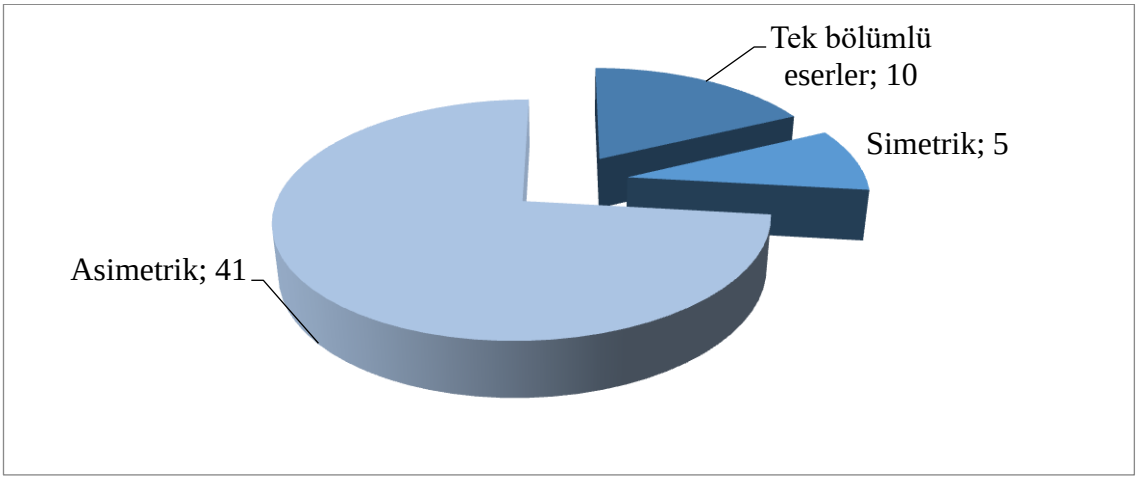
3.2.4 Bölüm Oluşturma Davranışları

Tatlıyay'ın çalgısal eserlerinin müzik bölümleri başına düşen ölçü sayıları incelendiğinde, eserlerin %81,82'lik bir oranda asimetrik bir yapıya sahip olduğu saptanmıştır. Çalgısal eserlerinde simetrik yapıda olanların oranını %7,95 ve tek bölümlü bestelendiği için simetri-asimetri durumu aranmayan eserlerin oranı %10,23'dir.

Bestecinin sözlü eserlerinde de benzer bir yönelim saptanmış olup asimetri oranının %73,21 olduğu tespit edilmiştir. Tek bölümlü olduğu için simetri-asimetri durumu aranmayan eserlerin oranı %17,86, simetri tespit edilen sözlü eserlerin oranı da %8,93'tür.



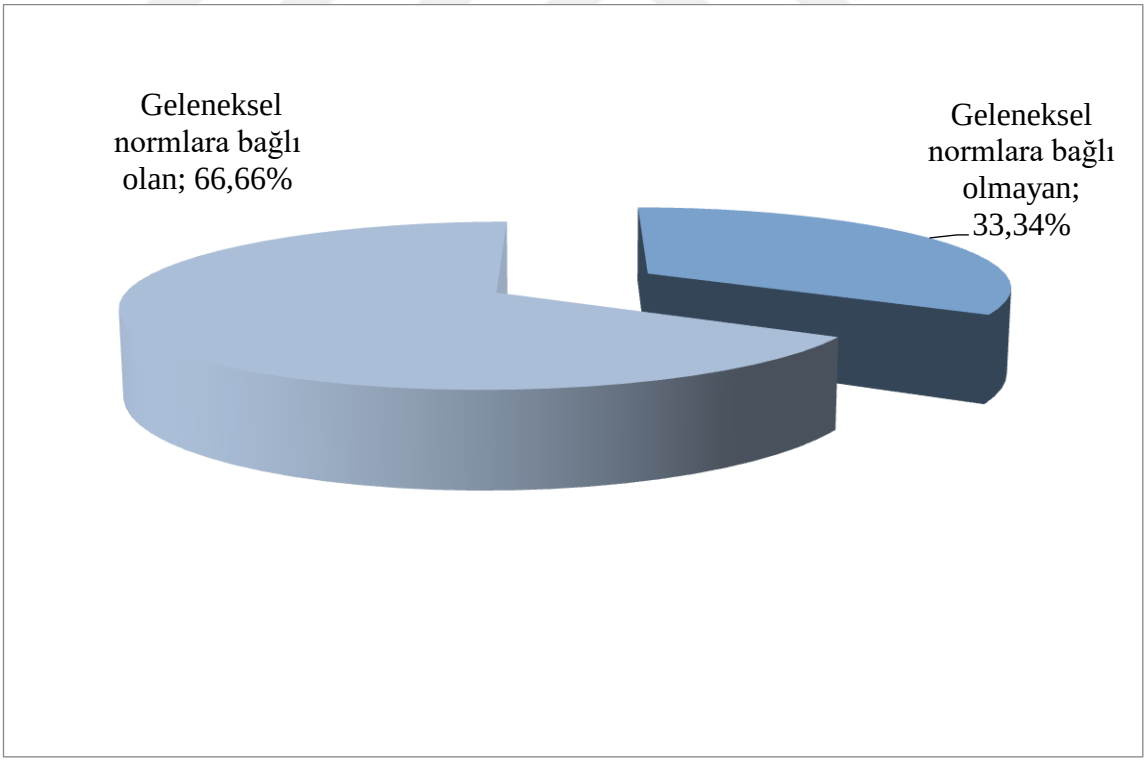
Grafik 20-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerindeki Bölümlerin Ölçü Sayısına Göre Simetrik-Asimetrik Olması Durumu



Grafik 21-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerindeki Bölümlerin Ölçü Sayısına Göre Simetrik-Asimetrik Olması Durumu

Bestecinin çalgısal ve sözlü eserlerinin müzik bölümlerindeki simetri-asimetri durumlarının ortalaması sonucunda ortaya çıkan tablo, Tatlıyay'ın bestecilik üslubunun işaretleyicisi olarak görülebilir. Ortalama %77,51'lik bir oranla bölümler arasında asimetrik besteleme davranışı benimseyen bestecinin bu tutumu estetik tercihinden kaynaklanabileceği gibi, simetri yaratmaya zorlayıcı bir eğitim süreci geçirmemiş olmasından da kaynaklanabilir.

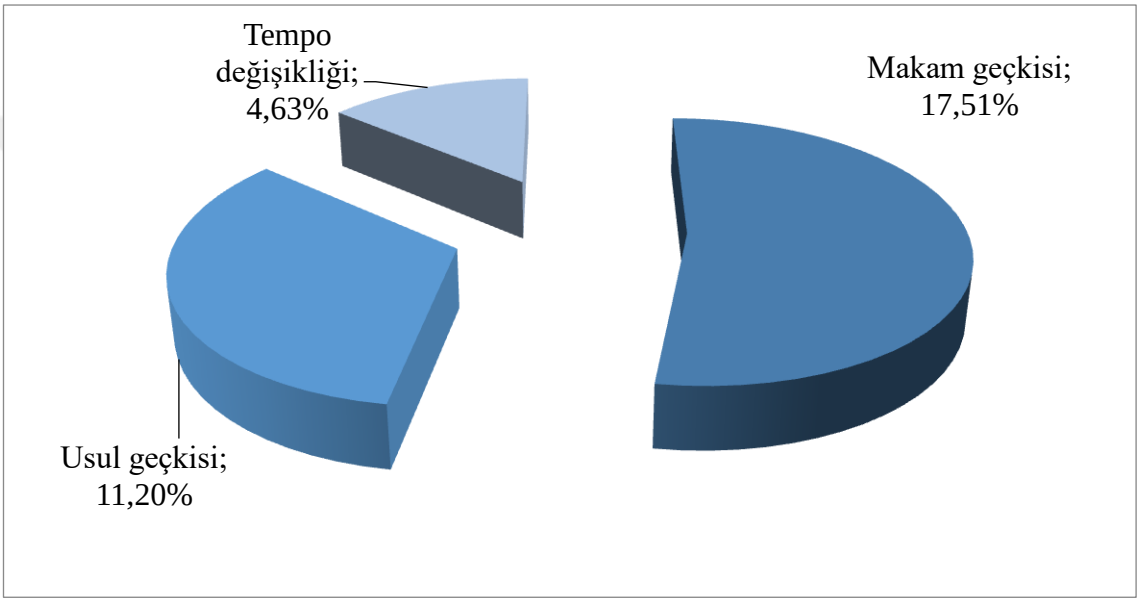
Bir müzik eserinde yeni bir bölümün oluşabilmesi için ritmik ya da ezgisel değişikliklerin gerçekleşmesi gerekmektedir (Akdoğu, 2003, s. 57). Başka bir deyişle, eser içinde yeni bir bölümün başladığının temel göstergesi ritmik ya da makamsal değişimin süreklilik gösterdiği yeni bir ezgisel ya da ritimsel boyutun içine girilmiş olmasıdır. Ritimsel boyuttaki değişim usul geçkisi sebebiyle oluşabileceği gibi tempodaki değişiklikler sebebiyle de gerçekleşebilir. Ezgisel boyuttaki değişim ise makam geçkisi sebebiyle gerçekleşmektedir. Bunların dışında eserin bestelendiği biçimin geleneksel normlarına bağlı olarak oluşan bölümler de olabilir[30].



Grafik 22-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Bölüm Oluşturma Yöntemleri

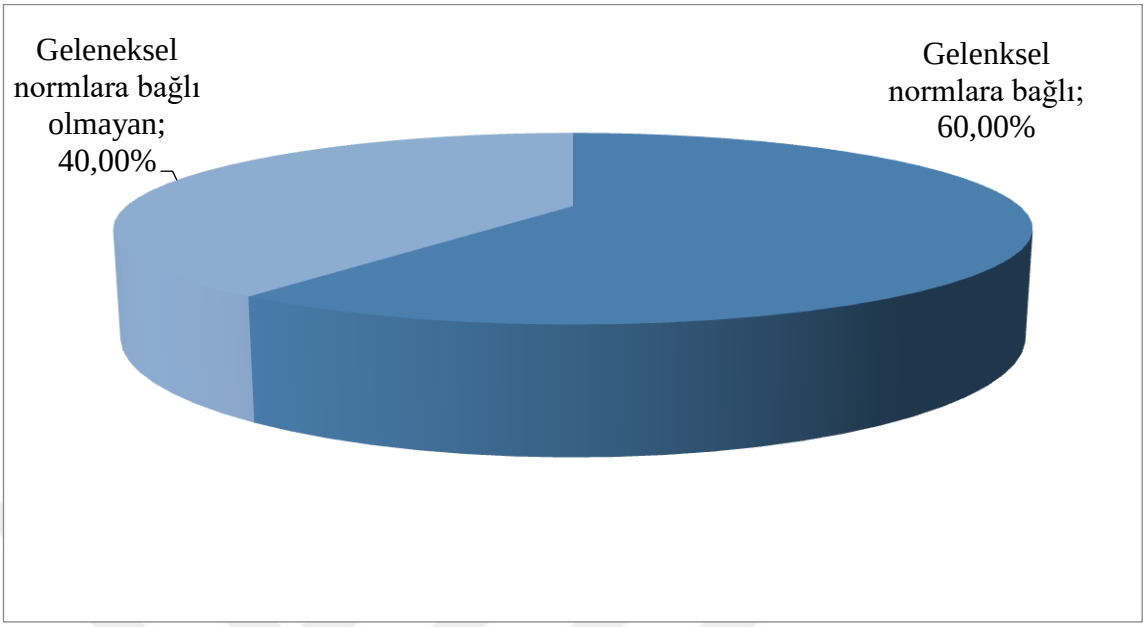
[30]Örneğin; Peşrev biçiminde bestelenmiş bir eserin ezgisel ya da ritimsel boyutlarında bir değişiklik olmamasına rağmen hâne-teslim anlayışı sebebiyle oluşan bölümler bu gruba dahil edilmiştir.

Bestecinin çalgısal eserlerinin biçim kurguları incelendiğinde 88 eserinin 9 tanesinin tek bölümlü olduğu, kalan 79 eserinde bölüm oluşturma yöntemleriyle oluşturduğu 177 bölüm tespit edilmiştir. Bunların 118 tanesi geleneksel normlara bağlı, 59 tanesi geleneksel normlara bağlı olmayan diğer bir deyişle bireysel tercihler ile oluşturulan bölümlerdir. Bu noktada sanatçının, çalgısal eserlerinde bölüm oluştururken benimsediği baskın davranışının geleneksel normlara uygun davranmak olduğu görülmektedir.



Grafik 23-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerindeki Geleneksel Normlara Bağlı Olmayan Bölüm Oluşturma Yöntemleri (%33,34 üzerinden dağılım)

Ardından gelen bölüm oluşturma yöntemi makam değişikliği yöntemi olup bu yöntem ile oluşturulmuş bölüm sayısı 31'dir ve %17,51'lik orana sahiptir. Bu durum sanatçının bireysel tercihleri bağlamındaki baskın davranışı olarak değerlendirilebilir. Ritimsel boyuttaki değişimler sonucu oluşan bölümlerin toplam oranı %15 civarı olup bestecinin yeni bir bölüm oluşturmak için daha çok tercih ettiği yöntem %11,20'lik oranla usul geçkisi yapmaktır.

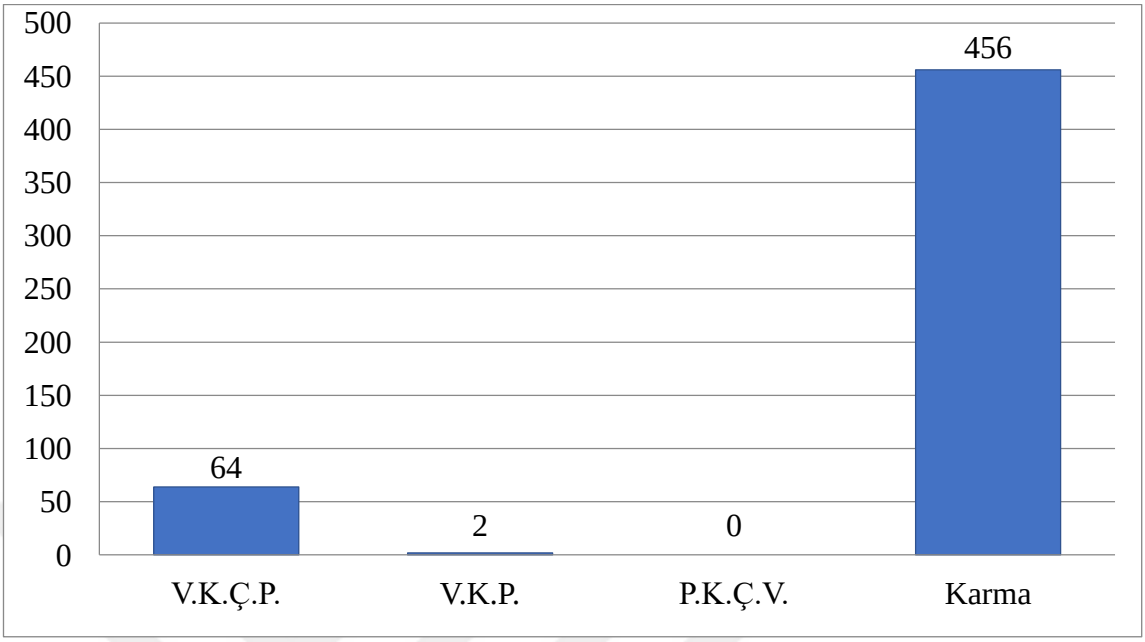


Grafik 24-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Bölüm Oluşturma Yöntemleri

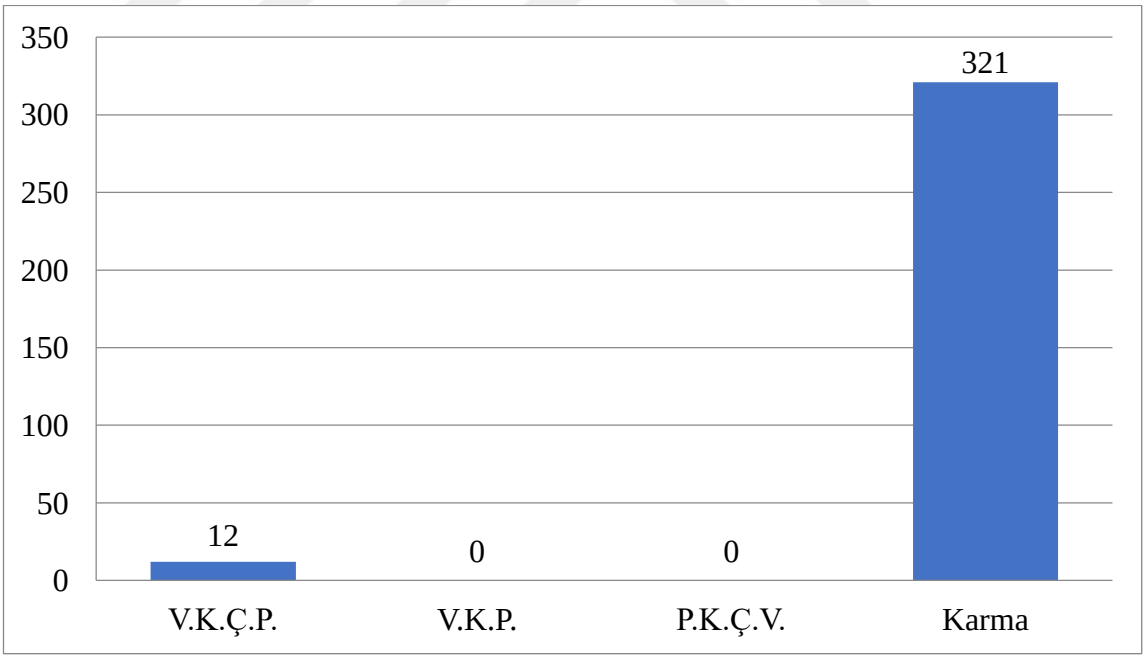
Bestecinin sözlü eserlerinin biçim kurguları incelendiğinde 56 eserinin 9 tanesinin tek bölümlü olduğu, kalan 47 eserinde bölüm oluşturma yöntemleriyle oluşturduğu 50 bölüm görülmüştür. Sözlü eserlerinde geleneksel normlara bağlı kalarak oluşturduğu bölüm sayısı 30, bağlı kalmadan oluşturduğu bölüm sayısı 20'dir ve bu 20 bölümün tamamı makam geçkisi yöntemiyle oluşturulmuştur. Tatlıyay bununla beraber, sözlü eserlerinde çalgısal eserlerinden farklı olarak bölüm oluşturmak için ritimsel boyuttaki değişimlerden yararlanmamıştır.

3.2.5 Ritim Bileşenlerini İşleme Üslubu

Tatlıyay çalgısal eserlerindeki 522 adet cümle ölçeğinde müzik ifadesinin %87,35'inde usul vuruşlarını ezgilendirme tarzı olarak karma yapıların kullanımını tercih etmiştir (grafik 25). Bu tarzı takiben %12,26 ile V.K.Ç.P. ile usul vuruşlarını ezgilendiren besteci çok nadir olarak %0,38 ile V.K.P. tarzını kullanmıştır. Sözlü eserlerinde de benzer bir eğilim artarak devam etmiş ve usul vuruşlarını ezgilendirme tarzı olarak karma yapıların kullanım oranı %96,40'a yükselmiştir (grafik 26). Sözlü eserlerinde geriye kalan %3,60'lık kısım V.K.Ç.P. tarzı ile bestelenmiştir.



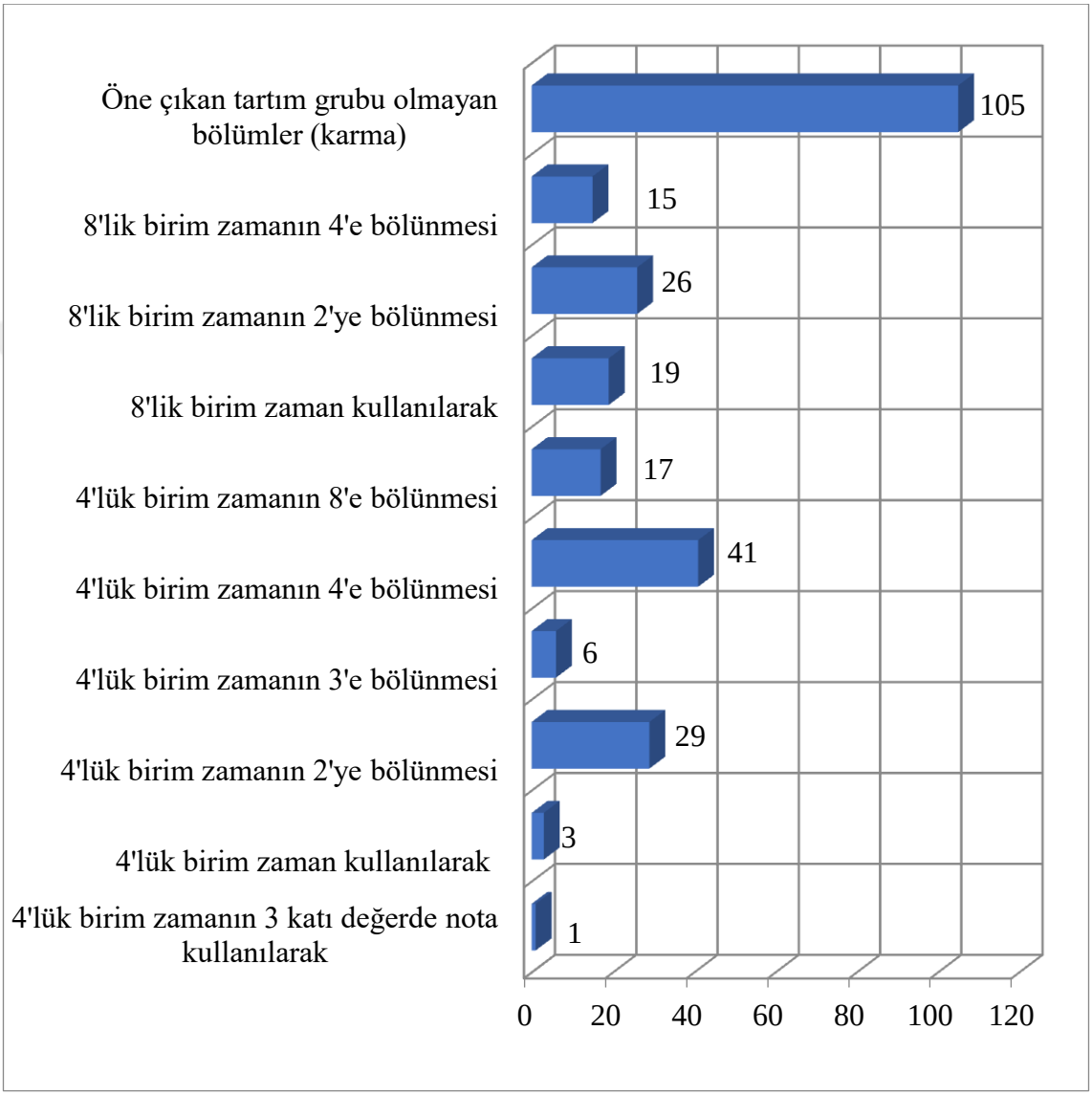
Grafik 25- Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Usûl Vuruşlarını Ezgilendirme Tarzı (Cümle Ölçeğinde)



Grafik 26-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Usûl Vuruşlarını Ezgilendirme Tarzı (Cümle Ölçeğinde)

Bu tablo, Tatlıyay'ın usul vuruşlarını ezgilendirirken benzer ifadeleri art arda kullanmaktan sakındığını ve eserlerinde yaklaşık %90 oranında karma yapıları kullanarak monoton ifadelerin oluşmasından kaçındığını göstermektedir. Sadece usul

vuruşlarına karşı perde kullandığı cümle sayısının azlığı da bu görüşü desteklemektedir. Başka bir deyişle, bestecinin usul vuruşlarını ezgilendirme sürecinde karma kullanımı benimseyerek çeşitlilik arayışında olduğu söylenebilir.



Grafik 27-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (Bölüm Ölçeğinde)

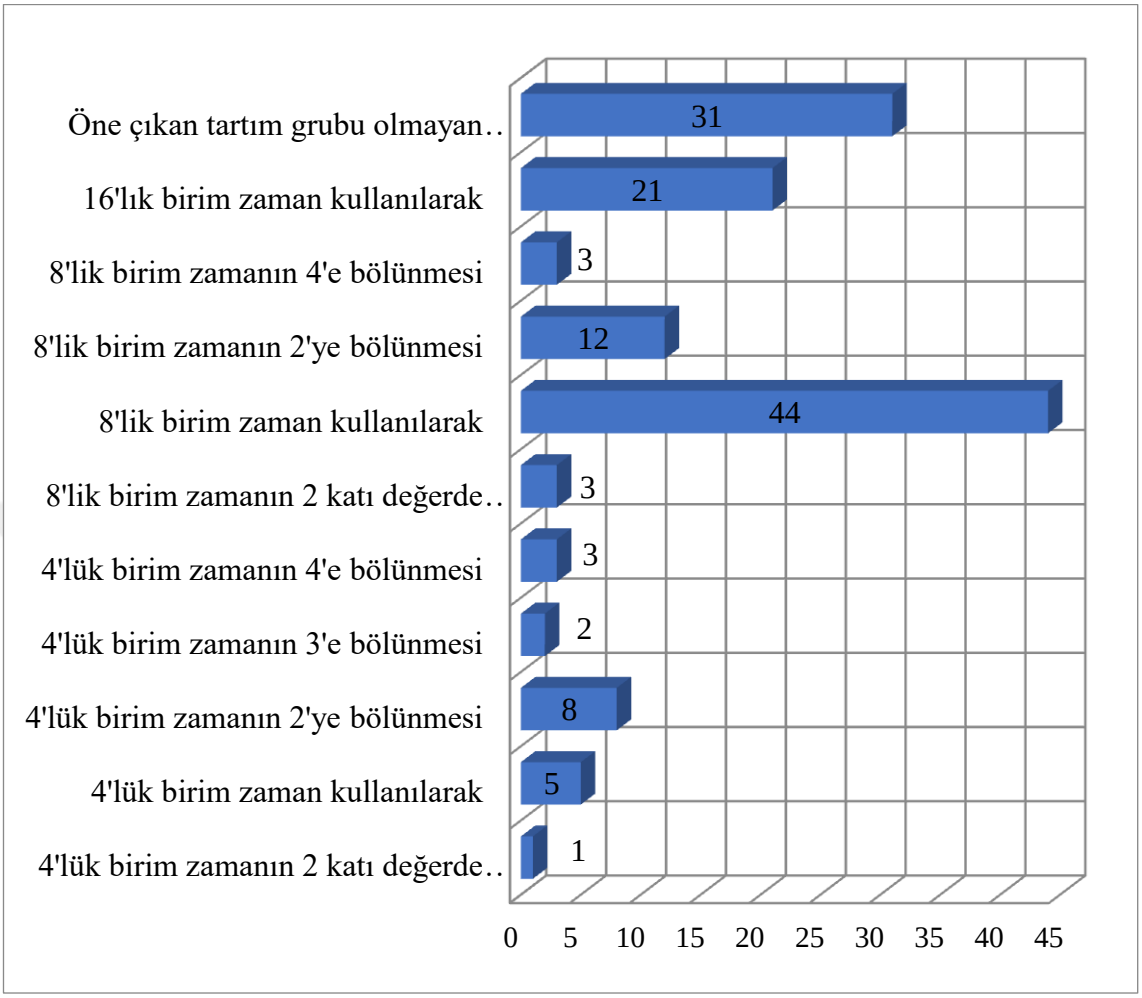
Tatlıyay'ın çalgısal eserlerindeki toplam bölüm sayısı 262'dir ve bu bölümlerde öne çıkan tartım grupları grafik 27'de verilmiştir. Birim zaman olarak 4'lük ve 8'lik değerler kullanan bestecinin çalgısal eserlerindeki müzik bölümlerinin %41,47'lik kısmında öne çıkan tartım grubu tespit edilememiş olup karma bir kullanım görülmektedir (tablo 6). Karma kullanımı takiben, 16'lık tartım gruplarının baskın olduğu (4'lük birim zamanın 4'e ve 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan)

bölümler %25,21, 8'lik tartım gruplarının baskın olduğu (4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ve 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla oluşan) bölümler %16,27, 32'lik tartım gruplarının baskın olduğu (4'lük birim zamanın 8'e ve 8'lik birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan) bölümler %13,02, 3'leme tartım grupların baskın olduğu bölümler %2,40 ve 4'lük tartım gruplarının baskın olduğu bölümler %1,23'lük oranlarla bir birlerini takip etmektedir. Tatlıyay'ın %0,40'lık bir oranla çok nadir olarak 4'lük birim zamanın 3 katı değerde (noktalı 2'lik kullanımı) tartım gruplarının baskın olduğu besteleme davranışını sergilediği görülmektedir. Bu grafikten yola çıkarak, bestecinin çalgısal eserlerindeki müzik bölümlerinde baskın bir tartım grubu kullanmadığı, karma kullanım ile ezgi yapılarında çeşitlilik sağlayarak zaman zaman başvurduğu 16'lık, 8'lik ve 32'lik tartım gruplarıyla da ritimsel etkiyi çeşitlendirdiği söylenebilir.

Öne çıkan tartım grubu olmayan bölümler(karma)	%41,47
16'lık tartım grupları	%25,21
8'lik tartım grupları	%16,27
32'lik tartım grupları	%13,02
3'leme tarım grupları (4'lük)	%2,40
4'lük tartım grupları	%1,23
4'lük x 3 katı değerde (noktalı 2'lik) tartım grupları	%0,40
Toplam	**%100**

Tablo 6-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (sadeleştirilmiş)

Tatlıyay'ın sözlü eserlerindeki toplam bölüm sayısı 133 olarak tespit edilmiştir (grafik 28). Birim zaman olarak 16'lık, 8'lik ve 4'lük değerler kullanan bestecinin sözlü eserlerindeki müzik bölümlerinin %39,09'luk kısmında 8'lik tartım gruplarının baskın olduğu (4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ve 8'lik birim zaman kullanılmasıyla oluşan) bölümler öne çıkmaktadır (tablo 7). Çalgısal eserlerinde %16,27 olan bu parametredeki artış önemlidir. Sözlü eserlerinde çalgısal eserlerine oranla öne çıkan tartım grubu tespit edilemeyen ve 32'lik tartım gruplarının baskın olduğu bölümlerin oranındaki düşüş dikkat çekicidir. Çalgısal eserlerinde %41,47 olan karma kullanım %23,31'e, %13,02 olan 32'lik tartım grubu kullanımıysa %2,25'e gerilemiştir.



Grafik 28-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (Bölüm Ölçeğinde)

Bestecinin ölümünden kısa bir süre sonra yayımlanan (1965) "Üstad-Kemanî Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri" isimli kitap, Tatlıyay'ın eserlerinin ilk elden notalarının bulunabilmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu araştırmada, özellikle mikro ölçekte yapılan tartım grupları analizleri gibi analizlerin güvenilirliğini arttıran temel faktör, bestecinin notalarına ilk elden ulaşabilme imkanının olmasıdır. Diğer bir deyişle, söz konusu eserler tarihsel süreçte aktarılarak günümüze gelen ve pek çok varyantı ya da varyasyonu olan eserler değildir. İlk elden ulaşılan notalar sayesinde araştırmanın güvenirliği artmış ve Tatlıyay'ın besteleme davranışlarının tespit edilebilmesi kolaylaşmıştır.

8’lik tartım grupları	%39,09
16’lık tartım grupları	%27,09
Öne çıkan tartım grubu olmayan bölümler(karma)	%23,31
4’lük tartım grupları	%6,01
32’lik tartım grupları	%2,25
3’leme tarım grupları (4’lük)	%1,50
2’lik tartım grupları	%0,75
Toplam	**%100**

Tablo 7-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinde Öne Çıkan Tartım Grupları (sadeleştirilmiş)

3.2.6 Tür-Biçim İlişkisi

Tatlıyay’ın çalgısal ve sözlü eserlerinin bestelendikleri türün biçim özelliklerini taşıması ya da taşımaması durumunun tespit edilmesi, bestecinin geleneği temsil kabiliyetinin anlaşılabilmesi ve Türk müziğinin değişim/dönüşüm sürecindeki konumunun belirlenebilmesi için önem taşımaktadır. Bu noktada Tatlıyay’ın eserlerinde tercih ettiği türlerin yaygın biçim özelliklerinden bahsetmek ve bestecinin eserleri ile örtüşen ya da örtüşmeyen yönlerini tartışmak uygun görülmüştür.

Kelime anlamı olarak “önde giden” anlamındaki Farsça “Pîşrev” kelimesi, Türkçe’de “Peşrev” şeklini alarak Türk müziğinde “başta icra edilen eser” anlamında kullanılmıştır (Özkan, 1994, s. 80). Peşrev her birine “hâne” adı verilen bölümlerden meydana gelmiş ve her hâneden sonra “mülâzime” veya “teslim” olarak adlandırılan bölüm icra edilerek ilgili makamda bitiş etkisi oluşturulmuştur. Genellikle 4 hâne ve 1 teslim bölümü olmak üzere toplamda 5 bölümlü bestelenen Peşrevler, büyük usuller kullanılarak bestelenmelidir (Akdoğu, 2003, s. 291). Yedi adet Peşrev’i bulunan Tatlıyay, bu eserlerinde yukarıda bahsedilen yaygın biçim özelliklerini kullanmamıştır. Uşşak ve Kürdi’li-Hicazkar makamlarındaki Peşrevleri haricinde 4 hâne-1 teslim bölümü anlayışını benimsemeyen besteci, bütün Peşrevlerini 4/4’lük Sofyan usulünde besteleyerek geleneksel anlayışın dışında davranış göstermiştir.

Longa; Türk Müziğine Romen Müziğinden geldiği ileri sürülen çalgısal bir oyun havası olmasına rağmen, Türk müziğinde dans amacıyla kullanılmamıştır (Özalp, 2000, s. 132). Yaygın olarak hâne-teslim anlayışıyla bestelenen Longalar, iki, üç ya da dört

hâneli olabilirler. Usul özelliği çerçevesinde yapılan araştırmalar Longaların çoğunlukla Nim Sofyan usulünde bestelendiklerini göstermektedir (Doğruöz, 2021, s. 234). Tatlıyay'ın bestelediği beş adet Longa'nın iki tanesi türün genel biçim özellikleriyle uyumludur. Bestecinin Kürdi'li-Hicazkar makamında bestelediği Longa ise, 4/4'lük Sofyan usûlünde olup on hâneli olarak bestelenmiştir. Ayrıca bu eserin bazı hânelerinde 6/8'lik Birleşik Nim Sofyan usalüne geçki yapılmıştır. Bununla beraber Tatlıyay'ın Acemaşiran makamında bestelediği Longa'nın da türün yaygın biçim özelliklerine uymadığı görülmüştür. Hâne-teslim anlayışının olmadığı bu eserin bir bölümü 3/4'lük Semâî usulü ile bestelenmiştir.

Saz Semâileri, fasılların sonunda çalınan çalgısal eserler olup yaygın olarak dört hâne ve bir teslim bölümlerinden oluşur (Yavaçca, 2002, s. 64). Genelde ilk üç hâne ve teslimler Aksak Semâi usulü ile oluşturulurken, son hânede usul geçkisi yapmak yaygın bir besteleme davranışıdır (Özkan, 1994, s. 81). Tatlıyay'ın bestelediği yirmi üç Saz Semâi'sinin yirmisi türün yaygın biçim özelliklerini taşımakla birlikte, sadece Nev'eser ve Segah makamındaki Saz Semâi'leri bu durumun dışındadır. Nev'eser Saz Semâi'sini üç hâne besteleyen Tatlıyay, Segâh eserinde de dördüncü hânede birden fazla usul geçkisi kullanarak yaygın biçim özellikleri dışında davranış göstermiştir.

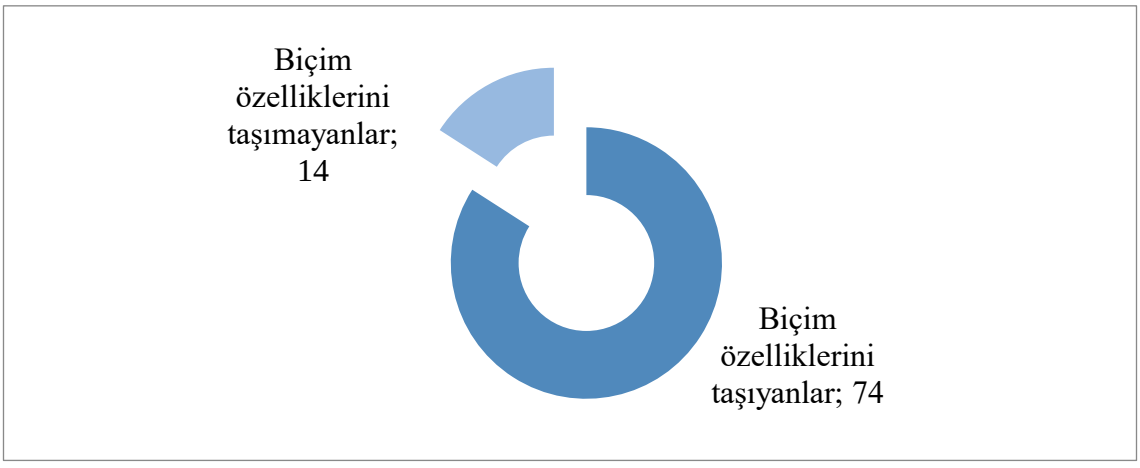
Tatlıyay çalgısal eserlerinden "Öksüz Çocuk" isimli Hicaz makamındaki eserini "Hicaz Uvertür" olarak tanımlamıştır. Öte yandan bu eser, bestecinin sözlü eserlerinden "Zahir Felek" isimli esere büyük oranda benzemektedir. Bu iki eser de 1959 yılında çekilen "Ben Bir Günahsızım" isimli sinema filminde Tatlıyay tarafından icra edilmiştir[31]. Uvertür, Avrupa sanat müziğinde operaların, oratoryoların ve bazı süitlerin başında icra edilen orkestra için düzenlenmiş açılış parçasıdır (Hodeir, 1992, s. 121). Genellikle üç bölümlü olan çalgısal bir tür olup kendisinden sonra gelecek olan asıl esere hazırlayıcı görev yapmaktadır (Pelikoğlu & Özşen, 2015, s. 55). Öte yandan, tiyatro eserleri öncesinde seslendirilmek üzere bestelenen ve oyunun konusunu pekiştirici bir müzikal içerik taşıyan eserlere de "Tiyatro Uvertürü" denilmiştir (Say,

[31]Söz konusu eserler "Üstad-Kemanî Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri" isimli kitabın 22. ve 147. sayfalarında yer almakla birlikte, "Zahir Felek" isimli eserin notasında "Ben bir günahsızım filminde okunmuştur" şeklinde bir de not bulunmaktadır. Filmde müzik yönetmeni, film müzikleri bestecisi, film müzikleri orkestrasında keman icracısı, aktör ve solist olarak görev aldığı bilinen Tatlıyay'ın, bu eserleri film için bestelediği söylenebilir.

2005, s. 557). Tatlıyay hem opera ve süitlerdeki hem de tiyatrodaki uvertürün kullanım amacını yani işlevini ödünçlenip, sinema filminin giriş jeneriği için bestelediği esere uvertür adını vermiştir. Diğer bir deyişle, sadece işlevsellik ve isim benzerliği bakımından örtüşen bu durumda biçimsel benzerlik aramak doğru olmayacaktır. Türk müziğinde yabancı müzik unsurlarının kullanımı olarak görülebilecek bu davranış, Tatlıyay'ın dünya müzikleri ve bu müziklerin türlerine olan kişisel merakı kapsamında da değerlendirilebilir.

Tatlıyay sekiz eserine Oyun Havası, sekiz eserine de Çiftetelli isimlerini vermiştir. Genel olarak tek ya da toplu danslara eşlik amacıyla bestelenmiş eserlere Oyun Havası denilmiştir (Akdoğu, 2003, s. 334). Üst bir kavram olan Oyun Havasının altında yer alan Çiftetellide öne çıkan özellik, düzümlerin usullü dem oluşturacak şekilde kullanılması ve nefesli ya da yaylı çalgıların ritme uygun doğaçlama ezgiler oluşturmasıdır (Yavaçca, 2002, s. 94). Tatlıyay'ın bu isimle bestelediği eserler yaygın biçim özellikleriyle örtüşmektedir.

Türk müziğindeki değişim/dönüşüm sürecinin bir ürünü olarak, Peşrevlerin uzun olduğu düşünülüp fasıl başlarında daha kısa bir çalgısal giriş sağlamak amacıyla ilk kez Ali Rıfat Çağatay tarafından oluşturulan türe Medhal denildiği bir önceki bölümde belirtilmiştir. Genellikle hâne-teslim anlayışının olmadığı Medhaller, 2/4, 4/4 ve 8/8'lik usuller kullanılarak bestelenmektedir. Tatlıyay'ın çalgısal eserlerinden on bir tanesi bu isimde olup bahsi geçen yaygın biçim özelliklerini taşımaktadır.

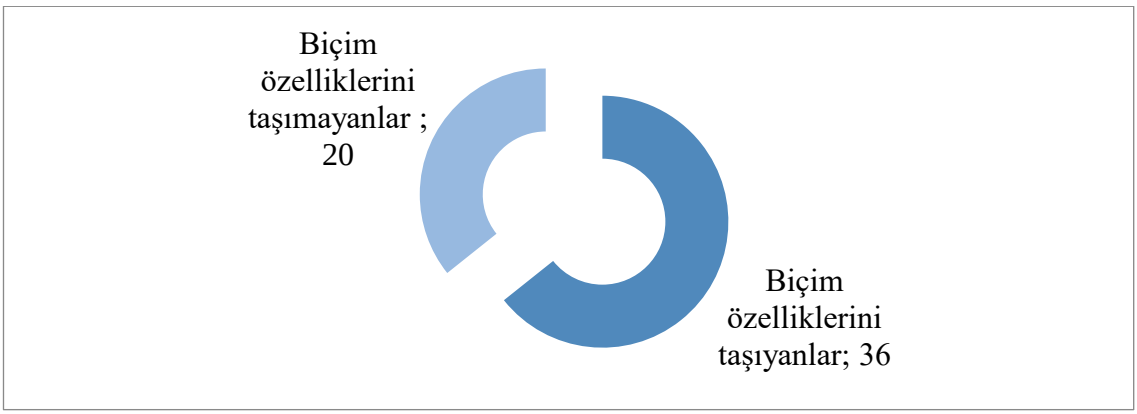


Grafik 29-Tatlıyay'ın Çalgısal Eserlerinin Türün Yaygın Biçim Özelliklerini Taşıması-Taşımaması Durumu

Bestecinin Avrupa ve Balkan müziklerine ile olan ilgisini göstermesi bakımından önem taşıyan "Mazurka" adını verdiği Acemaşiran makamındaki eseri, Uvertür örneğinde olduğu gibi, Türk müziğinde yabancı müzik unsurlarının kullanılması çerçevesinde değerlendirilebilir. Daha önce belirtildiği gibi Mazurka, Polonya'da ortaya çıkmış yaygın bir halk dansıdır. En önemli özelliği, 3/4'lük ya da 6/8'lik usullerde noktalı tartımların kullanılmasıdır. Bunun yanında ikinci ya da üçüncü zamanda değişen aksanları ve topuk vuruşlarıyla tipik bir geleneksel dans karakteri taşıyan Mazurka, 19.yüzyılda Rusya, İngiltere ve Almanya'da da yaygınlaşmıştır (Say, 2005, s. 438). Tatlıyay'ın bu eserinin 3/4'lük ritim kullanımı haricinde Mazurka türü ile benzerliği bulunmamaktadır.

Bestecinin bir adet Zeybek adını verdiği eseri bulunmaktadır. Yaygın biçim özelliği olarak Evfer ve Raks Aksağı dışında kalan herhangi bir dokuz zamanlı usulün, en az iki vuruşunda vurgu oluşturacak şekilde kullanılması türü belirleyen önemli bir öğedir (Akdoğu, 2003, s. 176). Tempo olarak genelde ağır bestelenen Zeybeklerde, Zeybek tavrı ya da zeybek tezenesi denilen seslendirme özelliği öne çıkan başka bir biçim özelliğidir. Tatlıyay'ın Muhayyer makamındaki Zeybek isimli eseri, 9/4'lük Ağır Aksak usulünde olup ağır tempoda çalınmasıyla da türün yaygın biçim özelliklerini taşımaktadır.

Tatlıyay'ın çalgısal eserlerinin türün yaygın biçim özelliklerini taşıması-taşımaması durumu hakkında yapılan incelemeler sonucunda, bestecinin 88 çalgısal eserinin %84,09'luk bir bölümü bestelendikleri türün yaygın biçim özelliklerini taşırken %15,90'lık bir kısmı yaygın biçim özelliklerini taşımamaktadır.



Grafik 30-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerinin Türün Yaygın Biçim Özelliklerini Taşıması-Taşımaması Durumu

Tatlıyay'ın sözlü eserlerindeki tür dağılımının büyük oranda (%92,86) Şarkı olduğu bir önceki bölümde açıklanmıştır (grafik 2). Şarkı türünü %5,36 ile Vals, %1,78 ile Ninni izlemektedir. Söz konusu bu türlerin yaygın biçim özelliklerinin açıklanıp Tatlıyay'ın eserleri ile örtüşen ve örtüşmeyen yönlerinin tahlil edilmesi ve bestecinin sözlü eser besteciliğinde türün biçim özellikleri benimseme oranının tespit edilmesi bu noktada faydalı görülmüştür.

Suphi Ezgi, Türk müziği nazariyatı temellerini açıkladığı beş ciltlik kitabında Şarkı türünü için en geniş anlamda şöyle tanımlamıştır:

> *Dört, beş, altı mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir (1933, s. 221).*

Ezgi'ye benzer bir yaklaşımla Şarkı türünün tanımını yapan Özkan, terennümsüz kısmının altını çizerek tanıma usul ve biçim ile ilgili detaylar da eklemiştir:

> *…dört,beş,altı,sekiz mısralı kıt'aların bestelenmesinden meydana gelmiş bir formdur. Terennümsüzdür. Ekseriyetle on zamanlıya kadar küçük usullerle ve nadiren de bazı büyük usullerle ölçülmüşlerdir… şarkılar pek çok şekillerde kullanılmışlarsa da yapı bakımından en çok birinci mısra A (zemin), ikinci mısra B (nakarat), üçüncü mısra C (miyân), dördüncü mısra B (nakarat) şekli tutmuştur… (1994, s. 87).*

Bu ve daha birçok tanımdan anlaşılacağı üzere, tarihsel süreçte Şarkının pek çok biçimi kullanılagelmiş[32] fakat en yaygın biçim Özkan'ın da ifade ettiği zemin-nakarat-meyan-nakarat şeklindeki biçim olmuştur. Bu incelemede de yaygın biçim özelliği olarak bu şekil kabul edilmiştir. Tatlıyay'ın Şarkı olarak adlandırdığı 52 eserin 18 tanesi Şarkı türünün yaygın biçim özelliklerini taşımamaktadır. Bestecinin nakarat ile başlayan ya da meyan bölümleri olmayan Şarkıları olmakla birlikte, çok uzun güftelerle bestelenmiş tamamen özgür yaratımlara da Şarkı adını verdiği görülmüştür. Diğer bir deyişle, Tatlıyay'ın Şarkı ismiyle bestelediği eserlerin %34,61'lik bir bölümünde, Şarkıyı belirleyen unsurları biçim olarak benimsemediği söylenebilir.

Bestecinin sözlü eserlerinde Vals adını verdiği üç eseri bulunmaktadır. Avrupa sanat müziğine özgü bir tür olan Vals, Dreher ya da Laendler olarak adlandırılan ağır tempolu eski bir Avusturya dansından türemiştir. Bu dans için yazılan müzik eserleri de Vals olarak adlandırılmıştır. Üç zamanlı usulde ilk vuruşu güçlü olan düzümle

[32] Suphi Ezgi adı geçen eserde 23 farklı şarkı biçiminden bahsetmektedir (s. 221-285).

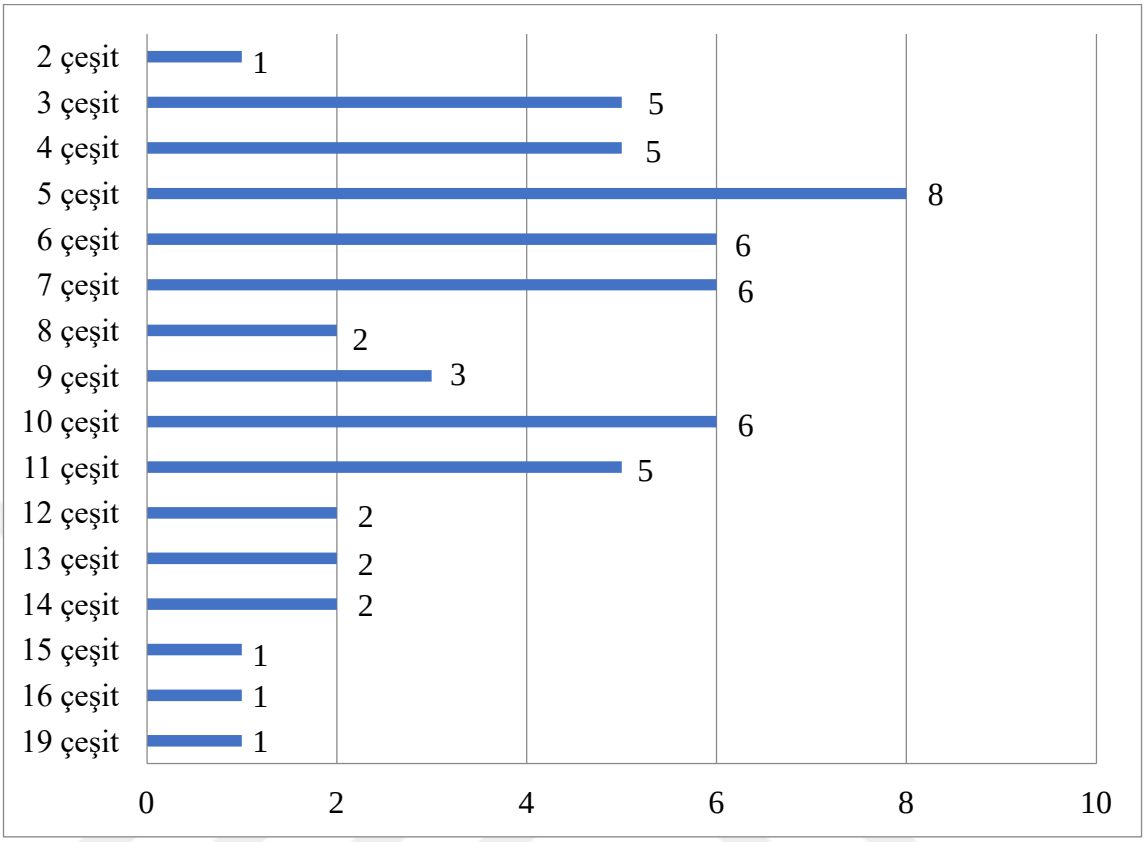
bestelenmeleri en önemli özelliği olarak gösterilebilir. (Say, 2005, s. 568). Daha önce bahsedildiği gibi Tatlıyay'ın Avrupa ve Balkan müzik türlerine ilgisi olduğu bilinmektedir. Bu ilgi ve merak çerçevesinde değerlendirilen bu eserler sadece usullerinin üç zamanlı olmaları bakımından Vals'e benzemektedir. Bu özellik haricinde türün yaygın biçim özelliklerini taşımamaktadır.

Ninniler, dünyanın bütün kültürlerinde bulunan ağır, sakinleştirici ve yinelemeli sözlerin ezgilendirilmesi ile oluşturulan çoğunlukla bebek uyutmak amacıyla söylenen eserlerdir (Say, 2005, s. 573). Tatlıyay'ın Ninni olarak isimlendirdiği Saba makamındaki "Uyu şimdi" eserinin notasında "Kore şehitleri için bestelenmiştir" ifadesi bulunmaktadır. Gerek güftesi gerek ezgisi ile bu eser türün biçim özelliklerini taşımaktadır.

Tatlıyay'ın sözlü eserlerinin türün yaygın biçim özelliklerini taşıması-taşımaması durumu hakkında yapılan incelemeler sonucunda, bestecinin 56 çalgısal eserinin %64,28'lik bir bölümü türün yaygın biçim özelliklerini taşırken, %35,72'lik bir kısmı yaygın biçim özelliklerini taşımamaktadır (grafik 30). Çalgısal ve sözlü eserler kıyaslandığında, Tatlıyay'ın çalgısal eserlerinde sözlü eserlerine oranla bestelenen türün yaygın biçim özelliklerine daha yüksek bir oranla bağlı olduğu görülmüştür. Diğer bir söylemle, bestecinin sözlü eserlerinde biçimsel olarak daha özgür hareket ettiği ve yaygın besteleme davranışlarından uzak durduğu söylenebilir.

3.2.7 Güfte-Ezgi Arasındaki Yapısal İlişki

Tatlıyay'ın sözlü eserlerindeki usul darbı-hece eşleştirmesi çeşidi sayısı hakkında yapılan incelemenin amacı, bestecinin bir eserinde usul darpları ile güfteyi birleştirirken kaç farklı varyasyon kullandığının tespit edilmesidir. Grafik 31'den görüldüğü üzere, bestecinin en çok beş çeşitli varyasyonu sekiz eserinde kullandığı görülmektedir. Daha sonra altışar eserde altı, yedi ve on çeşitli varyasyonları kullandığı görülen Tatlıyay'ın, beşer eserde dört ve on bir çeşitli varyasyonları kullandığı saptanmıştır. Bu grafikten üç ile yedi çeşitli usul darbı-hece eşleştirmesi arasında bir yığılma olduğu, ayrıca on ile on bir çeşitli varyasyonların kullanıldığı eser sayısının da on bir eser ile önemli sayıda olduğu görülmektedir.



Grafik 31-Tatlıyay'ın Sözlü Eserlerindeki Usûl Darbı-Hece Eşleştirmesi Çeşidi Sayısı

Araştırma kapsamında yapılan literatür taramaları sonucu, geleneğin besteleme davranışını açıklayıcı bu ölçekte bir çalışmaya rastlanamamıştır. Dolayısıyla, usûl darbı-hece eşleştirmesi bakımından, Tatlıyay'ın yaygın bir besteleme davranışından bahsetmek mümkün görülmemektedir. Bunun yanı sıra, eserlerde üç ile onbir çeşit usul darbı-hece eşleşmesiyle yoğun şekilde karşılaşılması, bestecinin baskın davranışına işaret etmektedir. Diğer eşleşme çeşitlerinin ise, çeşitlendirici davranışlar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ulaşılan bu bulgu, besteciler arasında belirtilen ölçekte karşılaştırmalar yapacak araştırmalarda kullanılabilir niteliktedir.

SONUÇ

Haydar Tatlıyay, yaşadığı dönemde toplumun çeşitli kesimlerinden büyük kitlelerin beğenisini kazanmış, özellikle müzik çevreleri tarafından takip edilen bir sanatçı olmuştur. Çalgısal eser besteciliği ile ön plana çıkan Tatlıyay, içinde bulunduğu dönemin müzik anlayışına uyarak Türk sanat müziğindeki geleneksel türlerde eser vermiş, diğer taraftan zaman zaman yaygın besteleme davranışlarının dışında yaklaşımlar sergilemiştir. Bu çalışmada herhangi bir sistematik eğitim almadığı belirlenen sanatçının, doğuştan gelen kabiliyeti ve müzik merakı sayesinde pek çok icracı ile ilişki kurarak kişisel gelişimini sağladığı, buna bağlı olarak mesleki başarı grafiğinin yükselerek devam ettiği saptanmıştır.

Balkan coğrafyasında dünyaya gelen ve ailesi içinde pek çok müzisyen bulunan sanatçı, Türkiye göç etmeden önce yaşadığı Serez ve Drama bölgelerinde aile toplantıları, düğünler, kıraathaneler gibi çeşitli icra ortamlarına gerek dinleyici gerekse icracı olarak katılmıştır. Daha sonra zorunlu bir göç hareketi ile Türkiye'ye gelen ve ilk olarak Çanakkale'ye, daha sonra da İzmir'e yerleşen Tatlıyay, buradaki icra ortamlarında karşılaştığı müzisyenlerle girdiği etkileşimlerle gelişimini sürdürmüş, özellikle bu yıllarda Türk sanat müziğinin türleri ve repertuvarı hakkında kendisini geliştirmiştir.

Hemen her röportajında Arap müziğine olan kişisel beğeni ve ilgisinden bahseden sanatçı, ilk seyahatinde Kahire'ye giderek burada beş yıl çalışmıştır. Tatlıyay'ın Kahire gezisinin sağladığı motivasyonla ilk bestesini yaptığı bilinmektedir. Türkiye'ye döndükten sonra da Arap ülkelerindeki müzik çevresiyle bağını koparmayan Tatlıyay, çeşitli Arap kentlerindeki sahne çalışmalarını kariyeri boyunca sürdürmüştür. Bu tezde, Tatlıyay'ın yurt içi ve yurt dışındaki müzik çalışmaları "özel ve kurumsal çalışmaları" başlıkları altında ele alınmıştır. 20 yüzyılın ilk yıllarıyla başlayıp günden güne büyüyen ticari hacmi ve pazar payıyla dikkat çeken plakçılık sektöründe bireysel çalışmalar gerçekleştiren Tatlıyay, bunun yanında saz icracısı olarak da pek çok tanınmış ses sanatçısına eşlik etmiştir. 1963 yılında vefat eden Tatlıyay'ın yolu, ilerleyen yaşlarında sinema sektörü ile de kesişmiştir. Tespit edilebilen dört film projesinde yer alan Tatlıyay, başlarda sadece film müziklerinde keman icracısı olarak görev aldığı filmlerde, ilerleyen süreçte aktör olarak da kendini göstermiştir.

Tatlıyay için gazinolar, kariyeri boyunca geçimini sağladığı birincil müzik icra ortamı olmuştur. Önceleri gazinolarda dönemin popüler isimlerine keman sanatçısı olarak eşlik eden Tatlıyay, sonraları bireysel anlamda ön planda olduğu icralar ile kariyerine devam etmiş ve müzik çevreleri tarafından takip edilen bir sanatçı haline gelmiştir. İzmir'de başlayan gazino çalışmaları pek çok farklı şehirde devam eden Tatlıyay, bu alanda dönemin aranan isimlerinden biri olmuştur. 1950 yılından itibaren "Tatlıyay ve Arkadaşları" programıyla radyo icra ortamında da kendine yer bulmuştur. Radyo sayesinde popülerliği daha da artan sanatçı, radyo programlarında icra edilen eserler de bestelemiştir.

Tatlıyay, Türkiye'de arabesk müziğin yayılıp gelişmesi tartışmasını konu edinen pek çok araştırmacı tarafından altı çizilen bir isim olmuştur. Bu durum tarafımızca iddialı görülmüş ve araştırılmaya değer bulunmuştur. Türk müzik geleneğindeki değişim/dönüşüm süreci Tatlıyay'dan en az bir buçuk asır önce başlamış ve ivme kazanarak devam etmiştir. Türk müzik çevresine yabancı müzik unsurlarının sirayet etmeye başladığı yılları Tanzimat döneminin öncesine dahi götürmek mümkündür. O yıllardan itibaren "etkileyen" rolünden, "etkilenen" rolünü giderek daha çok üstlenmeye başlayan Türk sanat müziği geleneği, türler, makamlar ve usuller gibi temel noktalarda değişime/dönüşüme açık hale gelmiştir. Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinin egemen müzik yaklaşımlarındaki benzer yanların çokluğu, bu geleneği ve icracılarını yakın coğrafya müzikleriyle daha sıkı bağlar kurmaya itmiştir. Ayrıca, Osmanlı ve Arap tarihinde kültürel anlamda ortak paydaların vücuda gelmesi, iki toplumun müzikal anlamda yakınlaşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu yıllarda, Mısır sinema sektörünün yükselişiyle başlayan süreç, başta Mısır olmak üzere pek çok Arap ülkesinin müziğinin Türkiye'de de yayılmasına yardımcı olmuştur. Çalışmada altı çizilen birçok Türk sanat müziği geleneği mensubu besteci ve/veya icracı, çeşitli sebeplerle Arap ülkelerinde kısa ya da uzun süreli gezilerde bulunarak, Arap müzik geleneklerine has uygulamaları yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Tatlıyay, bahsi geçen bu isimlerden biridir. Yurt dışı gezilerinin birçoğunu Kahire, Şam ve İskenderiye gibi bölgelere gerçekleştiren sanatçı, anılarından da anlaşıldığı üzere, gittiği bölgeleri müzikal anlamda etkilemiş ve bu bölgenin müziklerinden etkilemiştir. Öte yandan bu etkinin oranını ya da yoğunluğunu

tartışmanın faydasız olduğu bu çalışmada önemle belirtilmiştir.

Bu bağlamda; müzik hayatı boyunca bir meşk halkasına bağlı olmayan, müziği çoğu zaman kendi başına öğrendiği bilinen, kendinden sonra icracılık ve/veya bestecilik üslubunu sürdürüp devam ettirecek öğrenci ya da öğrenciler yetiştirmemiş olan Tatlıyay'ın, "Türkiye'de arabesk müziğin öncü ismi" olarak tanımlanması iddialı bir yaklaşımdır. Bu tez çalışmasının, ilgi alanı arabesk müzik olan araştırmacılara yeni bir perspektif oluşturması ve geçmişte yapılan arabesk araştırmalarının bu perspektifte yeniden değerlendirilmesine yardımcı olması beklenmektedir.

Tezde, Tatlıyay'ın çalgısal ve sözlü eserlerinin her biri için yapısal analiz verisi tabloları oluşturulmuştur. Ekler kısmında yer alan bu tablolar, analiz çalışmalarında veri süzme işlemini hızlandırarak elde edilen bulguları yorumlamaya yardımcı olmuştur. İkinci bölümün son kısmında, tüm eserler tür, makam ve usul parametrelerinde değerlendirildiğinde, Tatlıyay'ın döneminin popüler besteleme davranışlarından etkilendiği görülmüştür. Bu bağlamda sanatçı, popüler piyasa müziğinin bir temsilcisi olarak sınıflandırılmıştır. Tatlıyay'ın Türk sanat müziği geleneği ile bağı makam, usul ve türlerin kullanımı çerçevesinde yoğunlaşmıştır. Besteci yarattığı müzik ifadeleri bakımından özellikle çalgısal eserleri çerçevesinde geleneksel olarak nitelendirilemeyeceği gibi, bir önceki yüzyılda kendini göstermeye başlamış olan yeni bir besteci tipini temsil etmektedir.

Bir bestecinin neden ve nasıl beste yaptığı soruları uzun zamandır araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Bu bağlamda, tezin üçüncü bölümünde motivasyon kavramı tartışılmıştır. Tatlıyay özelinde motivasyon dinamiklerinin neler olduğu tespit edilmiştir. Burada ilk ve en önemli motivasyon kaynağı olarak eşi Makbule Tatlıyay ön plana çıkmıştır. Bestecinin, Makbule Tatlıyay ile tanıştığı 1946 yılından itibaren eser yaratıcılığında nicelik ve nitelik bakımından artış olduğu saptanmıştır. Diğer motivasyon kaynakları olarak, sanatçının müzik çevresi ve gerçekleştirdiği radyo programları dikkat çekmiştir.

Bu çalışmada bestecinin yaratma davranışları yaygın, baskın ve çeşitlendirici olarak tasnif edilmiştir. Yaygın besteleme davranışları; geleneğe bağlı uygulamalara işaret etmektedir. Geleneğin sınırlarını ve kurallarını ortaya koyan yaygın davranışlarının tespit edilmesi hususunda yapılmış bilimsel araştırma sayısı oldukça

azdır. Farklı besteciler hakkında bu tip çalışmaların sayısı arttıkça, bir bestecinin gelenekte var olan uygulamalara hangi yeni uygulamaları eklediğinin ya da var olan geleneksel uygulamalara ne kadar uyum sağladığının tespit edilmesi mümkün olacaktır. Baskın besteleme davranışlarıysa, bestecinin genel olarak yoğun şekilde başvurduğu teknikleri işaret etmektedir. Bu baskın davranışlar bazı durumlarda çeşitlendirici özelliklerde taşıyabilmektedir. Örneğin, ritim bileşenlerini işleme üslubu kapsamında yapılan tartım grupları analizinde benzer bir tespit aşağıda yer almaktadır. Çeşitlendirici davranışlarsa, bestecinin daha nadir başvurduğu teknikleri kapsamaktadır. Bu teknikler bestecinin kendi evreninde yeni uygulamalar yaratması şeklinde ortaya çıkabileceği gibi, başka bestecilerin uygulamalarını ödünçlenmesi şeklinde de gerçekleşebilir.

Üçüncü bölümde çeşitli ölçeklerde gerçekleştirilen analizlerde, Tatlıyay'ın besteleme davranışları tespit edilmiştir. EMK analizlerinde, çalgısal eserlerinde sözlü eserlerine göre daha geniş bir ses sahasını kullandığı saptanmıştır. Bu veri doğrultusunda bestecinin çalgısal eserlerde daha özgür müzik ifadeleri oluşturduğu sonucuna varılmıştır. EMK-hedef perde ilişkisi incelemelerinden hareketle, Tatlıyay'ın genellikle inici yönde ezgi hareketleri oluşumunu benimsediği görülmüştür.

Tatlıyay'ın bazı eserlerini olması gereken karar perdelerinin dışında perdeler üzerinde bestelediği bilinmektedir. Bunlardan özellikle Neva makamındaki iki eseri dikkat çekicidir. Bu eserler incelendiğinde, Neva makamı özelliklerini taşımadıkları, daha çok Uşşak makamına uygun oldukları görülmüştür. Diğer bir deyişle Tatlıyay, Uşşak makamında bestelediği eserleri Neva perdesinde notaya almış ve eserlerin makamını Neva şeklinde etiketleyerek farklı bir uygulama yapmıştır. Tarafımızca bestecinin farklı perde üzerinde nota yazma davranışının keman icracılığı kimliğinden kaynaklandığı, Uşşak bir eseri Neva perdesinde icra ederek tını farkı oluşturmak istediği düşünülmektedir.

Tatlıyay çalgısal ve sözlü eserlerinde %90'ın üzerinde baskın ve belirleyici bir oranla dalgalı ezgi çizgisi özelliklerini taşıyan müzik ifadeleri inşa etmiştir. Bu durum onun besteciliğinin yapısal bir işaretleyicisi olarak görülebilir.

Tatlıyay, pek çok besteci gibi eserlerini bölümlemek üzere işitsel etki değişikliği yaratacak uygulamalara başvurmuştur. Bu tutum, bazen makam geçkisi bazen çeşni ödünçleme olarak karşımıza çıkmıştır. Tatlıyay'ın baskın bölüm oluşturma davranışının,

özellikle çalgısal eserlerinde çeşni ödünçleme olduğu görülmüştür. Bestecinin çalgısal ve sözlü eserlerindeki makam geçkileri ve ödünç çeşniler incelendiğinde, Hicaz, Nihavend, Rast ve Uşşak makamlarındaki eserlerinde, her bir makam çerçevesinde genellikle aynı makamlara geçki yaptığı ve aynı çeşnileri ödünçlediği ortaya çıkmıştır.

Bestecinin, eserlerindeki bölümlerin hacimleri incelendiğinde ise, ~%77 ile asimetrik bir besteleme davranışı sergilediği, yani bölüm uzunluklarının birbirinden farklı olduğu saptanmıştır. Bu besteleme davranışının, sanatçının estetik tercihi olması ihtimal dahilindedir. Buna karşın, davranışının muhtemel sebepleri arasında, Tatlıyay'ın simetri yaratmaya zorlayıcı bir eğitim süreci geçirmemiş olması, büyük usullerde eser vermemesi, dolayısıyla usul devirleri arasında yaratılacak simetriye dayalı bir estetik ilkesine bağlı olmaması da sayılmalıdır.

Ritim bileşenlerini işleme üslubu kapsamında, müzik ifadelerinin ~%90 gibi bir oranını karma tartım gruplarıyla yapılandıran besteci, böylece monoton ifadelerin ortaya çıkmasından kaçınmıştır. "Öne çıkan tartım grubu" nitelemesi çerçevesinde, Tatlıyay'ın karma yapıları kullanmasının bestecinin baskın bir davranışı olduğu ve bu baskın davranışın ise aynı zamanda kendi içinde çeşitlilik yaratma potansiyelini taşıdığı anlaşılmıştır.

Üçüncü bölümden elde edilen bir diğer sonuç olarak, Tatlıyay'ın bestelediği eserlerin türlerinin yaygın biçim özelliklerine genel olarak (~%75) uyduğu söylenebilir. Bunun yanında besteci, çalgısal eserlerinde sözlü eserlerine oranla yaygın biçim özelliklerine daha bağlı bir davranış sergilemiştir.

Türk sanat müziğinde bestecilik üslubunun tespit edilebilmesi noktasında yapılan bu ve benzeri analiz çalışmaları, ilerleyen yıllarda meta-analiz araştırma çalışmalarına kaynak oluşturabilecek bir literatür oluşmasına katkı sağlaması bakımından önemli görülmektedir.

KAYNAKÇA

(tarih yok). 6 3, 2022 tarihinde gastearsivi.com: https://www.gastearsivi.com/ara/Tatl%C4%B1yay adresinden alındı

Akdeniz, A. Ö. (2017). Osmanlı'nın İtalyan Müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Arştırmaları Dergisi , 4* (10), 43-62.

Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler.* İzmir: Meta Basım.

Akman, Ş. (1951). Resimli Radyo Dünyası. *Haydar Tatlıyay Ne Diyor?* İstanbul, Cağaloğlu: Güven Basımevi.

Aksoy, B. (2009). *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1212-1236). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Altuğ, Y. (1991). Balkanlardan Anayurda Yapılan Göçler. *Belleten* , 109-120.

Arvas, İ. S. (2018). Türkiye'nin Radyo ile Tanışması ve Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi , 4* (2), 406-428.

Aslan, C. (2002). Türkiye Ses Bankası ve Taş Plaklar. *Türk Kütüphaneciliği Dergisi* , 83-86.

Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Balta, E. (2009). *Serez* (Cilt 36). İstanbul: TDV İslâm Ansiklopedisi.

Baltacan, M. (2019). Opera Sanatında Eser Yaratma Bağlamında Kadın Besteci Etkenliğinin Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi* (3), 49-68.

Bayraktar, N. (2000). Artzamanlı Anlambilim Açısından Orhon Yazıtlarında Geçen Toplumsal Yaşamla İlgili Sözcüklerin Anlambilimsel Değerleri. *Türkbilig* , 209-2018.

Behar, C. (2016). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berkman, E., & Ayangil, R. (2009). Kuruluşundan Salt Devletçilik Dönemine Kadar Radyoda Türk Makam Müziği Yayınları(1926-1936). *Akademik Araştırmalar Dergisi* (42), 231-242.

Borowiecki, K. J. (2015). Agglomeration Economies in Classical Music. *Papers in Regional Science , 94* (3), 443-470.

Bulut, F. (2010). I. Dünya Savaşı Yıllarında İzmir'de Eğlence Kültürü ve Toplumsal Yaşama Etkileri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi* . İzmir.

Büyük Saatli Maarif Takvimi. (1969, Mayıs 25). *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi* .

Canural, Ö. F. (2021). İstanbul Belediyesinin 1941 Yılında Yaptığı Türk Mûsikîsi İmtihanı Bağlamında Bir Değerlendirme. *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi , 6* (1), 55-75.

Dişli, S. Ö. (2018). Bigalı Romanlar Örneğinde "Çingenelik"i Anlamak: Mimesis Üzerine Notlar. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (39), 35-50.

Doğan, B. (2020). 20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir'de Dini Musiki Bestecileri. *(16)* , 216-230. İzmir: Eurasian Journal of Music and Dance.

Doğruöz, M. D. (2021). Süreç Ekseninde Bir Tür Araştırması: Türk Müziği Geleneğinde Longalar. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (47), 219-235.

Eren, O. (2016). Eril Tahakkümün Gölgesinde Bir Sanatçı: Alma (Mahler). *Sosyoloji Dergisi* (34), 223-242.

Ergin, M. (1954, Ağustos 8). Sanat Hayatının 50'nci Yılında Meşhur Bestekar Sadettin Kaynak ile Bir Konuşma. *Şehirden Röportajlar* . Cumhuriyet Gazetesi.

Ezgi, S. Z. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (Cilt 3). İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

Fahri el-Baroudi. (2022, 03 28). 04 06, 2022 tarihinde Wikipedia: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fakhri_al-Baroudi adresinden alındı

Finkelstein, S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır.* (M. H. Spatar, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.

Gencebay, O. (tarih yok). 7 5, 2022 tarihinde Orhan Gencebay Resmi Web Sitesi: http://www.orhangencebay.com.tr/biyografi.php adresinden alındı

Günel, S. (1941, Eylül 27). Müzik Artistlerinin Büyük Felaketi İmtihan Adı Verilen İşkencenin Dünkü Sahneleri. *(304)* , 3. İstanbul, Cağaloğlu: En Son Havadis Gazetesi.

Güngör, N. (1993). *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik.* İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Güzeltepe, G. (2000, Eylül). Osmanlı İmparatorluğu'nda İlk Demiryolu: İzmir-Aydın-Kasaba(Turgutlu) (1856-1897). *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Yakınçağ Tarihi) Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi* . Eskişehir.

Hodeir, A. (1992). *Müzik Türleri ve Biçimleri.* (İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Işık, C., & Erol Işık, N. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses.* İstanbul: Ferfir Yayınları.

Kaemmer, J. E. (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music.* (Y. Özer, Çev.) Austin: University of Texas Press.

Kalaycıoğlu, R. (1978). *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı* (40).

Karaduman, İ. (2011). Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makam Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri. *Doktora Tezi* . Ankara: T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Karamustafa, G. (1982). Türkiye'deki Müzik Kültürü ve Arabesk Türü Üzerine-Orhan Gencebay "Arabesk Türkiye'de en çok dinlenen müzik türüdür". *Hürriyet Gösteri Dergisi* (16), 76.

Kaya, M. M. (2016, Mayıs). Sinemada Müziğin Kullanımı. İstanbul: T.C. Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı.

Keskin, Y. (2006). İstanbul'da Eğlence Hayatı (1923-1938). *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Cumhuriyet Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul.

Kolukırık, S. (2009). *Dünden Bugüne Çingeneler.* İstanbul: Ozan Yayıncılık.

Köse, M. (2019). İngiliz Büyükelçisi A.H. Layard'ın Raporuna Göre 1878 Yılında Türkiye Avrupa'sının Demografik Yapısı. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi , 9* (18), 236-291.

Küçükkaplan, U. (2012, Ocak). 1930'lardan Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul: T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Etnomüzikoloji ve Folklor Programı.

Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

May, R. (2003). *Yaratma Cesareti.* (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Mülayim, S. (1991). *Arabesk.* 03 18, 2023 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/arabesk adresinden alındı

Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1497-1509). içinde İletişim Yayınları.

Ortaylı, İ. (2007). *Batılılaşma Yolunda.* İstanbul: Merkez Kitapçılık.

Öz, V. (2021). Osmanlı Devleti'nde İstimâlet Siyâseti ve İstimâletnâmeler. *Edebali İslamiyat Dergisi , 5* (10), 1-18.

Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (Cilt I). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özbek, M. (2012). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdemir, T. (2015). Sesin Çok Boyutlu Yeniden Üretimi. *Müzik Teknoloji Dergisi* , 72-85.

Özkan, İ. H. (1994). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (Cilt II). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (Cilt I). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Öztuna, Y. (1987). *Türk Mûsıkîsi-Teknik ve Tarih.* İstanbul: Kent Basımevi.

Öztürk, S. (2020). TRT Dönemi Öncesi Türk Radyo Tarihi-Uygur Kocabaş ile Röportaj. *TRT Akademi , 5* (9), 377-387.

Özver, Z. (2015). Trakya Yöresi Tekirdağ İli Çingenelerinin Kültürlerinin, Müziklerinin, Müzik Kültürlerinin Müzikal Öğretme ve Öğrenme Süreçlerinin Araştırılması ve Geliştirilmesi Önerileri. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul: T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı.

Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Pelikoğlu, M. C., & Özşen, B. (2015). Türk Müziği ve Batı Müziğinde Kullanılan Bazı Tür ve Biçimlerin Birbirlerine Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi , 1* (2), 51-60.

Racy, A. J. (2007). *Arap Dünyasında Müzik Tarab Kültürü ve Sanatı.* (S. Aygün, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rona, M. (1960). *50 Yıllık Türk Musıkisi.* İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Sanchez-Meca, J., & Marin-Martinez, F. (2010). Meta-analysis in Psychological Research. *International Journal of Psychological Research , 3* (1), 150-162.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 3). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 2). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selçuk, T. (1985). Müzik Dünyamız. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt Cilt 6, s. 1477). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Sılkım, Ş. (2008). *Şöhret Bir Zamanlar Türkiye.* İstanbul: Sam Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Tatlıyay, M. (1996, Temmuz 2). (M. H. Cevher, & E. Karadağ, Röportajı Yapanlar) Ankara.

Tatlıyay, M. (Dü.). (1965). *Üstad-Kemani Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri.* İstanbul: Baha Matbaası.

Timuçin, A. (2005). *Estetik.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Tura, Y. (2017). *Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Tutu, S. B. (2017). Bir Besteci Üç Kent: Tanburi Ali Efendi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* (11), 85-92.

Ulusu, M. K. (2017). *Atatürk'ün Yanı Başında.* İstanbul: İstek Yayınları.

Üçüncü, K. (2012). Mehmed Esad Serezli'nin Kayıt ve Tanıklığıyla Serez Yöresi Türk Kültür Geleneği. *Türkbilig* (24), 187-208.

Üngör, E. N. (2001, 04 03). Keman Virtuozumuz Haydar Tatlıyay. *Kemani Haydar Tatlıyay* . Kalan Müzik.

Yavaçca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri.* İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yılmaz, Ö. (2017). *Türkiye'de Popüler Müzik Tartışmaları.* İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Yorulmaz, Ş. (1993). XIX. yüzyılda kozmopolit bir ticaret kenti: İzmir. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi , 1* (3), 133-148.

Yüksel, H. İ. (2001). Rauf Yekta Bey'in Esâtiz-i Elhân Adlı Eseri ve İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi* . İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Arasştırmaları Anabilim Dalı.

Zorlu Uğur, H. (2018). Balkan Savaşları'nın Balkanlar'dan Anadolu'ya Türk Göçü Üzerine Etkisi. *T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi* . Kütahya.

EKLER

Eser adı	Acemaşiran Longa
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-12) + b(makam geçkisi:13-28) + c(makam geçkisi:29-36) + d(makam geçkisi:37-54)] + B[e(usûl geçkisi:55-68) + f(makam geçkisi:69-94) + C[g(usûl geçkisi: 95-107) + h(makam geçkisi:108-111) + i(112-127)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, b=16, c=8, d=18 usûl devri (2/4), e=14, f=26 usûl devri (3/4), g=13, h=4, i=16 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=54, C=33 usûl devri (2/4), B=40 usûl devri (3/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Süm-Çar.(7'li) ÇAR. he.:Çar., 5-8.ö.Hü.-Tne.(7'li) ÇAR. he.:Süm., 9-12.ö.Tne.-Aaş.(13'lü) ÇAR. he.:Mu., 13-14.ö.Ev.-Tne.(6'lı) BU. he.:Ger., 15-16.ö.Ev.-Tçar.(5'li) ÇAR. he:Ac., 17-20.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) NİK. he.:Kür., 21-28.ö.Haş.-Nşeh.(11'li) BU. he.:Aaş., 29-36.ö.Nhis.-Haş.(8'li) NİK. he.:Aaş., 37-40.ö.Ra.-Hic.(5'li) SA. he:Dü., 41-44.ö.Aaş.-Hic.(7'li) SA. he.:Çar., 45-48.ö.Hü.-Dü.(5'li) SA. he.:Çar., 49-54.ö.Hü.-Ra.(6'lı) SA. he.:Dü., 55-68.ö.Aaş.-Tçar.(12'li) KÜR. he.:Dü., 69-76.ö.Tne.-Dü.(11'li) UŞ. he.:Dü., 77-80.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 81-84.ö.Ger.-Ne.(4'lü) RA. he.:Ne., 85-88.ö.Tçar.-Ger.(4'lü) RA. he.:Ger., 89-92.ö.Tne.-Ra.(12'li) KÜR. he.:Mu., 89-94.ö.Tne.-Haş.(14'lü) ÇAR. he.:Ac., 95-102.ö.Aaş.-Tne.(13'lü) ÇAR. he.:Çar., 95-103.ö.Aaş.-Tne.(13'lü) ÇAR. he.:Ac., 104-105.ö.Nşeh.-Kür.(7'li) NİK. he.:Kür., 106-107.ö.Ger.-Nzir.(8'li) SE. he.:Dü., 108-111.ö.Ger.-Haş.(10'lu) NİK. he.:Aaş., 112-117.ö.Haş.-Tçar.(13'lü) ÇAR. he.:Tçar., 118-119.ö.Tne.-Ev.(6'lı) BU. he.:Ger., 120-121.ö.Tçar.-

	Hü.(6'lı) ÇAR. he.:Ac., 122-127.ö.Tçar.-Haş.(13'lü) ÇAR. he.:Aaş.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i: dalgalı
Geçkiler	13-28.ö. Acemaşiran'da Buselik makamı, 29-36.ö. ve 108-111.ö. Acemaşiran'da Nikriz makamı, 37-54.ö. Dügah'ta Saba makamı, 69-80.ö. Dügah'ta Uşşak
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-54.ö. ve 95-127.ö., Semâî: 55-94.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 3'e, B bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye, C bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 1-Acemaşiran Longa

Eser adı	Acemaşiran Mazurka
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(9-11) + c(12-19) + d(20-23) + e(mülâzime:24-27) + f(28-31) + g(32-34)] + B[h(makam geçkisi:35-36) + i(37-38) + j(39-46) + k(47-64) + l(65-74) + m(75-84) + e(mülâzime:24-27) + f(28-31) + g(32-34)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=3, c=8, d=4, e=4, f=4, g=3, h=2, i=2, j=8, k=18, l=10, m=10 usûl devri Semâî(3/4)

Bölümlerin uzunlukları	A=34, B=61 usûl devri Semâî(3/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-8.ö.Tçar.-Ir.(12'li) KÜR. he.:Ra., 9-11.ö.Tne.-Ye.(15'li) ÇAR. he.:Knhis., 12-19.ö.Ev.-Knhis.(8'li) KÜR. he.:Ra., 20-23.ö.Haş.-Tnhic.(14'lü) ÇAR. he.:Knhis., 24-27.ö.Ir.-Ger.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 28-31.ö.Süm.-Kür.(8'li) KÜR. he.:Ne., 32-34.ö.Ger.-Knhis.(10'lu) ÇAR. he.: Knhis., 35-36.ö.Tçar.-Ir.(12'li) Hİ. he.:Ger., 37-38.ö.Ger.-Se.(6'lı) BU. he.:Çar., 39-42.ö.Tçar.-Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ra., 43-46.ö.Aaş.-Nhis.(7'li) KÜR. he.:Ra., 47-62.ö.Haş.-Tnhic.(14'lü) KÜR. he.:Ra., 63-64.ö.Süm.-Çar.(6'lı) BU. he.:Çar., 65-74.ö.Tne.-Bu.(10'lu) KÜR. he.:Ne., 75-84.ö.Nşeh.-Bu.(7'li) BU. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, j, k, l, m: dalgalı, h: yay, g, i: inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	24-27.ö. Rast'ta Nikriz, 30-31.ö.Neva'da Kürdi, 35-36.ö.Rast'ta Hicaz, 83-84.ö.Neva'da Buselik
Usûl	Semâî: 1-84.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, e, f, g, i, j, k, l, m: karma, d, h: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 2-Acemaşiran Mazurka

Eser adı	Acemaşiran Peşrev
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + b(makam geçkisi:11-21) + c(22-25) + d(mülâzime, makam geçkisi:26-30) + e(makam geçkisi:31-32)+ f(makam geçkisi:33-37) + g(38-40)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=11, c=4, d=5, e=2, f=5, g=3 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=40 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-10.ö.Dü.-Süm.(9'lu) BU. he.:Ne., 11-21.ö.Ir.-Süm.(11'li) UŞ. he.:Mu., 22-25.ö.Süm.-Çar.(7'li) ÇAR. he.:Ac., 26-30.ö.Süm.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ra., 31-32.ö.Dü.-Ac.(6'lı) Hİ. he.:Hü., 33-35.ö.Mu.-Se.(7'li) NİK. he.:Çar., 36.ö.Ne.-Dü.(4'lü) KÜR. he.:Kür., 37.ö.Çar.-Nzir.(4'lü) BU. he.:Dü., 38-40.ö.Kür.-Kçar.(7'li) ÇAR. he.:Aaş.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, f, g: dalgalı, e: çıkıcı
Geçkiler	11-21.ö. Dügâh'ta Uşşak makamı, 26-30.ö. Rast'ta Basit Suzinâk makamı
Ödünçlenen çeşniler	31-32.ö. Dügâh'ta Hicaz, 33-35.ö. Çargâh'ta Nikriz, 36.ö. Dügâh'ta Kürdi, 37.ö. Dügâh'ta Buselik
Usûl	Sofyân: 1-40.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b: karma, c, d, e, f, g: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 3-Acemaşiran Peşrev

Eser adı	Acemaşiran Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-11)] + B[c(makam geçkisi:12-14) + d(15-18) + b(mülâzime:7-11)] + C[e(makam geçkisi:19-24) + b(mülâzime:7-11)] + D[f(usûl geçkisi:25-32) + g(makam geçkisi:33-40) + h(41-48) + i(makam geçkisi:49-56) + j(makam geçkisi:57-78) + k(79-86) + b(mülâzime:7-11)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=5, c=3, d=4, e=6 usûl devri (10/8), f=8, g=8, h=8, i=8, j=22, k=8 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=11, B=12, C=11 usûl devri (10/8), D=67 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Mu.-Haş.(11'li) ÇAR. he.:Aaş., 2.ö.Tçar.-Nzir.(11'li) SE. he.:Dü., 3.ö.Nzir.-Ac.(7'li) Hİ. he.:Ac., 4.ö.Çar.-Süm.(7'li) ÇAR. he.:Süm., 5-6.ö.Süm.-Dü.(9'lu) ÇAR. he.:Ac., 7.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ne., 8.ö.Ac.-Çar.(4'lü) ÇAR. he.:Çar., 9.ö.Hü.-Dü.(5'li) KÜR. he.:Dü., 10-11.ö.Mu.-Haş.(11'li) ÇAR. he.:Aaş., 12-14.ö.Süm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 15.ö.Tne.-Hü.(7'li) ÇAR. he.:Ac., 16.ö.Süm.-Ne.(6'lı) KÜR. he.:Hü., 17.ö.Nzir.-Tçar.(11'li) Hİ. he.:Süm., 18.ö.Süm.-Çar.(7'li) ÇAR. he.:Ac., 19-20.ö.Ye.-Thü.(16'lı) BU. he.:Ne., 21-22.ö.Haş.-Tac.(16'lı) BU. he.:Ne., 23.ö.Tne.-Dü.(11'li) KÜR. he.:Dü., 24.ö.Aaş.-Mu.(10'lu) ÇAR. he.:Ac., 25-32.ö.Haş.-Thü.(15'li) ÇAR. he.:Thü., 33-40.ö.Nzir.-Thü.(13'lü) BU. he.:Mu., 41-44.ö.Ger.-Tçar.(4'lü) BU. he.:Ger., 45-48.ö.Ac.-Süm.(4'lü) ÇAR. he.:Ac., 49-56.ö.Tne.-Çar.(9'lu) Hİ. he.:Çar., 57-78.ö.Ger.-Ra.(8'li) SA. he.:Dü., 79-86.ö.Haş.-Tac.(16'lı) ÇAR. he.:Tac.
İfadelerin ezgi	a, b, c, d, e, f, g, j, k: dalgalı, h: inici, i: ters yay

çizgileri	
Geçkiler	12-14.ö. Dügâh'ta Zirgüleli Hicaz makamı, 33-40.ö.Dügâh'ta Buselik makamı, 43-78.ö. Dügâh'ta Saba makamı
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâî: 1-24.ö., Semâî: 25-86.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, j, k: karma, h, i: V.K.P.
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 2'ye, D bölümünde 4'lük birim zamanın 1'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 4-Acemaşiran Saz Semâî

Eser adı	Nâle – Acem Kürdi Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler, mülâzime
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + b(11-17) + c(mülâzime:18-21)] + B[d(21-27) + e(28-34) + c(mülâzime:18-21)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=7, c=4, d=7, e=7 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=21, B=21 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Süm.-Çar.(7'li) KÜR. he.:Hü., 3-10.ö.Ra.-Tne.(12'li) KRM. he.:Dü., 11-14.ö.Tne.-Dü.(11'li) Hİ. he.:Ne., 15-17.ö.Dü.-Tne.(11'li) KÜR. he.:Hü., 18-21.ö.Mu.-Ra.(9'lu) KÜR. he.:Dü., 22-24.ö.Ye.-Mu.(12'li) BU. he.:Ne., 25-26.ö.Tne.-Dü.(11'li) BU. he.:Ne., 27-34.ö.Süm.-Ra.(10'lu) KÜR. he.:Dü.
İfadelerin ezgi	a, b, c, d, e: dalgalı

çizgileri	
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyan: 1-34.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, d, e: karma, c: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir

Yapısal Analiz Veri Tabloları 5-Nâle-Acem Kürdi Saz Eseri

Eser adı	Beyâtî Arab Peşrevi
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalip ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-16) + b(mülâzime:17-34)] + B[c(35-38) + d(makam geçkisi:39-50) + b(mülâzime:17-34)] + C[e(51-59) + f(makam geçkisi:60-65) + g(66-70) + b(mülâzime:17-34)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=16, b=18, c=4, d=16, e=9, f=6, g=5 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=34, B=34, C=38 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik	1-2.ö.Ne.-Ra.(5'li) UŞ. he.:Dü., 3-4.ö.Ne.-Ra.(5'li) UŞ. he.:Dü., 5-6.ö.Ye.-Ne.(8'li) UŞ. he.:Ne., 7-8.ö.Çar.-Mu.(6'lı) BU. he.:Ne., 9-10.ö.Mu.-Çar.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 11-12.ö.Mu.-Çar.(6'lı) KÜR. he.:Hü., 13-16.ö.Mu.-Ra.(7'li) UŞ. he.:Dü., 17-18.ö.Hü.-Dü.(5'li)

ölçeğinde)	UŞ. he.:Dü., 19-20.ö.Hü.-Ra.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 21-22.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 23-24.ö.Çar.-Hü.(3'lü) ÇAR. he.:Hü., 25-26.ö.Mu.-Se.(7'li) SE. he.:Se., 27-30.ö.Ac.-Ye.(10'lu) RA. he.:Ye., 31-34.ö.Ir.-Çar.(5'li) UŞ. he.: Dü., 35-38.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü.,39-40.ö.Ev.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 41-42.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Dü., 43-44.ö.Dsüm.-Çar.(7'li) NİK. he.:Çar., 45-46.ö.Ger.-Se.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 47-50.ö.His.-Ra.(6'lı) ÇAR. he.:Dü., 51-52.ö.Tçar.-Ne.(7'li) RA. he.:Ne., 53-54.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.:Ne., 55-56.ö.Mu.-Hü.(4'lü) UŞ. he.:Hü., 57-58.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Dü., 57-59.ö.Ger.-Ne.(4'lü) RA. he.:Ne., 60.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 61-62.ö.Nhic.-Haş.(6'lı) HÜZ. he.:Ir., 63-65.ö.Ra.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 66-67.ö.Dü.-Tçar.(10'lu) UŞ. he.:Mu., 68-70.ö.Dsüm.-Ra.(10'lu) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı, g: ters yay, f: yay
Geçkiler	39-50.ö. Dügâh'ta Karcığar makamı, 60-65.ö. Dügâh'ta Hicaz makamı
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân (4/4)
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 6-Beyâtî Arab Peşrevi

Eser adı	Diyarbakır Geceleri-Beyâtî Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı

inşa yöntemi	kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-14) + b(mülâzime:15-30)] + B[c(31-38) + b(mülâzime:15-30)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=14, b=16, c=8 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=30, B=24 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ne.-Haş.(7'li) UŞ. he.:Haş., 1-5.ö.Ir.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 6-9.ö.Mu.-Ra.(9'lu) ÇAR. he.: Se., 10-14.ö.Ra.-His.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 15-18.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Dü., 19-22.ö.Ra.-Mu.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 23-25.ö.Ra.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Ne., 26-30.ö.Ra.-His.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 31-32.ö.Tne.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 33-34.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.:Ye., 35-36.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 37-38.ö.Çar.-Ye.(7'li) RA. he.:Ye.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-38.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye, B bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 7-Diyarbakır Geceleri-Beyâtî Saz Eseri

Eser adı	Beyâtî Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici-çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-12)] + B[c(makam geçkisi:13-15) + d(16-18) + b(mülâzime:7-12)] + C[e(19-24) + b(mülâzime:7-12)] + D[f(usûl geçkisi:25-40) + g(makam geçkisi:41-44) + h(45-56) + b(mülâzime:7-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=6, c=3, d=3, e=6 usûl devri (10/8), f=16, g=4, h=12 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=12, C=12 usûl devri (10/8), D=38 usûl devri (2/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ye., 2.ö.Mu.-Çar.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 3.ö.Ger.-Dü.(7'li) SE. he.: Se., 4.ö.Çar.-Ger.(5'li) RA. he.:Ger., 5.ö.Mu.-Se.(7'li) SE. he.:Se., 6.ö.Ye.-Tse.(12'li) BU. he.:Ne., 7.ö.Mu.-Çar.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 8.ö.Ger.-Se.(6'lı) SE. he.:Se., 9.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 10.ö.Tçar.-Ne.(7'li) BU. he.:Ne., 11.ö.Dü.-Tne.(11'li) BU. he.:Ne., 12.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 13.ö.Tçar.-Ra.(11'li) RA. he.:Ra., 14.ö.His.-Ra.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 15.ö.Ra.-Ger.(8'li) NİK. he.:His., 16.ö.Ne.-Tne.(8'li) SE. he.:Se., 17.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Mu., 18.ö.Tse.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 19.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.: Ger., 20.ö.Tne.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 21.ö.Süm.-Se.(8'li) SE. he.:Se., 22.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ye., 23.ö.Dü.-Süm.(9'lu) KÜR., he.:Mu., 24.ö.Tse.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne., 25-28.ö.Ye.-Tçar.(14'lü) UŞ. he.:Mu., 29-32.ö.Tne.-Dü.(11'li) UŞ. he.:Ne., 33-36.ö.Mu.-Se.(7'li) SE. he.:Se., 37-40.ö.Mu.-Haş.(11'li) UŞ. he.:Dü., 41-44.ö.Ne.-Tçar.(7'li) RA. he.:Ger., 45-48.ö.Tne-Dü.(11'li) UŞ. he.:Ne., 49-52.ö.Mu.-Se.(7'li)

	SE. he.:Se., 53-56.ö.Mu.-Haş.(11'li) UŞ. he.:Dü
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h: dalgalı
Geçkiler	13-15.ö. Rast'ta Basit Suzinak makamı
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâî: 1-24.ö., Semâî 25-56.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 4'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 8-Beyâtî Saz Semâî

Eser adı	Hicaz Çiftetelli 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-13) + b(14-21) + c(22-31)] + B[d(makam geçkisi:32-35) + e(makam geçkisi:36-44)] + C[f(makam geçkisi:45-53) + g(makam geçkisi:54-61)] + D[h(makam geçkisi: 62-80) + a(1-13)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=13, b=8, c=10, d=4, e=8, f=9, g=8, h=19 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=31, B=12, C=17, D=19 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-5.ö.Hü.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dü., 6-9.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Kür., 10-13.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 14-21.ö.Süm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 22-25.ö.Dü.-Ger.(7'li) Hİ. he.:Dü., 22-26.ö.Dü.-Ger.(7'li)

(cümlecik ölçeğinde)	Hİ. he.:Nhic., 27-30.ö.Ac.-Ra.(7'li) Hİ. he.:Dü., 27-31.ö.Ac.-Ra.(7'li) Hİ. he.:Dü., 32-35.ö.Mu.-Ir.(10'lu) HÜZ. he.:Ir., 36-39.ö.Süm.-Ye.(13'lü) RA. he.:Ye., 40-43.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 40-44.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 45-53.ö.Ger.-Dü.(7'li) MÜS. he.:Se., 54-61.ö.Hü.-Ir.(7'li) SE. he.:Ir., 62-80.ö.Ir.-Ger.(9'lu) HÜZ. he.:Ir.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, e, f, g, h: dalgalı, d: inici
Geçkiler	32-35.ö. ve 62-80.ö. Irak'ta Hüzzam, 45-53.ö. Segâh'ta Müstear, 54-61.ö. Irak'ta Segâh
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-80.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 9-Hicaz Çiftetelli 1

Eser adı	Hicaz Çiftetelli 2 (Neva perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8)] + B[b(9-16) + c(17-21) + d(22-31) + e(32-35) + a(1-8)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=8, c=5, d=10, e=4 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=8, B=27 usûl devri (2/4)
İÇERİK	

İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ev.-Dü.(6'lı) Hİ. he:Ne., 5-8.ö.Mu.-Çar(6'lı) Hİ. he.: Ne., 9-12.ö.Tçar.-Ev.(5'li) RA. he.:Ger., 13-16.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 17-20.ö.Ra.-Mu.(9'lu) Hİ. he.:Mu., 17-21.ö.Ra.-Tse.(10'lu) Hİ. he.:Ne., 22-25.ö.Ra.-Tse.(10'lu) Hİ. he.:Mu., 22-26.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ne., 27-30.ö. Thü.-Ev.(7'li) Hİ. he.:His., 27-31.ö.Thü.-Ev.(7'li) BU. he.:Ger., 32-35.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı, e: ters yay
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-35.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, e: V.K.Ç.P., c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 10-Hicaz Çiftetelli 2 (Neva Perdesinde)

Eser adı	Hicaz Dolap 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(makam geçkisi:6-15) + c(16-23) + d(24-31)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=10, c=8, d=8 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=31 usûl devri (8/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi	1-4.ö.Ra.-Süm.(10'lu) Hİ. he.:Hü., 1-5.ö.Ra.-Süm.(10'lu) Hİ.

malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	he.:Dü., 6-7.ö.Ne.-Tnhic.(7'li) RA. he.:Ne., 8-9.ö.Ger.-Dkür.(6'lı) Hİ. he.:Hü., 8-11.ö.Tne.-Haş.(14'lü) RA. he.:Haş., 12-15.ö.Ye.-Tne.(15'li) HÜZ. he.:Ir., 16-19.ö.Süm.-Dkür.(8'li) Hİ. he.:Hü. 16-20.ö.Süm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 21-22.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) Hİ. he.:Hü., 21-23.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 24-25.ö.Tnhic.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Hü., 26-27.ö.Süm.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 28-31.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	12-15.ö. Irak'ta Hüzzam
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-31.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 11-Hicaz Dolap 1

Eser adı	Hicaz Dolap 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, benzeş ve özdeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-14) + b(makam geçkisi:15-23) + c(24-33) + d(34-40)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=14, b=9, c=10, d=7 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=40 usûl devri (4/4)
İÇERİK	

İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Dü.-Ger.(7'li) Hİ. he.:Dü., 3-4.ö.Ra.-Hü.(6'lı) NİK. he.:Ne., 5-6.ö.Ne.-Mu.(5'li) RA. he.:Ev., 7-8.ö.Nhic.-Ger.(5'li) Hİ. he.:Hü., 9-10.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Nhic., 11-12.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.:Ye., 13-14.ö.Ra.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Dü., 15-18.ö.Ir.-Ac.(8'li) Hİ. he.:Ne., 19-23.ö.Ac.-Aaş.(8'li) SE. he.:Ir., 24-28.ö.Aaş.-Ne.(7'li) SE. he.:Ne., 29-31.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ir., 32-33.ö.Ra.-Hü.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 34-35.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 36-40.ö.Mu.-Ir.(10'lu) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	21-31.ö. Irak'ta Hüzzam makamı
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-40.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 12-Hicaz Dolap 2

Eser adı	Hicaz Dolap 3
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + b(5-17)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, b=13 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=17 usûl devri (2/4)

İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.DSüm.-Ne.(6'lı) KÜR. he.:Hü., 5-7.ö.Mu.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Hü., 8-12.ö.Ne.-DSüm.(6'lı) RA. he.:Ne., 13.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Dü., 14-16.ö.Dü.-Ger.(7'li) Hİ. he.:Ev., 14-17.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-17.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 13-Hicaz Dolap 3

Eser adı	Hicaz Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(6-11) + c(12-16)] + B[d(17-22) + e(23-27) + c(12-16)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=6, c=5, d=6, e=5 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=16, B=11 usûl devri (8/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi	1-4.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Nhic., 1-5.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Dü., 6-

malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	9.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) Hİ. he.:Nhic., 10-11.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 12-15.ö.Dsüm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 12-16.ö.Dsüm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 17-19.ö.Dü.-Ac.(6'lı) Hİ. he.:Nhic., 20-22.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 23-27.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	d: ters yay, a, b, c, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-27.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın 1'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 14-Hicaz Medhal

Eser adı	İran Dansı - Hicaz Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşleri, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + b(mülâzime:11-25)] + B[c(26-37) + b(mülâzime:11-25)] + C[d(makam geçkisi:38-58) + b(mülâzime:11-25)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=15, c=12, d=21 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=25, B=27, C=36 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi	1-4.ö.Dü.-Mu.(8'li) Hİ. he.:Dü., 1-5.ö.Dü.-Mu.(8'li) Hİ. he.:Ne., 6-9.ö.Dsüm.-Nhic.(7'li) BU. he.:Ac., 6-10.ö.Dsüm.-Nhic.(7'li) BU.

kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	he.:Ac., 11-14.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 15-19.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Dü., 20-25.ö.Mu.-Ra.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 26-29.ö.Ye.-Ev.(10'lu) RA. he.:Ye., 30-33.ö.Ye.-Dsüm.(13'lü) KÜR. he.:Hü., 34-37.ö.Hü.-Haş.(8'li) UŞ. he.:Haş., 38-41.ö.Ger-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 38-42.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Se., 43-52.ö.Mu.-Ra.(9'lu) ÇAR. he.:Çar., 53-58.ö.Haş.-Mu.(11'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	38-58.ö. Dügâh'ta Uşşak
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-58.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, c, d: V.K.Ç.P., b: karma
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A ve C bölümlerinde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 15-İran Dansı-Hicaz Medhal

Eser adı	Arap Tarzı - Hicaz Oyun Havası
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-12)] + B[b(makam geçkisi:13-20)] + C[c(21-30) + a(1-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, b=8, c=10 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=8, C=10 usûl devri (8/8)

İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 3-6.ö.Ger.-Dkür.(6'lı) Hİ. he.:Nhic., 7-8.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ev., 9-12.ö.Dsüm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 13-15.ö.Dnhic.-Ne.(7'li) HÜZ., he.:Ev., 16-20.ö.Ye.-Dsüm.(13'lü) Hİ. he.:Ne., 21-22.ö.Dü.-Ye.(5'li) RA. he.:Ye., 23-26.ö.Mu.-Dü.(8'li) BU. he.:Ne., 27-30.ö.Dü.-Mu.(8'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-30.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 1'e bölünmesiyle, B bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 16-Arap Tarzı-Hicaz Oyun Havası

Eser adı	Hicaz Oyun Havası (Neva perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme yöntemleri, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + b(11-17) + c(18-26)] + B[d(27-41) + b(11-17) + c(18-26)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=7, c=9, d=15 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=26, B=31 usûl devri (2/4)

İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ne.-Tçar.(7'li) BU. he.:Ger., 5-10.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) Hİ. he.:Ne., 11-16.ö.Ra.-Süm.(10'lu) RA. he.:Ra., 11-17.ö.Ra.-Tne.(12'li) Hİ. he.:Ne., 18-25.ö.Tne.-His.(7'li) Hİ. he.:Mu., 18-26.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Ne., 27-41.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA. he.:Ra
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyan: 1-41.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 17-Hicaz Oyun Havası (Neva Perdesinde)

Eser adı	Hicaz Saz Semâî 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-9)] + B[c(makam geçkisi:10-14) + b(mülâzime:6-9)] + C[d(makam geçkisi:15-21) + b(mülâzime:6-9)] + D[e(usûl geçkisi:22-30) + f(31-37) + b(mülâzime:6-9)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=4, c=5, d=7 usûl devri (10/8), e=9, f=7 usûl devri (6/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=9, C=11 usûl devri (10/8), D=20 usûl devri (6/4) ve (10/8)

İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ye., 2.ö.Ra.-Ne.(5'li) NİK. he.:Ne., 3.ö.Ger.-Haş.(10'lu) UŞ. he.:Haş., 4.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 5.ö.Dü.-Tbu.(9'lu) RA. he.:Ne., 6-7.ö.Hü.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dü., 8.ö.Dkür.-Ye.(6'lı) RA. he.:Ye., 9.ö.Ra.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Dü., 10-11.ö.Hü.-Haş.(8'li) UŞ. he.:Haş., 12-13.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ye., 14.ö.Dü.-Tbu.(9'lu) RA. he.:Ne., 15-16.ö.Nhis.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 17.ö.Mu.-Çar.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 18.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 19.ö.Çar.-Dsüm.(7'li) BU. he.:Ne., 20.ö.Tne.-Ne.(8'li) UŞ. he.:Hü., 21.ö.Dü.-Tbu.(9'lu) RA. he.:Ne., 22-24.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 25-27.ö.Tbu.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Hü., 28-29.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Nhic., 30.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ne., 31.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.:Ye., 32-33.ö.Ne.-Tne.(8'li) NİK. he.:Ev., 34-35.ö.Tbu.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 36-37.ö.Dü.-Tçar.(10'lu) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f: dalgalı
Geçkiler	2. ve 3. hâneler Dügâh'ta Uşşak
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâî: 1-21.ö., Sengin Semâî: 21-37.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. C bölümünde 8'lik birim zamanın 4'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 18-Hicaz Saz Semâî 1

Eser adı	Hicaz Saz Semâî 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-2) + b(makam geçkisi:3-4) + c(5-6) + d(mülâzime:7-12)] + B[e(13-18) + d(mülâzime:7-12)] + C[f(19-20) + g(makam geçkisi:21-22) + h(makam geçkisi:23-24) + d(mülâzime:7-12)] + D[i(usûl geçkisi, makam geçkisi: 25-28) + j(29-36) + k(37-48) + d(mülâzime:7-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=2, b=2, c=2, d=6, e=6, f=2, g=2, h=2 usûl devri (10/8), i=4, j=8, k=13 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=12, C=12 usûl devri (10/8), D=31 usûl devri (4/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ac.-Ra.(7'li) Hİ. he.:Dü., 2.ö.Tbu.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 3-4.ö.Ac.-Tac.(8'li) SE. he.:Ev., 5.ö.Tbu.-Ne.(6'lı) RA. he.:Ne., 6.ö.Ger.-Ra.(8'li) Hİ. he.:Ne., 7.ö.Dü-Tbu.(9'lu) SE. he.:Ev., 8.ö.Tnhic.-Hü.(6'lı) Hİ. he.:Mu., 9.ö.Tne.-Ac(7'li) HÜZ. he.:Ev., 10.ö.Tne.-Ne.(8'li) BU. he.:Ne., 11.ö.Ger.-Çar.(6'lı) SE. he.:Nhic., 12.ö.Dü.-Ac.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 13.ö.Tne.-Ger.(5'li) Hİ. he.:Dsüm., 14.ö.Thü.-Ac.(8'li) HÜZ. he.:Ev., 15.ö.Tnhic.-Ne.(7'li) RA. he.:Ne., 16.ö.Dü.-Mu.(8'li) RA. he.:Ger., 17.ö.Mu.-Dkür.(7'li) Hİ. he.:Nhic., 18.ö.Nhic.-Ye.(7'li) RA. he.:Ye., 19.ö.Dü.-Tne.(11'li) Hİ. he.:Mu., 20.ö.Tac.-Nhis.(10'lu) SE. he.:Hü., 21-22.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) KÜR. he.:Dkür., 23-24.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) Hİ. he.:Ne., 25-26.ö.Dü.-Tçar.(10'lu) BU. he.:Ne., 27-28.ö.Ne.-Tnhis.(9'lu) BU. he.:Ger., 29-30.ö.Hü.-Tne.(7'li) Hİ. he.:Mu., 31-36.ö.Tbu.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 37-42.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. He.:Ye., 43-47.ö.Dü-Ger.(7'li) RA. he.:Ne., 43-48.ö.Hü.-Ir.(7'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi	a, c, d, e, g, h, i, k: dalgalı, b, f, j: yay ya da ters yay,

çizgileri	
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	3-4.ö. Eviç'te Segâh, 21-22.ö. Dügâh'ta Kürdî,
Usûl	Aksak Semâî: 1-24.ö., Sofyân: 25-48.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, k: karma j: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 2'ye, D bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 19-Hicaz Saz Semâî 2

Eser adı	Öksüz Çocuk - Hicaz Uvertür
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-17)] + B[b(18-27) + a(1-17)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=17, b=10 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=17, B=27 usûl devri (8/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 3-4.ö.Ne.-Mu.(5'li) BU. he.:Ger., 5-13.ö.Mu.-Ra.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 14-17.ö.Hü.-Ra.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 18-27.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b: dalgalı

Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-27.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 20-Öksüz Çocuk-Hicaz Uvertür

Eser adı	Hicazkâr Dolap
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, özdeş ve benzeş ifadeler, bölümler arasında: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-18)] + B[b(usûl geçkisi:19-39)] + C[c(usûl geçkisi:40-43)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=18 usûl devri (4/4), b=21 usûl devri (3/4), c=4 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=18 usûl devri (4/4), B=21 usûl devri (3/4), C=4 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ir.-Tne.(13'lü) Hİ. he.:Ger., 5-6.ö.Dsüm.-Se.(8'li) Hİ. he.:Ne., 7-10.ö.Tçar.-Ir.(12'li) Hİ. he.:Ra., 11-12.ö.Dsüm.-Ra.(10'lu) Hİ. he.:Ra., 11-13.ö.Dsüm.-Se.(8'li) Hİ. he.:Ger., 14-18.ö.Tçar.-Ir.(12'li) Hİ. he.:Ra., 19-21.ö.Çar.-Tçar.(8'li) Hİ. he.:Şeh., 22-24.ö.Ne.-Şeh.(6'lı) Hİ. he.:Ev., 25-26.ö.Dsüm.-His.(5'li) Hİ. he.:Ger., 27-28.Şeh.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ev., 29-31.ö.His-Ra.(6'lı) Hİ. he.:Çar., 32-39.ö.His.-Ir.(7'li) Hİ. he.:Çar., 40-43.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ra.

İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-18.ö., Semâî: 19-39.ö., Sofyân: 40-43.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e, B bölümünde 4'lük birim zamanın 1'e, C bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 21-Hicazkâr Dolap

Eser adı	Hicazkâr Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-12) + b(13-21) + c(mülâzime:22-25) + d(mülâzime: makam geçkisi: 26-27) + e(mülâzime: 28-29)] + B[f(makam geçkisi: 30-48) + g(49-51) + c(mülâzime:22-25) + d(mülâzime: makam geçkisi: 26-27) + e(mülâzime: 28-29)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, b=9, c=4, d=2, e=2, f=19, g=3 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=29, B=22 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi	1-3.ö.Tçar.-Ne.(7'li) Hİ. he.:Ne., 4-5.ö.Ger.-Çar.(5'li) NİK.

malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	he.:Çar., 6-12.ö.Tne.-Ir.(13'lü) KÜR. he.:Ra., 13-16.ö.Khis.-Tçar.(13'lü) KRM. he.:Dsüm., 17-18.ö.Tnhic.-Zir.(11'li) ÇAR. he.:Zir., 19-21.ö.Khis.-Ger.(10'lu) Hİ. he.:Ger., 22-25.ö.Şeh.-Çar.(6'lı) NİK. he.:Çar., 26-27.ö.Kür.-Dsüm.(9'lu) HÜZ. he.:Se., 28-29.ö.Ger.-Ir.(9'lu) Hİ. he.:Ra., 30-31.ö.Tçar.-Ne.(7'li) Hİ. he.:Ne., 32-34.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Çar., 35-39.ö.Dsüm.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ra., 40-44.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Ger., 45-48.ö.Tne.-Dü.(11'li) RA. he.:Se., 49-51.ö.Ra.-Şeh.(9'lu) Hİ. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-51.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 22-Hicazkâr Medhal

Eser adı	Çölde Fırtına - Hicazkâr Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-25)] + B[b(26-43) + a(1-25)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=25, b=18 usûl devri (2/4)

Bölümlerin uzunlukları	A=25, B=43 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ger.-Ra.(8'li) Hİ. he.:Ger., 5-8.ö.Tse.-Ra.(10'lu) Hİ. he.:Ra., 9-12.ö.Ger-Ra.(8'li) Hİ. he.:Ger., 13-16.ö.Çar.-Tçar.(8'li) Hİ. he.:Tçar., 17-25.ö.Tçar.-Ir.(12'li) Hİ. he.:Ra., 26-27.ö.Ra.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Çar., 28-29.ö.Se.-Hü.(4'lü) KRM. he.:Ne., 30-31.ö.Çar-Ger.(5'li) KRM. he.:Ev., 32-33.ö.Nhis.-Şeh.(5'li) KRM. he.:Ger., 34-35.ö.Ac.-Tçar.(5'li) KRM. he.:Tse., 36-43.ö.Tse.-Ir.(11'li) Hİ. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a: dalgalı, b: ters yay
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-43.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 23-Çölde Fırtına-Hicazkâr Saz Eseri

Eser adı	Hırçın Kız - Hicazkâr Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-4)] + B[b(usûl geçkisi:5-26) + c(27-36)]
Tasarım birimi	a=4 usûl devri (9/8 oynak), b=22, c=10 usûl devri (9/8 aksak)

uzunlukları	
Bölümlerin uzunlukları	A=4 usûl devri (9/8 oynak), B=32 usûl devri (9/8 aksak)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ra., 5-9.ö.Ra.-Şeh.(9'lu) NİK. he.:Çar. 10-14.ö.This.-Ir.(14'lü) Hİ. he.:Ger., 15-16.ö.Çar.-Şeh.(6'lı) Hİ. he.:Ger., 17-18.ö.Ger-Tçar.(4'lü) Hİ. he.:Tse., 19-22.ö.Tne.-Se.(10'lu) Hİ. he.:Nhis., 23-26.ö.Ger.-Kür.(7'li) SE. he.:Se., 27-28.ö.Ra.-Tçar.(11'li) Hİ. he.:Tçar., 29-30.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:His., 31-32.ö.Tçar.-Se.(9'lu) Hİ. he:Ne., 33-34.ö.Se.-Şeh.(7'li) HÜZ. he.:Se., 35-36.ö.His.-Ye.(9'lu) Hİ. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Oynak: 1-4.ö., Aksak: 5-36.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 8'lik birim zamanın 1'e, B bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 24-Hırçın Kız-Hicazkâr Saz Eseri

Eser adı	Kasap - Hicazkâr Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-17) + b(18-30) + c(31-47)]

Tasarım birimi uzunlukları	a=17, b=13, c=17 usûl devri Nim Sofyân
Bölümlerin uzunlukları	A=47 usûl devri Nim Sofyân
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.His-Kür.(5'li) SE. he.:Se., 5-8.ö.Ev.-Se.(5'li) HÜZ. he.:Se., 9-10.ö.Çar.-Ger.(5'li) NİK. he.:Çar., 11-12.ö.Ac.-Se.(5'li) SE. he.:Se., 13-16.ö.Ger.-Ir.(9'lu) RA. he.:Çar., 13-17.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra, 18-21.ö.Se.-Tse.(8'li) NİK. he.:Çar., 22-25.ö.Ne.-Zir.(4'lü) Hİ. he.:Zir., 26-29.ö.Ger.-Ir.(9'lu) Hİ. he.:Çar., 26-30.ö.Ger.-Ra.(8'li) Hİ. he.:Ra., 31-34.ö.His.-Zir.(5'li) Hİ. he.:Se., 35-47.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) Hİ. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-47.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma,
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 25-Kasap-Hicazkâr Saz Eseri

Eser adı	Serap - Hicazkâr Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-33)] + B[b(34-37) + c(makam geçkisi:38-39) + d(40-47) +

	e(48-51) + f(52-58) + g(makam geçkisi:59-62) + h(makam geçkisi:63-66) + i(67-76) + a(1-33)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=33, b=4, c=2, d=8, e=4, f=7, g=4, h=4, i=10 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=33, B=76 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-6.ö.Şeh.-Ra.(9'lu) Hİ. he.:Ra., 7-10.ö.Çar.-Şeh.(6'lı) Hİ. he.:Ger., 11-14.ö.Çar.-Tçar.(8'li) KÜR. he.:Şeh., 15-18.ö.Şeh.-Çar.(6'lı) NİK. he.:Çar., 19-27.ö.Tne.-Khis.(13'lü) Hİ. he.:Khis., 28-33.ö.Ger.-Ir.(9'lu) Hİ. he.:Ra., 34-35.ö.Ne.-Ger.(4'lü) Hİ. he.:Ne., 36-37.ö.Tçar.-Ne.(7'li) Hİ. he.:Ne., 38-39.ö.Hü.-Ra.(6'lı) ÇAR. he.:Ra., 40-47.ö.Ra.-Tçar.(11'li) Hİ. he.:Ev., 48-51.ö.Tçar.-Ir.(12'li) Hİ. he.:Ger., 52-55.ö.His.-Zir.(5'li) Hİ. he.:Ne., 56-58.ö.Şeh.-Ra.(9'lu) Hİ. he.:Ra., 59-62.ö.Se.-Mu.(7'li) NİK. he.:Çar., 63-66.ö.Ne.-Tçar.(7'li) MÜS. he.:Dhis., 67-76.ö.Şeh.-Ye.(12'li) Hİ. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, d, e, f, g, h, i: dalgalı, c: inici,
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	11-14.ö. Gerdaniye'de Kürdi, 38-39.ö.Rast'ta Çargâh, 63-66.ö. Dik Hisar'da Müstear
Usûl	Nim Sofyân: 1-76.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, f, h, i: karma, d, e, g: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 26-Serap-Hicazkâr Saz Eseri

Eser adı	Yaralı Kalp - Hicazkâr Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-9)] + B[b(10-17) + c(makam geçkisi:18-25) + d(26-37) + a(1-9]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=8, c=8, d=12 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=37 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Şeh.-Çar.(6'lı) NİK. he.:Çar., 5-9.ö.Şeh.-Ir.(10'lu) Hİ. he.:Ra., 10-17.ö.Ir.-Şeh.(10'lu) Hİ. he.:Ger., 18-25.ö.Süm.-Ne.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 26-29.ö.Ger.-Ra.(8'li) Hİ. he.:Ne., 30-33.ö.Şeh.-His.(4'lü) Hİ. he.:Ger., 34-37.ö.Ger.-Ra.(8'li) Hİ. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, c: inici, b: çıkıcı, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	18-25.ö. Neva'da Kürdi
Usûl	Nim Sofyân: 1-37.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, d: karma, c: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 27-Yaralı Kalp-Hicazkâr Saz Eseri

Eser adı	Hicazkâr Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + b(mülâzime:8-16)] + B[c(17-20) + d(makam geçkisi:21-24) + b(mülâzime:8-16)] + C[e(25-29) + f(makam geçkisi:30-31) + b(mülâzime:8-16)] + D[g(usûl geçkisi:32-53) + h(makam geçkisi:54-61) + i(62-85) + b(mülâzime:8-16)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=7, b=9, c=4, d=4, e=5, f=2 usûl devri (10/8), g=22, h=8, i=24 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=16, B=17, C=16 usûl devri (10/8), D=63 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Tse.-Nhic.(7'li) Hİ. he.:Ne., 3-5.ö.Thic.-Se.(10'lu) NİK. he.:Çar., 6.ö.His.-Kür.(5'li) HÜZ. he.:Se., 7.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ger., 8.ö.Süm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 9.ö.His.-Şeh.(4'lü) Hİ. he.:Şeh., 10.ö.Ev.-Nhic.(4'lü) Hİ. he.:Nhic., 11.ö.His.-Se.(4'lü) KRM. he.:Se., 12.ö.Se.-His.(4'lü) KRM. he.:His., 13-14.ö.Tçar.-Ir.(12'li) SE. he.:Zir., 15.ö.Ger.-Se.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 16.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ra., 17.ö.Ra.-His.(6'lı) Hİ. he.:Çar., 18.ö.Şeh.-His.(4'lü) Hİ. he.:His., 19.ö.His.-Se.(4'lü) Hİ. he.:Ne., 20.ö.Çar.-Şeh.(6'lı) Hİ. he.:Ger., 21.ö.Tçar.-His.(6'lı) BU. he.:Ac., 22-23.ö.Şeh.-Zir.(8'li) KRM. he.:His., 24.ö.Hü.-Şeh.(4'lü) KRM. he.:Ger., 25-26.ö.Şeh.-Se.(7'li) NİK. he.:Çar., 27.ö.Ir.-Ger.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 28.ö.Şeh.-Se.(7'li) NİK. he.:Çar., 29.ö.Ne.-Ger.(4'lü) KRM. he.:His., 30.ö.Tçar.-Çar.(8'li) BU. he.:Çar., 31.ö.Aaş.-Çar.(5'li) KÜR. he.:Ra., 32-33.ö.Ra.-Se.(3'lü) SE. he.:Se., 34-35.ö.His.-Se.(4'lü) KRM. he.:Se., 36-37.ö.Ev.-Çar.(4'lü) KRM. he.:Çar., 38-39.ö.Şeh.-Çar.(6'lı) NİK. he.:Çar., 40-43.ö.His.-Ir.(7'li)

	Hİ. he.:Ne., 40-45.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ger., 46-49.ö.Şeh.-Se.(7'li) NİK. he.:Çar., 50-53.ö.His.-Ra.(6'lı) Hİ. he.:Se., 54-61.ö.Tçar.-Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ger., 62-65.ö.Tçar.-Hüs.(6'lı) NİK. he..Ac., 66-69.ö.Tse.-Ne.(6'lı) BU. he.:His., 70-77.ö.Se.-Ger.(6'lı) Hİ. he.:Ger., 78-85.ö.Tçar.-Ir.(12'li) Hİ. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, g, h, i: dalgalı, f: inici,
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	13-14.ö. Rast'ta Segâh, 31.ö. Rast'ta Kürdi
Usûl	Aksak Semâi: 1-31.ö., Semâi: 32-85.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i:karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 1'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 28-Hicazkâr Saz Semâî

Eser adı	Hüseynî Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-12) + b(mülâzime:13-24)] + B[c(25-38) + b(mülâzime:13-24)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, b=12, c=14 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=24, B=26 usûl devri (4/4)

İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Dü.-Tse.(9'lu) UŞ. he.:Hü., 3-5.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü., 6-9.ö.Dü.-Tçar.(10'lu) UŞ. he.;Mu., 10-12.ö.Tne.-Dü.(11'li) UŞ. he.:Dü., 13-14.ö.Dü.-Mu.(8'li) UŞ. he.:Hü., 15-18.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 19-21.ö.Tçar.-Ne.(7'li) BU. he.:Ne., 22-24.ö.Mu.-Ir.(10'lu) UŞ. he.:Dü., 25-26.ö.Ac.-Mu.(3'lü) SE. he.:Ev., 27-28.ö.Ne.-Mu.(5'li) BU. he.: Ne., 29-30.ö.Ac.-Se.(5'li) SE. he.:Se., 31-34.ö.Ir.-Mu.(10'lu) RA. he.:Ne., 35-36.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Se., 37-38.ö.Ye.-Mu.(12'li) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı,
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	25-26.ö. Eviç'te Segâh, 31.ö. Irak'ta Segâh
Usûl	Sofyân: 1-38.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 29-Hüseynî Medhal

Eser adı	Hüseynî Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, Bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-12)] + B[c(13-18) + b(mülâzime:7-12)] + C[d(19-24) + b(mülâzime:7-12)] + D[e(usûl geçkisi:25-64) + b(mülâzime:7-12)]
Tasarım birimi	a=6, b=6, c=6, d=6 usûl devri(10/8), e=40 usûl devri(3/4)

uzunlukları	
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=12, C=12 usûl devri (10/8), D=46 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Dü.-Tse.(9'lu) UŞ. he.:Hü., 2.ö.Mu.-Dü.(8'li) SE. he.:Se., 3.ö.Dü.-Ac.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 4.ö.Ne.-Tne.(8'li) UŞ. he.:Mu., 5.ö.Dü.-Tse.(9'lu) RA. he.:Ger., 6.ö.Mu.-Çar.(6'lı) UŞ. he.:Hü., 7.ö.Dü.-Ac.(7'li) UŞ. he.:Hü., 8.ö.Ger.-Çar.(5'li) PENÇ. he.:Çar., 9.ö.Hü.-Dü(5'li) SE. he.:Se., 10.ö.Hü.-Dü.(5'li) SE. he.:Se., 11.ö.Ra.-Ger(8'li) RA. he.:Ne., 12.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü., 13.ö.Ev.-Mu.(3'lü) RA. he..Ra., 14.ö.Mu.-Ne.(5'li) BU. he.:Ne., 15.ö.Ger.-Dü.(7'li) SE. he.:Se., 16.ö.Dü.-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 17.ö.Tse.-Ne.(6'lı) RA. he.:Ne., 18.ö.Mu.-Çar.(6'lı) UŞ. he.:Hü., 19.ö.Ne.-Tçar.(7'li) RA. he.:Ger., 20.ö.Ac.-Tse.(4'lü) SE. he.:Ev., 21.ö.Ger.-Dü.(7'li) SE. he.:Se., 22.ö.Ne-Tne.(8'li) UŞ. he.:Mu., 23.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Mu., 24.ö.Mu.-Çar.(6'lı) UŞ. he.:Hü., 25-28.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Mu., 29-32.ö.Ne.-Mu.(5'li) UŞ. he.:Hü., 33-36.ö.Ra.-Tçar.(11'li) RA. he.:Ger., 37-40.ö.Ac.-Se.(5'li) ÇAR. he.:Çar.,41-44.ö.Ne.-Tse.(6'lı) RA. he.:Ne., 45-52.ö.Ger.-Dü.(7'li) SE. he.:Se., 53-56.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü., 57-60.ö.Dü.-Hü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 61-64.ö.Ir.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı,
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	20.ö. Eviç'te Segâh
Usûl	Aksak Semâî: 1-24.ö., Semâî: 25-64.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma

Öne çıkan tartım grupları	A, B ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. C bölümünde 8'lik birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 30-Hüseynî Saz Semâî

Eser adı	Hüzzâm Oyun Havası
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş müzik ifadeleri, motif geliştirme, inici-çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-12) + b(13-18) + c(19-22)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, b=6, c=4 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=22 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ra.-Hi.(6'lı) UŞ.. he.:Dü, 3-4.ö.Ra.-Ev.(7'li) HÜZ. he.: Ra., 5-6.ö.Tse.-Ne.(6'lı) Hİ. he.: Ne., 7-8.ö.Tse.-Çar.(7'li) NİK. he.:Çar., 9-12.ö.Tse.-Kür.(8'li) HÜZ. he.:Se., 13-14.ö.Ne.-Ra.(5'li) SE. he.:Se., 15-16.ö.Ger.-Se.(6'lı) MÜS. he.:Nhic., 17-18.ö.Ra.-Tse.(10'lu) HÜZ. he.:Se., 19-20.ö.Ne.-Mu(5'li) Hİ. he.: Ne., 21-22.ö.Ne.-Kür.(4'lü) SE. he.:Se.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	15-16 ve 21.ö. Segâh'ta Müstear
Usûl	Sofyân (1-22)
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, c: karma, b: V.K.Ç.P.

Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 31-Hüzzâm Oyun Havası

Eser adı	Hüzzâm Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-14)] + B[c(15-21) + b(mülâzime:7-14)] + C[d(22-28) + b(mülâzime:7-14)] + D[e(usûl geçkisi:29-39) + f(makam geçkisi:40-55) + g(56-81) + b(mülâzime:7-14)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=8, c=7, d=7 usûl devri (10/8), e=11, f=16, g=26 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=14, B=15, C=15 usûl devri (10/8), D=53 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.His.-Se.(4'lü) HÜZ. he.:Ne., 2.ö.Ne.-Mu.(5'li) Hİ. he.:Ev., 3.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:His., 4.ö.Mu.-Se. NİK. he.:Çar., 5.ö.Ac.-Kür.(6'lı) MÜS. he.:Se., 6.ö.His.-Ra.(6'lı) HÜZ. he.:Ra., 7.ö.Ne.-Dsüm.(6'lı) Hİ., he.:Ne., 8.ö.Ev.-Dsüm.(4'lü) HÜZ. he.:Ev., 9.ö.Ac.-Tçar.(6'lı) SE. he.:Tse., 10.ö.Tçar.-Hü.(7'li) HÜZ. he.:Ev., 11.ö.Ger.-Kür.(6'lı) MÜS. he.:Se., 12.ö.Mu.-Se.(7'li) ÇAR. he.:Çar., 13.ö.Aaş.-Dsüm.(12'li) HÜZ. he.:Ger., 14.ö.Ger.-Se.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 15.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) BU. he.:Ne., 16.ö.Se.-Ger.(6'lı) RA. he.:Ger., 17.ö.Thü.-Hü.(8'li) RA. he.:Hü., 18.ö.Ne.-Tçar.(7'li) BU. he.:Tse., 19.ö.Mu.-Kür.(8'li) MÜS. he.:Se., 20.ö. Aaş.-Dsüm.(12'li) HÜZ. he.:Ger., 21.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 22.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 23.ö.Dsüm.-Çar.(7'li) Hİ. he.:Ne., 24.ö.Ir.-Ger.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 25.ö.Se.-Ger.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 26.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA.

	he.:Ger., 27.ö.Ne.-Tse.(6'lı) Hİ. he.:Ev., 28.ö.Mu.-Çar.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 29-30.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 31-32.ö.Mu.-Çar.(6'lı) NİK. he.:Çar., 33-34.ö.Ger.-Se.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 35-36.ö.Ra.-Ger.(8'li) HÜZ. he.:Ger., 37-39.ö.Dü.-Tse.(9'lu) HÜZ. he.:Tse., 40-41.ö.Ger.-Çar.(6'lı) BU. he.:Ger., 42-43.ö.Tçar.-Nhis.(6'lı) BU. he.:Tçar., 44-49.ö.Tnhis.-Ne.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 50-51.ö.Kür.-Ger.(6'lı) BU. he.:Ger., 52-53.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) KÜR. he.:Ra., 54-55.ö.Ra.-Nhis.(6'lı) KÜR. he.:Nhis., 56-57.ö.Çar.-Mu.(6'lı) NİK. he.:Mu., 58-62.ö.Tçar.-Çar.(8'li) ÇAR. he.:Çar., 63-66.ö.Aaş.-Tçar.(13'lü) RA. he.:Ger., 67-69.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 70-73.ö.Ger.-Çar.(5'li) NİK. he.:Çar., 74-81.ö.Dsüm.-Kür.(9'lu) HÜZ. he.:Se.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g: dalgalı
Geçkiler	40-55.ö. Rast'ta Kürdilihicazkâr
Ödünçlenen çeşniler	5, 11, 19.ö. Segâh'ta Müstear, 22.ö. Rast'ta Kürdi, 24.ö. Rast'ta Hicaz
Usûl	Aksak Semâî: 1-28.ö., Semâî: 29-81.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g: karma
Öne çıkan tartım grupları	D bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın 2'ye, C bölümünde 8'lik birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 32-Hüzzâm Saz Semâî

Eser adı	Yetim Kızı - Karcığar Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı

inşa yöntemi	kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A [a(1-20) + b(21-66) + c(mülâzime:47-66)] + B [d(usûl geçkisi:67-90) + c(mülâzime:47-66)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=20, b=26, c=20 usûl devri (2/4), d=24 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=66 usûl devri (2/4), B=44 usûl devri (3/4) ve (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Mu.-Se.(7'li) Hİ. he.:Ne., 5.ö.Çar.-Ra.(4'lü) RA. he.:Ra., 6.ö.Ac.-Çar.(4'lü) NİK. he.:Çar., 7-14.ö.Ra.-Mu.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 15-20.ö.Ne.-Ra.(5'li) UŞ. he.:Dü., 21-24.ö.Çar.-Tçar.(8'li) UŞ. he.:Mu., 25-28.ö.Dsüm.-Çar.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 29-30.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 31-32.ö.Ne.-Ger.(4'lü) Hİ. he.:Ger., 33-34.ö.Se.-His.(4'lü) HÜZ. he.:His., 35-36.ö.Dü-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Ne., 37-39.ö.Dsüm.-Se.(8'li) HÜZ. he.:Se., 40-43.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 44-46.ö.Ne.-Ra.(5'li) UŞ. he.:Dü., 47-52.ö.Ye.-Ne.(8'li) UŞ. he.:Ne., 53-58.ö.Mu.-Dü.(8'li) HÜZ. he:Se., 59-60.ö.Mu.-Dhis.(4'lü) Hİ. he.:Dhis., 61-66.ö.Ne.-Ra.(5'li) UŞ. he.:Dü., 67-73.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Dü., 74-78.ö.Tçar.-Ne.(7'li) Hİ. he:Ger., 79-84.ö.Ra.-Mu.(9'lu) Hİ. he.:Mu., 85-86.ö.Dsüm.-Çar.(7'li) NİK. he.:Çar., 87-88.ö.Mu.-Se.(7'li) HÜZ. he.:Se.,89-90.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-66.ö., Semâî: 67-90.ö.
Usûl vuruşlarını	a, b, c, d: karma

ezgilendirme tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 33-Yetim Kızı-Karcığar Saz Eseri

Eser adı	Kürdî'li Hicazkâr Çiftetelli
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-9) + b(10-15) + c(16-22)] + B[d(23-31) + c(16-22)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=6, c=7, d=9 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=22, B=16 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Tçar.-Çar.(8'li) KÜR. he.:Ger., 5-7.ö.Tçar.-Çar.(8'li) BU. he.:Çar., 8-9.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) KÜR. he.:Ra., 10-13.ö.Çar.-Tçar.(8'li) BU. he.:Çar., 14-15.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) KÜR. he.:Ra., 16-19.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Çar., 20-22.ö.Haş.-Ger.(10'lu) KÜR. he.:Ra., 23-27.ö.Tçar.-Kür.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 28-31.ö.Ger.-Khis.(10'lu) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân 1-31.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme	a, b, c, d: karma

tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 34-Kürdî'li Hicazkâr Çiftetelli

Eser adı	Kürdî'li Hicazkâr Longa 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, özdeş ve benzeş ifadeler, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-16)] + B[b(17-21) + C[c(22-36)] + D[d(37-41)] + E[e(42-46)] + F[f(47-53)] +G[g(54-63)] + H[h(64-69)] + İ[i(70-75)] + J[j(76-87)] + K[k(usûl geçkisi:88-106)] + L[l(107-114)] + M[m(usûl geçkisi:115-120)] + N[n(usûl geçkisi:121-144)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=16, b=5, c=15, d=5, e=5, f=7, g=10, h=6, i=6, j=12 usûl devri (4/4), k=17, l=8, n=24 usûl devri (6/8), m=6 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=16, B=5, C=15, D=5, E=5, F=7, G=10, H=6, İ=6, J=12 usûl devri (4/4), K=17, L=8, N=24 usûl devri (6/8), M=6 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Nşeh.-Knzir.(15'li) KÜR. he.:Knzir., 1-6.ö.Ger.-Kçar.(12'li) KÜR. he.:Ye., 7-10.ö.Ne.-Knzir.(11'li) KÜR. he.:Knzir., 7-11.ö.Ne.-Knzir.(11'li) KÜR. he.:Knzir., 12-15.ö.Ger.-Ye.(11'li) KÜR. he.:Nhis., 12-16.ö.Ger.-Nzir.(7'li) KÜR. he.:Ne., 17-20.ö.Ger.-Knhic.(12'li) Hİ. he.:Knhic., 17-21.ö.Ger.-Knhic.(12'li) KÜR. he.:Ye., 22-25.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Knhis., 22-26.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Knhis., 27-30.ö.Ger.-Kçar.(14'lü) KÜR. he.:Kçar., 31-32.ö.Süm.-Kçar.(16'lı) KÜR. he.:Kçar., 33-36.ö.Ger.-Ye.(11'li) KÜR. he.:Ne., 37-40.ö.Ger.-Ye.(11'li) KÜR. he.:Nhis., 37-41.ö.Ger.-Nzir.(7'li) KÜR. he.:Ne., 42-45.ö.Süm.-Knhis.(12'li) KÜR. he.:Ne., 42-46.ö.Ger.-Kçar.(12'li) KÜR. he.:Ye., 47-

	51.ö.Ger.-Ye.(11'li) KÜR. he.:Ye., 47-53.ö.Ger.-Kçar.(12'li) KÜR. he.:Ye., 54-57.ö.Ne.-Knhis.(7'li) Hİ. he.:Knhis., 54-58.ö.Ne.-Ra.(4'lü) KÜR. he.:Ra., 59-62.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Çar., 59-63.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ra., 64-67.ö.Süm.-Ye.(13'lü) KÜR. he.:Ra., 68-69.ö.Ac.-Knhis.(9'lu) Hİ. he.:Knhis., 70-71.ö.Ye.-Tne.(15'li) KÜR. he.:Ne., 72-75.ö.Ac.-Knhic.(11'li) Hİ. he.:Knhic., 76-79.ö.Kkür.-Ac.(12'li) KÜR. he.:Ye., 80-83.ö.Ir.-Kkür.(5'li) KÜR. he.:Ye., 84-87.ö.Nzir.-Kkür.(7'li) Hİ. he.:Ye., 88-106.ö.Ger.-Kçar.(12'li) KÜR. he.:Ye., 107-114.ö.Süm.-Kkür.(15'li) ÇAR. he.:Ac., 115-120.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Çar., 121-124.ö.Ger.-Aaş.(9'lu) KÜR. he.:Ra., 125-144.ö.Ger.-Kçar.(12'li) KÜR. he.:Ye.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i ,j, k, m, n: dalgalı l: inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	107-114.ö. Kaba Kürdî'de Çargâh
Usûl	Sofyân:1-87.ö., Yürük Semâî:88-114.ö. ve 121-144.ö., Nim Sofyân:115-120.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, j, k, m, n: karma, i: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A, D, J ve M bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B, C, E, F, G ve H bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e, İ bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye, K, L ve N bölümlerinde 8'lik birim zamanın 1'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 35-Kürdî'li Hicazkâr Longa 1

Eser adı	Kürdî'li Hicazkâr Longa 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + b(mülâzime:11-20)] + B[c(21-30) + d(31-46) + b(mülâzime:11-20)] + C[e(47-56) + b(mülâzime:11-20)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=10, c=10, d=16, e=10 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A= 20, B=36, C=20 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ra.-Nşeh.(9'lu) KÜR. he.:Ger., 5-8.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ra., 5-10.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ra., 11-18.ö.Kür.-Tçar.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 11-20.ö.Süm.-Ra.(10'lu) KÜR. he.:Ra., 21-28.ö.Tne.-Ra.(12'li) KÜR. he.:Tçar., 21-30.ö.Tne.-Çar.(9'lu) KÜR. he.:Ger., 31-34.ö.Süm.-Çar.(7'li) BU. he.:Çar., 35-42.ö.Ra.-Tçar.(11'li) KÜR. he.:Tçar., 35-46.ö.Tçar.-Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ra., 47-54.ö.Ra.-Tçar.(11'li) BU. he.:Çar., 47-56.ö.Süm.-Ra.(10'lu) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-56.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, c, d, e: karma, b: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde 4'lük birim zamanın 3'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 36-Kürdî'li Hicazkâr Longa 2

Eser adı	Kürdî'li Hicazkâr Peşrev
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-11) + b(mülâzime:12-18)] + B[c(19-25) + d(26-31) + b(mülâzime:12-18)] + C[e(32-37) + f(38-43) + g(44-49) + b(mülâzime:12-18)] + D[h(50-55) + i(56-61) + j(62-68) + b(mülâzime:12-18)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=11, b=7, c=7, d=6, e=6, f=6, g=6, h=6, i=6, j=7 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=18, B=19, C=25, D=26 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-3.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ra., 4-7.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 8-11.ö.Tçar.-Çar.(8'li) KÜR. he.:Nhis. 12-13.ö.Ger.-Ra.(8'li) Hİ. he.:Çar., 14-15.ö.Nhis.-Knhis.(8'li) KÜR. he.:Nzir., 16-18.ö.Ger.-Knhis.(10'lu) KÜR. he.:Ra., 19-20.ö.Nşeh.-Ye.(12'li) KÜR. he.:Ra., 21-22.ö.Ra.-Nşeh.(9'lu) Hİ. he.:Nşeh., 23.ö.Tne.-Çar.(9'lu) BU. he.:Çar., 24.ö.Nşeh.-Knhis.(11'li) Hİ. he.:Knhis., 25.ö.Ne.-Nşeh.(5'li) KÜR. he.:Ger., 26-31.ö.Tçar.-Knhis.(13'lü) BU. he.:Ger., 32-33.ö.Tne.-Nzir.(11'li) ÇAR. he.:Kür., 34-39.ö.Aaş.-Tne.(13'lü) KÜR. he.:Ger., 40-43.ö.Knhis.-Tbu.(12'li) Hİ. he.:Ne., 44.ö.Ev.-Nzir.(6'lı) Hİ. he.:Çar., 45-49.ö.Nşeh.-Aaş.(10'lu) BU. he.:Ger., 50-51.ö.Ev.-Nzir.(6'lı) KÜR. he.:Kür., 52-53.ö.Nşeh.-Nzir.(8'li) KÜR. he.:Çar., 54-55.ö.Ne.-Ye.(8'li) KÜR. he.:Ye.,56-57.ö.Nhis.-Nzir.(5'li) ÇAR. he.:Kür., 58-61.ö.Nşeh.-Nzir.(8'li) ÇAR. he.:Kür., 62.ö.Ger.-Kür.(6'lı) Hİ. he.:Kür., 63-65.ö.Nhis.-Ye.(9'lu) KÜR. he.:Ra., 66-68.ö.Tçar.-

	Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-68.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B, C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 37-Kürdî'li Hicazkâr Peşrev

Eser adı	Hasret - Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri (Yegâh perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme yöntemleri, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + b(5-8) + c(9-16) + d(17-30) + e(31-45)] + B[f(46-55) + g(makam geçkisi:56-64) + h(65-67)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, b=4, c=8, d=14, e=15, f=10, g=9, h=3 usûl devri Sofyân (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=45, B=22 usûl devri Sofyân (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ye.-Tne.(15'li) KÜR. he.:Ye., 5-8.ö.Ac.-Aaş(8'li) ÇAR. he.:Aaş., 9-11.ö.Mu.-Dü.(8'li) KÜR. he.:Dü., 12-16.ö.Süm.-Knhis.(12'li) KRM. he.:Mu., 17-18.ö.Süm.-Nhic.(7'li) KÜR. he.:Ne., 19-22.ö.Süm.-Knhis.(12'li) KÜR. he.:Knhis., 23-30.ö.Nhis.-Ye.(9'lu) KÜR. he.:Ye., 31-34.ö.Süm.-Ra.(10'lu) BU.

	he.:Ra., 35-45.ö.Ye.-Tçar.(14'lü) KÜR. he.:Ye., 46-51.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Ne., 52-55.ö.Ne.-Mu.(5'li) KÜR. he.:Ne., 56-64.ö.Süm-Çar.(7'li)SA.he.:Ne., 65-67.ö.Kür.-Ye.(6'lı) KÜR.he.:Ye.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h: dalgalı
Geçkiler	56-64.ö. Neva'da Saba
Ödünçlenen çeşniler	48-51.ö. Neva'da Hicaz
Usûl	Sofyân: 1-67.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h: karma
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 38-Hasret-Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri (Yegâh perdesinde)

Eser adı	Rânâ Dansı - Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-12)] + B[b(13-20) + c(21-40) + a(1-12)] + C[d(41-53) + a(1-12)] + D[e(54-75) + f(76-83) + a(1-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, b=8, c=20, d=13, e=22, f=8 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=40, C=25, D=42 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi	1-4.ö.Ne.-Ra.(4'lü) KÜR. he.:Ra., 5-7.ö.Nhis.-Nzir.(5'li) KÜR. he.:Nzir., 8-11.ö.Ra.-Ne.(5'li) KÜR. he.:Ra., 8-12.ö.Ra.-Ne.(5'li)

kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	KÜR. he.:Ra., 13-16.ö.Ger.-Çar.(5'li) BU. he.:Çar., 17-20.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ra., 21-24.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ra., 25-30.ö.Çar.-Ger.(5'li) BU. he.:Ger., 31-40.ö.Tçar.-Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ra., 41-43.ö.Ra.-Tne.(12'li) ÇAR. he.:Nhis., 44-53.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 54-61.ö.Tne.-Ra.(12'li) KÜR. he.:Ra., 62-67.ö.Nhic.-Nşeh.(6'lı) KÜR. he.:Ger., 68-71.ö.Nşeh.-Ne.(5'li) ÇAR. he.:Nhis., 72-75.ö.Nhis.-Kür.(4'lü) KÜR. he.:Ne., 76-79.ö.Nşeh.-Nzir.(8'li) KÜR. he.:Nzir., 80-85.ö.Ra.-Tçar.(11'li) ÇAR. he.:Nhis., 86-89.ö.Tçar.-Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-89.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	b: V.K.Ç.P., a, c, d, e, f: karma,
Öne çıkan tartım grupları	A, B, C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 39-Rânâ Dansı-Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri

Eser adı	Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler, mülâzime
Biçim kurgusu	A[a(1-3) + b(makam geçkisi:4-6) + c(mülâzime:7-10)] + B[d(11-13) + e(makam geçkisi:14-15) + c(mülâzime:7-10) + C[f(makam geçkisi:16-17) + g(18-19) + c(mülâzime:7-10)] + D[h(usûl

	geçkisi:20-43) + i(makam geçkisi:44-48) + j(49-53) + k(54-58) + l(59-69) + c(mülâzime:7-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=3, b=3, c=4, d=3, e=2, f=2, g=2 usûl devri (10/8), h=24, i=5, j=5, k=5, l=11 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=10, B=9, C=8 usûl devri (10/8), D=54 usûl devri (2/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ger.-Aaş.(9'lu) KÜR. he.:Ra., 2.ö.Tçar.-Kür.(9'lu) BU. he.:Çar., 3.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) KÜR. he.:Ra., 4.ö.Ne.-Ger.(4'lü) UŞ. he.:Ne., 5-6.ö.Süm.-Çar.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 7.ö.Tnhis.-Ra.(13'lü) KÜR. he.:Ger., 8.ö.Tnhic.-Aaş.(13'lü) KÜR. he.:Nhis., 9-10.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ra., 11.ö.Tçar.-Knhis.(13'lü) ÇAR. he.:Knhis., 12.ö.Nhis.-Aaş.(7'li) KÜR. he.:Ra., 13.ö.Nşeh.-Nhis.(4'lü) KRM. he.:Ger., 14.ö.Tçar.-Çar.(8'li) RA. he.:Çar., 15.ö.Çar.-Süm.(7'li) UŞ. he.:Ne., 16.ö.Ra.-Tçar.(11'li) ÇAR. he.:Nhis., 17.ö.Kür.-Tne.(10'lu) ÇAR. he.:Nhis., 18.ö.Tne.-Çar.(9'lu) BU. he.:Çar., 19.ö.Ir.-Ne.(6'lı) KRM. he.:Ne., 20-22.ö.Ra.-Nşeh.(9'u) KÜR. he.:Ger., 23-25.ö.Tne.-Ne.(8'li) ÇAR. he.:Nhis., 26-43.ö.Ye.-Tne.(15'li) KÜR. he.:Ra., 44-47.ö.Ger.-Ye.(11'li) ÇAR. he.:Çar., 44-48.ö.Ger.-Knhis.(10'lu) ÇAR. he.:Knhis., 49-52.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ger., 49-53.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ra., 54-57.ö.Tne.-Ra.(12'li) KÜR. he.:Ger., 54-58.ö.Tne.-Çar.(9'lu) BU. he.:Çar., 59-66.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ger., 59-69.ö.Tçar.-Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l: dalgalı
Geçkiler	4-6.ö. ve 14-15.ö. Neva'da Uşşak, 16-17.ö. ve 44-48.ö. Nim Hisar'da Çargâh
Ödünçlenen çeşniler	-

Usûl	Aksak Semâî: 1-19.ö., Nim Sofyân: 20-69.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i ,j, k, l: karma
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye, C bölümünde 8'lik birim zamanın 4'e D bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 40-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 1

Eser adı	Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-12)] + B[c(13-18) + b(mülâzime:7-12)] + C[d(19-24) + b(mülâzime:7-12)] + D[e(usûl geçkisi:25-40) + f(41-52) + g(53-68) + b(mülâzime:7-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=6, c=6, d=6 usûl devri (10/8), e=16, f=12, g=16 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=12, C=12 usûl devri (10/8), D=50 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ra.-Tnhis.(13'lü) KÜR. he.:Ger., 2.ö.Tçar.-Hü.(6'lı) NİK. he.:Ac., 3.ö.Ger.-Bu.(6'lı) NİK. he.:Çar., 4.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) KÜR. he.:Nzir., 5-6.ö.Haş.-Tçar.(13'lü) KÜR. he.:Ne., 7-8.ö.Tçar.-Ne.(7'li) ÇAR. he.:Nhis., 9.ö.Ger.-Bu.(6'lı) NİK. he.:Çar., 10.ö.Ne.-Ra.(5'li) Hİ. he.:Nzir., 11-12.ö.Aaş.-Ger.(9'lu) KÜR. he.:Ra., 13.ö.Ger.-Kür.(6'lı) ÇAR. he.:Kür., 14.ö.Nşeh.-Aaş.(10'lu) KÜR.

	he.:Ra., 15-16.ö.Nşeh.-Çar.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 17.ö.Ir.-Ger.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 18.ö.Ger.-Çar.(5'li) Hİ. he.:Ne., 19.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Nhis., 20.ö.Tçar.-Bu.(9'lu) BU. he.:Çar., 21.ö.Bu.-Nşeh.(7'li) NİK. he.:Ger., 22.ö.Tne.-Nhis.(7'li) Hİ. he.:Ev., 23.ö.Tçar.-Bu.(9'lu) NİK. he.:Çar., 24.ö.Aaş.-Ac.(8'li) KÜR. he.:Ne., 25-32.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ne., 33-40.ö.Nhis.-Aaş.(7'li) KÜR. he.:Ra., 41-44.ö.Kür.-Nşeh.(7'li) KÜR. he.:Ger., 45-48.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) ÇAR. he.:Knhis., 49-52.ö.Knhis.-Tçar.(13'lü) BU. he.:Ac., 53-60.ö.Ger.-Ne.(4'lü) KÜR. he.:Ne., 61-68.ö.Nhis.-Aaş.(7'li) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, f: dalgalı, e, g: inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâi: 1-24.ö., Semâî: 25-68.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 41-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 2

Eser adı	Mâhûr Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-25) + b(makam geçkisi:26-31) + c(makam geçkisi:32-36) + d(37-40)]

Tasarım birimi uzunlukları	a=25, b=6, c=4, d=4 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=40 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-3.ö.Ger.-Ra.(8'li) ÇAR. he.:Ra., 4-6.ö.Tçar.-Ra.(11'li) ÇAR. he.:Ne., 7-9.ö.Tçar.-Ne.(7'li) ÇAR. he.:Ne., 10-13.ö.Ne.-Tne.(8'li) BU. he.:Mu., 14-15.ö.Dü.-Tne.(11'li) ÇAR. he.:Ger., 16-17.ö.Ye.-Tçar.(14'lü) ÇAR. he.:Tçar., 18-21.ö.Tne.-Ye.(15'li) ÇAR. he.:Ne., 22-25.ö.Ra.-Mu.(9'lu) ÇAR. he.:Ger., 26-27.ö.Dsüm.-Kür.(8'li) Hİ. he.:Süm., 28-31.ö.Ne.-Ye.(8'li) Hİ. he.:Ra., 32.ö.Hic.-Ir.(6'lı) BU. he.:Ra., 33-35.ö.Ir.-Çar.(5'li) Hİ. he.:Ra., 36.ö.Ne.-Süm.(3'lü) Hİ. he.: Ne., 37-38.ö.Ac.-Bu.(5'li) NİK. he.:Bu., 39-40.ö.Ne.-Haş.(7'li) ÇAR. he.: Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	26-31.ö. Yegah'ta Hicaz, 37-38.ö. Buselik'te Nişabur
Usûl	Sofyân: 1-40.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 42-Mâhûr Medhal

Eser adı	Muhayyer Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı

inşa yöntemi	kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-16) + b(mülâzime:17-28)] + B[c(29-49) + b(mülâzime:17-28)] + C[d(50-61) + b(mülâzime:17-28)] + D[e(62-75) + b(mülâzime:17-28)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=16, b= 12, c=21, d= 12, e=14 usûl devri Nim Sofyân (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=28, B=33, C=24, D=26 usûl devri Nim Sofyân (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-8.ö.Mu.-Ra.(9'lu) UŞ. he.:Dü., 9-16.ö.Mu.-Dü.(8'li) BU. he.:Ne., 17-22.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 23-28.ö.Ye.-Mu.(12'li) UŞ. he.:Dü., 29-30.ö.Ne.-Tçar.(7'li) UŞ. he.:Mu., 31-32.ö.Ac.-Tçar.(5'li) UŞ. he.:Mu., 33-41.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Dü., 42-49.ö.Ye.-Ger.(11'li) UŞ. he.:Se., 50-55.ö.Tse.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 56-57.ö.Ra.-Mu.(9'lu) KÜR. he.:Mu., 58-59.ö.Tse.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Se., 62-69.ö.Çar.-Tse.(7'li) KÜR. he.:Hü., 70-75.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Se.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-75.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, e: karma, d: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A, B, C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 43-Muhayyer Medhal

Eser adı	Muhayyer Peşrev
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-13) + b(mülâzime:14-25)] + B[c(27-40) + b(mülâzime:14-25)] + C[d(41-49) + e(makam geçkisi:50-52) + f(53-59) + b(mülâzime:14-26)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=14, b=12, c=14, d=9, e=3, f=7 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=26, B=26, C=31 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-7.ö.Tne.-Se.(10'lu) SE. he.:Ev., 8-10.ö.Tse.-Çar.(7'li) BU. he.:Ne., 11-13.ö.Dü.-Tçar.(10'lu) UŞ. he:Mu., 14-25.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Hü., 14-26.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Dü., 27-28.ö.Hü.-Se.(4'lü) ÇAR. he.:Çar., 29-32.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ye., 33-40.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Mu., 41-47.ö.Tne.-Ye.(15'li) RA. he.:Ne., 48-49.ö.Çar.-Mu.(6'lı) RA. he.:Ne., 50.ö.Ev.-Se.(5'li) NİK. he.:Çar., 51.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 52.ö.Ger.-Se.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 53.ö.Dü.-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Ne., 54.ö.Ne.-Ger.(4'lü) BU. he.: Ger., 55-56.ö.Mu.-Dü.(8'li) SE. he.:Se., 57-59.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Mu.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	50.ö. Çargâh'ta Nikriz, 51.ö. Neva'da Hicaz, 52.ö. Segâh'ta Hüzzam
Usûl	Sofyân: 1-59.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme	a, b, c, d, e, f: karma

tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 44-Muhayyer Peşrev

Eser adı	Muhayyer Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-12)] + B[c(13-14) + d(makam geçkisi:15-19) + e(20) + b(mülâzime:6-12)] + C[f(21-22) + g(makam geçkisi:23-24) + h(makam geçkisi:25-26) + i(makam geçkisi: 27-28) + b(mülâzime:6-12)] + D[j(usûl geçkisi:29-42) + b(mülâzime:6-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=7, c=2, d=5, e=1, f=2, g=2, h=2, i=2 usûl devri (10/8), j=14 usûl devri (6/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=15, C=15 usûl devri (10/8), D=21 usûl devri (6/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Tçar.-Ne.(9'lu) RA. he.:Ne., 2-3.ö.Ne.-Tne.(8'li) UŞ. he.:Tne., 4-5.ö.Tne.-Dü.(11'li) UŞ. he.:Mu., 6.ö.Tçar.-Ac.(5'li) ÇAR. he.:Ac., 7.ö.Süm.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 8.ö.Çar.-Ger.(5'li) UŞ. he.:Hü., 9-10.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Se., 11.ö.Ne.-Tçar.(7'li) UŞ. he.:Mu., 12.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) UŞ. he.:Dü., 13.ö.Tçar.-Ac.(6'lı) SE. he.:Ev., 14.ö.Tne.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 15-16.ö.Mu.-Haş.(11'li) FER. he.:Ir., 17.ö.Bu.-Ger.(6'lı) RA. he.:Ne., 18-19.ö.Mu.-Dü.(8'li) RA. he.:Ne., 20.ö.Tçar.-Ne.(7'li) UŞ. he.:Mu., 21-22.ö.-Tne.-Hü.(7'li) Hİ. he.:Hü., 23-24.ö.Tne.-Çar.(9'lu) ÇAR. he.:Ac., 25.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Se., 26.ö.Nhis.-Nzir.(6'lı) SE. he.:Dü., 27-28.ö.Tçar.-Ne.(7'li) UŞ. he.:Mu., 29.ö.Ne.-Tçar.(7'li) UŞ.

	he.:Mu., 30.ö.Tçar.-Ac.(6'lı) SE. he.:Ev., 31-32.ö.Nhic.-Tçar.(8'li) UŞ. he.:Mu., 33.ö.Ev.-Tçar.(5'li) RA. he.:Ger., 34.ö.Ne.-Tse.(6'lı) RA. he.:Ne., 35.ö.Çar.-Tse.(7'li) BU. he.:Ne., 36.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Se., 37-38.ö.Ra.-Hü.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 39.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Ger., 40.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Se., 41-42.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h ,i, j: dalgalı
Geçkiler	15-19.ö. Irakta Segah
Ödünçlenen çeşniler	21-22.ö.Hüseynî'de Hicaz, 26.ö.Dügâh'ta Segâh
Usûl	Aksak Semâî: 1-28.ö, Semâî: 29-42.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B, C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 45-Muhayyer Saz Semâî

Eser adı	Muhayyer Zeybek
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici-çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-2) + b(3-4) + c(5-6)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=2, b=2 c=2 usûl devri (9/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=6 usûl devri (9/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi	1.ö.Mu.-Ra.(9'lu) KÜR. he.:Hü., 2.ö.Mu.-Ra.(9'lu) UŞ. he.:Dü.,

malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	3.ö.Ra.-Ac.(7'li) KÜR. he.:Hü., 4.ö.Ra.-Ac.(7'li) UŞ. he.:Dü., 5.ö.Tne.-Ne.(8'li) UŞ. he.:Mu., 6.ö.Tne.-Ne.(8'li) UŞ. he.:Hü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Ağır Aksak: 1-6.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 46-Muhayyer Zeybek

Eser adı	Hicran - Müstear Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme yöntemleri, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A [a(1-9)] + B[b(10-20) + c(21-28) + d(29-39) + a(1-9)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=11, c=8, d=11 usûl devri (10/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=39 usûl devri (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-2.ö.Dhis.-Ra.(6'lı) MÜS. he.:Ne., 3-7.ö.Ger.-Kür.(7'li) SE. he.: Se., 8-9.ö.Ac.-Ra.(7'li) SE. he.:Se., 10-12.ö.Ac.-Tçar.(6'lı) RA. he.:Tse. 13-14.ö.Tne.-Çar.(9'lu) RA. he.:Ne., 15-16.ö.Tse.-Ne.(6'lı)

(cümlecik ölçeğinde)	Hİ. he.:Ne., 17-18.ö.Mu.-Çar.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 19-20.ö.Mu.-Kür.(8'li) SE. he.:Se., 21-22.ö.Nhic.-Ger.(5'li) BU. he.:Ne., 23-24.ö. Se.-Ne.(3'lü) MÜS. he.:Se., 25-28.ö.Ger.-Ra.(8'li) SE. he.:Se., 29-31.ö.Tse.-Se.(8'li) BU. he.:Çar., 32-33.ö.Dhis.-Ra.(6'lı) MÜS. he.:Ra., 34-35.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Ne., 36-39.ö.Kür.-Ac.(6'lı) SE. he.:Se.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâî: 1-39.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 8'lik birim zamanın 1'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 47-Hicran-Müstear Saz Eseri

Eser adı	Neva Çiftetelli (Neva Perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: Motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-9) + b(10-28) + c(29-36)] + B[d(37-44) + e(45-52) + a(1-9) + b(10-28) + c(29-36)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=19, c=8, d=8, e=8 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=36, B=52 usûl devri (2/4)

İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-8.ö.Ra.-Süm.(10'lu) BU. he.:Ger., 1-9.ö.Ger.-Ra.(8'li) UŞ. he.:Ne., 10-27.ö.Tçar.-Çar.(8'li) ÇAR. he.:Süm., 10-28.ö.Tçar.-Çar.(8'li) UŞ. he.:Ne., 29-36.ö.Ra.-Tne.(12'li) UŞ. he.:Ne., 37-44.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Ne., 45-52.ö.Se.-Tse.(8'li) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a: inici, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nîm Sofyân: 1-52.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 48-Neva Çiftetelli (Neva Perdesinde)

Eser adı	Neva Saz Semâî (Neva Perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-11)] + B[c(12-13) + d(makam geçkisi:14) + e(15-17) + b(mülâzime:6-11)] + C[f(makam geçkisi: 18-25) + g(26) + b(mülâzime:6-11)] + D[h(usûl geçkisi:27-47) + b(mülâzime:6-11)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=6, c=2, d=1, e=3, f=8, g=1 usûl devri (10/8), h=22 usûl devri (3/4)

Bölümlerin uzunlukları	A=11, B=12, C=15 usûl devri Aksak Semâî, D=28 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-5.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Ger., 6-11.ö.Tne.-Ra.(12'li) UŞ. he.:Ne,, 12-13.ö.Dü.-Tçar.(10'lu) UŞ. he.:Ger., 14.ö.Tne-Aaş.(13'lü) ÇAR. he.:Aaş., 15-17.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Ger., 18-25.ö.Tne.-Ra.(12'li) Hİ. he.:His., 26.ö. Ra.-Mu.(9'lu) UŞ. he.:Ger., 27-48.ö.Süm.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, h: dalgalı, g: çıkıcı
Geçkiler	19-25.ö. Neva'da Hicaz
Ödünçlenen çeşniler	14.ö. Acemaşiran'da Çargah
Usûl	Aksak Semâi: 1-26.ö., Semâî: 27-48.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h: karma,
Öne çıkan tartım grupları	B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 8'lik birim zamanın 4'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 49-Neva Saz Semâî (Neva Perdesinde)

Eser adı	Nev'eser Saz Semâî 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-12)] + B[c(13-18) + b(mülâzime:7-12) + C[d(19-23) + b(mülâzime:7-12)] + D[e(usûl geçkisi:24-29) + f(makam geçkisi:30-33) + g(34-41) + h(42-51) + i(52-68) +

	b(mülâzime:7-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=6, c=6, d=5 usûl devri (10/8), e=6, f=4, g=8, h=10, i=17 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=12, C=11 usûl devri (10/8), D=51 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ev.-Dü(6'lı) Hİ. he.:Dü., 2.ö.His.-Ra.(6'lı) NİK. he.:Ra., 3.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 4.ö. Nhic.-His.(3'lü) Hİ. he.:His., 5-6.ö.Ye.-Mu.(12'li) Hİ. he.:Ne., 7-8.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 9.ö.Nhic.-Ger.(5'li) Hİ. he.:Ger., 10-12.ö.Ye.-Tne.(15'li) he.:Ra., 13-16.ö.Tne.-Haş.(14'lü) ÇAR. he.:Dkür., 17.ö.Bu.-Tne.(10'lu) Hİ. he.:Ne., 18.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ne., 19.ö.This-Ger.(6'lı) Hİ. he.:Tne., 20.ö.Thü.-Ne.(9'lu) PENÇ. he.:Ne., 21-22.ö.Tne-Ye.(15'li) KÜR. he.:Ye., 23.ö.Ye.-Mu.(12'li) Hİ. he.:Ne., 24-29.ö.Ye.-Tne.(15'li) KÜR. he.:Ne., 30-33.ö.Dsüm.-Dü.(9'lu) SE. he: Se., 34-41.ö.Ac.-Ye.(10'lu) Hİ. he.:Ye., 42-45.ö.Ra.-Ger.(8'li) SE. he.:Se., 46-49.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 46-51.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 52-67.ö.Tne.-Ye.(15'li) BU. he.:Tne., 52-68.ö.Tne.-Ye.(15'li) BU. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, h, i: dalgalı, e, f, g: inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	16.ö. Dik Kürdi'de Çargâh, 20.ö.Neva'da Pençgâh, 30-33.ö. ve 42-45.ö. Segâh'ta Segâh
Usûl	Aksak Semâî: 1-23.ö., Semâî: 24-68.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım

	grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 50-Nev'eser Saz Semâî 1

Eser adı	Nev'eser Saz Semâî 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-12)] + B[c(13-18) + b(mülâzime:7-12) + C[d(19-24) + b(mülâzime:7-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=6, c=6, d=6 usûl devri (10/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=12, C=12 usûl devri (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ye.-Ne.(8'li) NİK. he:Ne., 2.ö.His.-Ye.(9'lu) KÜR. he.:Ye., 3.ö.Çar.-Ra.(4'lü) BU. he.:Dkür., 4.ö.Dkür.-His.(4'lü) Hİ. he.:His., 5.ö.Ger.-Dkür.(6'lı) NİK. he.:Dkür., 6.ö.Dsüm.-Dkür.(8'li) Hİ. he.:Ne., 7.ö.Dsüm.-Nhic.(7'li) Hİ. he.:Nhic., 8.ö.Nşeh.-Dkür.(7'li) Hİ. he.:Dkür., 9.ö.Ger.-Ye.(11'li) BU. he.:Ye., 10.ö.Khis.-Ne.(7'li) Hİ. he.:Ne., 11.ö.His.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dkür., 12.ö.Khis.-His.(8'li) NİK. he.:Ra., 13.ö.His.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Ne., 14.ö.Nşeh.-Dü.(8'li) BU. he.:Dkür., 15.ö.Ne.-Ye.(8'li) Hİ. he.:Ye., 16.ö.Dsüm.-Dkür.(8'li) Hİ. he.:Dkür., 17.ö.His.-Ye.(9'lu) Hİ. he.:Ye., 18.ö.Ger.-Ir.(9'lu) NİK. he.:Ne., 19.ö.Ger.-Bu.(6'lı) NİK. he.:Ger., 20.ö.Tnhic.-His.(6'lı) KRM. he.:His., 21.ö.Tçar.-Bu.(9'lu) NİK. he.:Çar., 22.ö.Ger.-Ir.(9'lu) BU. he.:Ra., 23-24.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı

Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâî: 1-24.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. C bölümünde 8'lik birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 51-Nev'eser Saz Semâî 2

Eser adı	Çöl Dansı - Nihâvend Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: motif geliştirme yöntemleri
Biçim kurgusu	A[a(1-20)] + B[b(21-30)] + C[c(makam geçkisi:31-59) + a(1-20)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=20, b=10, c=29 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=20, B=10, C=49 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ye.-Nhis.(9'lu) BU. he.:Ra., 3-4.ö.Nhic.-Süm.(7'li) Hİ. he.:Ne., 5-6.ö.Tne.-Kür.(10'lu) NİK. he.:Kür., 7-8.ö.Ne.-Ye.(8'li) BU. he.:Ye., 9-10.ö.Ye.-Süm.(13'lü) BU. he.:Ger., 11-12.ö.Mu.-Bu.(7'li) ÇAR. he.:Çar., 13-20.ö.Ne.-Ye.(8'li) BU. he.:Ra., 21-24.ö.Nhic.-Süm.(7'li) Hİ. he.:Mu., 25-26.ö.Tne.-Hüs.(7'li) ÇAR. he.:Ac., 27-28.ö.Tçar.-Ne.(7'li) BU. he.:Nhis., 29-30.ö.Mu.-Kür.(7'li) BU. he.:Çar., 31-32.ö.Ne.-Ra.(5'li) KÜR. he.:Ra., 33-35.ö.Çar.-Aaş.(5'li) KÜR. he.:Ra., 36-39.ö.Tçar.-Ger.(4'lü) KÜR.

	he.:Süm., 40-43.ö.Süm.-Ev.(4'lü) Hİ. he.:Nşeh., 44-47.ö.Nşeh.-Nhis.(4'lü) Hİ. he.:Ger., 48-51.ö.Ger.-Ra.(8'li) BU. he.:Ra., 52-55.ö.Ne.-Ra.(5'li) KÜR. he.:Ra., 56-59.ö.Aaş.-Ne.(6'lı) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	31-35.ö. Rast'ta Kürdi makamı
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-59.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	b: V.K.Ç.P., a, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	C bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye, B bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 52-Çöl Dansı-Nihâvend Saz Eseri

Eser adı	Çöl Kızı–Nihâvend Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-10)] + B[b(11-22) + c(23-34) + d(35-43)] + C[e(44-53)] + D[f(54-82) + a(1-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=12, c=12, d=8, e=10, f=28 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=10, B=32, C=10, D=38 usûl devri (2/4)

İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ye.-Ne.(8'li) BU. he.:Ra., 3-5.ö.Tçar.-Ir.(12'li) BU. he.:Ra., 6-10.ö.Ye.-Tne.(15'li) BU. he.:Ra., 11-12.ö.Tne.-Ye.(15'li) Hİ. he.:Ye., 13-22.ö.Süm.-Ye.(13'lü) Hİ. he.:Ye., 23-31.ö.Ye.-Tnhis.(16'lı) KÜR. he.:Ne., 32-38.ö.Ye.-Süm.(13'lü) Hİ. he.:Ne. 39-42.ö.Ye.-Ac.(10'lu) BU. he.:Ra., 39-43.ö.Ye.-Ac.(10'lu) BU. he.:Ne., 44-53.ö.Süm.-Ye.(13'lü) Hİ. he.:Ye., 54-55.ö.Ne.-Ir.(6'lı) BU. he.:Ra., 56-57.ö.Kür.-Nhis.(4'lü) NİK. he.:Ne., 58-59.ö.Ac.-Çar.(4'lü) KÜR. he.:Ne., 60-61.ö.Süm.-Ac.(4'lü) Hİ. he.:Ac., 62-63.ö.Ac.-Ne.(3'lü) KÜR. he.:Ne., 64-69.ö.Süm-Kür.(8'li) NİK. he.:Kür., 70-73.ö.Aaş.-Süm.(11'li) Hİ. he.:Nhis., 74-81.ö.Ger.-Kür.(6'lı) NİK. he.:Ne., 74-82.ö.Ger.-Kür.(6'lı) NİK. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-82.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, e: V.K.Ç.P., d, f: karma
Öne çıkan tartım grupları	C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 53-Çöl Kızı–Nihâvend Saz Eseri

Eser adı	Nihâvend Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında, özdeş ve benzeş ifadeler, motif

	geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-12) + b(usûl geçkisi:13-14) + c(15)] + B[d(makam geçkisi:16-21) + e(22-25) + f(makam geçkisi:26-30) + a(1-12) + b(usûl geçkisi:13-14) + c(15)] + C[g(makam geçkisi:31-32) + h(usûl geçkisi:33-38) + i(makam geçkisi:39-42) + j(43-46) + a(1-12) + b(usûl geçkisi:13-14) + c(15)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, c=1, d=6, e=4, f=5, g=2, i=4, j=4 usûl devri (4/4), b=2, h=6 usûl devri (3/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=15, B=30, C=31 usûl devri (4/4) ve (3/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ye.-Nhis.(9'lu) BU. he.:Ra., 1-5.ö.Ye.-Nhis.(9'lu) BU. he.:Ne., 6-9.ö.Ger.-Ra.(8'li) BU. he.:Kür., 10-15.ö.Ye.-Ger.(11'li) BU. he.:Ra., 16-17.ö.Süm.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Dü., 18-21.ö.Süm.-Se.(8'li) UŞ. he.:Ne., 22-23.ö.Çar.-Tçar.(8'li) BU. he.:Ger., 24-25.ö.Tçar.-Nhic.(8'li) Hİ. he.:Nhis., 26-29.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 30.ö.Ra.-Kür.(3'lü) BU. he.:Ra., 31-32.ö.Süm.-Kür.(8'li) SE. he.:Se., 33-38.ö.Ger.-Dü.(5'li) RA. he.:Ne., 39-40.ö.Süm.-Kür.(8'li) SE. he.:Se., 41-42.ö.Ra.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Dü., 43-46.ö.Tne.-Ra.(12'li) BU. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, h, i, j: dalgalı, f: inici, g: ters yay,
Geçkiler	16-21.ö. ve 26-29.ö. Dügâh'ta Uşşak, 33-38.ö. Rast'ta Rast
Ödünçlenen çeşniler	31-32.ö. ve 39-40.ö. Segâh'ta Segâh
Usûl	Sofyân: 1-12.ö., 15-32.ö., 39-46.ö., Semâi: 13-14.ö., 33-38.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: karma
Öne çıkan	A, B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilmemiştir.

tartım grupları	

Yapısal Analiz Veri Tabloları 54-Nihâvend Medhal

Eser adı	Nihâvend Oyun Havası
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-6)] + B[b(7-14) + c(15-24) + d(25-42)] + C[e(makam geçkisi:43-56) + a(1-6)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=8, c=8, d=16, e=12 usûl devri (2/4), d=2 usûl devri (3/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=6, B=32, C=18 usûl devri (2/4) ve (3/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ir.-Çar.(5'li) BU. he.:Ra., 3-4.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) BU. he.:Ra., 5-6.ö.Ne.-Ir.(6'lı) BU. he.:Ra., 7-8.ö.Ger.-Dü.(7'li) BU. he.:Kür., 9-10.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) BU. he.:Kür., 11-14.ö.Nhis.-Ir.(7'li) BU. he.:Ra., 15-22.ö.Ye.-Nhis.(9'lu) BU. he.:Ra., 15-24.ö.Ye.-Nhis.(9'lu) BU. he.:Ne., 25-42.ö.Ger.-Ye.(11'li) BU. he.:Ra., 43-46.ö.Süm.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Dü., 47-54.ö.Süm.-Se.(8'li) UŞ. he.:Ne., 47-56.ö.Süm.-Se.(8'li) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	43-56.ö. Neva'da Uşşak
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân:1-56.ö., Semâî: 39-40.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b: V.K.Ç.P., c, d, e: karma

Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 55-Nihâvend Oyun Havası

Eser adı	Nihâvend Peşrev
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-12) + b(mülâzime:13-22)] + B[c(makam geçkisi:23-30) + d(makam geçkisi:31-34) + e(35-46) + b(mülâzime:13-22)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, b=10, c=8, d=4, e=12 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=22, B=34 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ger.-Ye.(11'li) Hİ. he.:Ye., 5-7.ö.Ra.-Ger.(8'li) BU. he.:Ger., 8-12.ö.Süm-Dü.(9'lu) BU. he.:Dü., 13-16.ö.Ne.-Knhis.(7'li) Hİ. he.:Knhis., 17-20.ö.Ac.-Ir.(8'li) KRM. he.:Ra., 21-22.ö.Ye.-Ger.(12'li) BU. he.:Ra., 23-25.ö.Hü.-Ye.(9'lu) Hİ. he.:Ye., 26-30.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 31-32.ö.Mu.-Ne.(5'li) BU. he.:Ne., 33-34.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Nhic., 35-36.ö.Kür.-Ac.(5'li) Hİ. he.:Nhis., 37-38.ö.Ye.-Ger.(11'li) BU. he.:Çar., 39-40.ö.Ger.-Dü.(7'li) NİK. he.:Kür., 41-44.ö.Mu.-Dü.(8'li) BU. he.:Nhis., 45-46.ö.Süm.-Bu.(8'li) BU. he.:Çar.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	23-29.ö. Rast'ta Nikriz, 30-34.ö.Dügâh'ta Hicaz
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-46.ö.

Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 56-Nihâvend Peşrev

Eser adı	Nihâvend Saz Semâî 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-16)] + B[c(17-20) + d(makam geçkisi:21) + e(22-24) + b(mülâzime:7-16)] + C[f(makam geçkisi: 26-26) + g(makam geçkisi:27-36) +h(37-38) + b(mülâzime:7-16)] + D[i(usûl geçkisi:39-56) + j(makam geçkisi:57-66) + k(67-86) + b(mülâzime:7-16)
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=10, c=4, d=1, e=3, f=2, g=10, h=2 usûl devri (10/8), i=18, j=10, k=20 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=16, B=18, C=24 usûl devri (10/8), D=58 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Nhis.-Ir.(7'li) NİK. he.:Ra., 2.ö.Süm.-Dü.(9'lu) NİK. he.:Kür., 3.ö.Bu.-Ger.(6'lı) BU. he.:Çar., 4.ö.Ne.-Ra.(5'li) NİK. he.:Dü., 5-6.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) BU. he.:Ne., 7-8.ö.Ger.-Ye.(11'li) KÜR. he.:Ye., 9.ö.Çar.-Mu.(6'lı) BU. he.:Ger., 10-12.ö.Mu.-Ra.(9'lu) BU. he.:Ne., 13-14.ö.Tne.-Kür.(10'lu) BU. he.:Kür., 15-16.ö.Ger.-Ye.(11'li) BU. he.:Ra., 17-18.ö. Ger.-Kür.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 19-20.ö.Tçar.-Nhic.(8'li) Hİ. he.:Nhis., 21.ö.Ger.-Kür.(7'li) SE. he.:Ne., 22.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) NİK. he.:Ra., 23-24.ö.Mu.-Ir.(10'lu)

	BU. he.:Ra., 25-26.ö.Kür.-Tnhic.(10'lu) ÇAR. he.:Ger., 27-28.ö.Süm.-Ir.(11'li) SE. he.:Ra., 29-30.ö.Çar.-Ir.(5'li) SE. he.:Ra., 31-32.ö.Kür.-Knhis.(5'li) SE. he.:Ra., 33-34.ö.Aaş.-Ne.(6'lı) SE. he.:Ra., 35-36.ö.Knhis.-Kür.(5'li) SE. he.:Ra., 37-38.ö.Ye.-Tne.(15'li) NİK. he.:Ra., 39-44.ö.Ye.-Ger.(12'li) KRM. he.:Nhic., 45-48.ö.Mu.-Ye.(13'lü) KRM. he.:Ye., 49-56.ö.Süm.-Kür.(8'li) BU. he.:Ne., 57-66.ö.Ye.-Tne.(15'li) ÇAR. he.:Tne., 67-70.ö.Tne.-Çar.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 71-74.ö.Tne.-Kür.(10'lu) BU. he.:Çar., 75-78.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) ÇAR he.:Kür., 79-82.ö.Süm.-Ra.(10'lu) KÜR. he.:Dü., 83-86.ö.Ye.-Ger.(12'li) BU. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k: dalgalı
Geçkiler	27-36.ö. Rast'ta Segâh, 57-66.ö. Rast'ta Mahur
Ödünçlenen çeşniler	21.ö. Segâh'ta Segâh, 25-26.ö.Nim Hisar'da Çargâh,
Usûl	Aksak Semâî:1-38.ö., Semâî:39-86.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B, C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 57-Nihâvend Saz Semâî 1

Eser adı	Nihâvend Saz Semâî 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-10)] + B[c(makam geçkisi:11-13) + d(14-16) + b(mülâzime:6-10)] + C[e(17-23) + b(mülâzime:6-10)] +

	D[f(usûl geçkisi:24-37) + g(38-48) + h(49-58) + b(mülâzime:6-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=5, c=3, d=3, e=7 usûl devri (10/8), f=14, g=11, h=8 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=10, B=11, C=12 usûl devri (10/8), D=38 usûl devri (2/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ye.-Nhis.(9'lu) Hİ. he.:Ne., 2.ö.Nhis.-Dü.(5'li) ÇAR. he.:Kür., 3.ö.Ra.-Ger.(8'li) BU. he.:Çar., 4.ö.Süm.-Kür.(8'li) NİK. he.:Çar., 5.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ne., 6.ö.Tne.-Hü.(7'li) ÇAR. he.:Ac., 7.ö.Süm.-Kür.(8'li) NİK. he.:Çar., 8-10.ö.Tne.-Ir.(13'lü) BU. he.:Ra., 11-12.ö.Süm.-Aaş.(11'li) ÇAR. he.:Süm., 13.ö.Nşeh.-Dü.(8'li) BU. he.:Süm., 14.ö.Nhic.-Tçar.(8'li) Hİ. he.:Ne., 15.ö.Tne.-Çar.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 16.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ne., 17.ö.Süm.-Ev.(4'lü) KRM. he.:Süm., 18.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 19-22.ö.Tne.-Dü.(11'li) BU. he.:Dü., 23.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ne., 24-27.ö.Tçar.-Kür.(9'lu) BU. he.:Çar., 28-31.ö.Süm.-Dü.(9'lu) ÇAR. he.:Kür., 32-37.ö.Tçar.-Ir.(12'li) BU. he.:Ger., 38-48.ö.Mu.-Ir.(10'lu) BU. he.:Ger., 49-56.ö.Tne.-Ye.(15'li) Hİ. he.:Ye., 49-58.ö.Tne.-Ra.(12'li) BU. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h: dalgalı
Geçkiler	11-13.ö.Kürdi' de Çargâh
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâî: 1-23.ö., Nim Sofyân: 24-58.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye,

	C bölümünde 8'lik birim zamanın 1'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 58-Nihâvend Saz Semâî 2

Eser adı	Nihâvend Sigan 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(makam geçkisi:1-26) + b(27-30)] + B[c(makam geçkisi:31-40) + d(41-48)] + C[e(makam geçkisi:49-53) + f(makam geçkisi:54-59) + a(makam geçkisi:1-26) + b(27-30)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=26, b=4, c=10, d=8, e=5, f=6 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=30, B=18, C=41 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ne.-Kür.(3'lü) Hİ. he.:Ne., 3-16.ö.Thic.-Dü.(11'li) NİK. he.:Kür., 17-22.ö.Thic.-Kür.(10'lu) Hİ. he.:Ac., 23-30.ö.Tçar.-Ir.(12'li) BU. he.:Ra., 31-34.ö.Ye.-Tnhis.(16'lı) Hİ. he.:Tne., 35-40.ö.Tne.-Ir.(13'lü) BU. he.:Ra., 41-48.ö.Ye.-Ne.(8'li) BU. he.:Ra., 49-52.ö.Ra.-Ne.(5'li) NİK. he.:Ne., 49-53.ö.Ne.-Ye.(8'li) NİK. he.:Ra., 54-58.ö.Süm.-Kür.(8'li) NİK. he.:Ne., 54-59.ö.Süm.-Ra.(10'lu) BU. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, d, e, f: dalgalı, c: ters yay,
Geçkiler	3-11.ö. Neva'da Saba, 12-16.ö. Kürdi'de Nikriz
Ödünçlenen çeşniler	49-58.ö. Rast'ta Nikriz
Usûl	Nim Sofyân 1-59.ö.

Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, e, f: karma, d: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	C bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye, B bölümünde 4'lük birim zamanın 3'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 59-Nihâvend Sigan 1

Eser adı	Nihâvend Sigan 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(9-21) + c(22-30)] + B[d(usûl geçkisi:31-38)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=13, c=8, d=8 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=29, B=8 usûl devri (4/4) ve (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ger.-Ir.(9'lu) BU. he.:Ra., 3-8.ö.Ir.-Ger.(9'lu) NİK. he.:Ra., 9-12.ö.Dü.-Tne.(11'li) ÇAR. he.:Kür., 9-14.ö.Süm.-Dü.(9'lu) NİK. he.:Kür., 15-21.ö.Süm.-Ir.(11'li) NİK. he.:Ir., 22-30.ö.Ger.-Ir.(9'lu) NİK. he.:Ra., 31-34.ö.Ye.-Tne.(15'li) Hİ. he.:Ne., 35-36.ö.Tne.-Ev.(6'lı) BU. he.:Ger., 37-38.ö.Tçar.-Ne.(7'li) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	9-22.ö. Rast'ta Neveser
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-38.ö.

Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 3'e, B bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 60-Nihâvend Sigan 2

Eser adı	Sonbahar Yağmuru-Nihâvend Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-9)] + B[b(10-29)] + C[c(usûl geçkisi:30-35) + a(1-9)] + D[d(usûl geçkisi:36-38)] + E[e(usûl geçkisi:39-49)] + F[f(usûl geçkisi:50-59) + a(1-9)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=20, d=3, e=11 usûl devri (2/4), c=6, f=10 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=20, E=11 usûl devri (2/4), C=14, F=19 usûl devri (4/4) ve (2/4), D=3 usûl devri (4/4),
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-8.ö.Süm.-Ir.(11'li) BU. he.:Ne., 1-9.ö.Süm.-Ye.(13'lü) BU. he.:Ra., 10-12.ö.Ye.-Tnhis.(16'lı) BU. he.:Tne., 13-25.ö.Tne.-Ye.(15'li) Hİ. he.:Ye., 26-29.ö.Ye.-Tnhis.(16'lı) BU. he.:Tne., 30-32.ö.Tne.-Ne.(8'li) KÜR. he.: Ne., 33-35.ö.Ne.-Ra.(5'li) BU. he.:Ra., 36-38.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 39-41.ö.Ye.-Tne.(15'li) KÜR. he.:Tne., 42-49.ö.Nhis.-Ye.(9'lu) BU. he.:Ra., 50-53.ö.Kür.-Ger.(6'lı) KRM. he.:Ne., 54-59.ö.Süm.-Ye.(13'lü) KÜR. he.:Ye.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, e, f: dalgalı, c, d: inici,
Geçkiler	-

Ödünçlenen çeşniler	36-38.ö. Rast'ta Rast
Usûl	Nim Sofyân: 1-29.ö., 39-49.ö., Sofyân: 30-38.ö., 50-59.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f: karma
Öne çıkan tartım grupları	C bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A, B ve E bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e, D ve F bölümlerinde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 61-Sonbahar Yağmuru-Nihâvend Saz Eseri

Eser adı	Nikriz Longa
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A [a(1-10)] + B[b(11-31)] + C[c(makam geçkisi:32-41) + a(1-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=21, c=10 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=10, B=21, C=20 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ye.-Ger.(11'li) Nİ. he.:Ne., 1-5.ö.Ye.-Ger.(11'li) Nİ. he.:Ra., 6-9.ö.Ir.-Ac.(8'li) SE. he.:Se., 6-10.ö.Ir.-Ac.(8'li) Nİ. he.:Ra., 11-18.ö.Ye.-Ger.(11'li) Nİ. he.:Ger., 19-20.ö.Mu.-Hü.(4'lü) UŞ. he.:Hü., 21-22.ö.Ger.-Ne.(4'lü) SE. he.:Ne., 23-26.ö.Nhic.-Mu.(6'lı) Hİ. he.:Hü., 27-30.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Kür., 27-31.ö.Ac.-Ye.(10'lu) Nİ. he.:Ra., 32-37.ö.Tçar.-Ne.(7'li) KÜR. he.:Ger., 38-41.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi	a, b, c: dalgalı

çizgileri	
Geçkiler	32-41.ö. Kürdilihicazkar
Ödünçlenen çeşniler	9.ö.Segâh'ta Segâh
Usûl	Nîm Sofyân: 1-41.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma,
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A ve C bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 62-Nikriz Longa

Eser adı	Rast Çiftetelli
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-4)] + B[b(usûl geçkisi:5-20) + c(21-44) + d(45-61) + e(62-79)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=4 usûl devri (4/4), b=16, c=24, d=17, e=18 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=4 usûl devri (4/4), B=75 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ac.-Ra.(7'li) RA. he.:Ra., 5-8.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ra., 9-20.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ra., 21-32.ö.Ev.-Dü.(6'lı) SE. he.:Se., 33-36.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra., 37-41.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Dü., 37-44.ö.Ra.-Hü.(6'lı) RA. he.:Ra., 45-61.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA. he.:Ra., 62-63.ö.Ger.-Çar.(5'li) ÇAR. he.:Çar., 64-65.ö.Ev.-Se.(5'li) SE. he.:Se., 66-67.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 68-

	69.ö.Ne.-Ra.(5'li) UŞ. he.:Dü., 70-79.ö.Ir.-Hü.(7'li) RA. he:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-4.ö., Nim Sofyân: 5-79.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 1'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 63-Rast Çiftetelli

Eser adı	Rast Medhal 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(mülâzime:9-13)] + B[c(14-30) + b(mülâzime:9-13)] + C[d(31-38) + b(mülâzime:9-13)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=5, c=17, d=8 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=13, B=22, C=13 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi	1-2.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ye., 3-4.ö.Ye.-Hü.(9'lu) RA. he.:Ne., 5.ö.Ne.-Ger.(4'lü) RA. he.:Ger., 6.ö.Tse.-Ne.(6'lı) RA. he.:Ne.,

kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	7.ö.Mu.-Çar.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 8.ö.Ger.-Se.(6'lı) SE. he.:Se., 9.ö.Ye.-Hü.(9'lu) RA. he.:Ne., 10.ö.Ye.-Ne.(8'li) ÇAR. he.:Çar., 11.ö.Ye.-Çar.(7'li) SE. he.:Se., 12.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 13.ö.Ye.-Çar.(7'li) RA. he.:Ra., 14-15.ö.Ne.-Tçar.(7'li) RA. he.:Mu., 16-22.ö.Tne.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 23-26.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Dü., 27.ö.Ye.-Ra.(4'lü) RA. he.:Ra., 28.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 29-30.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ra., 31-34.ö.Ne.-Ra.(5'li) UŞ. he.:Dü., 35.ö.Haş.-Ra.(3'lü) RA. he.:Ra., 36.ö.Dü.-Çar.(3'lü) RA. he.:Çar., 37.ö.Se.-Ne.(3'lü) RA. he.:Ne., 38.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-38.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 64-Rast Medhal 1

Eser adı	Rast Medhal 2
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü

Biçim kurgusu	A[a(1-9) + b(mülâzime:10-21)] + B[c(22-26) + b(mülâzime:10-21)
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=12, c=5 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=21, B=17 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-7.ö.Ye.-Ev.(10'lu) RA. he.:Ra., 8-9.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA. he.:Ra., 10.ö.Ra.-Çar.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 11.ö.Hü.-Tse.(5'li) RA. he.:Ger., 12-13.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 14-15.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ne., 16-17.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ra., 18-21.ö.Mu.-Ir.(10'lu) RA. he.:Ra., 22.ö.Mu.-Ne.(5'li) SE. he.:Ne., 22.ö.Ger.-Çar.(5'li) PENÇ. he.:Çar., 24.ö.Ev.-Kür.(5'li) NİK. he. Kür., 25-26.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân:1-26.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 65-Rast Medhal 2

Eser adı	Rast Oyun Havası 1
İNŞA	
Eser bütünlüğü	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi

inşa yöntemi	yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-10)] + B[b(11-19) + c(20-28) + d(29-42) + e(43-55) + f(56-66)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10 usûl devri (4/4), b=9, c=9, d=14, e=13, f=11 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=10 usûl devri (4/4), B=56 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Se.-Ra.(3'lü) RA. he.:Ra., 3-4.ö.Çar.-Dü.(3'lü) UŞ. he.:Dü., 5-8.ö.Ne.-Haş.(7'li) UŞ. he.:Haş., 5-10.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 11-12.ö.Se.-Ra.(3'lü) RA. he.:Ra., 13-14.ö.Çar.-Dü.(3'lü) UŞ. he.:Dü., 15-16.ö.Ne.-Se.(3'lü) MÜS. he.:Se., 17-18.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ne., 17-19.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ra., 20-21.ö.Ger.-Hü.(3'lü) UŞ. he.:Hü., 22-23.ö.Ac.-Ne.(3'lü) BU. he.:Ne., 24-25.ö.Hü.-Çar.(3'lü) ÇAR. he.:Çar., 26-27.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ne., 26-28.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ger., 29-32.ö.Ye.-Hü.(9'lu) RA. he.:Ra., 33-36.ö.Ra.-Hü.(6'lı) RA. he.:Dü., 37-40.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Dü., 43-50.ö.Ir.-Ne.(6'lı) RA. he.:Ne., 51-54.ö.Ir.-Mu.(10'lu) RA. he.:Mu., 51-55.ö.Ger.-Ir.(9'lu) RA. he.:Ra., 56-57.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ra., 58-59.ö.Nhic.-Ger.(5'li) RA. he.:Nhic., 60-66.ö.Ne.-Ir.(6'lı) RA. he.:Ra.,
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-10.ö., Nim Sofyân: 11-66.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme	a, b, c, d, e, f: karma

tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 3 katı nota değerlerinin kullanılmasıyla oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 66-Rast Oyun Havası 1

Eser adı	Rast Oyun Havası 2 (Çargâh Perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-2) + b(3-8) + c(9-11)] + B[d(12-15) + e(16-20)] + C[f(21-25) + g(26-33) + h(34-36)] + D[i(37-41) + j(42-46) + k(47-51) + a(1-2) + b(3-8) + c(9-11)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=2, b=6, c=3, d=4, e=5, f=5, g=8, h=3, i=5, j=5, k=5 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=11, B=9, C=16, D=26 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Çar.-Ger.(5'li) RA. he.:Çar., 3-8.ö.Tçar.-Çar.(8'li) KÜR. he.:Ne., 9-11.ö.Ger.-Se.(6'lı) RA. he.:Çar., 12-15.ö.Çar-Tçar.(8'li) RA. he.:Ger., 16-19.ö.Mu.-Se.(7'li) RA. he.:Ger., 16-20.ö.Mu.-Çar.(6'lı) RA. he.:Çar., 21-24.ö.Tne.-Se.(10'lu) RA. he.: Mu., 21-25.ö.Tne.-Se.(10'lu) RA. he.:Çar., 26-32.ö.Ra.-Tçar.(11'li) RA. he.:Dü., 26-33.ö.Ra.-Tçar.(11'li) RA. he.:Çar., 34-35.ö.Tne.-Nhis.(8'li) Hİ. he.:Nhis., 34-36.ö.Tne.-Ev.(6'lı) RA. he.:Ger., 37-40.ö.Tse.-Çar.(7'li) RA. he.:Ger., 37-41.ö.Tse.-Çar.(7'li) RA. he.:Çar., 42-45.ö.Tçar.-Ra.(11'li) RA he.:Ne., 42-46.ö.Tçar.-Ra.(11'li) RA. he.:Çar., 47-50.ö.Tçar.-Ra.(11'li) RA. he.: Ne., 47-51.ö.Tçar.-Ra.(11'li) RA. he.:Çar.
İfadelerin ezgi	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k: dalgalı

çizgileri	
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nîm Sofyân: 1-51.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, f, g, h, j, k: V.K.Ç.P., c, d, e, i: karma
Öne çıkan tartım grupları	B ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e, C bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 67-Rast Oyun Havası 2 (Çargâh Perdesinde)

Eser adı	Rast Oyun Havası 3
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-2) + b(3-5) + c(6-10)] + B[d(makam geçkisi:11-15) + e(16-19) + f(20-27)] + C[g(28-32) + h(33-39) + b(3-5)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=2, b=3, c=5, d=5, e=4, f=8, g=5, h=7 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=10, B=17, C=15 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ra.-Se.(3'lü) RA. he.:Ra., 3-4.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Se., 3-5.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 6-7.ö.Ger.-Dü.(7'li) MÜS. he.:Se., 8-9.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Se., 8-10.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 11-13.ö.Se.-Tse.(8'li) NİK. he.:Çar., 14-15.ö.Ac.-Se.(5'li) SE. he.:Se., 16-19.ö.Ne.-Ra.(5'li) SE. he.:Se., 20-21.ö.Ger.-Se.(6'lı) MÜS.

	he.:Se., 22-23.ö.Ye.-Ne.(8'li) MÜS. he.:Ne., 22-24.ö.Ye.-Ne.(8'li) MÜS. he.:Se., 25-26.ö.Nhis.-Dü.(5'li) NİŞ. he.:Ne., 25-27.ö.Nhis.-Se.(5'li) SE. he.:Se., 28-32.ö.Ra.-Tne.(12'li) RA. he.:Tne., 33-36.ö.Tne.-Ra.(12'li) RA. he.:Ne., 37-38.ö.Ac.-Se.(5'li) MÜS. he.:Ne., 37-39.ö.Ac.-Se.(5'li) SE. he.:Se.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	11-13.ö. Çargâh'ta Nikriz, 7, 21, 23-24 ve 38.ö. Segâh'ta Müstear, 26.ö. Dügâh'ta Nişabur
Usûl	Sofyân: 1-39.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 2'ye, C bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 68-Rast Oyun Havası 3

Eser adı	Hurilerin Dansı-Rast Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: Benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-2)] + B[b(usûl geçkisi, makam geçkisi:3-6)] + C[c(usûl geçkisi:7-17) + d(18-30)] + D[e(31-35)] + E[f(36-45) + c(9-17) + d(18-30)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=2, c=11, d=13, e=5, f=10 usûl devri (2/4), b=4 usûl devri (3/8)
Bölümlerin	A=2, C=24, D=5, E=32 usûl devri (2/4), B=4 usûl devri (3/8)

uzunlukları	
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Çar.-Ye.(7'li) RA. he.:Ye., 3-6.ö.Ev.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 7-8.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra., 9-16.ö.Ac.-Ra.(7'li) RA. he.:Çar., 9-17.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Ev., 18-20.ö.Ger.-Ra.(8'li) PENÇ. he.:Ne., 21-22.ö.Ra.-Ac.(7'li) BU. he.:Ne., 23-30.ö.Nhis.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ra., 31-35.ö.Tçar.-Ra.(11'li) RA. he.:Ra., 36-41.ö.Ger.-Tne.(5'li) RA. he.:Tne., 42-45.ö.Tne.-Nhic.(9'lu) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f: dalgalı
Geçkiler	3-6.ö.Dügâh'ta Hicaz
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-2.ö., Semâi: 3-6.ö., Nim Sofyân: 7-45.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, e: V.K.Ç.P., c, d, f: karma
Öne çıkan tartım grupları	E bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilmemiştir. A, C ve D bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e, B bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 69-Hurilerin Dansı-Rast Saz Eseri

Eser adı	Rast Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-10)] + B[c(makam geçkisi:11-16) + d(17-18) + b(mülâzime:6-10)] + C[e(makam geçkisi:19-24) + f(25-26) +

	b(mülâzime:6-10)] + D[g(usûl geçkisi:27-42) + h(makam geçkisi:43-53) + i(makam geçkisi:54-61) + j(62-69) + b(mülâzime:6-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=5, c=6, d=2, e=6, f=2 usûl devri (10/8), g=16, h=11, i=8, j=8 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=10, B=13, C=13 usûl devri (10/8), D=48 usûl devri (2/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ye.-Hü.(9'lu) RA. he.:Ra., 2.ö.Ger.-Dü.(7'li) SE. he.:Se., 3-4.ö.Ger-Ye.(11'li) RA. he.:Ra., 5.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra., 6-7.ö.Hü.-Ra.(6'lı) SE. he.:Se., 8.ö.Çar.-Mu.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 9-10.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ra., 11.ö.Ne.-Ye.(8'li) Hİ. he.:Ye., 12.ö.Hü-Ra.(6'lı) NİK. he.:Ne., 13.ö.Ger.-Ra.(8'li) NİK. he.:Ra., 14.ö.Khis.-Çar.(6'lı) BU. he:Kür., 15.ö.Kür.-Süm.(8'li) BU. he.:Çar., 16.ö.Dü.-Mu.(8'li) ÇAR. he.:Kür., 17.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ye., 18.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra., 19.ö.Tçar.-Ev.(5'li) KÜR. he.:Tse., 20.ö.Ev.-Tne.(6'lı) KÜR. he.:Tse., 21-24.ö.Tne.-Ra.(12'li) KÜR. he.:Çar., 25-26.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ra., 27-41.ö.Ye.-Ne.(8'li) he.:Ra., 43-46.ö.Dsüm.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 47-53.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ne., 54-57.Nşeh.-Kür.(7'li) he.:Ne., 58-61.ö.Ne.-Aaş.(6'lı) KÜR. he.:Ra., 62-65.ö.Tse.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ra., 66-69.ö.Çar.-Ye.(7'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: dalgalı
Geçkiler	11-16.ö. Rast'ta Nikriz, 19-24.ö. Dügah'ta Kürdi, 43-53.ö. Dügah'ta Karcığar, 54-61.ö. Rast'ta Kürdilihicazkâr
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak Semâî: 1-26.ö., Nim Sofyân: 27-69.ö.
Usûl vuruşlarını	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: karma

ezgilendirme tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye, B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 4'e, D bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 70-Rast Saz Semâî

Eser adı	Cihangir Geceleri-Segâh Saz Eseri
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + b(mülâzime:11-12)] + B[c(13-14) + b(mülâzime:11-12)] + C[d(15-33) + b(mülâzime:11-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=2, c=2, d=19 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=4, C=21 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ne.-Kür.(4'lü) SE. he.:Kür., 3-4.ö.Ra.-Ac.(7'li) BU. he.:Ne., 5-8.ö.Kür.-Ac.(6'lı) SE. he.:Çar., 9-10.ö.Ger.-Se.(6'lı) KÜR. he.:Se., 11-12.ö.Ne.-Ra.(5'li) SE. he.:Se., 13-14.ö.Ger.-Kür.(7'li) MÜS. he.:Kür., 15-16.ö.Kür.-Ger.(7'li) Hİ. he.:Ev., 17.ö.Ac.-Tse.(5'li) SE. he.:Ac., 18.ö.Çar.-Mu.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 19.ö.Se.-Ger.(7'li) BU. he.:Çar., 20.ö.Ye.-Ne.(8'li) SE. he.:Se., 21-22.ö.Se.-Tse.(8'li) HÜZ. he.:Mu., 23-24.ö.Mu.-Se.(7'li) HÜZ. he.:Ne., 25-26.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 27-29.ö.Çar.-Tçar.(8'li) BU. he.:Ne., 30.ö.Çar.-Ac.(4'lü) KÜR. he.:Ne., 31.ö.Se.-Dhis.(4'lü) ÇAR. he.:Çar., 32-33.ö.Mu.-Ra.(9'lu) SE. he.:Se.
İfadelerin ezgi	a, b, c, d: dalgalı

çizgileri	
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	9-10.ö. Segâh'ta Kürdi, 30.ö. Neva'da Kürdi
Usûl	Sofyân: 1-33.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, d: karma, c: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e, C bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 71-Cihangir Geceleri-Segâh Saz Eseri

Eser adı	Segâh Saz Semâî (Rast Perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(mülâzime:7-12)] + B[c(13-19) + b(mülâzime:7-12)] + C[d(makam geçkisi:20-25) + e(26-27) + b(mülâzime:7-12)] + D[f(usûl geçkisi:28-49) + E[g(usûl geçkisi:50-68) + b(mülâzime:7-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=6, c=7, d=6, e=2 usûl devri (10/8), f=22 usûl devri (6/8), g=19 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=13, C=14 usûl devri (10/8), D=22 usûl devri (6/8), E=19 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-6.ö.Khis.-Ne.(7'li) KRM. he.:Dkür., 7-12.ö.Nhic.-Khis.(7'li) SE. he.:Ra., 13-19.ö.Ne.-Khis.(7'li) SE. he.:Dkür., 20-25.ö.Ger.-Ye.(11'li) KÜR. he.:Ye., 26-27.ö.Khis.-Nhic.(7'li) SE. he.:Dkür.,

(cümlecik ölçeğinde)	28-49.ö.This.-Khis.(15'li) SE. he.:Ra., 50-52.ö.Khis.-Ra.(3'lü) SE. he.:Ra., 53-68.ö.Tne.-Ye.(15'li) SE. he.:Dkür.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	24-25.ö. Yegah'ta Kürdi
Usûl	Aksak Semâî: 1-27.ö., Birleşik Nim Sofyân: 28-49.ö., Sofyan: 50-68.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B, C ve D bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla oluşan tartım grupları E bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 72-Segâh Saz Semâî (Rast Perdesinde)

Eser adı	Sultânî Yegâh Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, motif geliştirme,
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + b(mülâzime:5-9)] + B[c(10-17) + b(mülâzime:5-9)] + C[d(18-25) + b(mülâzime:5-9)] + D[e(usûl geçkisi:26-38) + b(mülâzime:5-9)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, b=5, c=8, d=8 usûl devri (10/8), e=13 usûl devri (7/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=13, C=13 usûl devri (10/8), D=18 usûl devri (7/8) ve (10/8)
İÇERİK	

İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ye.-Dsüm.(13'lü) Hİ. he.:Ne., 3-4.ö.Ac.-Nzir.(7'li) Hİ. he.:Dü., 5.ö.Hü.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dü., 6.ö.Dkür.-Haş.(5'li) Hİ. he.:Haş., 7.ö.Dü.-Ye.(5'li) RA. he.:Ye., 8-9.ö.Ac.Knhic.(11'li) BU. he.:Ye., 10-11.ö.Nzir.-Ac.(7'li) Hİ. he.:Dü. 12-13.ö.Dsüm-Hü.(5'li) Hİ. he.:Ac., 14.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ac., 15.ö.Ac.-Dkür.(5'li) Hİ. he.:Nhic., 16.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) NİK. he.:Ac., 17.ö.Hü.-Ra.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 18.ö.Dsüm.-Ger.(3'lü) BU. he.:Dsüm., 19.ö.Mu.-Ac.(3'lü) KÜR. he.:Mu., 20.ö.Tne.-Ra.(12'li) Hİ. he.:Dü., 21.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Mu., 22.ö.Tne.-Hü.(7'li) KÜR. he.:Mu., 23.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Hü., 24.ö.Dü.-Nhic.(3'lü) Hİ. he.:Dü., 25.ö.Ac.-Ra.(7'li) KÜR. he.:Dü., 26.ö.Dsüm.-Ac.(4'lü) KÜR. he.:Mu., 27.ö.Ac.-Nhic.(4'lü) Hİ. he.:Hü., 28.ö.Ne.-Dü.(4'lü) Hİ. he.:Dkür., 29.ö.Ra.-Tne.(12'li) Hİ. he.:Mu., 30.ö.Dü.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:Dü., 31.ö.Tne.-Ne.(8'li) BU. he.:Ne., 32.ö.Tçar.-Çar.(8'li) Hİ. he.:Nhic., 33-34.ö.Ye.-Tne.(15'li) Hİ. he.:Tne., 35.ö.Tne.-Ne.(8'li) BU. he.:Ne., 36.ö.Tçar.-Çar.(8'li) Hİ. he.:Nhic. 37.ö.Mu.-Ra.(9'lu) NİK. he.:Ra., 38.ö.Dü.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	7.ö. Yegâh'ta Rast
Usûl	Aksak Semâî: 1-25.ö., Devr-i Hindî: 26-38.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma,
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın 1'e, C ve D bölümlerinde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 73-Sultânî Yegâh Saz Semâî

Eser adı	Sûz-i Dil Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(mülâzime:9-11) + c(mülâzime, makam geçkisi:12-13) + d(mülâzime:14-17)] + B[e(18-26) + f(makam geçkisi:27-30) + g(31-33) + b(mülâzime:9-11) + c(mülâzime, makam geçkisi:12-13) + d(mülâzime:14-17)] + C[h(usûl geçkisi:34-67) + i(68-83) + j(84-95) + b(mülâzime:9-11) + c(mülâzime, makam geçkisi:12-13) + d(mülâzime:14-17)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=3, c=2, d=4, e=9, f=4, g=3 usûl devri (10/8), h=34, i=16, j=12 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=17, B=25 usûl devri (10/8), C=71 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Nşeh.-Nzir.(8'li) NİK. he.:Hü., 2.ö.Çar.-Haş.(6'lı) Hİ. he.:Haş., 3-4.ö.Tçar.-Bu.(9'lu) Hİ. he.:Bu., 5.ö.Bu.-Hü.(4'lü) Hİ. he.:Hü., 6.ö.Ne.-Ra.(5'li) BU. he.:Dü., 7.ö.Aaş.-Ye.(3'lü) Hİ. he.:Haş., 8.ö.Dü.-Tbu.(9'lu) Hİ. he.:Hü., 9.ö.Hü.-Mu.(4'lü) KÜR. he.:Hü., 10.ö.Nhic-Dac.(4'lü) BU. he.:Ne., 11.ö.Ne.-Bu.(3'lü) KRM. he.:Bu., 12-13.ö.Ev.-Haş.(9'lu) RA. he.:Dü., 14.ö.Ne.-Tbu.(6'lı) BU. he.:Mu., 15.ö.Tçar.-Ne.(7'li) RA. he.:Ger., 16.ö.Ger.-Nzir.(8'li) Hİ. he.:Çar., 17.ö.Çar.-Ye.(7'li) Hİ. he.:Haş., 18.ö.Hü.-Tbu.(5'li) BU. he.:Hü., 19.ö.Tbu.-Kür.(9'lu) Hİ. he.:Bu., 20.ö.Dü.-Dac.(6'lı) NİK. he.:Çar., 21.ö.Ger.-Hü.(3'lü) KRM. he.:Ac., 22-23.ö.Tbu.-Kür.(9'lu) Hİ. he.:Çar., 24.ö.Bu.-Hü.(4'lü) Hİ. he.:Hü., 25-26.ö.Tbu.-Kür.(9'lu) Hİ. he.:Hü., 27-28.ö.Tse.-Ne.(6'lı) SA. he.:Ger., 29.ö.Şeh.-Hü.(4'lü) SA. he.:Ev., 30.ö.Ne.-Tse.(6'lı) SA. he.:Hü., 31-33.ö.Ne.-Tse.(6'lı) Hİ. he.:Hü., 34-41.ö.Mu.-Bu.(7'li)

	Hİ. he.:Bu., 42-49.ö.Ev.-Nzir.(7'li) Hİ. he.:Hü., 50-53.ö.Dac.-Dü.(6'lı) NİK. he.:Dü., 54-59.ö.Hü.-Nzir.(6'lı) Hİ. he.:Bu., 60-63.ö.Çar.-Dü.(3'lü) Hİ. he.:Bu., 64-67.ö.Bu.-Nzir.(3'lü) BU. he.:Dü., 68-71.ö.Knhis.-Dac.(10'lu) BU. he.:Ne.,72-75.ö.Kçar.-Hü.(10'lu) ÇAR. he.:Çar., 76-79.ö.Bu.-Tçar.(9'lu) ÇAR. he.:Tbu., 80-83.ö.Tçar.-Ger.(4'lü) BU. he.:Mu., 84-91.ö.Tne.-Kür.(11'li) Hİ. he.:Bu., 92-95.ö.Nzir.-Hü.(6'lı) NİK. he.:Hü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: dalgalı
Geçkiler	12-13.ö. Dügah'ta Rast, 27-30.ö. Hüseyni'de Saba
Ödünçlenen çeşniler	72-79.ö.Çargâh'ta Çargâh
Usûl	Aksak Semâî: 1-33.ö., Semâî: 34-95.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: karma,
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye, B bölümünde 8'lik birim zamanın 1'e, C bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 74-Sûz-i Dil Saz Semâî

Eser adı	Sûz'nâk Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(mülâzime:9-18) + B[c(19-26) + b(mülâzime:9-18)] + C[d(27-37) + b(mülâzime:9-18)]
Tasarım birimi	a=8, b=10, c=8, d=11 usûl devri (4/4)

uzunlukları	
Bölümlerin uzunlukları	A=18, B=18, C=21 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ne., 2.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA. he.:Çar., 3-4.ö.Dsüm.-Dü.(9'lu) HÜZ. he.:Se, 3-5.ö.Dsüm.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ger., 6-8.ö.Dsüm.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ra., 11-12.ö.Ye.-Ev.(10'lu) RA. he.:Dü., 13.ö.Ne.-Ger.(4'lü) Hİ. he.:Ger., 14.ö.Ev.-Tse.(4'lü) RA. he.:Tse., 15.ö.Tçar.-Mu.(3'lü) UŞ. he.:Mu., 16.ö.Tse.-Ger.(3'lü) RA. he.:Tse., 17-18.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 19.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 20-21.ö.Nhic.-Dsüm.(7'li) Hİ. he.:Ne., 22.ö.Dsüm.-Çar.(7'li) NİK. he.:His., 23.ö. Mu.-Se.(7'li) HÜZ. he.:Ne., 24.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Çar., 25.ö.Ye.-Dsüm.(13'lü) Hİ. he.:Ne., 26.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 27.ö.Tse.-Ne.(6'lı) SE. he.:Ne., 28.ö.Nhic.-Mu.(6'lı) Hİ. he.:Nhic., 29.ö.Dü.-Hü.(5'li) Hİ. he.:Hü., 30.ö.Ne.-Ger.(4'lü) Hİ. he.:Ger, 31.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 32.ö.Ne.-Ra.(5'li) PENÇ. he.:Ra., 33.ö.Nhic.-Ev.(4'lü) Hİ. he.:Ev., 34-35.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) KÜR. he.:Hü., 36.ö.Ac.-Se.(5'li) SE. he.:Se., 37.ö.Hü.-Ir.(7'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	28-29.ö. Dügâh'ta Hicaz, 32.ö. Rast'ta Pençgâh
Usûl	Sofyân: 1-37.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım

	grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 75-Sûz'nâk Medhal

Eser adı	Sûz'nâk Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-12) + B[c(makam geçkisi:13-16) + d(17-18) + b(mülâzime:6-12)] + C[e(makam geçkisi:19-21) + f(22-25) + b(mülâzime:6-12)] + D[g(usûl geçkisi:26-61) + b(mülâzime:6-12)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=7, c=4, d=2, e=3, f=4 usûl devri (10/8), g=36 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=13, C=14 usûl devri (10/8), D=43 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-5.ö.Tçar.-Ye.(14'lü) RA. he.:Ne., 6-10.ö.Tçar.-Ra.(11'li) HÜZ. he.:Se., 11.ö.Ye.-Ger.(11'li) Hİ. he.:Ger., 12.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ra., 13.ö.Ne.-Ir.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 14.ö.Tçar.-Se.(9'lu) NİK. he.:Çar., 15-16.ö.Tse.-Se.(8'li) Hİ. he.:Ger., 17.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA. he.:Ra., 18.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 19.ö.Haş.-Tçar.(13'lü) Hİ. he.:Ra., 20.ö.Çar.-Tçar.(8'li) Hİ. he.:Ger., 21.ö.Tçar.-Çar.(8'li) NİK. he.:Çar., 22.ö.Ger.-Çar.(5'li) Hİ. he.:Ne., 23.ö.Tçar.-Çar.(8'li) UŞ. he.:Ger., 24.ö.Ye.-Dsüm.(13'lü) NİK. he.:Çar., 25.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 26-27.ö.Ye.-Tse.(13'lü) Hİ. he.:Ne., 28-29.ö.Ye.-Ev.(10'lu) NİK. he.:Çar., 30-33.ö.This.-Dü.(12'li) RA. he.:Ne., 34-35.ö.Tse.-Hü.(5'li) Hİ. he.:Ev., 36-37.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Hü., 38.ö.Ger.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:Ne., 39.ö.Ev.-Çar.(4'lü) NİK. he.:Çar., 40-41.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Se., 42-45.ö.Ye.-Tse.(13'lü) Hİ. he.:Tse., 46-47.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 48-

	49.ö.Ra.-Hü.(6'lı) RA. he.:Hü., 48-50.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 51-52.ö.Tse.-Ev.(4'lü) SE. he.:Ev., 53-54.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 55-56.ö.Ger.-Çar.(5'li) NİK. he.:Çar., 57-58.ö.Ev.-Se.(5'li) HÜZ. he.:Se., 59.ö.Çar.-Ger.(5'li) NİK. he.:Ger., 60-61.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g: dalgalı
Geçkiler	19-21.ö. Rast'ta Hicaz
Ödünçlenen çeşniler	23.ö. Neva'da Uşşak, 13-16.ö. Neva'da Hicaz
Usûl	Aksak Semâî: 1-25.ö., Semâî: 26-61.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye, B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 4'e D bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 76-Sûz'nâk Saz Semâî

Eser adı	Şedarabân Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + b(mülâzime:8-14)] + B[c(15-20) + b(8-14)] + C[d(21-23) + e(makam geçkisi:24) + f(makam geçkisi:25-26) + g(27-28) + b(mülâzime:8-14)] + D[h(usûl geçkisi:29-48) + i(49-52) + j(53-56) + k(57-60) + l(61-78) + m(79-94) + n(95-110) + b(mülâzime:8-14)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=7, b=7, c=6, d=3, e=1, f=2, g=2 usûl devri (10/8), h=20, i=4, j=4, k=4, l=18, m=16, n=16 usûl devri (3/4)

Bölümlerin uzunlukları	A=14, B=13, C=15 usûl devri (10/8), D=89 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ye.-Ne.(8'li) NİK. he.:Ne., 2.ö.Nhic.-Ev.(4'lü) NİK. he.:Nhic., 3.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Dü., 4.ö.Ne.-Ir.(6'lı) NİK. he.:Ra., 5.ö.Ra.-Çar.(4'lü) SE. he.:Se., 6.ö.Tse.-Ra.(10'lu) NİK. he..Ra., 7.ö.Ye.-His.(9'lu) BU. he.:Ne., 8.ö.Ra.-His.(6'lı) BU. he.:Ne., 9.ö.Ger.-Se.(6'lı) SE. he.:Se., 10.ö.His.-Dü.(5'li) HÜZ. he.:Se., 11.ö.Çar.-Nzir.(4'lü) SE. he.: Dü., 12.ö.Dkür.-Aaş.(5'li) MÜS. he.:Ir., 13.ö.Ye.-His.(9'lu) Hİ. he.:His., 14.ö.His.-Ye.(9'lu) Hİ. he.:Ye., 15.ö.Tse-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 16.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 17.ö.Çar.-Ye.(7'li) Hİ. he.:Ye., 18.ö.His.-Dü.(5'li) Hİ. he.:His., 19-20.ö.Ger.-Ye.(11'li) NİK. he.:Ne., 21-22.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Ev., 23.ö.Dsüm.-Se.(8'li) HÜZ. he.:Se., 24.ö.Ye.-Ger.(11'li) ÇAR. he.:Ra., 25.ö.Ye.-Çar.(7'li) BU. he.:Çar., 26.ö.Ye.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Ne., 27.ö.Ac.-Bu.(5'li) Hİ. he.:His., 28.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 29-32.ö.Ne.-Ye.(8'li) Hİ. he.:Ye., 33-36.ö.Ger.-Dkür.(6'lı) KRM. he.:Dkür., 37-44.ö.Tbu.-Ir.(11'li) FER. he.:Ir., 45-48.ö.Ye.-Tbu.(13'lü) Hİ. he.:Ne., 49-52.ö.Çar.-Ger.(5'li) KRM. he.:His., 53-56.ö.Ne.-Mu.(5'li) KRM. he.:Ac., 57-60.ö.His.-Tçar.(6'lı) KRM. he.:Nşeh., 61-64.ö.Ev.-Tne.(6'lı) KRM. he.:Mu., 65-74.ö.Tne.-Ra.(12'li) BU. he.:Dü., 75-78.ö.Ye.-Tbu.(13'lü) Hİ. he.:Ne., 79.-86.ö.Ir.-Tbu.(11'li) ÇAR. he.:Mu., 87-94.ö.Ye.-Dsüm.(13'lü) Hİ. he.:Ev., 95-110.ö.Tbu.-Ye.(13'lü) Hİ. he.:Ye.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	5 ve 9.ö. Segâh'ta Segâh, 11.ö. Dügâh'ta Segâh, 12.ö. Irak'ta Müstear, 24.ö. Rast'ta Çargâh

Usûl	Aksak Semâî: 1-28.ö., Semâî: 29-110.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n: karma,
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. D bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 77-Şedarabân Saz Semâî

Eser adı	Şehnâz Longa
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ve özdeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-11) + b(mülâzime:12-19) + c(mülâzime:20-27)] + B[d(28-43) + e(44-54) + b(mülâzime:12-19) + c(mülâzime:20-27)] + C[f(usûl geçkisi:55-68) + g(69-79) + h(80-87) + i(88-89) + b(mülâzime:12-19) + c(mülâzime:20-27)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=11, b=8, c=8, d=16, e=11 usûl devri (2/4), f=14, g=11, h=8, i=2 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=27, B=43 usûl devri (2/4), C=51 usûl devri (4/4) ve (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-10.ö.Tne.-Dü.(11'li) Hİ. he.:Dü., 1-11.ö.Tne.-Dü.(11'li) Hİ. he.:Ne., 12-19.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Hü., 20-27.ö.Tne.-Ir.(13'lü) Hİ. he.:Dü., 28-35.ö.Ac.-Tne.(7'li) RA. he.:Mu., 36-43.ö.Tne.-Ye.(15'li) RA. he.:Ye., 44-52.ö.Tac.-Ac.(9'lu) SE. he.:Mu., 44-54.ö.Tac.-Nhic.(11'li) RA. he.:Ne., 55-58.ö.Tne.-Nhic.(9'lu) BU. he.:Ne., 59-64.ö.Tçar.-Nhic.(8'li) KÜR. he.:Hü., 65-68.ö.Dsüm.-Nzir.(10'lu) Hİ. he.:Dü., 69-74.ö.Dü.-Tne.(11'li) Hİ. he.:Mu., 75-79.ö.Dsüm.-Ir.(11'li) Hİ. he.:Dü., 80-83.ö.Dü.-

	Tçar.(10'lu) KÜR. he.:Hü., 84-87.ö.Dsüm.-Nzir.(10'lu) Hİ. he.:Dü., 88-89.ö.Tne.-Ne.(8'li) NİK. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h: dalgalı, i: ters yay
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyan: 1-54.ö., Sofyan: 55-89.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma, f, g, h, i: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 2'ye, C bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 78-Şehnâz Longa

Eser adı	Şehnâz Peşrev
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: mülâzime, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-9) + b(mülâzime:10-27)] + B[c(28-41) + d(42-46) +b(mülâzime:10-27)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=18, c=14, d=5 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=27, B=37 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-9.ö.Dü.-Thü.(12'li) Hİ. he.:Mu., 10-27.ö.Knhis.-Dsüm.(13'lü) Hİ. he.:Dü., 28-37.ö.Dü.-Tnhic.(10'lu) Hİ. he.:Dü., 38-41.ö.Dü.-Mu.(8'li) Hİ. he.:Hü., 42-45.ö.Mu.-Haş.(11'li) RA. he.:Haş.,

(cümlecik ölçeğinde)	46.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Dsüm.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	42-45.ö. Hüseyniaşiran'da Rast
Usûl	Sofyan: 1-46.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir

Yapısal Analiz Veri Tabloları 79-Şehnâz Peşrev

Eser adı	Şehnâz Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-9)] + B[c(makam geçkisi:10-11) +d(12-14) + b(mülâzime:6-9)] + C[e(15-19) + b(mülâzime:6-9)] +D[f(usûl geçkisi: 20-34) + g(35-54) + h(makam geçkisi:55-70) + i(71-79) + j(80-99) + b(mülâzime:6-9)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=4, c=2, d=3, e=5 usûl devri (10/8), f=15, g=20, h=16, i=9, j=20 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=9, C=9 usûl devri (10/8), D=74 usûl devri (3/4) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi	1-2.ö.Mu.-Nzir.(9'lu) Hİ. he.:Mu., 3-5.ö.Thü.-Dü.(12'li) Hİ. he.:Hü., 6-8.ö.Tnhic.-Dkür.(10'lu) KRM. he.:Dkür., 9.ö.Dü.-

kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 10-11.ö.Aaş.-Tse.(12'li) Hİ. he.:Ir., 12.ö.Tbu.-Kür.(9'lu) MÜS. he.:Se., 13-14.ö.Nzir.-Dsüm.(10'lu) Hİ. he.:Mu., 15-19.ö.Thü.-Nzir.(13'lü) Hİ. he.:Mu., 20-32.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Mu., 20-34.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Mu., 35-52.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Mu., 35-54.ö.Dsüm.-Ye.(13'lü) BU. he.:Ye., 55-70.ö.Tne.-Ne.(8'li) SE. he.:Ne., 71-79.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) Hİ. he.:Nhic., 80-99.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Mu.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, e, f, g, h, i, j : dalgalı, c: ters yay, d: yay
Geçkiler	10-11.ö. Irak'ta Hicaz, 55-70.ö. Eviç'te Segah
Ödünçlenen çeşniler	12.ö. Segah'ta Müstear, 53-54.ö. Yegah'ta Buselik,
Usûl	Aksak Semâî: 1-19.ö., Semâî: 20-99.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları, D bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 80-Şehnâz Saz Semâî

Eser adı	Uşşak Çiftetelli 1 (Neva Perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + b(5-7)] + B[c(8-12) + d(13-16) + e(17-23) + f(24-30)] + C[g(makam geçkisi:31-32) + h(33) + i(34-37) + j(38-40) + a(1-4) + b(5-7)]
Tasarım birimi	a=4, b=3, c=5, d=4, e=7, f=7, g=2, h=1, i=4, j=3 usûl devri (4/4)

uzunlukları	
Bölümlerin uzunlukları	A=7, B=23, C=17 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Süm.-Çar.(7'li) UŞ. he.:Ne., 5-6.ö.Süm.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ra., 5-7.ö.Süm.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 8-11.ö.Ra.-Süm.(10'lu) RA. he.:Dü., 8-12.ö.Ra.-Tne.(12'li) UŞ. he.:Ne., 13-16.ö.Çar.-Tçar.(8'li) UŞ. he.:Ne., 17-22.ö.Ra.-Tne.(12'li) RA. he.:Dü., 17-23.ö.Ra.-Tne.(12'li) UŞ. he.:Ne., 24-29.ö.Tne.-Ra.(12'li) RA. he.:Ra., 24-30.ö.Tne.-Çar.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 31-32.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 33.ö.Ger.-Ye.(11'li) KÜR he.:Ye., 34-37.ö.Süm.-Ye.(13'lü) RA. he.:Ne., 38-40.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	33.ö. Yegâh'ta Kürdi
Usûl	Sofyân: 1-40.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, e, g, j: karma, d, f, h, i: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e, B ve C bölümlerinde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 81-Uşşak Çiftetelli 1 (Neva Perdesinde)

Eser adı	Uşşak Çiftetelli 2 (Neva Perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler

Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(6-8) + c(9-17) + d(18-27)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=3, c=9, d=4, e=6 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=27 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Ger., 1-5.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Ne., 6-7.ö.Ra.-Tne.(12'li) RA. he.:Ra., 6-8.ö.Ra.-Tne.(12'li) UŞ. he.:Ne., 9-17.ö.Ra.-Mu.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 18-21.ö.Tne.-Ger.(5'li) BU. he.:Ger., 22-27.ö.Tne.-Ra.(12'li) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-27.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b: V.K.Ç.P., c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 82-Uşşak Çiftetelli 2 (Neva Perdesinde)

Eser adı	Uşşak Çiftetelli 3 (Neva Perdesinde)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(9-20) + c(21-30) + d(mülâzime:31-54)] + B[e(55-65) + d(mülâzime: 31-54)]

Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=12, c=10, d=24, e=11 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=54, B=35 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-8.ö.Ra.-Tne.(12'li) BU. he.:Ger., 9-20.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA. he.:Ra., 21-30.ö.Ra.-Ger.(8'li) UŞ. he.:Ger., 31-54.ö.Tçar.-Ra.(11'li) UŞ. he.:Ne., 55-65.ö.Çar.-Tne.(9'lu) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nîm Sofyân: 1-65.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, e: V.K.Ç.P., b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 83-Uşşak Çiftetelli 3 (Neva Perdesinde)

Eser adı	Uşşak Dolap
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici-çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-11)] +B[b(12-25) + c(makam geçkisi:26-29) + d(30-33) + e(makam geçkisi:34-35) + a(1-11)]

Tasarım birimi uzunlukları	a=11, b=14, c=4, d=4, e=2 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=11, B=35 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ye.-Hü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 5-6.ö.Tse.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 7-8.ö.Mu.-Ra.(9'lu) UŞ. he.:Çar., 9-11.ö.Ac.-Haş.(9'lu) UŞ. he.:Çar., 12-13.ö.Ye.-Tçar.(14'lü) UŞ. he.:Tçar., 14-15.ö.Tçar.-Ac.(5'li) UŞ. he.:Mu., 16-17.ö.Mu.-Çar.(6'lı) BU. he.:Ne., 18-19.ö.Ger.-Se.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 20-21.ö.Ac.-Dü.(6'lı) SE. he.:Se., 22-25.ö.Mu.-Haş.(11'li) UŞ. he.:Ra., 26-27.ö.Ac.-Aaş.(7'li) HÜZ. he.:Ir., 28-29.ö.Dü.-Ger.(7'li) ÇAR. he.:Çar., 30-31.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 32-33.ö.Çar.-Ye.(7'li) RA. he.:Ye., 34-35.ö.Nhic.-Ir.(5'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	26-27.ö. Irak'ta Hüzzam, 30.ö. Dügâh'ta Kürdi, 34.ö. Dügâh'ta Hicaz.
Usûl	Sofyân: 1-35.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 84-Uşşak Dolap

Eser adı	Uşşak Medhal
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde; özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici-çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında; mülâzime, özdeş ve benzeş

	ifadeler, motif geliştirme, inici-çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-11) + b(mülâzime:12-24)] + B[c(25-38) + b(mülâzime:12-24)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=11, b=13,c=14 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=24, B=27 usûl devri (2/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-3.ö.Dü.-Mu.(8'li) UŞ. he.:Dü., 4-7.ö.Ra.-Ac.(7'li) RA. he.:Ra., 8-11.ö.Ne.-Tçar.(7'li) BU. he.:Mu., 12-13.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) UŞ. he.:Dü., 14-15.ö.Tse.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 16.ö.Ne.-Mu.(5'li) BU. he.:Mu., 17-18.ö.Tse.-Çar.(7'li) KÜR. he.:Hü., 19-20.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne., 21-22.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Çar., 23-24.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 25-26.ö.Çar.-Tse.(7'li) BU. he.:Çar., 29.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 30.ö.Mu.-Hü.(4'lü) UŞ. he.:Hü., 31-33.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 34-35.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Se., 36-38.ö.Tse.-Ra.(10'lu) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nîm Sofyân: 1-38.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde 4'lük birim zamanın 8'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 85-Uşşak Medhal

Eser adı	Raks-ı Makbule-Uşşak Oyun Havası
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde; özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında; mülâzime, inici-çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + b(mülâzime:11-24)] + B[c(25-36) + b(mülâzime:11-24)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, b=14, c=12 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=24, B=26 usûl devri(4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-2.ö.Ne.-Mu.(5'li) KÜR. he.:Mu., 3-4.ö.Tse.-Hü.(5'li) KÜR. he.:Hü., 5-6.ö.Mu.-Se.(7'li) UŞ he.:Hü., 7-8.ö.Ger.-Se.(6'lı) SE. he.:Se., 9-10.ö.Ye.-Çar.(7'li) UŞ. he.:Dü., 11-13.ö.Tne.-Haş.(14'lü) BU. he.:Ne., 14-15.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 16-17.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne., 18.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 19.ö.Mu.-Çar.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 20.ö.Tse.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 21-24.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Dü., 25-27.ö.Mu.-Çar(6'lı) BU. he.:Ne., 28-29.ö.Ac.-Se.(5'li) ÇAR. he.:Çar., 30-31.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Çar., 32-33.ö.Ger.-Se.(6'lı) SE. he.:Se., 34-36.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	13.ö. Rast'ta Buselik
Usûl	Sofyan: 1-36
Usûl vuruşlarını ezgilendirme	a, b, c: karma

tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 86-Raks-ı Makbule-Uşşak Oyun Havası

Eser adı	Uşşak Peşrev
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: mülâzime, inici kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme.
Biçim kurgusu	A[a(1-9) + b(mülâzime:10-20)] + B[c(makam geçkisi:21-25) + d(26-40) + e(makam geçkisi:41-42) + f(43-44) + b(mülâzime:10-20)] + C[g(45-48) + h(makam geçkisi:49-57) + i(58-65) + b(mülâzime:10-20)] + D[j(66-90) + b(mülâzime:10-20)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=11, c=5, d=15, e=2, f=2, g=4, h=9, i=8, j=25 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=20, B=35, C=32, D=36 usûl devri (4/4)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 3-5.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 6-7.ö.Mu.-Hü.(4'lü) UŞ. he.:Mu., 8-9.ö.Tne.-Dü.(11'li) UŞ. he.:Dü., 10.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 11.ö.Çar.-Ra.(4'lü) RA. he.:Ra., 12-13.ö.Ac.-Çar.(4'lü) ÇAR. he.:Çar., 14.ö.Mu.-Se.(7'li) SE. he.:Se., 15-17.ö.Ra.-Tse.(10'lu) ÇAR. he.:Çar., 18-20.ö.Ac.-Ir.(8'li) UŞ. he.:Dü., 21-22.ö.Tçar.-Ne.(7'li) Hİ. he.:Ne., 23.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Ne., 24-25.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 26-27.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 28.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ye., 29.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 30.32.ö.Ye.Tse.(13'lü) SE. he.:Ev., 33-34.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 35-36.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ye., 37-40.ö.Mu.-Aaş(11'li) KÜR he.:Hü., 41-42.ö.Ne.-Dü.(4'lü) Hİ.

	he.:Dü., 43-44.ö.Ra.-Mu.(9'lu) UŞ. he.: Ne., 45-46.ö.Tçar.-Ne.(7'li) BU. he.:Ne., 47-48.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 49-50.ö.Şeh.-Se.(7'li) Hİ. he.:Çar., 51-52.ö.Hü.-Ir.(7'li) SE. he.:Ir., 53.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 54-56.ö.Hü.-Ac.(7'li) SE. he.:Kür., 57-58.ö.Ac.-Se.(5'li) UŞ. he.:Se., 59-61.ö.Ra.-Mu.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 62-65.ö.Tne.-Ra.(12'li) UŞ. he.:Ne., 66-67.ö.Mu.-Ne.(5'li) BU. he.:Ne., 68-69.ö.Tçar.-Ne.(7'li) BU. he.:Ne., 70-71.ö.Tçar.-Ra.(11'li) RA. he.:Ra., 72.-74.ö.Tne.-Se.(10'lu) UŞ. he.:Se., 75-77.ö.Tçar.-Ac.(5'li) KÜR. he.:Ac., 78.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 79.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ne., 80-81.ö.Çar.-Ac.(4'lü) ÇAR. he.:Ne., 82-84.ö.Tse.-Ne.(6'lı) KÜR. he.:Ac., 85-86.ö.Tçar.-Hü.(6'lı) KÜR. he.:Hü., 87-88.ö.Tçar.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Hü., 89-90.ö.Çar.-Ac.(4'lü) ÇAR. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: dalgalı
Geçkiler	49-51.ö. Dügah'ta Saba, 54-56.ö. Dügah'ta Segah
Ödünçlenen çeşniler	21-22.ö. Neva'da Hicaz, 32.ö. Eviç'te Segâh, 40. ve 52. ö. Irak'ta Segâh,
Usûl	Sofyân: 1-90.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B, C ve D bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 87-Uşşak Peşrev

Eser adı	Uşşak Saz Semâî
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: mülâzime, özdeş ve benzeş

	ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(mülâzime:6-9)] + B[c(10-15) + b(mülâzime:6-9)] + C[d(makam geçkisi:16-21) + b(mülâzime:6-9)] + D[e(usûl geçkisi:22-50) + b(mülâzime:6-9)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=5, b=4, c=6, d=6 usûl devri (10/8), e=29 usûl devri (3/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=10, C=10 usûl devri (10/8), D=33 usûl devri (3/8) ve (10/8)
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ye.-Ne.(8'li) UŞ. he.:Dü., 2.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ye., 3.ö.Ac.-Dü.(6'lı) SE. he.:Se., 4.ö.Ra.-Mu.(9'lu) SE. he.:Se., 5.ö.Ac.-Ra.(7'li) UŞ. he.:Ne., 6.ö.Tne.-Ne.(8'li) BU. he.:Ne., 7.ö.Süm.-Çar.(7'li) ÇAR. he.:Çar. 8.ö.Ac.-Ye.(10'lu) RA he.:Ye., 9.ö.Ye.-Ne.(8'li) UŞ. he.:Dü., 10.ö.Dü.-Ger.(7'li) RA. he.:Ne., 11.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ye., 12.ö.Ev.-Ir.(8'li) SE. he.:Ir., 13.ö.Ger.-Ne.(4'lü) RA. he.:Ger., 14.ö.Tne.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 15.ö.Ra.-Mu.(9'lu) RA. he.:Ne., 16.ö.Süm.-Dü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 17.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 18.ö.Hi.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 19.ö.Ne.-Süm.(6'lı) HÜZ. he.:Ev., 20.ö.Mu.-Çar.(6'lı) NİK. he.:Çar., 21.ö.Ra.-Mu.(9'lu) RA. he.:Ne., 22-25.ö.Tse.-Hü.(5'li) KÜR. he.:Hü., 26-29.ö.Mu.-Ne.(5'li) BU. he.:Ne., 30-33.ö.Ger.-Çar.(5'li) ÇAR. he.:Çar., 34-37.ö.Hü.-Ye.(9'lu) RA. he.:Ye., 38-39.ö.Hü.-Çar.(3'lü) BU. he:Ne., 40-41.ö.Ne.-Se.(3'lü) ÇAR. he.:Çar., 42-43.ö.Çar.-Dü.(3'lü) SE. he.: Se., 44-45.ö.Ra.-Ye.(4'lü) RA. he.:Ye., 46-50.ö.Haş.-Hü.(8'li) UŞ. he.: Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	16-20.ö. Dügah'ta Karcığar
Ödünçlenen çeşniler	12.ö. Irak'ta Segâh, 19.ö. Eviç'te Segah

Usûl	Aksak Semâî: 1-21.ö., Semâî: 22-50.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	C bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın 4'e, D bölümünde 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 88-Uşşak Saz Semâî

Eser adı	Ah Beyrutlu
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-11)] + B[s1(makam geçkisi:12-13) + b(makam geçkisi:14-15) + c(16-21) + a(1-11)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=11, s1=2, b=2, c=6 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=11, B=21 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+2, 2 1, 3+1+1, 2+1+1, 0+1 1+1, 1+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 0+1+1+1+1, 1+1 1+1, 1 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik	1-3.ö.Ac.-Çar.(5'li) BU. he.:Ne., 4-5.ö.Nhic.-Ger.(5'li) BU. he.:Ne., 6-9.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Dü., 10-11.ö.Hü.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dü., 12-13.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) SE. he.:Ev., 14-15.ö.Ger.-Ne.(4'lü) SE. he.:Ev., 16-18.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Mu., 19-21.ö.Tbu.-

ölçeğinde)	Nhic.(7'li) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, c: dalgalı
Geçkiler	12-15.ö. Eviç'te Segâh
Ödünçlenen çeşniler	
Usûl	Düyek: 1-21.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 89-Ah Beyrutlu

Eser adı	Ayten
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-2) + b(3-4)] + B[s1(5-6) + c(7-10) + d(11-13) + b(3-4)] + Ç.K.(14-17)
Tasarım birimi uzunlukları	a=2, b=2, s1=2, c=4, d=3, Ç.K.=4
Bölümlerin uzunlukları	A=4, B=11 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1 4+2+1, 0+1+1+1+1, 2+1 , 1+1 1+1, 2+1+0
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-2.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) BU. he.:Ne., 3-4.ö.Dü.-Hü.(5'li) Hİ. he.:Dü., 5-6.ö.Tnhic.-Hü.(6'lı) Hİ. he.:Mu., 7-10.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) Hİ. he.:Nhic., 11-12.ö.Dü.-Mu.(8'li) BU. he.:Mu., 13.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı)

(cümlecik ölçeğinde)	BU. he.:Ne., 14-15.ö.Dü.-Dsüm.(9'lu) BU. he.:Ne., 16-17.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, s1, c, d, Ç.K: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-17.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, s1, c, d, Ç.K: karma
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A bölümünde ve çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 90-Ayten

Eser adı	Geçti Sevdalarla Ömrüm
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, özdeş ve benzeş ifadeler, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-3) + b(makam geçkisi:4-8)] + B[c(makam geçkisi:9-17) + d(makam geçkisi:18-20) + e(21-24)] + C[f(makam geçkisi:26-32) + g(33-35) + h(36-37) + i(38-41) + c(makam geçkisi:9-17) + d(makam geçkisi:18-20) + e(21-25)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=3, b=5, c=9, d=3, e=4, f=7, g=3, h=2, i=4 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=8, B=16, C=32 usûl devri (10/16)

Usûl-hece ilişkisi	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1 , 1 , 1 1+1 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 1 1, 0+0+0+1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-3.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Dü., 4-5.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 6-8.ö.Tbu.-Nhic.(7'li) UŞ. he.:Hü., 9-10.ö.Çar.-Mu.(6'lı) BU. he.:Ne., 11-13.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 14-17.ö.Dü.-Ac.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 18.ö.Hü.-Ac.(8'li) SE. he.:Ir., 19-20.ö.Ir.-Çar.(5'li) SE. he.:Se., 21-24.ö.Dü.-Mu.(8'li) SE. he.:Ev., 26-29.ö.Ger.-Kür.(7'li) MÜS. he.:Se., 30-32.ö.Ir.-Tçar.(12'li) SE. he.:Ev., 33-35.ö.Ac.-Tçar.(6'lı) MÜS. he.:Ev., 36-37.ö.Ger.-Dü.(7'li) NİŞ. he.:Dü., 38-41.ö.Se.-Ger.(6'lı) BU. he.:Hü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g, h, i: dalgalı
Geçkiler	4-17.ö. Dügâh'ta Uşşak, 26-29.ö. Segâh'ta Müstear, 30-32.ö. Eviç'te Segâh, 33-35.ö. Eviç'te Müstear,
Ödünçlenen çeşniler	18.ö. Irak'ta Segah, 19-20.ö. Segah'ta Segah, 36-37.ö. Dügâh'ta Nişabur
Usûl	Curcuna: 1-41.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g, h, i: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 91-Geçti Sevdalarla Ömrüm

Eser adı	Hasretin Bana Artık
İNŞA	
Eser bütünlüğü	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi

inşa yöntemi	yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	ÇK.(1-4) + A[a(5-10) + s1(11-12) + b(13-27)] + B[s2(makam geçkisi:28-29) + c(makam geçkisi:30-44) + s1(11-12) + b(13-27)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=4, a=6, s1=2, b=15, s2=2, c=15 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=23, B=34 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 0+1+1+1+1, 1+1+1, 1+1+1+1 , 3+1 , 1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 0+1+1+1 , 1+1 1+1, 2+1 , 1+1+1+1+0 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1 1+0, 1+1+1+1+0
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Dsüm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 5-10.ö.Mu.-Dkür.(7'li) BU. he.:Ne., 11-12.ö.Ye.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Ne., 13-18.ö.Ger.-Ra.(8'li) Hİ. he.:Dkür., 19-27.ö.Ra.-Mu.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 28-29.ö.Ev.-Haş.(9'lu) FER. he.:Ir., 30-31.ö.Mu.-Ne.(5'li) FER. he.:Ev., 32-33.ö.Hü.-Mu.(4'lü) UŞ. he.:Mu., 34-36.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 37-38.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 39-40.ö.Nhic.-Ir.(5'li) HÜZ. he.:Ir., 41-44.ö.Ir.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, s2: inici, s1, b, c: dalgalı
Geçkiler	28-31.ö. Irak'ta Ferahnâk, 39-40.ö. Irak'ta Hüzzâm
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-44.ö.
Usûl vuruşlarını	Ç.K., a, s1, b, s2, c: karma

ezgilendirme tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2 katı değerinde tartım gruplarının kullanılması

Yapısal Analiz Veri Tabloları 92-Hasretin Bana Artık

Eser adı	Hicranı Elem Açtı
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + s1(5) + b(6-9)] + B[s2(makam geçkisi:10-11) +c(makam geçkisi:12-15) +s3(16-17) + b(6-9)] + Ç.K.(18-21)
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, s1=1, b=4, s2=2, c=4, s3=2, Ç.K.=4 usûl devri (6/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=12 usûl devri (6/4)
Usûl-hece ilişkisi	1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2 1+1+1+1+1 1 1+1+1 1 1+1 1 1 1+1+1+1+2, 1 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Hü.-Ra.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 2.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.:Ye., 3.ö.Ger.-Ne.(4'lü) RA. he.:Ger., 4.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) BU. he.: Ne., 5.ö.Ir.-Mu.(10'lu) RA. he.:Mu., 6.ö.Hü.-Tçar.(6'lı) KÜR. he.:Mu., 7.ö.Tbu.-Ne.(6'lı) SE. he.:Ne., 8-9.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Dü., 10.ö. Ir.-Mu.(10'lu) RA. he.:Mu., 11.ö.Ev.-Tçar.(5'li) KÜR. he.:Dsüm., 12.ö.Tçar.-Mu.(3'lü) KÜR. he.:Mu., 13.ö.Ne.-Dsüm.(6'lı) KÜR. he.:Dsüm., 14.ö.Tçar.-Ev.(5'li) SE. he.:Ev.,

	15.ö.Ger.-Nhic.(5'li) BU. he.:Ne., 16.ö. Ir.-Mu.(10'lu) RA. he.:Mu., 17.ö.Dü.-Ac.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 18.ö.Hü.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dü., 19.ö.Ra.-Ac.(9'lu) BU. he.:Ne., 20-21.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, s3, c, s4, s5, Ç.K.: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	6.ö. ve 12-13.ö. Muhayyer'de Kürdi, 7. ve 14.ö. Eviç'te Segâh,
Usûl	Sengin Semâî: 1-21.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, s3, c, s5, Ç.K.: karma, s1, s2, s4: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 93-Hicranı Elem Açtı

Eser adı	Leylayım Bilemem ki
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	ÇK.(1-10) + A[a(11-14) + b(15-20) + c(makam geçkisi:21-22)] + B[s1(makam geçkisi:23-26) + d(27-40) + b(15-20) + c(makam geçkisi:21-22)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=10, a=4, b=6, c=2, s1=4, d=11, s2=3 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=12, B=26 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 0+1 1+1, 2+1 , 0+1+1+1+1, 1

	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1 0+1+1+1 , 1 1+1 , 2
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Dü-Hü.(5'li) Hİ. he.:Ne., 3-5.ö.Ger.-Ne.(4'lü) KÜR. he.:Hü., 6-10.ö.Ac.-Ra.(7'li) Hİ. he.:Dü., 11-12.ö.Hü.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dü., 13-14.ö.Nhic.-Hü.(3'lü) Hİ. he.:Hü., 15-18.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Dkür., 19-20.ö.Ne.-Dü.(4'lü) Hİ. he.:Dü., 21-22.ö.Çar.-Dü.(3'lü) KÜR. he.:Dü., 23-26.ö.Dü.-Tnhic.(10'lu) HÜZ. he.:Ev., 27-30.ö.Ne.-Mu.(5'li) RA. he.:Mu., 31-33.ö.Tbu.-Hü.(5'li) UŞ. he.:Hü., 34-37.ö.Hü.-Bu.(4'lü) NİŞ. he.:Ne., 38-40.ö.Ac.-Ra.(7'li) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b, s1, s2: dalgalı, c: inici
Geçkiler	23-26.ö. Eviç'te Hüzzam
Ödünçlenen çeşniler	21-22.ö. Dügâh'ta Kürdî,
Usûl	Düyek: 1-40.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b, c, s1, d, s2: karma,
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 8'lik birim zamanın 2 katı değerinde tartım gruplarının kullanılması, Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 94-Leylayım Bilemem ki

Eser adı	Nasıl Anlatayım Derdimi Yâre
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + s1(5-6) + b(7-8) + c(makam geçkisi:9-11) + d(12-15)] + B[s2(makam geçkisi:16-18) + e(19-29) + b(7-8) + c(makam geçkisi:9-11) + d(12-15)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, s1=2, b=2, c=3, d=4, s2=3, e=11 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=15, B=23 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+1+2, 3+1+1, 3+1+2, 1+1 1+1, 1+1+1+1 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 2+1+1, 0+1 1 , 1 , 1 , 0+1+1+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1 0+1 1+1, 1+2 1+2 , 2+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Dü.-Ger.(7'li) Hİ. he.:Ne., 5-6.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) BU. he.:Ne., 7-8.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ne., 9-11.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 12-15.ö.Ne.-Ra.(5'li) Hİ. he.:Dü., 16-18.ö.Dü.-Mu.(8'li) UŞ. he.:Hü., 19-21.ö.Dü.-Ger.(7'li) UŞ. he.:Hü., 22-26.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 27-30.ö.Ir.-Hü.(7'li) NİK. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, c, d, s2, e: dalgalı, b: inici
Geçkiler	9-11.ö. Dügâh'ta Uşşak
Ödünçlenen çeşniler	-

Usûl	Düyek: 1-29.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 95-Nasıl Anlatayım Derdimi Yâre

Eser adı	Zahir Felek
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-16) + A[a(17-21) + b(22-30) + s1(31-37) + c(38-45)] + ÇK(1-16) + a(17-21)
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=16, a=5, b=9, s1=7, c=8 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=29 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+2+1, 1 1+2+1, 1 1+1+1, 0+1+1+1+1 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 2+1 , 1+1+1+1 , 1 , 1 , 1+1+1+1+2 1+2+1+2+2 1+1+1+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-2.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Dü., 3-4.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ger., 5-6.ö.Mu.-Nhic.(6'lı) BU. he.:Ne., 7-16.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ra., 17-19.ö.Dü.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:Dü., 20-21.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ.

(cümlecik ölçeğinde)	he.:Dü., 22-23.ö.Mu.-Ra.(9'lu) Hİ. he.:Dü., 24-25.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ne., 26-30.ö.Ra.-Hü.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 31-33.ö.Ra.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 34-37.ö.Hü.-Ra.(6'lı) Hİ. he.:Dü., 38-39.ö.Dü.-Hü.(5'li) Hİ. he.:Ne., 40-41.ö.Ac.-Dkür.(5'li) Hİ. he.:Nhic., 42-43.ö.Dü.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:Dkür., 44-45.ö.Hü.-Dü.(5'li) Hİ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b, s1, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-45.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b, s1, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümü ve çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 96-Zahir Felek

Eser adı	Gönlüm Gözündeki
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: benzeş ve özdeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + s1(9-10) + b(11-19)] + B[s2(20-21) + c(22-30) + s1(9-10) + b(11-19)] + Ç.K.(31-38)
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, s1=2, b=9, s2=2, c=9, Ç.K.=8 usûl devri (6/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=19, B=22 usûl devri (6/4)

Usûl-hece ilişkisi	1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2 1 1 1, 1 1 , 1 1, 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ne.-Dsüm.(6'lı) RA. he.:Ne., 3-4.ö.Kür.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Ne., 5-8.ö.Çar.-Dsüm.(7'li) Hİ. he.:Ger., 9-10.ö.Dsüm.-Ra.(10'lu) Hİ he.:Ne., 11-12.ö.Kür.-Dsüm.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 13-14.ö.Ne.-Mu.(6'lı) Hİ. he.:Ev., 15-18.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ger., 15-19.ö.Ev.-Ra.(6'lı) HÜZ. he.:Se, 20-21.ö.Kür.-Tçar.(10'lu) SE. he.:Se., 22-23.ö.Tse.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ne., 24-25.ö.Tçar.-Ra.(11'li) SE. he.:Se., 26-27.ö.Tse.-Ye.(13'lü) Hİ. he.:Ra., 28-29.ö.Çar.-Dsüm.(7'li) Hİ. he.:Ne., 28-30.ö.Çar.-Dsüm.(7'li) Hİ. he.:Ger., 31-32.ö.Mu.-Ye.(12'li) Hİ. he.:Ye., 33-34.ö.Tçar.-Aaş.(13'lü) SE. he.:Ir., 35-38.ö.Mu.-Kür.(8'li) HÜZ. he.:Se
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, c, Ç.K.: dalgalı, s2: ters yay
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sengin Semâî: 1-38.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c, Ç.K.: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 4'lük birim zamanın 4'e, B bölümü ve çalgısal kısımda 4'lük birim zamanın 3'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 97-Gönlüm Gözündeki

Eser adı	Gönlümü Verdim Sana
İNŞA	
Eser bütünlüğü	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme,

inşa yöntemi	benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-12) + s1(13-14) + b(15-20)] + B[s2(21-22) + c(23-32) + s1(13-14) + b(15-20)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=12, s1=2, b=6, s2=2, c=10 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=20, B=20 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1 1+1+1+1+1, 1+1 0+0, 0+1+1+1+1, 1+1+1+1 ,2
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Se.-Ev.(5'li) HÜZ. he.:Ne., 5-6.ö.Ger.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:Ger., 7-12.ö.Dsüm.-Çar.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 13-14.ö.Ne.-Dsüm.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 15-20.ö.Ger.-Se.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 21-22.ö.Dsüm.-Çar.(6'lı) BU. he.:Ger., 23-26.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ev., 27-28.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:His., 29-32.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, s2, c: dalgalı, s1: ters yay
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-32.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zaman kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 98-Gönlümü Verdim Sana

Eser adı	Gözlerin
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + b(5-7)] + Ç.K.(8-10)
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, b=3, Ç.K.=3 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=7 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1 0+2+2+2+1, 4+2+1, 1+2+1+2+1, 3+2+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 3-4.ö.Se.-Mu.(7'li) HÜZ. he.:Ne., 5-6.ö.Mu.-Se.(7'li) HÜZ. he.:His., 5-7.ö.Mu.-Se.(7'li) HÜZ. he.:Se., 8-10.ö.Mu.-Se.(7'li) HÜZ. he.:Se.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, Ç.K.: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-10.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, Ç.K.: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümü ve çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 99-Gözlerin

Eser adı	Gül Sandı Kokladı
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ve özdeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + s1(9-10) + b(11-21)] + B[s2(makam geçkisi:22-23) + c(makam geçkisi:24-25) + d(26-30) + s3(31-32) + b(11-21)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, s1=2, b=11, s2=2, c=2, d=5, s3=2 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=21, B=23 usûl devri (10/16)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1 1 , 1 1+1+1 , 1 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1 , 1 1 , 1 1+1 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1 , 0+1+1+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ev.-Tçar.(5'li) BU. he.:Ger., 3-6.ö.Ger.-Se.(6'lı) HÜZ. he.:Çar., 7-8.ö.Ger.-Çar.(5'li) Hİ. he.:Ne., 9-10.ö.Ra.-His.(6'lı) HÜZ. he.:Ne., 11-18.ö.Dsüm.-Kür.(9'lu) HÜZ. he.:Se., 19-21.ö.Ger.-Se.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 22-23.ö.Se.-Tçar.(9'lu) SE. he.:Tse., 24-25.ö.Tse.-Ac.(5'li) SE. he.:Ev., 26-30.ö.Ger.-Ne.(4'lü) HÜZ. he.:Ne., 31-32.ö.Ra.-His.(6'lı) HÜZ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c, d, s3: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-

Usûl	Curcuna: 1-32.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c, d, s3: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 100-Gül Sandı Kokladı

Eser adı	Mızrabını Tanburuna Vur
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + b(7-13)] + B[c(makam geçkisi:14-19) + b(7-13)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, b=7, c=6 usûl devri (9/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=13, B=13 usûl devri (9/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3 1+1+2+1, 1+2+1 , 1 , 1 1, 2+2+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ra.-Mu.(9'lu) Hİ. he.:Ne., 5-6.ö.Mu.-Se.(7'li) HÜZ. he.:Ne., 7-8.ö.Dsüm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 9-10.ö.Çar.-Mu.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 11-12.ö.Mu.-Kür.(8'li) HÜZ. he.:Ne., 11-13.ö.Kür.-Dsüm.(9'lu) BU. he.:Ger., 14.ö.Ger.-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Ger. 15-17.ö.Ra.-Dsüm.(10'lu) UŞ. he.:Ne., 18-19.ö.Dsüm.-Se.(8'li) HÜZ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c: dalgalı
Geçkiler	14-18.ö. Neva'da Uşşak makamı
Ödünçlenen	-

çeşniler	
Usûl	Aksak: 1-19.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tarım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 101-Mızrabını Tanburuna Vur

Eser adı	Yaralıyım Yaralı
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + s1(9-12) + b(13-20)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, s1=4, b=8 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=20 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 2+1+1, 0+1+1+1 , 3+1 , 1+1+1+1 , 0+1 1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1 1 , 0+1+1+1+1, 1+1 1 , 2+2+1, 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ev.-Kür.(6'lı) HÜZ. he.:Ne., 3-4.ö.Ger.-Dhis.(3'lü) RA. he.:Ger., 5-8.ö.Dsüm.-Çar.(7'li) Hİ. he.:Ne., 9-12.ö.Dsüm.-Kür.(9'lu) HÜZ. he.:Ne., 13-15.ö.Ger.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:Ne., 16-20.ö.Ev.-Kür.(6'lı) HÜZ. he.:Se.
İfadelerin ezgi	a, s1, b: dalgalı

çizgileri	
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-20.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 102-Yaralıyım Yaralı

Eser adı	Yaşlı Gözlerle (taali taali)
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-9) + A[a(10-20) + s1(21-24) + b(makam geçkisi:25-28) + c(29-37)] + B[s2(38-43) + d(44-47) + s3(48-49) + c(29-37)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=9, a=11, s1=4, b=4, c=9, s2=6, d=4, s3=2 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=28, B=21 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2 0+1+2+1+1, 3+1+1, 2+1+1, 1 , 1+1 1+1 1+2+1+1+2+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 1+2+1+1+1+0, 2+2+0, 1+2+1+1+1, 2+1 , 1+2+1+1+0

	2+1+1 3+1+2
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-7.ö.Ra.-Tse.(10'lu) Hİ. he.:Ne., 8-9.ö.His.-Kür.(5'li) HÜZ. he.:Se., 10-13.ö.Ra.-His.(6'lı) HÜZ. he.:Se., 14-20.ö.Ra.-Tse.(10'lu) HÜZ. he.:Se., 21-24.ö.Ev.-Ne.(3'lü) Hİ. he.:Ne., 25-28.ö.Mah.-Çar.(5'li) SA. he.:Çar., 2931.ö.Ne.-Mu.(5'li) Hİ. he.:Ne., 32-37.ö.Tse.-Ra.(10'lu) HÜZ. he.:Se., 38-39.ö.Ger.-Tçar.(4'lü) RA. he.:Ger., 40-43.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Mu., 44-45.ö.Ger.-Tçar.(4'lü) RA. he.:Ger., 46-47.ö.Tne.-Ne.(8'li) Hİ. he.:Ne., 48-49.ö.Ne.-Tse.(6'lı) Hİ. he.:Ev.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, s1, b, c, s2, d: dalgalı
Geçkiler	25-28.ö. Neva'da Saba makamı
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-49.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, s1, b, c, s2, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 103-Yaşlı Gözlerle (taali taali)

Eser adı	Aktı Kalbimin Her Teline
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ve özdeş ifadeler, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler

Biçim kurgusu	A[a(1-8) + s1(9-10) + b(11-12) + c(makam geçkisi:13-14) + d(15-18)] + B[s2(19-20) + e(21-28) + s1(9-10) + b(11-12) + c(makam geçkisi:13-14) + d(15-18)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, s1=2, b=2, c=2, d=4, s2=2, e=8 usûl devri (6/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=18, B=20 usûl devri (6/4)
Usûl-hece ilişkisi	1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+2 1 1 1,1 1+0 , 1 1, 1 1 , 1 1 0
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Tçar.-Kür.(9'lu) BU. he.:Çar., 3-4.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 5-8.ö.Ra.-Tçar.(11'li) KÜR. he.:Ne., 9-10.ö.Süm.-Çar.(7'li) BU. he.:Ger., 11-12.ö.Nhis.-Tçar.(7'li) KÜR. he.:Ger., 13-14.ö.Süm.-Ne.(6'lı) SE. he.:Dhis., 15-16.ö.Se.-Süm.(8'li) BU. he.:Çar., 17-18.ö.Aaş.-Ger.(9'lu) KÜR. he.:Ra., 19-20.ö.Ra.-Nşeh.(9'lu) BU. he.:Çar., 21-22.ö.Se.-Süm.(8'li) KÜR. he.:Ger., 23-24.ö.Nşeh.-Knhis.(11'li) ÇAR. he.:Knhis., 25-28.ö.Aaş.-Tçar.(12'li) KÜR. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, c, d, s2, e: dalgalı
Geçkiler	13-14.ö. Dik Hisar'da Segâh
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sengin Semâî: 1-28.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma, s1, s2: V.K.Ç.P
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 4'lük birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 104-Aktı Kalbimin Her Teline

Eser adı	Çok Hatıra Var
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-16) + A[a(17-34) + s1(35-38) + b(39-54)] + B[s2(55-58) + c(59-74) + s1(35-38) + b(39-54)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=16, a=16, s1=4, b=16, s2=4, c=16 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=36, B=40 usûl devri (3/4)
Usûl-hece ilişkisi	1+1+1, 1+1+1, 1+1+1 1 1, 1 , 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-8.ö.Tçar.-Ra.(11'li) KÜR. he.:Ne., 9-16.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 17-20.ö.Çar.-Ger.(5'li) KÜR. he.:Ne., 21-24.ö.Ger.-Çar.(5'li) RA. he.:Ac., 25-28.ö.Mu.-Çar.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 29-32.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 29-34.ö.Çar.-Ger.(5'li) UŞ. he.:Ne., 35-38.ö.Çar.-Ger.(5'li) UŞ. he.:Ne., 39-42.ö.Ger.-Çar.(5'li) RA. he.:Ger., 43-46.ö.Ac.-Kür.(5'li) ÇAR. he.:Nhis., 47-54.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 55-58.ö.Nşeh.-Se.(7'li) BU. he.:Çar., 59-66.ö.Çar.-Nşeh.(6'lı) BU. he.:Nhis., 67-70.ö.Nşeh.-Kür.(7'li) ÇAR. he.:Kür., 71-74.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, s1, b, c: dalgalı, s2: inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Semâî: 1-74.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme	Ç.K., a, s1, b, s2, c: karma

tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 105-Çok Hatıra Var

Eser adı	Kalbimin Anahtarı
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ve özdeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-12) + A[a(13-16) + s1(17) + b(18-27) + s2(28) + b(29-30) + s3(31-35) + c(36-50) + s4(51) + c(52-53)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=12, a=4, s1=1, b=12, s2=1, s3=5, c=17, s4=1 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=41 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1 1+1+1+1+1, 1+1 , 1+1 0+0, 2 , 2 0, 2+1+1 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+2 1+0, 2+1+0, 2+1 , 1+1+1+1 , 1+1+1+1+0
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Aaş.-Ger.(9'lu) KÜR. he.:Ger., 3-5.ö.Nşeh.-Kür.(7'li) KÜR. he.:Ne., 6-12.ö.Knhis.-Tçar.(13'lü) KÜR. he.:Ra., 13-16.ö.Ra.-Nşeh.(9'lu) ÇAR. he.:Nhis., 17.ö.Knhis.-Ac.(9'lu) ÇAR. he.:Ac., 18-21.ö.Nhis.-Nzir.(5'li) KÜR. he.:Çar., 22-23.ö.Kür.-Ger.(6'lı) BU. he.:Çar., 24-27.ö.Aaş.-Ger.(9'lu) KÜR. he.:Ger., 28.ö.Nşeh.-Aaş.(10'lu) KÜR. he.:Ra., 29-30.ö.Çar.-Ra.(4'lü) KÜR. he.:Ra., 31-35.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ger., 36-38.ö.Çar.-Süm.(7'li) BU. he.:Ac., 39-42.ö.Ger.-Nzir.(7'li) KÜR. he.:Ac., 43-44.ö.Süm.-

	Ne.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 45-46.ö.Ger.-Nzir.(7'li) KÜR. he.:Çar., 47-48.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) KÜR. he.:Nzir., 49-50.ö.Ra.-Ger.(8'li) KÜR. he.:Ger., 51.ö.Nşeh.-Aaş.(10'lu) KÜR. he.:Ra., 52-53.ö.Çar.-Ra.(4'lü) KÜR. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b, s3, c: dalgalı, s1: yay, s2, s4= inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-53.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b, s2, s3, c: karma, s1: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla, A bölümünde 8'lik birim zamanın 2 katı değerinde tartım gruplarının kullanılmasıyla oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 106-Kalbimin Anahtarı

Eser adı	Kime Açsam Hicranımı
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + s1(9-10) + b(11-24)] + B[s2(makam geçkisi:25-26) + c(makam geçkisi:27-26) + s1(9-10) + b(11-24)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, s1=2, b=14, s2=2, c=10 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=24, B=28 usûl devri (10/16)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1+1 , 1 1+1+1 , 1 1 1 , 1+1 1+1

	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 1 1+1 , 1 , 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-5.ö.Nşeh.-Aaş.(10'lu) KÜR. he.:Ra., 6-8.ö.Aaş.-Ger.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 9-10.ö.Ra.-Nşeh.(9'lu) BU. he.:Ger., 11-16.ö.Çar.-Tçar.(8'li) KÜR. he.:Ger., 17-19.ö.Nşeh.-Ra.(9'lu) BU. he:Çar., 20-22.ö.Ra.-Nhis.(6'lı) KÜR. he.:Ra., 23-24.ö.Nhis.-Ac.(7'li) KÜR. he.:Ra., 25-26.ö.Ir.-Süm.(11'li) NİK. he.:Çar., 27-28.ö.Ger.-Ir.(9'lu) Hİ. he.:Ra., 29-30.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ger., 31-32.ö.Ir.-Ger.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 33-36.ö.Süm.-Se.(8'li) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, s1: dalgalı, s2: ters yay
Geçkiler	25-36.ö. Rast'ta Hicazkâr
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Curcuna: 1-36.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 107-Kime Açsam Hicranımı

Eser adı	Neden Böyle Beyazsın
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + b(5-8)] + B[c(9-12) + d(13-16)] + Ç.K.(17-24)
Tasarım birimi	a=4, b=4, c=4, d=4, Ç.K.=8 usûl devri (8/8)

uzunlukları	
Bölümlerin uzunlukları	A=8, B=8 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2 1+1+1+1+1, 1+1+0, 2+1+1, 2+1 , 1+1 , 1 1+2+1+2+2 1+2+1+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Nşeh-Ne.(5'li) KÜR. he.:Ger., 3-4.ö.Ger.-Kür.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 5-8.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ger., 9-12.ö.Süm.-Ne.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 13-16.ö.Süm.-Çar.(7'li) KÜR. he.:Ne., 17-18.ö.Nşeh.-Ne.(5'li) KÜR. he.:Ne., 19-20.ö.Ger.-Kür.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 21-24.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, d: dalgalı, c: inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-24.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, Ç.K.: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B bölümleri ve çalgısal kısımda öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 108-Neden Böyle Beyazsın

Eser adı	Sana Kandım
İNŞA	
Eser bütünlüğü	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı

inşa yöntemi	kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-9) + b(10-15)] + B[s1(16-19) + c(20-31) + s2(32-34) + a(1-9)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, b=6, s1=4, c=12, s2=3 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=15, B=28 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2 3+1+0, 4+1+1, 2+1+0, 2+1 , 3+1 , 4+1 , 1+1+1+1+2 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 1+1+1+1+1, 1+1+1+1 , 1+1 1+1, 1 1, 1+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 0+2+1+1+2, 1 1+2+1+2+2 0+2+1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Nşeh.-Kür.(7'li) BU. he.:Çar., 5-9.ö.Aaş.-Ger.(9'lu) KÜR. he.:Ra., 10-15.ö.Tsüm.-Çar.(7'li) KÜR. he.:Ger., 16-19.ö.Tsüm.-Aaş.(11'li) KÜR. he.:Ger., 20-23.ö.Mu.-Aaş.(10'lu) KÜR. he.:Ger., 24-27.ö.Tsüm.-Çar.(7'li) KÜR. he.:Ne., 28-31.ö.Aaş.-Ger.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 32-34.ö.Ra.-Tçar.(11'li) KÜR. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, s1, c, d, s2: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-34.ö.

Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, s1, c, d, s2: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 109-Sana Kandım

Eser adı	Sen ki Beni En Nazik
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-4) + A[a(5-6) + b(7-8)] + B[c(9-15) + b(7-8)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=4, a=2, b=2, c=7 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=4, B=9 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1 4+2+1, 3+2+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Tçar.-Aaş.(12'li) KÜR. he.:Ra., 5-6.ö.Çar.-Nşeh.(6'lı) ÇAR. he.:Nhis., 7-8.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) KÜR. he.:Ra., 9-10.ö.Ra.-Nşeh.(9'lu) Hİ. he.:Ger., 11-12.ö.Süm.-Ra.(10'lu) BU. he.:Çar., 13-15.ö.Ra.-Nşeh.(9'lu) BU. he.:Ac.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-15.ö.

Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla, B bölümü ve çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 110-Sen ki Beni En Nazik

Eser adı	Tahtını Sineme Kurdum
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-12) + A[a(13-18) + b(19-26) + c(27-30)] + B[s2(makam geçkisi: 31-34) + d(35-45) + s3(46-49) + b(19-26) + c(27-30)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=12, a=6, b=8, c=4, s2=4, d=11, s3=4 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=18, B=31 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 1+1+1+1+2, 1+1 , 0+2+1+1 , 1+1+1+1 , 3+1 , 1+1+1+1+0 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 3+1+0, 2+1+0, 2+1 , 1+2+1+1 , 0+1 1+1, 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Çar.-Ger.(5'li) BU. he.:Ger., 3.ö.Ne.-Tçar.(7'li) KÜR. he.:Ger., 4-6.ö.Tçar.-Kür.(9'lu) KÜR. he.:Ne., 7-12.ö.Nşeh.-Knhis.(11'li) KÜR. he.:Ra., 13-14.ö.Ger.-Nhis.(3'lü) KÜR. he.:Ger., 15-16.ö.Çar.-Tçar.(8'li) KÜR. he.:Ger., 17-18.ö.Nşeh.-Ne.(5'li) KRM. he.:Dhis., 19-22.ö.Nşeh.-Kür.(7'li) KÜR. he.:Ne., 23-24.ö.Kür.-Nşeh.(7'li) BU. he.:Çar., 25-26.ö.Çar.-Ra.(4'lü) KÜR.

	he.:Nzir., 27-30.ö.Ra.-Ger.(8'li) KÜR. he.:Ra., 31-34.ö.Nşeh.-Ra.(9'lu) Hİ. he.:Ne., 35-36.ö.Süm.-Nhis.(5'li) KÜR. he.:Ger., 37-38.ö.Ger.-Kür.(6'lı) Hİ. he.:Ne., 39-41.ö.Çar.-Ger.(5'li) Hİ. he.:Ger., 42-45.ö.Süm.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 46-49.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b, c, s2, d, s3: dalgalı
Geçkiler	31-34.ö. ve 37-41.ö. Rast'ta Hicazkâr
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-49.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b, c, s2, d, s3: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla, Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 111-Tahtını Sineme Kurdum

Eser adı	Yattı Uykulara Daldı
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-10)] + B[s1(11-12) + b(13-16) + c(makam geçkisi:17-20) + s2(21-22) + a(1-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, s1=2, b=4, c=4, s2=2 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=10, B=22 usûl devri (10/16)

Usûl-hece ilişkisi	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1+1 , 1 1+1+1 , 1 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Çar.-Ger.(5'li) KÜR. he.:Ger., 3-4.ö.Süm.-Ne.(6'lı) ÇAR. he.:Nhis., 5-10.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ra., 11-12.ö.Ac.-Tçar.(5'li) ÇAR. he.:Nşeh., 13-16.ö.Ac.-Süm.(4'lü) BU. he.:Ac., 17-20.ö.Ac.-Dü.(6'lı) SA. he.:Dü., 21-22.ö.Nhis.-Tçar.(6'lı) KÜR. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2: dalgalı, c: inici
Geçkiler	17-20.ö.Dügâh'ta Saba Zemzeme
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Curcuna: 1-22.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, c, s2: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 112-Yattı Uykulara Daldı

Eser adı	Nasıl Çaldın Kalbimi
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-8) + A[a(9-18) + s1(19-22) + b(23-30)] + B[s2(31-36) + c(37-40) + d(makam geçkisi:41-44) + e(45-46) + s1(19-22) + b(23-30)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=8, a=10, s1=4, b=8, s2=6, c=4, d=4, e=2 usûl devri (8/8)

Bölümlerin uzunlukları	A=22, B=28 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1 1+1 1+1, 1+1+1+1 , 0+1+1+1+0, 1+1+1+1+0, 2+1 , 1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 0+1+1+1 , 1+1+1+1+2, 1 , 0+1+1+1+1, 1 1+1 2+1+1, 1+2+1+2+2 2+1+1, 1+1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Dü.-Ger.(7'li) Hİ. he.:Ne., 5-8.ö.Ger.-Ye.(11'li) NİK. he.:Ra., 9-10.ö.Ger.-Çar.(6'lı) Hİ. he.:His. 11-12.ö.Ac.-Dü.(6'lı) Hİ. he.:Dkür., 13-16.ö.Dü.-Mu.(8'li) Hİ. he.:Ne., 17-18.ö.Dsüm.-Dkür.(8'li) Hİ. he.:Ne., 19-22.ö.Ye.-Tnhic.(14'lü) Hİ. he.:Ne., 23-24.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he..Ne., 25-26.ö.Ac.-Nhic.(4'lü) Hİ. he.:His., 27-30.ö.Ger.-Ir.(9'lu) NİK. he.:Ra., 31-32.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 33-36.ö.Ra.-Ger.(8'li) Hİ. he.:Ger., 37-38.ö.Ger.-Ne.(4'lü) RA. he.:Ger., 39-40.ö.Dsüm.-His.(5'li) KÜR. he.:His., 41-44.ö.Ger.-Kür.(7'li) SE. he.:Ger., 45-46.ö.Mu.-Dü.(8'li) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, s1, b, c, d, e: dalgalı, , s2: yay
Geçkiler	41-44.ö. Segâh'ta Segâh
Ödünçlenen çeşniler	31-35.ö. Rast'ta Rast, 37-38.ö. Neva'da Rast
Usûl	Düyek: 1-46.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c, d, e, Ç.K.: karma
Öne çıkan	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

tartım grupları	Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 113-Nasıl Çaldın Kalbimi

Eser adı	Acırım Ömrümün
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + s1(7-10) + b(11-17) + c(makam geçkisi:18-22)] + B[s2(23-27) + d(28-33) + b(11-17) + c(makam geçkisi:18-22)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, s1=4, b=7, c=5, s2=5, d=6 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=22, B=23 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+2+1 0+1+1+1 , 2+1 , 1+1 2 , 1+1+1+1 , 2+1+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2 1+1+1+1+1, 1 , 2+1+1, 3 , 2 , 1+1 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) BU. he.:Ne., 3-4.ö.Çar.-Mu.(6'lı) RA. he.:Ger., 5-6.ö.Ac.-Kür.(5'li) KÜR. he.:Ne., 7-10.ö.Ne.-Ye.(8'li) BU. he.:Ne., 11-13.ö.Ger.-Ye.(11'li) ÇAR. he.:Kür., 14-15.ö.Çar.-Ac.(4'lü) KÜR. he.:Ne., 16-17.ö.Ger.-Ne.(4'lü) KÜR. he.:Ne., 18-22.ö.Nhis.-Ra.(6'lı) KÜR. he.:Ra., 23-24.ö.Ne.-Ir.(6'lı) BU. he.:Ra., 25-27.ö.Süm.-Ra.(10'lu) BU. he.:Ne., 28-29.ö.Ger.-Çar.(5'li) KÜR. he.:Ne., 30-33.ö.Mu.-Dü.(8'li) BU. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, c, s2, d: dalgalı
Geçkiler	18-22.ö. Rast'ta Kürdi

Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-33.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, c, s2, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 114-Acırım Ömrümün

Eser adı	Deli Gönül Bilmeden
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + s1(8-11) + b(12-21)] + B[s2(22-25) + c(26-29) + s3(30) + d(31-32) + s4(33-34) + e(35-36) + s5(37) + f(38-39) + s1(8-11) + b(12-21)
Tasarım birimi uzunlukları	a=7, s1=4, b=10, s2=4, c=4, s3=1, d=2, s4=2, e=2, s5=1, f=2 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=21, B=32 usûl devri (10/16)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+2+1+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1+1 , 0+1+1+1 , 1 1+1 , 1 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-3.ö.Nhis.-Dü.(5'li) KÜR. he.:Ne., 4-7.ö.Ne.-Süm.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 8-11.ö.Ra.-Tne.(12'li) KÜR. he.:Ne., 12-15.ö.Süm.-Ne.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 16-19.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) ÇAR. he.:Kür., 20-21.ö.Ger.-Ir.(9'lu) BU. he.:Ra., 22-25.ö.Dü.-Tne.(11'li) KÜR. he.:Ne., 26-27.ö.Kür.-Ger.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 28-29.ö.Nhis.-Mu.(4'lü) KÜR. he.:Ger., 30.ö.Ra.-Süm.(10'lu) BU. he.:Nhis., 31-

	32.ö.Ne.-Tçar.(7'li) KÜR. he.:Ger., 33-34.ö.Ra.-Mu.(9'lu) KÜR. he.:Ger., 35-36.ö.Tçar.-Nhis.(6'lı) BU. he.:Ger., 37.ö.Çar.-Mu.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 38-39.ö.Ger.-Dü.(7'li) KÜR. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c, d, e, f: dalgalı, s3, s5: ters yay, s4: çıkıcı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Curcuna: 1-39.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c, s3, d, s4, e, s5, f: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 115-Deli Gönül Bilmeden

Eser adı	Geçiyor Ömrümün
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + s1(8-11) + b(12-21)] + B[s2(22-25) + c(makam geçkisi:26-29) + d(30-33) + b(12-21)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=7, s1=4, b=10, s2=4, c=4, d=4 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=21, B=22 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1 1+1+1+1+2, 3+1 , 1+1+1+1+1, 0+1 , 1 , 3+1+2

	2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1 2 , 0+1+1+1 , 1 1+1, 3+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ra.-Ne.(5'li) BU. he.:Ra., 5-7.ö.Ra.-Ger.(8'li) BU. he.:Ne., 8-11.ö.Ye.-Ger.(11'li) BU. he.:Ne., 12-15.ö.Ac.-Dü.(6'lı) KÜR. he.:Dü., 16-19.ö.Süm.-Dü.(9'lu) KÜR. he.:Dü., 20-21.ö.Nhis.-Ir.(7'li) NİK. he.:Ra., 22-25.ö.Ger.-Ra.(8'li) KÜR. he.:Ne., 26-29.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Çar., 30-33.ö.Süm.-Ne.(6'lı) KÜR. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, d: dalgalı, c: yay
Geçkiler	
Ödünçlenen çeşniler	20-21.ö. Rast'ta Nikriz, 28-29.ö. Rast'ta Rast
Usûl	Düyek: 1-33.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 116-Geçiyor Ömrümün

Eser adı	İçim Yanıyor
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-13) + A[a(makam geçkisi:14-25) + b(26-30) + s1(makam geçkisi:31-34) + c(makam geçkisi:35-38) + d(39-55)] + B[s2(56-59) + e(60-71) + f(makam geçkisi:72-75) + s1(makam geçkisi:31-34) + c(makam geçkisi:35-38) + d(39-55)]

Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=13, a=12, b=5, s1=4, c=4, d=17, s2=4, e=12, f=4 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=42, B=45 usûl devri (3/4)
Usûl-hece ilişkisi	1+1+1, 1+1+1, 1+1+1, 1+1+1 1 , 1 1, 1+1+1, 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ye.-Kür.(6'lı) BU. he.:Ra., 3-6.ö.Ye.-Ne.(8'li) KRM. he.:Ne., 7-13.ö.Mu.-Ye.(12'li) BU. he.:Ra., 14-17.ö.Ye.-Nhis.(9'lu) Hİ. he.:Ne., 18-25.ö.Ger.-Ra.(8'li) NİK. he.:Ra., 26-30.ö.Nşeh.-Nhic.(6'lı) KÜR. he.:Ne., 31-34.ö.Ra.-Süm.(10'lu) Hİ. he:Ne., 35-38.ö.Nhic.-Mu.(6'lı) Hİ. he.:Mu., 39-46.ö.Süm.-Çar.(7'li) BU. he.:Nhis., 47-55.ö.Nhis.-Ir.(7'li) BU. he.:Ra., 56-59.ö.Ger.-Çar.(5'li) BU. he.:Çar., 60-63.ö.Çar.-Ac.(4'lü) KÜR. he.:Ne., 64-65.ö.Ger.-Çar.(5'li) BU. he.:Çar., 66-67.ö.Nhis.-Dü.(5'li) KÜR. he.:Dü., 68-71.ö.Çar.-Ger.(5'li) BU. he.:Ger., 72-75.ö.Ev.-Kür.(5'li) Hİ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b, d, s2, e, f: dalgalı, s1: ters yay, c: çıkıcı
Geçkiler	18-25.ö. Rast'ta Nikriz
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Semâî: 1-75.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b, c, d, s2, e, f: karma, s1:V.K.P
Öne çıkan tartım grupları	A, B bölümleri ve çalgısal kısım 4'lük birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 117-İçim Yanıyor

Eser adı	Sensiz O Güzel Yer
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-2) + b(makam geçkisi:3-6) + c(7-8) + s1(9-12) + d(makam geçkisi:13-16) + e(17-24)] + B[s2(25-27) + f(makam geçkisi:28-29) + g(makam geçkisi:30-33) + h(34-35) + s1(9-12) + d(makam geçkisi:13-16) + e(17-24)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=2, b=4, c=2, s1=4, d=4, e=8, s2=3, f=2, g=4, h=2 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=24, B=27 usûl devri (10/16)
Usûl-hece ilişkisi	2+2+1+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+2+1+2+2+1 0+1+1+1+1 , 1 1 , 1 2+1+2+2+2+1, 2+2+1+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1 , 1 1 , 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ra.-Ne.(5'li) BU. he.:Ra., 3-6.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Ne., 7-8.ö.Süm.-Dü.(9'lu) BU. he.:Ne., 9-12.ö.Knhis.-Süm.(12'li) BU. he.:Ne., 13-16.ö.Süm.-Dü.(9'lu) Hİ. he.:Kür., 17-18.ö.Nhis.-Dü.(5'li) ÇAR. he.:Kür., 19-24.ö.Ger.-Ir.(9'lu) BU. he.:Ra., 25-27.ö.Süm.-Aaş.(11'li) BU. he.:Ger., 28-29.ö.Süm.-Ac.(5'li) SE. he.:Ev., 30-33.ö.Ger.-Dü.(7'li) Hİ. he.:Kür., 34-35.ö.Ra.-Ger.(8'li) BU. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a: ters yay, b, s1, d, e, f, g, h: dalgalı, c, s2: yay
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-

Usûl	Curcuna: 1-35.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, s1, d, e, s2, f, g, h: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümleri 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 118-Sensiz O Güzel Yer

Eser adı	Aşk Hastasıyım
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-20) + A[a(21-36)]+ Ç.K.(1-20) + B[b(makam geçkisi:37-42) + c(43-52)] + C[s1(53-68) + d(69-78) + e(makam geçkisi:79-81) + f(82-87)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=20, a=16, b=6, c=10, s1=16, d=10, e=3, f=6 usûl devri (3/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=16, B=16, C=35 usûl devri (3/4)
Usûl-hece ilişkisi	1+1+1, 1+1+1, 1+1+1, 1+1+1, 1+1+1, 1+1+1, 1+1+1 2+1+1, 1+1+1, 2+1 , 2+1+0, 1+1 , 1 , 2+1+2 1+1+1, 1+1+1 1 1, 2+2+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Se.-Ra.(3'lü) RA. he.:Ra., 3-4.ö.Çar.-Dü.(3'lü) UŞ. he.:Dü., 5-8.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.:Ye., 5-10.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 11-16.ö.Hü.-Ra.(6'lı) NİK. he.:Ra., 17-20.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 21-28.ö.Hü.-Dü.(5'li) RA. he.:Ne., 29-36.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 37-42.ö.Ger.-Kür.(7'li) SE. he.:Se., 43-45.ö.Hü.-Dü.(5'li)

	UŞ. he.:Dü., 46-52.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Ra., 53-56.ö.Tse.-Hü.(5'li) UŞ. he.:Mu., 57-60.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ger., 61-68.ö.Tne.-Ne.(8'li) RA. he.:Ger., 69-71.ö.Mu.-Hü.(4'lü) UŞ. he.:Hü., 72-74.ö.Ger.-Ne.(4'lü) RA. he.:Ne., 75-78.ö.Çar.-Ye.(7'li) UŞ. he.:Dü., 79-81.ö.Ra.-Se.(3'lü) SE. he.:Se., 82-87.ö.Çar.-Ir.(5'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b, c, s1, d, e, f: dalgalı
Geçkiler	11-16.ö. Rast'ta Nikriz, 37-42.ö. Segâh'ta Segâh
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Semâî: 1-87.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b, c, s1, d, e, f: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 4'lük birim zamanın 2 katı değerinde tartım grupları, B bölümünde 4'lük birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları, C bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 119-Aşk Hastasıyım

Eser adı	Ben Severken Niçin Kaçtın
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-9) + A[a(10-15) + s1(16-21) + b(22-25) + s2(26-28) + c(29-36)] + B[s3(makam geçkisi:37-42) + d(makam geçkisi:43-48) +

	e(49-54) + s1(16-21) + b(22-25) + s2(26-28) + c(29-36)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=9, a=6, s1=6, b=4, s2=3, c=8, s3=6, d=6, e=6 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=27, B=38 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 0+1+1+1+1, 2+1+1, 1+1 1+1, 2+2 , 0+1+1+2
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Çar., 5.ö.Ye.-Tçar.(14'lü) RA. he.:Ger., 6-7.ö.Tse.-Ev.(4'lü) RA. he.:Ev., 8-9.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 10-11.ö.Hü.-Se.(4'lü) RA. he.:Ne., 12-15.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 16-17.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Ra., 18-21.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Çar., 22-23.ö.Ne.-Ger.(4'lü) RA. he.:Ger., 24-25.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 26-28.ö.Ger.-Haş.(10'lu) RA. he.:Ne., 29-32.ö.Ger.-Dü.(7'li) RA. he.:Se., 33-36.ö.Ne.-Ra.(5li) RA. he.:Ra., 37-38.ö.Ra.-Ac.(7'li) MÜS. he.:Se., 39-42.ö.Ac.-Ra.(7'li) SE. he.:Se., 43-44.ö.Ra.-Ne.(5'li) SE. he.:Se., 45-48.ö.Se.-Ger.(6'lı) BU. he.:Ne., 49-54.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, s1, b, s2, c, s3, d, e: dalgalı,
Geçkiler	39-44.ö. Segâh'ta Segâh
Ödünçlenen çeşniler	37-38.ö. Segâh'ta Müstear
Usûl	Düyek: 1-54.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, s1, b, s2, c, s3, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	Çalgısal kısımda öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 120-Ben Severken Niçin Kaçtın

Eser adı	Doktor
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + b(8-15)] + B[s1(16) + c(17-21) + b(8-15)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=7, b=8, s1=1, c=5 usûl devri (9/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=15, B=14 usûl devri (9/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+2+2+3, 2+2+2+3, 1+2+1+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3 1+1+1+1, 1+2+1 , 1+1+1+1 , 1 , 1+2+1 1+2+1+2+3, 1+2+1+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3 1+1+1+1 , 1+1+1+1+2, 1 1+1, 1+1+2+1, 1+2+1+2 2+2+2+3 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 2.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra., 3-4.ö.Hü.-Ir.(7'li) SE. he.:Se., 5.ö.Hü. Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 6-7.ö.Ye.-Tse.(13'lü) RA. he.:Ne., 8-9.ö.Mu.-Dü.(8'li) SE. he.:Se., 10-11.ö.Hü.-Ir.(7'li) SE. he.:Se., 12-13.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 14-15.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra., 16.ö.Ne.-Ger.(4'lü) RA. he.:Ger., 17-18.ö.Tse.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ra., 19.ö.Ev.-Se.(5'li) SE. he.:Se., 20-21.ö.Tse.-Ir.(11'li) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, s1, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-

Usûl	Aksak: 1-21.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, s1, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın 4'e bölünmesiyle oluşan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 121-Doktor

Eser adı	Gel Gitme Ruhumu
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-9) + s1(10-17) + b(18-29)] + B[s2(30-35) + c(36-56) + s1(10-17) + b(18-29)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=9, s1=8, b=12, s2=6, c=21 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=29, B=47 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+1+2, 1+1+1+1+1, 0+2+1+1+2, 0+2+1+1+1, 0+1 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1 1 0, 2+1+1, 1+1 1+1, 1+1+1+0+1, 1+1 2+0, 1 0 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 0+2 1+2, 1 , 1 1, 1+0+0, 1+1 , 0+1+1+2 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+2+1, 0+1+1+1
İÇERİK	

İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Se., 3-4.ö.Çar.-Haş.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 5-6.ö.Ra.-Hü.(6'lı) RA. he.:Ne., 7-9.ö.Ra.-Hü.(6'lı) RA. he.:Ne., 10-11.ö.Mu.-Ne.(5'li) SE. he.:Ne, 12-14.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) RA. he.:Çar., 15-17.ö.Ra.-Ger.(8'li) RA. he.:Ger., 18-19.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 20-25.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 26-29.ö.Haş.-Ne.(7'li) RA. he.:Ra., 30-31.ö.Ne.-Tçar.(7'li) RA. he.:Mu., 32-35.ö.Tse.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ger., 36-41.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) RA. he.:Ne., 42-45.ö.Ger.-Se.(6'lı) RA. he.:Ne., 46-47.ö.Ger.-Dü.(7'li) RA. he.:Se., 48-51.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ne., 52-53.ö.Hü.-Se.(4'lü) RA. he.:Ne., 54-56.ö.Ne.-Tse.(6'lı) RA. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-56.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 122-Gel Gitme Ruhumu

Eser adı	Gönlümün Feryadını
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + s1(8-11) + b(12-17)] + B[s2(18-21) + c(22-32) + s1(8-11) + b(12-17)]
Tasarım birimi	a=7, s1=4, b=6, s2=4, c=11 usûl devri (10/16)

uzunlukları	
Bölümlerin uzunlukları	A=17, B=25 usûl devri (10/16)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1+1 , 1 1+1 , 1+1 1+1 2+2+1+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1 1, 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ev.-Ra.(7'li) RA. he.:Ra., 3-5.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ne., 6-7.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ne., 8-11.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 12-13.ö.Mu.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 14-17.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 18-19.ö.Ra.-Tçar.(11'li) UŞ. he.:Mu., 20-21.ö.Tne.-Ne.(8'li) RA. he.:Ger., 22-25.ö.Tse.-Ne.(6'lı) BU. he.:Ne., 26-30.ö.Tse.-Ra.(10'lu) RA. he.:Ra., 31-32.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Curcuna: 1-32.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 123-Gönlümün Feryadını

Eser adı	Gönül de Şaştı Senin Elinden
İNŞA	

Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + s1(9-11) + b(12-29)] + B[c(30-31) + d(makam geçkisi:32-37) + b(12-29)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, s1=3, b=18, c=2, d=6 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=29, B=26 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1 1+1+1+1+2, 1 , 1+1+1+2+1, 0+1+1+1 , 3+2+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1 1+1 1 , 0+1+1+1+1, 1+1 , 2+1 , 2+1+1, 3+1 1+2+1+1+2+1, 1+2+1+1+2+1, 1+2+1+1+2+1, 2+1+1 1+1+1+1+1+1, 1+1+1+1+1 , 0+1+1+0+1+1, 3
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 3-4.ö.Ger.-Ne.(4'lü) BU. he.:Ne., 5-6.ö.Hü.-Kür.(5'li) SE. he.:Se., 7-8.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ne., 9-11.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ne., 12-14.ö.Ger.-Çar.(5'li) ÇAR. he.:Ac., 15-17.ö.Ac.-Ra.(7'li) RA. he.:Ra., 18-22.ö.Çar.-Ger.(5'li) PENÇ. he.:Ger., 23-24.ö.Ger.-Çar.(5'li) ÇAR. he.:Çar., 25-27.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Se., 28-29.ö.Çar.-Ra.(4'lü) RA. he.:Ra., 30-31.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 32-33.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 34-35.ö.His.-Tse.(5'li) SE. he.:Tse., 36-37.ö.Tçar.-Ger.(4'lü) RA. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen	32-33.ö. Neva'da Hicaz

çeşniler	
Usûl	Düyek: 1-37.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümünde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 124-Gönül de Şaştı Senin Elinden

Eser adı	Kış Bitti Bahar Geldi
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme.
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(9-24)] + Ç.K.(25-30)
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=16, Ç.K.=6 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=24 usûl devri (4/4)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1 1+1+1, 2+1+1, 1+1+0, 1+1 , 3+1+1, 1 0
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Se.-Ye.(6'lı) RA. he.:Dü., 5-8.ö.Ra.-Hü.(6'lı) RA. he.:Ra., 9-12.ö.Dü.-Hü.(5'li) RA. he.:Ne., 13-14.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 15-16.ö.Ra.-Se.(3'lü) RA. he.:Ra., 17-20.ö.Dü.-Hü.(5'li) RA. he.:Ne., 21-22.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü., 23-24.ö.Ra.-Se.(3'lü) RA. he.:Ra., 25-26.ö.Ye.-Ne.(8'li) RA. he.:Ne., 27-30.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, Ç.K.: dalgalı

Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Sofyân: 1-30.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, Ç.K.: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümü ve çalgısal kısımda 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 125-Kış Bitti Bahar Geldi

Eser adı	Mavi Gözlerin
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirmr
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-8) + A[a(9-16) + b(17-25)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=8, a=8, b=9 usûl devri (2/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=17 usûl devri (2/4)
Usûl-hece ilişkisi	1+1, 1+1, 1+1, 1+1, 1+1, 1+1 2+2, 1 , 4+2, 1+1, 2+1, 3+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-7.ö.Tse.-Dü.(9'lu) RA. he.:Ne., 1-8.ö.Tse.-Dü.(9'lu) RA. he.:Ev., 9-16.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ne., 17-23.ö.Tse.-Dü.(9'lu) RA. he.:Ne., 17-25.ö.Tse.-Dü.(9'lu) RA. he.:Ger.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b: dalgalı

Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Nim Sofyân: 1-25.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümü ve çalgısal kısımda 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 126-Mavi Gözlerin

Eser adı	Nazlı Nazlı Akan Sular
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + s1(11-12) + b(13-22)] + B[s2(makam geçkisi:23-26) + c(makam geçkisi:27-30) + d(31-37)] + C[s3(38-42) + e(makam geçkisi:43-54) + s4(55-56) + a(1-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, s1=2, b=10, s2=4, c=4, d=6, s3=5, e=12, s4=2 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=22, B=14, C=29 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+1 , 1+1+1+1+0, 1+1 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 3-4.ö.Ger.-Se(6'lı) SE. he.:Se., 5-6.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Çar., 7-8.ö.Ger.-Se.(6'lı) SE. he.:Se., 9-10.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 11-12.ö.Ra.-Tse.(10'lu) RA. he.:Ne., 13-16.ö.Tse.-Se.(8'li) NİK. he.:Çar., 17-18.ö.Ne.-Ger.(4'lü) UŞ. he.:Hü., 19-20.ö.Hü.-Se.(4'lü) ÇAR. he.:Çar., 21-22.ö.Ger.-Ra.(8'li)

	RA. he.:Ra., 23-26.ö.Tse.-Kür.(9'lu) MÜS. he.:Se., 27-28.ö.Mu.-Kür.(8'li) MÜS. he.:Se., 29-30.ö.Ac.-Tse.(5'li) SE. he.:Ev., 31-32.ö.Mu.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Hü., 33-34.ö.Ger.-Çar.(5'li) RA. he.:Ne., 35-37.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 38-39.ö.Ye.-Tne.(15'li) Hİ. he.:Ne., 40-41.ö.Hü.-Ir.(7'li) RA. he.:Ne., 40-42.ö.Hü.-Ir.(7'li) RA. he.:Ra., 43-44.ö.His.-Ir.(7'li) BU. he.:Ra., 45-46.ö.Ne.-Mu.(5'li) Hİ. he.:Ne., 47-48.ö.Ger.-Ne.(4'lü) Hİ. he.:His., 49-50.ö.Ev.-Dsüm.(4'lü) Hİ. he.:Ev., 51-52.ö.Ev.-Nhic.(4'lü) Hİ. he.:His., 53-54.ö.Ne.-Ra.(5'li) BU. he.:Ra., 55-56.ö.Ye.-His.(9'lu) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c, d, s3, e, s4: dalgalı
Geçkiler	23-28.ö. Segâh'ta Müstear makamı, 43-52.ö. Rast'ta Neveser
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-56.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, s1, s2, s3, s4: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B ve C bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 127-Nazlı Nazlı Akan Sular

Eser adı	Niçin Gördüm Seni
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-5) + A[a(6-19)] + Ç.K.(20-24) + B[b(25-36) + Ç.K.(1-5) + a(6-19)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=5, a=14, b=12 usûl devri (8/8)

Bölümlerin uzunlukları	A=17, B=31 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1 2+1+1, 1+1 , 1 1 , 1 0, 1 1 , 3+1+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2 1 , 0+1+1+1+1, 1+1+1, 1 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 3-5.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.: Ra., 6-7.ö.Ra.-Çar.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 8-10.ö.Ra.-Ne.(5'li) RA. he.:Ra., 11-13.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Çar., 14-17.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 18-19.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 20-21.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 22-24.ö.Ne.-Ye.(8'li) RA. he.: Ra., 25-28.ö.Hü.-Dü.(5'li) SE. he.:Se., 29-32.ö.Ra.-Hü.(6'lı) RA. he.:Ra., 33-36.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K., a, b: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-36.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, b: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B bölümleri ve çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 128-Niçin Gördüm Seni

Eser adı	Seni Seviyorum
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-8) + A[a(9-14) + s1(15-17) + s2(18-20) + b(21-32)] + B[s3(makam geçkisi:33-34) + c(makam geçkisi:35-43) + d(44-45) + s2(18-20) + b(21-32)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=8, a=7, s1=3, s2=3, b=12, s3=2, c=9, d=2 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=32, B=28 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+1+2+1 1+1+1+1+2, 3+1+1, 1 , 1+2+1+1+1, 1+1 1+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1 1 , 1+1+1+1+1, 2+1+1, 1+1 , 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ev.-Se.(5'li) RA. he.:Ne., 3-4.ö.Hü.-Kür.(5'li) SE. he.:Se., 5-8.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 9-11.ö.Ger.-Dü.(7'li) RA. he.:Ne., 12-14.ö.Mu.-Ac.(4'lü) SE. he.:Ev., 15-17.ö.Mu.-Se.(7'li) RA. he.:Ne., 18-20.ö.Ger.-Dü.(7'li) RA. he.:Ne., 21-23.ö.Ger.-Se.(6'lı) RA. he.:Ne., 24-26.ö.Hü.-Dü.(5'li) RA. he.:Se., 27-29.ö.Ev.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 30-32.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ra., 33-34.ö.His.-Ra.(6'lı) NİK. he.:Ne., 35-36.ö.His.-Dkür.(4'lü) Hİ. he.:Ne., 37-43.ö.Tçar.-Nhic.(8'li) Hİ. he.:Nhic., 44-45.ö.Hü.-Ra.(6'lı) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	Ç.K.,a, s1, s2, b, s3, c, d: dalgalı
Geçkiler	35-43.ö. Neva'da Hicaz
Ödünçlenen	33-34.ö. Rast'ta Nikriz

çeşniler	
Usûl	Düyek:1-45.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K., a, s1, s2, b, s3, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. B bölümü ve çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 129-Seni Seviyorum

Eser adı	Ümitsiz Bir Sevdanın
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + s1(7) + b(8-14)] + B[s2(15) + c(16-23) + s1(7) + b(8-14)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, s1=7, b=7, s2=1, c=8 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=14, B=17 usûl devri (10/16)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 0+1+1+1+1 , 1+1 1 , 1 1+1 , 1+1+1+1+1 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1, 2+1+2+2+2+1 1 1+1 , 1 1+1+1 , 1 , 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik	1-4.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ra., 5-6.ö.Ye.-Hü.(9'lu) RA. he.:Ne., 7.ö.Ger.-Çar.(5'li) RA. he.:Ne., 8.ö.Ger.-Ne.(4'lü) RA. he.:Ne., 9-12.ö.Tse.-Se.(8'li) RA. he.:Ne., 13-14.ö.Ne.-Ir.(6'lı) RA. he.:Ra., 15.ö.Tse.-Ev.(4'lü) RA. he.:Ger., 16-17.ö.Hü.-Mu.(4'lü) RA.

ölçeğinde)	he.:Ger., 18-21.ö.Ger.-Ra.(8'li) RA. he.:Ne., 22-23.ö.Ra.-Ev.(7'li) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Curcuna: 1-23
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 130-Ümitsiz Bir Sevdanın

Eser adı	Uyu Şimdi Ninni
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + b(8-16)] + Ç.K.(17-22)
Tasarım birimi uzunlukları	a=7, b=9, Ç.K.=6 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=16 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1 3+1 , 2+1+1, 1+0+0, 0+1+1, 2 0, 1+1+1+1+1, 1+1+1 2+1+1, 1+2+1+2+2 2+1+0, 1
İÇERİK	

İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Hic.-Dü.(4'lü) SA. he.:Dü., 3-7.ö.Ac-Ra.(7'li) SA. he.:Dü., 8-11.ö.Dü.-Hü.(5'li) SA. he.:Se., 12-16.ö.Ra.-Ac.(7'li) SA. he.:Dü., 17-22.ö.Ac.-Ra.(7'li) SA. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, Ç.K.: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-22.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, Ç.K.: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 131-Uyu Şimdi Ninni

Eser adı	Yeryüzünde Eşi Olmayan
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-7) + s(8-11) + b(12-21)] + B[s2(22-24) + c(25-31) + s3(makam geçkisi: 32-33) + d(makam geçkisi: 34-42) + s4(43-46) + b(12-21)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=7, s1=4, b=10, s2=3, c=7, s3=2, d=9, s4=4 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=21, B=34 usûl devri (8/8)

Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 2+1+1 0+1+1+1 , 1 , 1+1+1+1+1, 0+1+1+1+1, 2+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1 1 , 2+1 1+1, 1+1+1+2 , 1 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1 0+1 1+1, 2+1+1, 1 2
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-3.ö.Ra.-Dhis.(6'lı) SE. he.:Se., 4-5.ö.Çar.-Ra.(4'lü) SE. he.:Çar., 6-7.ö.Se.-Ne.(3'lü) MÜS. he.:Ne., 8-11.ö.Ac.-Ra.(7'li) SE. he.:Ne., 12-13.ö.Ac.-Se.(5'li) MÜS. he.:Ne., 14-15.ö.Çar.-Ra.(4'lü) RA. he.:Çar., 16-17.ö.Se.-Ne.(3'lü) SE. he.:Ne., 18.ö.Ra.-Çar.(4'lü) RA. he.:Çar., 19-21.ö.Ac.-Ra.(7'li) SE. he.:Se., 22-24.ö.Kür.-Tse.(9'lu) Hİ. he.:Ev., 25-26.ö.Tse.-Ac.(5'li) SE. he.:Ev., 27-31.ö.Se.-Mu.(7'li) RA. he.:Ev., 32-33.ö.Mu.-Ne.(5'li) Hİ. he.:Ne., 34-37.ö.Ev.-Se.(5'li) Hİ. he.:Ne., 38-42.ö.Mu.-Ra.(9'lu) RA. he.:Ne., 43-46.ö.Ac.-Ra.(7'li) SE. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c, s3, d, s4: dalgalı
Geçkiler	32-42.ö. Rast'ta Basit Sûzinâk
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-46.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c, s3, d, s4: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 132-Yeryüzünde Eşi Olmayan

Eser adı	Akşam Alıyor
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + b(5-9)] + B[c(11-16) + b(5-10)] + Ç.K.(17-22)
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, b=5, c=6 usûl devri(9/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=11 usûl devri(9/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 1+1+2+1, 1+2+1+1, 1+2+1 , 1+2+1+2, 1+1+1+1 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3 1 1+1, 1+0+0+0, 1 0+0, 1 , 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Dü.-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 2-4.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne., 5-9.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Hü., 11.ö.Ne.-Mu.(5'li) UŞ. he.:Hü., 12-13.ö.Mu.-Ra.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 14-16.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne., 5-10.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü., 17-20.ö.Mu.-Ra.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 17-22.ö.Mu.-Ye.(12'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, Ç.K.: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Aksak: 1-22.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, Ç.K.: karma
Öne çıkan	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın 2'ye,

tartım grupları	Çalgısal kısımda 8’lik birim zamanın 4’e bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 133-Akşam Alıyor

Eser adı	Beni Tenvire
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, benzeş ifadeler, bölümler arasında: özdeş ve benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-4) + A[a(5-8) + b(9-13)] + ÇK(1-4) + B[c(makam geçkisi:14-15) + d(makam geçkisi:16-21) + b(9-13)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=4, a=4, b=5, c=2, d=6 usûl devri (4/4)
Bölümlerin uzunlukları	A=9, B=8 usûl devri (4/4)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1 2+1+1, 1 1, 1+0+0, 1+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-4.ö.Hü.-Ye.(9’lu) UŞ. he.:Dü., 5-6.ö.Ne.-Ra.(5’li) UŞ. he.:Dü., 7.ö.Se.-Haş.(5’li) SE. he.:Ir., 8.ö.Dü.-Ne.(4’lü) UŞ. he.:Se., 9-10.ö.Ra.-Ne.(5’li) UŞ. he.:Dü., 11-13.ö.Hü.-Haş.(8’li) UŞ. he.:Dü., 14-15.ö.Ne.-Haş.(7’li) SE. he.:Ir., 16-17.ö.Dü.-Hü.(5’li) SA. he.:Dü., 18-21.ö.Ra.-Hü.(6’lı) SA. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, Ç.K.: dalgalı
Geçkiler	16-21.ö. Dügâh’ta Saba
Ödünçlenen çeşniler	7.ö. ve 14-15.ö. Irak’ta Segâh
Usûl	Sofyân: 1-21.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme	b, c, d, Ç.K.: karma, a: V.K.Ç.P.

tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	B bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 4'lük birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan, A bölümünde 4'lük birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 134-Beni Tenvire

Eser adı	Beyhudedir Dönüşün
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif gelişitirme, benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-6) + s1(7-9) + b(10-13) + c(makam geçkisi:14-15) + d(16-18)] + B[s2(19-23) + e(24-28) + b(10-13) + c(makam geçkisi:14-15) + d(16-18)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, s1=3, b=4, c=2, d=3, s2=5, e=5 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=18, B=19 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1,1+2+1+2+2,1+2+1+2+2, 2+1+1 0+1+1+1+1, 2+1 , 2+1+1, 2+1 ,1+1 1+1 ,1+2 , 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 3-6.ö.Ne.-Ir.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 7-9.ö.Ra.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Ne., 10-11.ö.Ne.-Ra.(5'li) RA. he.:Ra., 12-13.ö.Dü.-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Se., 14-15.ö.Ra.-Nhic.(4'lü) NİK. he.:Ra., 16-18.ö.Ra.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Dü., 19-23.ö.Tçar.-Dü.(10'lu) UŞ. he.:Mu., 24-26.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne., 27-28.ö.Ger.-Se.(6'lı) RA. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	-

Ödünçlenen çeşniler	14-15.ö. Rast'ta Nikriz
Usûl	Düyek: 1-28.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 135-Beyhudedir Dönüşün

Eser adı	Bu mudur Sende Muhabbet
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ve özdeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + s1(11-13)] + B[s2(makam geçkisi:14-17) + b(makam geçkisi:18-22) + c(23-32) + a(1-10)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, s1=3, s2=4, b=5, c=10 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=13, B=29 usûl devri (10/16)
Usûl-hece ilişkisi	3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3 1+1+1+1, 1 , 1+0+0+0
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 3-6.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 7-10.ö.Mu.-Ra.(9'lu) UŞ. he.:Dü., 11-13.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 14-17.ö.Mu.-Aaş.(10'lu) ÇAR. he.: Ac., 18-22.ö.Çar.-Mu.(6'lı) BU. he.:Ne., 23-25.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 26-29.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 30-32.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, s2, b, c: dalgalı

Geçkiler	14-20.ö. Acemaşiran'da Acemaşiran
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Curcuna: 1-32.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, s2, b, c: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 136-Bu mudur Sende Muhabbet

Eser adı	Hayatım Geçmiyor
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + b(9-16)] + B[c(makam geçkisi:18-21) + d(22-25) + b(9-17)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, b=8, c=8 usûl devri (9/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=16, B=16 usûl devri (9/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+2+3 2 1+1, 1+1+1+1, 2 , 1 , 1+0+0+0 2+2+2+3 2+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri	1-5.ö.Dü.-Ac.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 6-8.ö.Ac.-Ra.(7'li) UŞ. he.:Ne., 9-12.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Ne., 13-16.ö.Ac.-Dü.(6'lı) SA. he.:Dü., 18-19.ö.Ac.-Dü.(6'lı) SA. he.:Dü., 20-21.ö.Ac.-Dü.(6'lı) SA.

(cümlecik ölçeğinde)	he.:Se., 22-25.ö.Ra.-Ger.(8'li) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d: dalgalı
Geçkiler	16-21.ö. Dügâh'ta Saba makamı
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir.

Yapısal Analiz Veri Tabloları 137-Hayatım Geçmiyor

Eser adı	Köylü Kızı
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-9) + A[a(10-19)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=9, a=10 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=10 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1 1+1+1+1+1, 3+1 , 2+1+1, 1+1 , 2+1 , 2+2+1 1+2+1+2+2 1 0+0+0
İÇERİK	

İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1.ö.Ra.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Dü., 2-3.ö.Çar.-Ye.(7'li) RA. he.:Ye., 4-6.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Çar., 7-9.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 10-11.ö.Se.-Ger.(6'lı) BU. he.:Ne., 12-17.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 18-19.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, Ç.K.: dalgalı
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-19.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, Ç.K.: karma
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 138-Köylü Kızı

Eser adı	Neden Düştük Biz Bu Hale
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü
Biçim kurgusu	A[a(1-10) + s1(11-12) +b(13-23)] + B[s2(24-29) + c(30-37) + d(makam geçkisi:38-41) + e(42-43) + s1(11-12) +b(13-23)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=10, s1=2, b=11, s2=6, c=8, d=4, e=2 usûl devri (10/16)
Bölümlerin uzunlukları	A=23, B=33 usûl devri (10/16)

Usûl-hece ilişkisi	3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3 1+1+1+1, 1 1+2, 1+1+1 , 1 , 1 1+2 3+2+2+3, 3+2+2+3 1 1+1, 1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-6.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 7-10.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne., 11-12.ö.Ac.-Ra.(7'li) UŞ. he.:Ne., 13-14.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 15-16.ö.Ir.-Ger.(9'lu) UŞ. he.:Hü., 17-18.ö.Hü.-Ger.(3'lü) KÜR. he.:Hü., 19-20.ö.Çar.-Ac.(4'lü) BU. he.:Ne., 21-23.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 24-25.ö.Tse.-Ra.(10'lu) PENÇ. he.:Ra., 26-29.ö.Çar.-Tse.(7'li) ÇAR. he.:Ac., 30-31.ö.Ac.-Se.(5'li) BU. he.:Ne., 32-33.ö.Ne.-Mu.(5'li) KÜR. he.:Hü., 34-36.ö.Ac.-Ra.(7'li) UŞ. he.:Dü., 37.ö.Dü.-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 38-41.ö.Hü.-Ra.(6'lı) SA. he.:Dü., 42-43.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, s2, c, e: dalgalı, s1, d: inici
Geçkiler	38-41.ö. Dügâh'ta Saba
Ödünçlenen çeşniler	25.ö. Rast'ta Pençgâh
Usûl	Curcuna: 1-43.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, s1, b, s2, c, d, e: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 16'lık birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 139-Neden Düştük Biz Bu Hale

Eser adı	O Bakışlar
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, benzeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	Ç.K.(1-6) + A[a(7-9) + s1(10-12) + b(13-24)] + B[s2(25-26) + c(27-31) + s3(32-35) + d(36-44) +s1(45-46) + b(13-24)]
Tasarım birimi uzunlukları	Ç.K.=6, a=3, s1=3, b=12, s2=2, c=5, s3=4, d=9 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=18, B=34 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	2+1+1, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1, 2+1+1 2+1+1, 2+1 , 1+1+1+1 , 2+1+0, 1 , 3+1+0, 3+1+1, 2+ 0 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+1+2, 1+2+1, 0+1 1+1, 1+1 1+1 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+1 , 0+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-5.ö.Hü.-Ir.(7'li) UŞ. he.:Ne., 1-6.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 7-9.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 10-11.ö.Ir.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 10-12.ö.Ir.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 13-16.ö.Ger-Ra.(8'li) UŞ. he.:Ne., 17-20.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Se., 21-24.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.: Dü., 25-26.ö.Mu.-Ye.(12'li) RA. he.:Ne., 27-29.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Se., 30-31.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 32-35.ö.Ra.-Ger.(8'li) BU. he.:Ger., 36-37.ö.Hü.-Mu.(4'lü) UŞ. he.:Ev., 38-39.ö.Ger.-Se.(6'lı) ÇAR. he.:Çar., 40-41.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 42-44.ö.Ir.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 45-46.ö.Ir.-Ne.(6'lı) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi	Ç.K., a, s1, b, c, d: dalgalı, s2: inici, s3: çıkıcı

çizgileri	
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-46.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	Ç.K.,a, b, c, s1, s2, s3, d: karma
Öne çıkan tartım grupları	A, B bölümleri ve çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 140-O Bakışlar

Eser adı	Ömrümün Gülüsün
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ve özdeş ifadeler, motif geliştirme, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, bölümler arasında: benzeş ve özdeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-8) + s1(9-12) + b(13-20)] + B[s2(makam geçkisi:21-22) + c(makam geçkisi:23-25) + d(makam geçkisi:26-28) + e(25-30) + s1(11-12) + b(13-20)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=8, s1=4, b=8, s2=2, c=3, d=3, e=2 usûl devri (10/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=20, B=20 usûl devri (10/8)
Usûl-hece ilişkisi	3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3 1+1+1 , 1 , 1 1, 1+1+1+1, 1 1 2+3+2+3 0+1 1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi	1-2.ö.Ye.-Hü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 3-4.ö. Ger.-Ra.(8'li) UŞ. he.:Ne.,

malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	5-6.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 7-8.ö.Ra.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Ne., 9-10.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 11-12.ö.Ra.-Ac.(7'li) UŞ. he.:Ne., 13-14.ö.Ac.-Ra.(7'li) UŞ. he.:Dü., 15-17.ö.Hü.-Ra.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 18-20.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 21-22.ö.Ac.-Ra.(7'li) Hİ. he.:Dü., 23-24.ö.Ne.-Dü.(4'lü) Hİ. he.:Dü., 25.ö.Ger.-Nhic.(5'li) BU. he.:Ne., 26.ö.Ger.-Kür.(7'li) MÜS. he.:Se., 27-28.ö.Se.-Hü.(4'lü) MÜS. he.:Ne., 29-30.ö.Ger.-Ra.(8'li) he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, s1, b, s2, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	21-24.ö. Dügâh'ta Hicaz, 26-28.ö. Segâh'ta Müstear
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Curcuna: 1-30.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, s1, s2: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 141-Ömrümün Gülüsün

Eser adı	Seni Gördüm Çok Beğendim
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: benzeş ifadeler, inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme
Biçim kurgusu	A[a(1-4) + s1(5-6) + b(7-16)] + Ç.K.(17-18)
Tasarım birimi uzunlukları	a=4, s1=2, b=10, Ç.K.=2 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=16 usûl devri (8/8)
Usûl-hece	1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1, 1+2+1+2+2, 2+1+1

ilişkisi	0+3+1+2+2, 5+2+1, 0+1+1+1+1, 2+1+1, 0+2+1+1+1, 2+1+0
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ir.-Ger.(9'lu) BU. he.:Ne., 3-4.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü., 5.ö.Ger.-Ye.(11'li) RA. he.:Ye., 6.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Ne., 7-8.ö.Ne.-Mu.(5'li) KÜR. he.:Hü., 9-10.ö.Ac.-Se.(5'li) ÇAR. he.:Çar., 11-12.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 13-14.ö.Dü.-Mu.(8'li) BU. he.:Ne., 15-16.ö.Dü.-Ne.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 17-18.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b: dalgalı Ç.K.:inici
Geçkiler	-
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-18.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, Ç.K.: karma, s1: V.K.Ç.P.
Öne çıkan tartım grupları	A bölümünde öne çıkan tartım grubu tespit edilememiştir. Çalgısal kısımda 8'lik birim zamanın 2'ye bölünmesiyle ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 142-Seni Gördüm Çok Beğendim

Eser adı	Sevda Sardı Kalbimi
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: özdeş ve benzeş ifadeler, motif geliştirme, bölümler arasında: benzeş ifadeler
Biçim kurgusu	A[a(1-5) + b(6-8) + c(9-14) + d(makam geçkisi:15-16) + e(17-18)] + B[f(19-24) + g(25-28) + c(9-14) + d(makam geçkisi:15-16) + e(17-18)]
Tasarım birimi	a=5, b=3, c=6, d=2, e=2, f=6, g=4 usûl devri(10/8)

uzunlukları	
Bölümlerin uzunlukları	A=18, B=20 usûl devri(10/8)
Usûl-hece ilişkisi	3+2+2+3, 3+2+2+3, 3+2+2+3 1+1+1+1, 1+1+1+0, 1+1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 3-4.ö.Ra.-Ne.(5'li) UŞ. he.:Dü., 5.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 6-8.ö.Se.-Ger.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 9-12.ö.Ra.-Mu.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 13-14.ö.Mu.-Dü.(8'li) UŞ. he.:Dü., 15-16.ö.Çar.-Ger.(5'li) NİK. he.:Çar., 17-18.ö.Mu.-Dü. UŞ. he.:Dü., 19-20.ö.Dsüm.-Çar.(7'li) UŞ. he.:Ne., 21-22.ö.Dsüm.-Çar.(7'li) SA. he.:Ne., 23-24.ö.Ne.-Mah.(4'lü) SA. he.:Ger., 25-28.ö.Mu-Dü.(8'li) UŞ. he.:Ne.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e, f, g: dalgalı
Geçkiler	19-21.ö. Nevâ'da Uşşak, 22-24.ö. Neva'da Saba
Ödünçlenen çeşniler	15-16.ö. Çargah'ta Nikriz,
Usûl	Aksak Semâi: 1-28.ö.
Usûl vuruşlarını ezgilendirme tarzı	a, b, c, d, e, f, g: karma
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 143-Sevda Sardı Kalbimi

Eser adı	Sevdim Sevilemedim
İNŞA	
Eser bütünlüğü inşa yöntemi	Bölümde: inici ve çıkıcı kalıp ezgi yürüyüşü, motif geliştirme, benzeş ve özdeş ifadeler, bölümler arasında: benzeş ifadeler

Biçim kurgusu	A[a(1-6) + s1(7-9) + b(10-23) + s2(24-27)] + B[c(28-37) + s3(38-39) + d(makam geçkisi:40-45) + e(46-49) + a(1-6)]
Tasarım birimi uzunlukları	a=6, s1=3, b=14, s2=4, c=10, s3=2, d=6, e=4 usûl devri (8/8)
Bölümlerin uzunlukları	A=27, B=28 usûl devri (8/8)
Usûl-hece ilişkisi	1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 0+1+1+2+2, 1 , 0+1+1+1+1, 1+1+1 , 1+1 2+2+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2, 1+2+1+2+2 1+1+1+0, 1+1+1+1+2, 0+1 ,1+ +0, 1+1+1+1+1 2+2+2+2, 2+2+2+2, 2+2+2+2, 2+2+2+2, 2+2+2+2, 2+2+2+2 2+1 1, 2+1 , 1+1 1, 1 1, 1 , 1+1
İÇERİK	
İfadelerin ezgi malzemesi kesitleri (cümlecik ölçeğinde)	1-2.ö.Hü-Se.(4'lü) ÇAR. he.:Çar., 3-6.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Dü., 7-9.ö.Ye.-Hü.(9'lu) UŞ. he.:Ne., 10-11.ö.Hü.-Dü.(5'li) UŞ. he.:Ne., 12-13.ö.Ra.-Hü.(6'lı) UŞ. he.:Ne., 14-15.ö.Ger.-Se.(6'lı) BU. he.:Ne., 16-19.ö.Ac.-Dü.(6'lı) UŞ. he.:Dü., 20-23.ö.Ne.-Dü.(4'lü) UŞ. he.:Dü., 24-27.ö.Tse.-Aaş.(11'li) ÇAR. he.:Ac., 28-32.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Se., 33-39.ö.Tse.-Ra.(10'lu) UŞ. he.:Ne., 40-41.ö.Çar.-Mu.(6'lı) NİK. he.:Çar., 42-45.ö.Mu.-Se.(7'li) Hİ. he.:His., 46-49.ö.Ger.-Dü.(7'li) UŞ. he.:Dü.
İfadelerin ezgi çizgileri	a, b, c, d, e: dalgalı
Geçkiler	40-45.ö. Neva'da Hicaz
Ödünçlenen çeşniler	-
Usûl	Düyek: 1-49.ö.
Usûl vuruşlarını	a, b, c, d, e: karma

ezgilendirme tarzı	
Öne çıkan tartım grupları	A ve B bölümlerinde 8'lik birim zamanın kullanılmasıyla ortaya çıkan tartım grupları

Yapısal Analiz Veri Tabloları 144-Sevdim Sevilemedim

Acemaşiran Longa

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 1-Acemaşiran Longa


55
63
71
79
86
1
93
2
99
1
2
105
111
116
122
üstgül

Acemaşiran Mazurka

Haydar Tatlıyay



Nota 2-Acemaşiran Mazurka

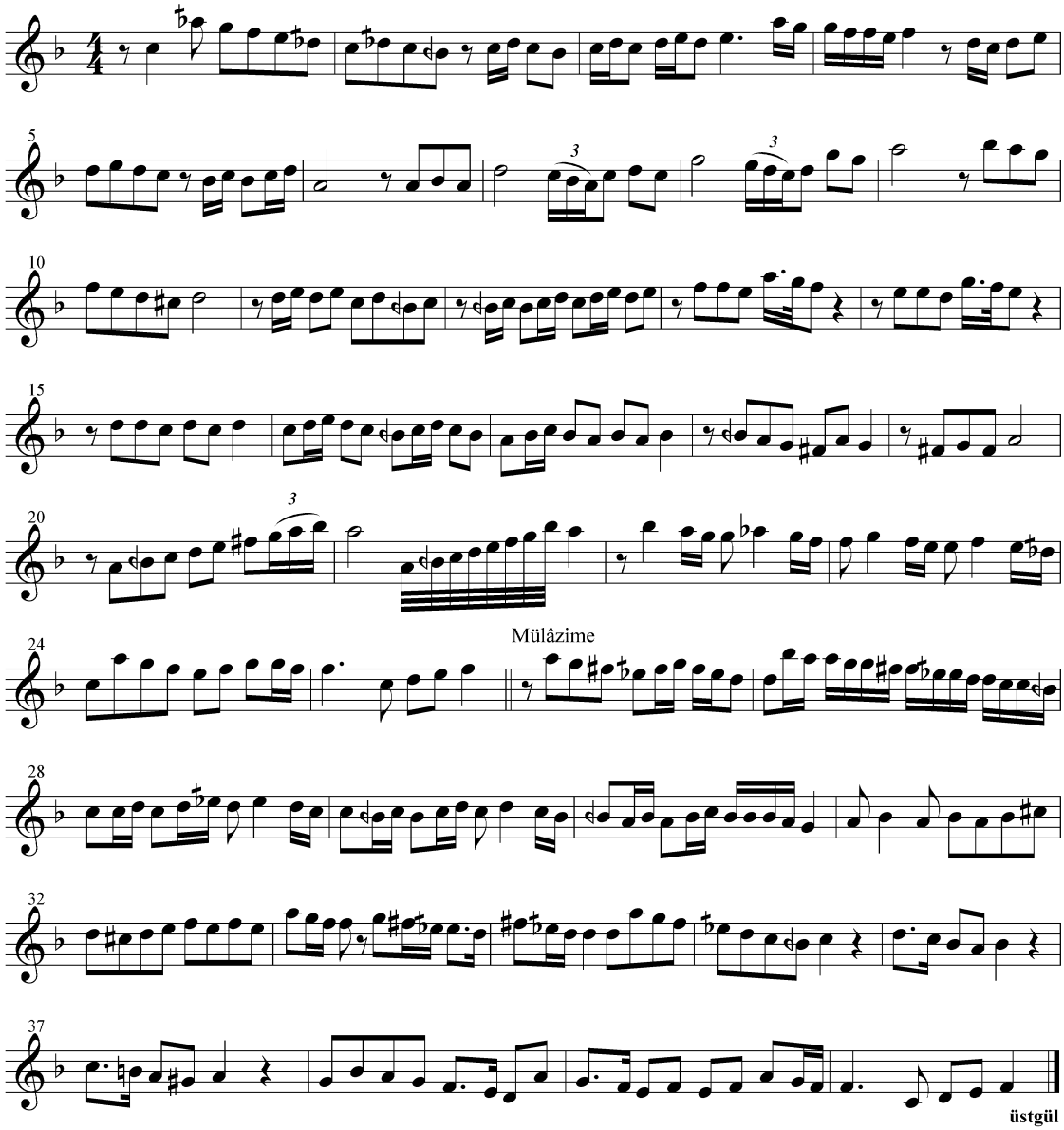

51
56
61
66
71
75
81
𝄋
üstgül

Acemaşiran Peşrev

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1 Hâne



Not: Bu eser 14.04.1950' de Taksim'de bestelenmişitr

Nota 3-Acemaşiran Peşrev

Acemaşiran Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 4-Acemaşiran Saz Semâî


Semâî
4. Hâne
üstgül

Nâle

Haydar Tatlıyay

Acem Kürdî Saz Eseri



Nota 5-Nâle-Acem Kürdî Saz Eseri



Not: Bu eser 23.03.1957 tarihinde Taksim'de bestelenmiştir.

Beyâtî Arab Peşrevi

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1. Hâne



Nota 6-Beyâtî Arab Peşrevi


37
41
45
3. Hâne
49
53
57
1
2
61
65
68
üstgül

Diyarbakır Geceleri

Haydar Tatlıyay

Beyâtî Saz Eseri

Sofyân

1. Hâne



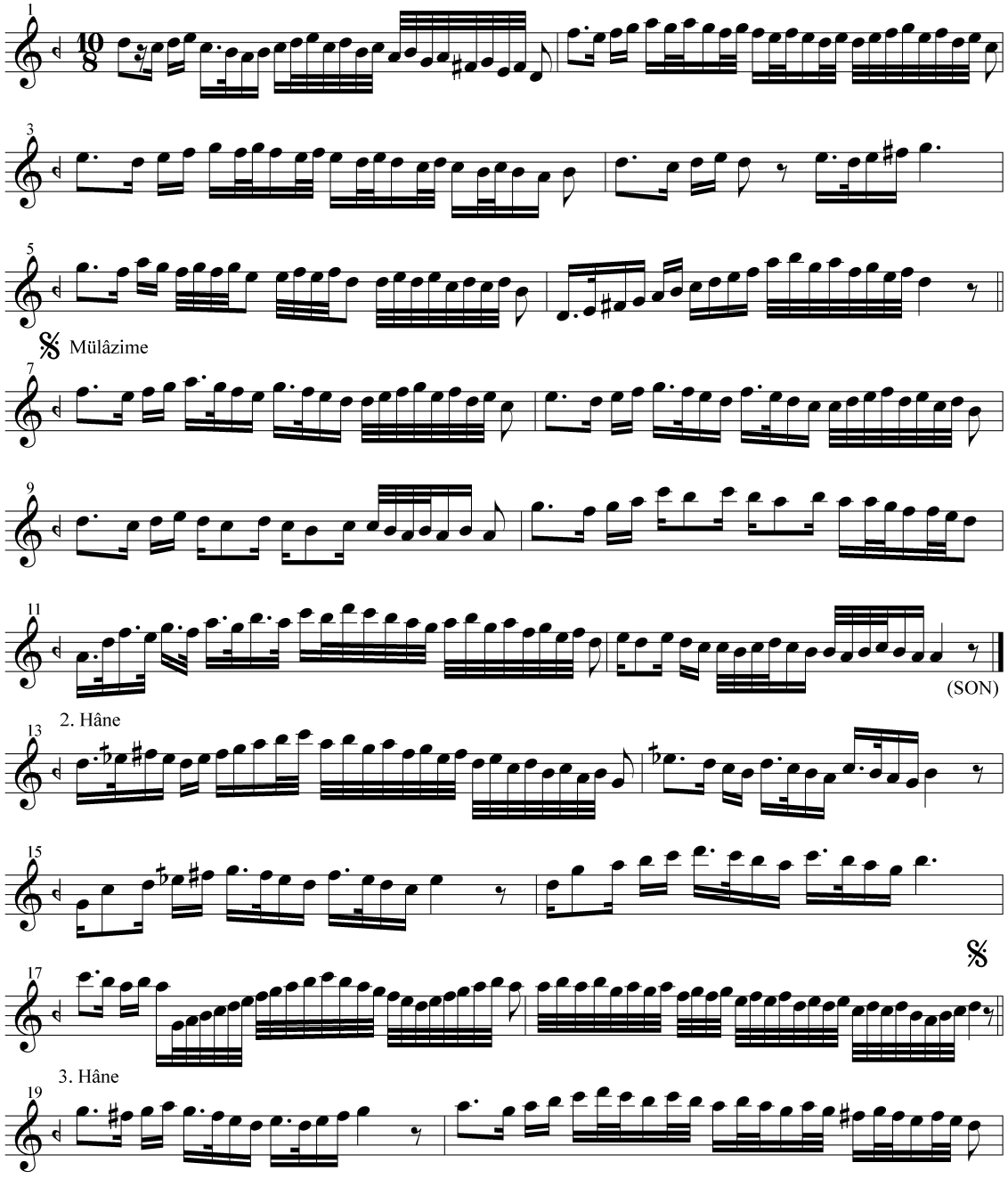
Nota 7-Diyarbakır Geceleri-Beyâtî Saz Eseri

Beyâtî Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 8-Beyâtî Saz Semâî


21
23
Nim Sofyân
4. Hâne
25
30
35
40
45
49
53
üstgül

Hicaz Çiftetelli

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 9-Hicaz Çiftetelli 1


Hicaz Çiftetelli/2
62
67
72
77
...TAKSİM VE BAŞA DÖNÜŞ...
üstgül

Hicaz Çiftetelli

(Neva perdesinde)

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 10-Hicaz Çiftetelli 2 (Neva perdesinde)

Hicaz Dolap

Haydar Tatlıyay

Düyek



Nota 11-Hicaz Dolap 1

Hicaz Dolap

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Not: Eser 21.12.1955 tarihinde İstanbul Taksim'de bestelenmiştir.

Nota 12-Hicaz Dolap 2

Hicaz Dolap

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 13-Hicaz Dolap 3

Hicaz Medhal

Haydar Tatlıyay



Nota 14-Hicaz Medhal

İran Dansı

Haydar Tatlıyay

Hicaz Medhal

Nim Sofyân



Nota 15-İran Dansı - Hicaz Medhal



Not: İmparatoriçe Süreyya'nın İstanbul'u ziyareti münasebetiyle bestelenmiştir.

Arap Tarzı

Haydar Tatlıyay

Hicaz Oyun Havası

Düyek



Nota 16-Arap Tarzı - Hicaz Oyun Havası

Hicaz Oyun Havası

(Neva perdesinde)

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyan



Nota 17-Hicaz Oyun Havası (Neva perdesinde)

Hicaz Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 18-Hicaz Saz Semâî 1

Sengin Semâî

4. Hâne

Hicaz Saz Semâî/2



Hicaz Saz Semâî

Haydar Tatlıyay



Nota 19-Hicaz Saz Semâî 2



Not: Bu eser 15.03.1956 tarihinde Taksim'de bestelenmiştir.

Öksüz Çocuk

Haydar Tatlıyay

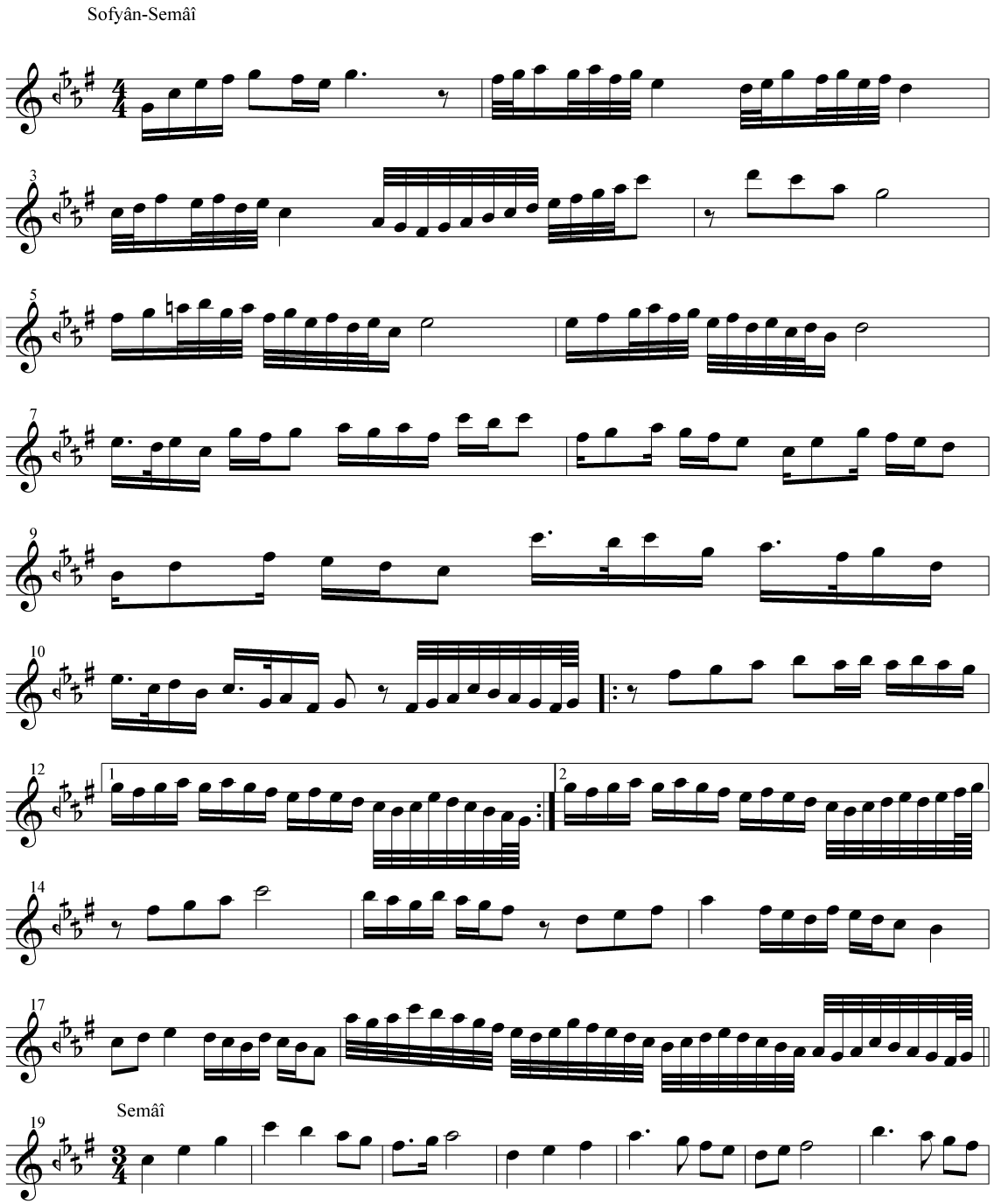
Hicaz Uvertür



Nota 20-Öksüz Çocuk - Hicaz Uvertür

Hicazkâr Dolap

Haydar Tatlıyay



Nota 21-Hicazkâr Dolap


26
33
40
Sofyan
42
üstgül

Hicazkâr Medhal

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1. Hâne



Nota 22-Hicazkâr Medhal


41
45
49
3
üstgül

Çölde Fırtına

Haydar Tatlıyay

Hicazkâr Saz Eseri

Nim Sofyân



Nota 23-Çölde Fırtına - Hicazkâr Saz Eseri

Hırçın Kız

Haydar Tatlıyay

Hicazkâr Saz Eseri

Oynak-Aksak

Ağır-Serbest

Hızlıca



Nota 24-Hırçın Kız - Hicazkâr Saz Eseri

Kasap

Haydar Tatlıyay

Hicazkâr Saz Eseri

Nim Sofyân



Nota 25-Kasap - Hicazkâr Saz Eseri

Serap

Haydar Tatlıyay

Hicazkâr Saz Eseri

Nim Sofyân



Nota 26-Serap - Hicazkâr Saz Eseri



Not: Bu eser 19.10.1957 tarihinde İstanbul-Taksim'de bestelenmiştir.

Yaralı Kalp

Hicazkâr Saz Eseri

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 27-Yaralı Kalp - Hicazkâr Saz Eseri

Hicazkâr Saz Semâî

Haydar Tatlıyay



Nota 28-Hicazkâr Saz Semâî


32
37
42
1
2
49
56
62
68
74
80
𝄋
üstgül

Hüseynî Medhal

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1. Hâne



Nota 29-Hüseynî Medhal

Hüseynî Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 30-Hüseynî Saz Semâî



Not: Bu eser 20.12.1955 tarihinde İstanbul Taksim'de bestelenmiştir.

Hüzzâm Oyun Havası

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Nota 31-Hüzzam Oyun Havası

Hüzzâm Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



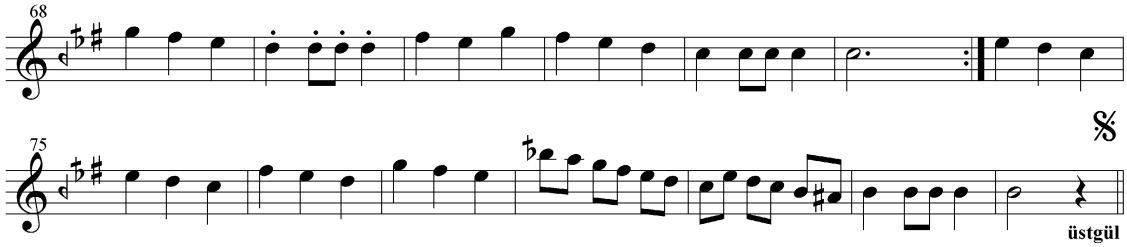
Nota 32-Hüzzâm Saz Semâî

3. Hâne



4. Hâne
Semâî




68
75
𝄋
üstgül

Yetim Kız

Karcığar Saz Eseri

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân

1. Hâne



Nota 33-Yetim Kızı - Karcığar Saz Eseri



Not: Bu eser 07.12.1960 tarihinde İstanbul Taksim'de bestelenmiştir.

Kürdî'li Hicazkâr Çiftetelli

Haydar Tatlıyay



Nota 34-Kürdî'li Hicazkâr Çiftetelli

Kürdî'li Hicazkâr Longa

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1.Hâne



2. Hâne

3. Hâne

Nota 35-Kürdî'li Hicazkâr Longa 1


4. Hâne
5. Hâne
6. Hâne
7. Hâne
8. Hâne
9. Hâne


75
79
84
10. Hâne
Yürük Semâî
88
93
98
103
109
Nim Sofyân
115
Yürük Semâî
121
127



Not : Bu eser 1950 yılının Ekim ayında bestelenmiştir.

Kürdî'li Hicazkâr Longa

Haydar Tatlıyay



Nota 36-Kürdî'li Hicazkâr Longa 2

Kürdî'li Hicazkâr Peşrev

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1. Hâne



Nota 37-Kürdî'li Hicazkâr Peşrev


38
41
44
47
4. Hâne
50
53
56
59
62
66
üstgül

Hasret

Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri
(Yegâh perdesinde)

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Nota 38-Hasret - Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri (Yegâh perdesinde)


50
53
57
61
64
...AĞIRLAŞARAK...
üstgül

Râná Dansı

Haydar Tatlıyay

Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri

Nim Sofyân



Nota 39-Râná Dansı - Kürdî'li Hicazkâr Saz Eseri


4. Hâne
52
58
66
73
78
83
87
üstgül

Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 40-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 1


24
31
39
Keman
46
Ud
52
Keman
58
Beraber
64
1
2
3
üstgül

Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 41-Kürdî'li Hicazkâr Saz Semâî 2


21
23
4. Hâne
Semâî
25
33
42
51
60
üstgül

Mahûr Medhal

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Nota 42-Mahûr Medhal

Muhayyer Medhal

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân

1. Hâne



Nota 43-Muhayyer Medhal


3. Hâne
4. Hâne
üstgül

Muhayyer Peşrev

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Nota 44-Muhayyer Peşrev


3. Hâne
Muhayyer Peşrev/2
üstgül

Muhayyer Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

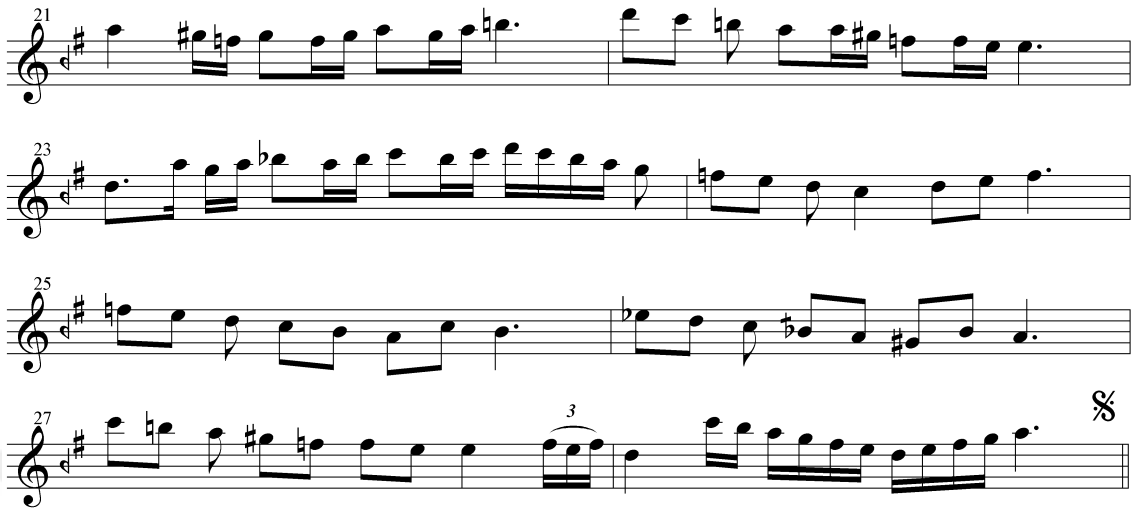
Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 45-Muhayyer Saz Semâî

3. Hâne



4. Hâne

Sengin Semâî



Muhayyer Zeybek

Haydar Tatlıyay



Not: Bu eser 1958 yılı Kasım ayında İstanbul Radyo Evi'nde bestelenmiştir.

Nota 46-Muhayyer Zeybek

Hicran

Haydar Tatlıyay

Müstear Saz Eseri

Aksak Semâî



Nota 47-Hicran - Müstear Saz Eseri

Neva Çiftetelli

(Neva perdesinde)

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 48-Neva Çiftetelli (Neva Perdesinde)

Neva Saz Semâî

(Neva perdesinde)

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 49-Neva Saz Semâî (Neva Perdesinde)


19
21
23
Semâî
4. Hâne
25
28
35
42
üstgül

Nev'eser Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâi



Nota 50-Nev'eser Saz Semâî 1


4. Hâne
Semâî
üstgül

Nev'eser Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 51-Nev'eser Saz Semâî 2


21
22
23
24
𝄋
üstgül

Çöl Dansı

Haydar Tatlıyay

Nihavend Saz Eseri

Sofyân



Nota 52-Çöl Dansı - Nihavend Saz Eseri



Bir taksim ile Nihavend makamına geçilerek başa dönülür.

Çöl Kızı

Haydar Tatlıyay

Nihavend Saz Eseri

Nim Sofyân



Nota 53-Çöl Kızı–Nihâvend Saz Eseri



Not : Bu eser 25.11.1957 tarihinde İstanbul-Taksim'de bestelenmiştir.

Nihavend Medhal

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1. Hâne



Nota 54-Nihâvend Medhal


42
45
üstgül

Nihavend Oyun Havası

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 55-Nihâvend Oyun Havası

Nihavend Peşrev

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1. Hâne



Nota 56-Nihâvend Peşrev

Nihavend Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 57-Nihâvend Saz Semâî 1


21
23
3. Hâne
25
27
29
31
33
35
37
4. Hâne
39
Hızlıca
45



Not: Bu eser 1948 yılının Aralık ayında Şam'da bestelenmiştir.

Nihavend Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 58-Nihâvend Saz Semâî 2


4. Hâne
Nim Sofyân
üstgül

Nihavend Sigan

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 59-Nihâvend Sigan 1

Nihavend Sigan

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Nota 60-Nihâvend Sigan 2

Sonbahar Yağmuru

Haydar Tatlıyay

Nihavend Saz Eseri

Nim Sofyân

1. Hâne



Not: Bu eser 09.01.1961 tarihinde İstanbul Taksim'de bestelenmiştir.

Nota 61-Sonbahar Yağmuru - Nihâvend Saz Eseri

Nikriz Longa

Haydar Tatlıyay

Nîm Sofyân



Nota 62-Nikriz Longa

Rast Çiftetelli

Haydar Tatlıyay

Sofyân - Nim Sofyân



Nota 63-Rast Çiftetelli



Not: Bu eser 01.11.1957 tarihinde bestelenmiştir.

Rast Medhal

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Nota 64-Rast Medhal 1

Rast Medhal

Haydar Tatlıyay



Nota 65-Rast Medhal 2

Rast Oyun Havası

Haydar Tatlıyay

Sofyân-Nim Sofyân



Nota 66-Rast Oyun Havası 1

Rast Oyun Havası

(Çargâh perdesinde)

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Nota 67-Rast Oyun Havası (Çargâh Perdesinde)


28
31
1
2
34
1
2
37
40
1
2
43
1
46
2
49
1
2
üstgül

Rast Oyun Havası

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Not: Bu eser 28.10.1960 tarihinde bestelenmiştir.

Nota 68-Rast Oyun Havası

Hurilerin Dansı

Haydar Tatlıyay

Rast Saz Eseri

Nim Sofyân



Nota 69-Hurilerin Dansı-Rast Saz Eseri

Rast Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 70-Rast Saz Semâî


22
25
4. Hâne
27
32
36
41
47
52
59
64
üstgül

Cihangir Geceleri

Haydar Tatlıyay

Segâh Saz Eseri

Sofyân



Nota 71-Cihangir Geceleri-Segâh Saz Eseri



Not : Bu eser 07.10.1957 tarihinde İstanbul Cihangir'de bestelenmiştir.

Segâh Saz Semâî

(Rast perdesinde)

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 72-Segâh Saz Semâî (Rast Perdesinde)


21
23
25
4. Hâne
Yürük Semâî
27
31
36
40
45
Sofyân
50
53
56


59
62
65
3
3
67
üstgül

Sultanî Yegâh Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 73-Sultânî Yegâh Saz Semâî


4. Hâne
üstgül

Sûz-i Dil Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 74-Sûz-i Dil Saz Semâî


21
23
25
27
3
29
31
𝄋
3. Hâne
34
42
50
58
66


74
82
90
üstgül

Sûz'nâk Medhal

Emre Üstgül

Sofyân



Nota 75-Sûz'nâk Medhal


29
32
35
üstgül

Sûz'nâk Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 76-Sûz'nâk Saz Semâî



Not: Bu eser 1957 yılının Ekim ayında İstanbul Taksim'de bestelenmiştir.

Şedarabân Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 77-Şedarabân Saz Semâî

3. Hâne



4. Hâne




71
76
81
86
91
96
101
106
𝄋
üstgül

Şehnaz Longa

Haydar Tatlıyay



Nota 78-Şehnâz Longa



Not: Bu eser 1952 yılında Beyrut'ta bestelenmiştir.

Şehnaz Peşrev

Haydar Tatlıyay



Nota 79-Şehnâz Peşrev

Şehnaz Peşrev/2



Şehnaz Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî

1. Hâne



Nota 80-Şehnâz Saz Semâî

4. Hâne

Semâî

Şehnaz Saz Semâî/2



Not: Bu eser 1948 yılında Ankara'da bestelenmiştir.

Uşşak Çiftetelli

(Neva perdesinde)

Haydar Tatlıyay



Nota 81-Uşşak Çiftetelli 1 (Neva Perdesinde)


üstgül

Uşşak Çiftetelli

(Neva perdesinde)

Haydar Tatlıya

Sofyân



Nota 82-Uşşak Çiftetelli 2 (Neva Perdesinde)

Uşşak Çiftetelli

(Neva perdesinde)

Haydar Tatlıyay



Nota 83-Uşşak Çiftetelli 3 (Neva Perdesinde)

Uşşak Dolap

Haydar Tatlıyay



Nota 84-Uşşak Dolap

Uşşak Medhal

Haydar Tatlıyay

Nîm Sofyân

1. Hâne



Nota 85-Uşşak Medhal

Raks-ı Makbule

Uşşak Oyun Havası

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Not: Haydar Tatlıyay bu eseri, 01.09.1959 tarihinde evliliklerinin yıldönümü dolayısıyla eşi Makbule Tatlıyay için bestelemiştir.

Nota 86-Raks-ı Makbule-Uşşak Oyun Havası

Uşşak Peşrev

Haydar Tatlıyay

Sofyân

1. Hâne



Nota 87-Uşşak Peşrev


31
34
37
40
43
3. Hâne
46
49
52
55
58
61


4. Hâne
üstgül

Uşşak Saz Semâî

Haydar Tatlıyay

Aksak Semâî



Nota 88-Uşşak Saz Semâî


17
3
19
21
Semâî
4. Hâne
22
28
34
40
46
üstgül

Ah Beyrutlu

Hicaz Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay



Not : Bu eser 1949 yılında Beyrut'ta bestelenmiştir.

AH BEYRUTLU BEYRUTLU, SENİ GÖRDÜM NE MUTLU
AŞKINDAN OLDUM DERTLİ, AH BEYRUTLU BEYRUTLU
BURÇTAN, DORAYA GEÇTİM, SOĞUK SULARIN İÇTİM,
GÖRDÜĞÜM GÜZELLERDEN, KENDİME BİR EŞ SEÇTİM
AH BEYRUTLU BEYRUTLU, SENİ GÖRDÜM NE MUTLU
AŞKINDAN OLDUM DERTLİ, AH BEYRUTLU BEYRUTLU

Nota 89-Ah Beyrutlu

Ayten

Hicaz Şarkı

Güfte: Kemal Engürel
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Not: Bu eser 28.12.1954 tarihinde bestelenmiştir.

TÜL PERDENİ AL AYTEN
ŞEKER AYTEN, BAL AYTEN
ESİR ETTİN GÖNLÜMÜ
AZAD EYLE, SAL AYTEN

HOŞ KOKULU GÜL AYTEN
AÇILMIŞ SÜMBÜL AYTEN
ŞAKIYOR BÜLBÜL AYTEN
ŞEKER AYTEN BAL AYTEN

Nota 90-Ayten

Geçti Sevdalarla Ömrüm

Hicaz Şarkı

Güfte: Hüseyin Özsever
Beste: Haydar Tatlıyay

Curcuna



Nota 91-Geçti Sevdalarla Ömrüm



GEÇTİ SEVDALARLA ÖMRÜM, İHTİYAR OLDUM BUGÜN
AK PAK OLMUŞ SAÇLARIMLA, BİKARAR OLDUM BUGÜN
BİR MUHABBET NEŞESİYLE, İLKBAHAR OLDUM BUGÜN
BEN HUZURUNDA YER ÖPTÜM, TACİDAR OLDUM BUGÜN

Hasretin Bana Artık

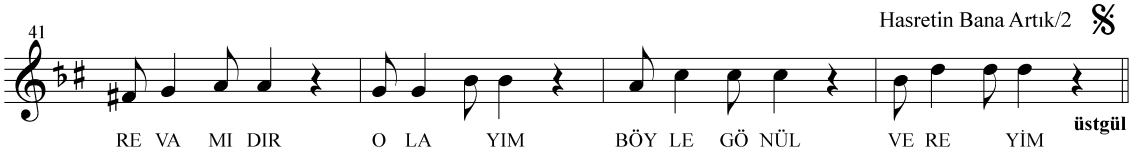
Hicaz Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Nota 92-Hasretin Bana Artık



Not: Bu eser 1952 yılında Antakya'da bestelenmiştir.

HASRETİN BANA ARTIK TAHAMMÜLSÜZ DERT VERİYOR
BU HALİMİ KİMLER GÖRSE YAZIK DİYOR
GARİP DERTLİ AŞIK DİYOR
HACRANIM HİÇ BİTMİYOR,
O VEFASIZ HAYALİMDEN GİTMİYOR,
ÇEKTİM BÜTÜN ÖMRÜMCE SENİN BİTMEZ ÇİLENİ, DERDİNİ
BIRAKIP GİTTİN BENİ, MECNUN ETTİN SEN BENİ
REVA MIDIR OLAYIM, BÖYLE GÖNÜL VEREYİM
BU HALİMİ KİMLER GÖRSE YAZIK DİYOR
GARİP DERTLİ AŞIK DİYOR
HACRANIM HİÇ BİTMİYOR,
O VEFASIZ HAYALİMDEN GİTMİYOR

Hicranı Elem Açtı

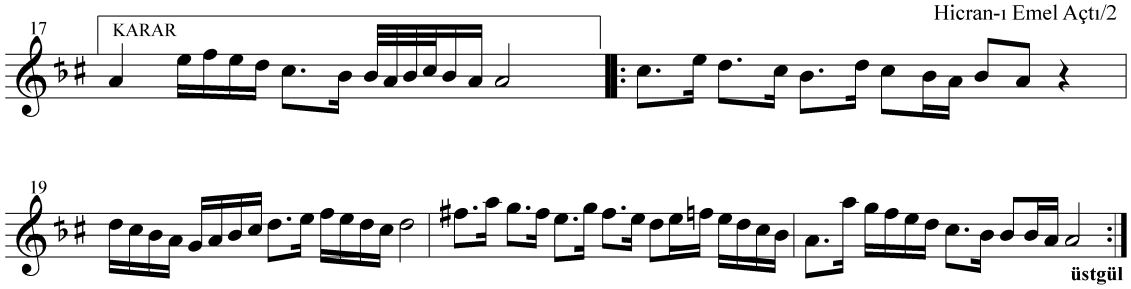
Hicaz Şarkı

Haydar Tatlıyay

Sengin Semâî



Nota 93-Hicranı Elem Açtı



HİCRANI ELEM AÇTI, YİNE SİNEDE YÂRE
EY HASTA GÖNÜL, BEKLEME SEN DERDİNE ÇARE
ÜMİDİM EĞER KALDI İSE FEYZİ BAHARA
EY HASTA GÖNÜL, BEKLEME SEN DERDİNE ÇARE

Leylayım Bilmemki

Hicaz Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Not : Bu eser 1946 yılında Ankara'da bestelenmiştir.

LEYLAYIM BİLMEMKİ MECNUNUM NERDE
KİMSELER DÜŞMESİN DÜŞTÜĞÜM DERDE
BU HAYAT GÖZÜME BİR SİYAH PERDE
NE OLUR SÖYLEYİN MECNUNUM NERDE

Nota 94-Leylayım Bilemem ki

Nasıl Anlatayım Derdimi Yâre

Hicaz Şarkı

Güfte: Haydar Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



NASIL ANLATAYIM DERDİMİ YÂRE
BEN SEVDİKÇE O GİDİYOR AĞYARE
DİZLERİNE KAPANIP AĞLADIM,
YALVARDIM, HIÇKIRDIM, SIZLADIM
BEN SEVDİKÇE O GİDİYOR AĞYARE

Nota 95-Nasıl Anlatayım Derdimi Yâre

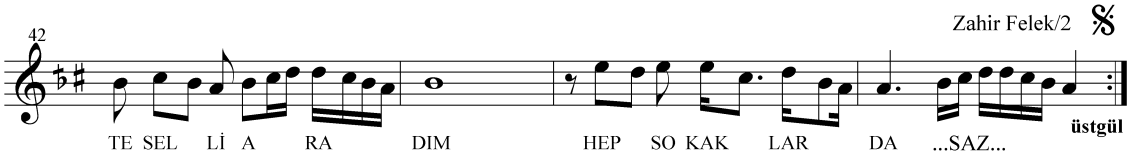
Zahir Felek

Hicaz Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay



Nota 96-Zahir Felek



Not: Bu eser "Ben bir öksüzüm" isimli filmde seslendirilmiştir.

HEM DÜNYA GÜNEŞİM, HEM AŞK ATEŞİM
SÖNDÜ DOSTLAR KALDIM KARANLIKLARDA
HEY ALLAHIM ACI BANA AÇ ARTIK GÖZLERİMİ

KÖR GÖZLERİM DEĞİL, KALBİM AĞLIYOR
TESELLİ ARADIM HEP SOKAKLARDA

ZALİM FELEK NE FELAKET VERDİN BENİM BAŞIMA
HEY ALLAHIM ACI BANA AÇ ARTIK GÖZLERİMİ
HASRET KALDIM HEM YAVRUMA, HEM HAYAT ARKADAŞIMA

Gönlüm Gözündeki

Hüzzam Şarkı

Haydar Tatlıyay

Sengin Semâî



Nota 97-Gönlüm Gözündeki



GÖNLÜM GÖZÜNDEKİ MEHTABA DALDI
SEN Mİ AYDAN, AY MI SENDEN NUR ALDI
ISSIZ GECELERDE YILDIZ YOK İKEN
SEN Mİ AYDAN, AY MI SENDEN NUR ALDI

Gönlümü Verdim Sana

Hüzzam Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Not : Bu eser 14.05.1958 tarihinde Taksim'de bestelenmiştir.

GÖNLÜMÜ VERDİM SANA, SÖZÜME İNANSANA
HASRETİNLE ÜZGÜNÜM DERDİMDEN ANLASANA
BIKTIM GÖNÜL ELİNDEN, BU AŞKIN KEDERİNDEN
ÇEKTİĞİM DERT DAHA ÇOK, SAÇLARININ TELİNDEN
HASRETİNLE ÜZGÜNÜM, DERDİMDEN ANLASANA

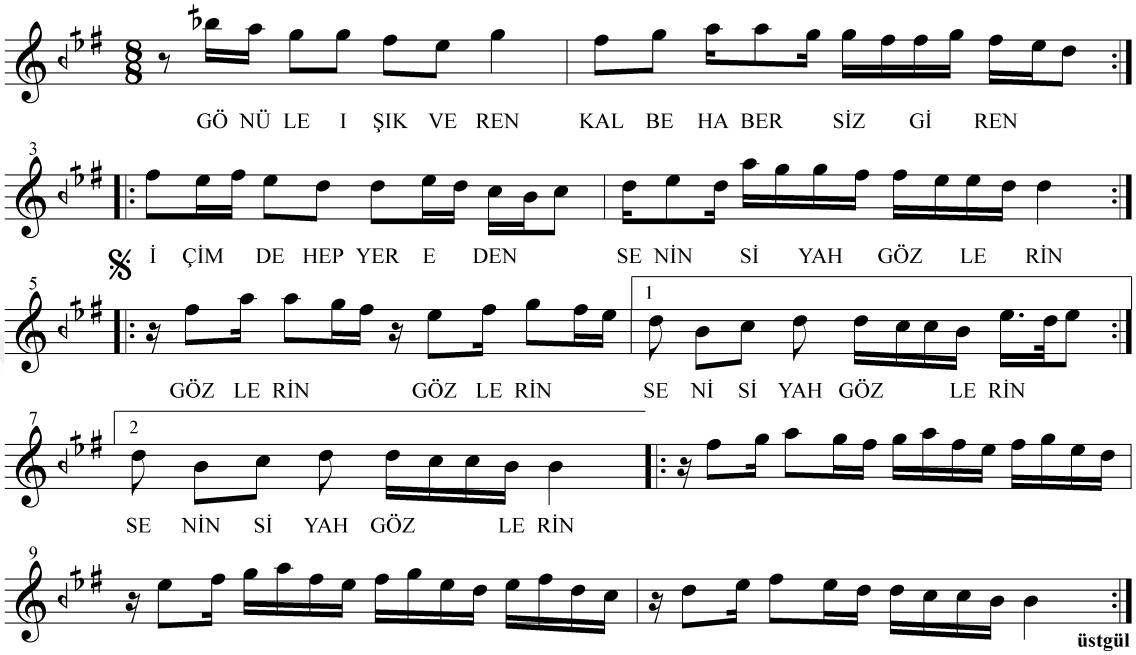
Nota 98-Gönlümü Verdim Sana

Gözlerin

Hüzzam Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



GÖNÜLE IŞIK VEREN
KALBE HABERSİZ GİREN
İÇİMDE HER YER EDEN
SENİN SİYAH GÖZLERİN
GÖZLERİN GÖZLERİN
SENİN SİYAH GÖZLERİN

BAKAR BAKAR YORULMAZ
ONDAN NELER UMULMAZ
BAKIŞINA DOYULMAZ
OLAN SİYAH GÖZLERİN
GÖZLERİN GÖZLERİN
SENİN SİYAH GÖZLERİN

İÇİME AKIVEREN
KALBİMİ YAKIVEREN
OKLARINI KALBİME
GETİRİP TAKIVEREN
GÖZLERİN GÖZLERİN
SENİN SİYAH GÖZLERİN

Nota 99-Gözlerin

Gül Sandı Kokladı

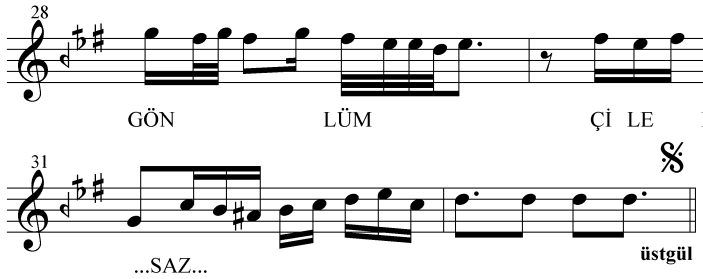
Hüzzam Şarkı

Haydar Tatlıyay

Curcuna



Nota 100-Gül Sandı Kokladı



GÜL SANDI KOKLADI, SEVDİ DELİ GÖNLÜM
HÂLÂ O GÜNDEN BERİ NEŞELİ GÖNLÜM
ÇOK ÇEKTİ ELEM, HER NE KADAR ÇİLELİ GÖNLÜM
HÂLÂ O GÜNDEN BERİ, NEŞELİ GÖNLÜM

Mızrabını Tanburuna Vur

Hüzzam Şarkı

Haydar Tatlıyay

Aksak



MIZRABINI TANBURUNA VUR, KALBİME VURMA
AŞKIN SESİ VAR ONDA BIRAK, KENDİSİ İNLER
BİR İÇLİ YETİM KIZ GİBİ, YANMAKTA BU GÖNLÜM
HİCRANLARINI KENDİ ÇALAR, KENDİSİ DİNLER

Nota 101-Mızrabını Tanburuna Vur

Yaralıyım Yaralı

Hüzzam Şarkı

Haydar Tatlıyay



YARALIYIM, YARALI
BEN SANA YALVARALI
GÖZYAŞLARIM DİNMİYOR
KALBİMİ BU SEVDA
SARDI SARALI

Nota 102-Yaralıyım Yaralı

Yaşlı Gözlerle (taali taali)

Hüzzam Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Nota 103-Yaşlı Gözlerle (taali taali)



Not: Bu eser 1953 tarihinde Cihangir'de bestelenmiştir.

YAŞLI GÖZLERLE BIRAKMA BENİ TAALİ TAALİ
GÜNAH MIDIR ÇOK SEVMEK SENİ TAALİ TAALİ
GÜNLER GEÇTİ, AYLAR GEÇTİ, ÖMRÜM GEÇTİ TAALİ TAALİ
BU GÖZLERLE ÇOK GÜZEL GÖRDÜM, FAKAT KALBİM SANA ESİR
BEKLERİM SENİ YALVARIRIM, YALVARIRIM
AYLAR GEÇTİ, YILLAR GEÇTİ, ÖMRÜM GEÇTİ TAALİ TAALİ
HASRETİN ACI, YOK İLACI
DİNMİYOR KALBİMDE KALBİMDE SANCI
BEKLERİM SENİ, YALVARIRIM, YALVARIRIM
AYLAR GEÇTİ, YILLAR GEÇTİ, ÖMRÜM GEÇTİ
TAALİ TAALİ

Aktı Kalbimin Her Teline

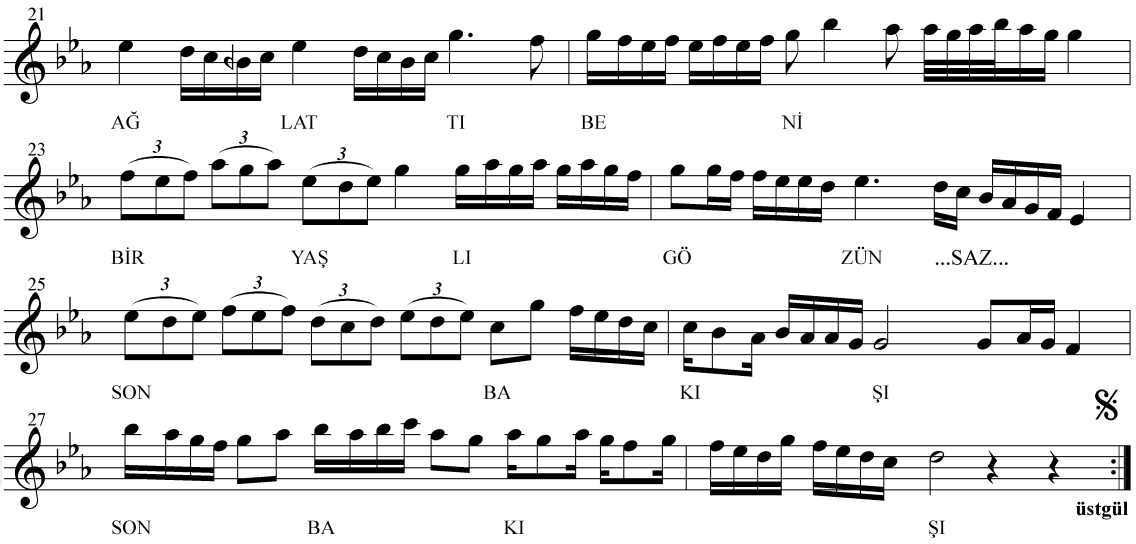
Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Haydar Tatlıyay

Sengin Semâî



Nota 104-Aktı Kalbimin Her Teline



AKTI KALBİMİN HER TELİNE HİCRAN SIZISI
YAKTI KANAYAN KALBİMİ AHUFİGAN ACISI
AĞLATTI BENİ BİR YAŞLI GÖZÜN SON BAKIŞI
YAKTI KANAYAN KALBİMİ AHUFİGAN ACISI

Çok Hatıra Var

Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Haydar Tatlıyay

Semâî



Nota 105-Çok Hatıra Var



ÇOK HATIRA VAR BUSELERİN ŞİMDİ TADINDA
AŞKIN O DERİN LEZZETİ YOK BAŞKA KADINLARDA
GÖNLÜM ERİDİ, RÜZGARIN ALTIN KANADINDA
AŞKIN O DERİN LEZZETİ YOK BAŞKA KADINLARDA

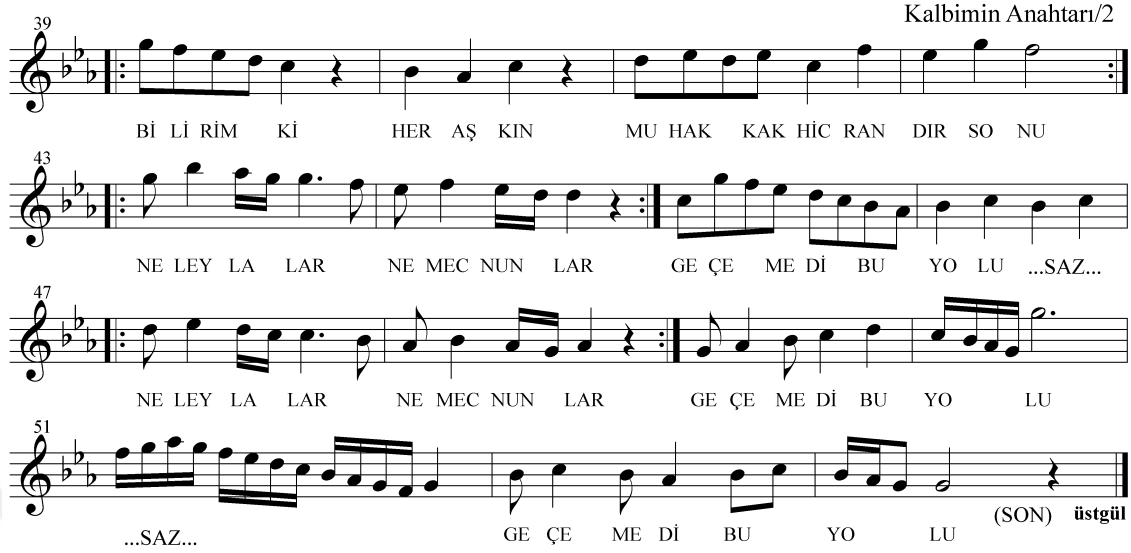
Kalbimin Anahtarı

Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay



Nota 106-Kalbimin Anahtarı



KALBİMİN ANAHTARI O VEFASIZDA KALDI
SEVER GÖRÜNDÜ BANA, BAŞIMI DERDE SALDI
NE YAZIKKİ BU GÖNÜL, BEYHUDE YERE YANDI
SENELERCE PEŞİNDE SAF KALBİM OYALANDI

BU KALBİM KİLİTLENDİ, KİMSE AÇAMAZ ONU
BİLİRİMKİ HER AŞKIN, MUHAKKAK HİCRANDIR SONU
NE LEYLALAR, NE MECNUNLAR GEÇEMEDİ BU YOLU

Kime Açsam Hicranımı

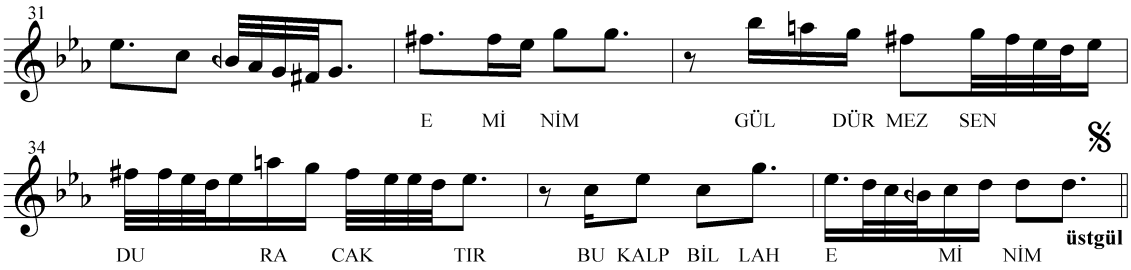
Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Güfte: Rıfat Ayaydın
Beste: Haydar Tatlıyay

Curcuna



Nota 107-Kime Açsam Hicranımı



KİME AÇSAM HİCRANIMI TESELLİDİR NASİBİM
ÇOK AĞLATTIN ZALİM BENİ KAÇ SENEDİR ESİRİM
GÜLDÜRMEZSEN DURACAKTIR BU KALP BİLLAH EMİNİM
ÇOK AĞLATTIN ZALİM BENİ KAÇ SENEDİR ESİRİM

Neden Böyle Beyazsın

Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Haydar Tatlıyay

Düyek



NEDEN BÖYLE BEYAZSIN
SARIŞIN EHLİ NAZSIN
HASILI PEK KURNAZSIN
GÜZEL RENKLİ PAPATYA
AŞKIN, ŞEVKİN, NEŞEN VAR
NE GAMIN VAR, NE KEDER
ÇAYIRLARDA GEZEN VAR

Nota 108-Neden Böyle Beyazsın

Sana Kandım

Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Haydar Tatlıyay



SANA KANDIM, SANA YANDIM, SÖZÜNE İNANDIM GEL
PEMBE YÜZÜNLE, MAHMUR GÖZÜNLE
UZUN KİRPİKLERİN, TATLI SÖZÜNLE
SEN İLAHİ BİR MELEKSİN
BU HALİNLE BENİ YAKTIN A CANIM
SENİ ÇOK SEVİYORUM, ACI BANA ALLAHIM
SANA KANDIM, SANA YANDIM, SÖZÜNE İNANDIM GEL

Nota 109-Sana Kandım

Sen ki Beni En Nazik

Kürdilihicazkar Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay



SENKİ BENİ EN NAZİK YERİMDEN YARALADIN
AŞK YERİNE KALBİME ACI DÖKTÜN SEVGİLİM
SENKİ ELLER İÇİNDE YÜZÜMÜ KARALADIN
KOLUMU UZATTIKÇA GERİ İTTİN SEVGİLİM
AŞK YERİNE KALBİME ACI DÖKTÜN SEVGİLİM

Nota 110-Sen ki Beni En Nazik

Tahtını Sineme Kurdum

Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Güfte: Kemal Engürel
Beste: Haydar Tatlıyay



Nota 111-Tahtını Sineme Kurdum



TAHTINI SİNEME KURDUN
HANÇERİ FİRKATLE VURDUN
BELLİ DEĞİL YERİN YURDUN
SULAR GİBİ AKIP GEÇTİ

GÖZLER ELA, KAŞLAR KEMAN
YÜREĞİMİ YAKIP GEÇTİ

SEVDA OLDUN, KALBE AKTIN
ATEŞ OLDUN SİNE YAKTIN
AŞKIMA NİÇİN HOR BAKTIN
CAN YAKTIN ALDATTIN

Yattı Uykulara Daldı

Kürdî'li Hicazkâr Şarkı

Güfte: Orhan Sefyi Orhon
Beste: Haydar Tatlıyay



Not: Bu eser 11.11.1954 tarihinde bestelenmiştir.

YATTI UYKULARA DALDI
GÖĞSÜ AÇILDI KALDI
BİR BUSESİNİ ÇALDIM
UYANDI GERİ ALDI

EY BENİM GONCA GÜLÜM
SAÇLARIN BÜKLÜM BÜKLÜM
BAKTIM BİR GÖZ UCUYLA
TAKILIP KALDI GÖNLÜM

CAN İŞTE CANAN HANİ
DERD İŞTE DERMAN HANİ
GÖNÜL SARAYI BOMBOŞ
BEKLENEN SULTAN HANİ

Nota 112-Yattı Uykulara Daldı

Nasıl Çaldın Kalbimi

Neveser Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Nota 113-Nasıl Çaldın Kalbimi



Not: Bu eser 17.03.1958 tarihinde Taksim'de bestelenmiştir.

NASIL ÇALDIN KALBİMİ EY ALLAHIN ZALİMİ
İÇİN İÇİN YANARIM, KİMSE BİLMEZ HALİMİ
NE OLUR BİR GÜN OLSUN DUY BENİM FERYADIMI
İÇİN İÇİN YANARIM, KİMSE BİLMEZ HALİMİ

Acırım Ömrümün

Nihavend Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



ACIRIM ÖMRÜMÜN SENSİZ GEÇEN GÜNLERİNE
AĞLASAM, DERDİMİ DÖKSEM SAZIMIN TELLERİNE
UYMADIM BEN HİÇ BİR TÜRLÜ BU DİYAR ELLERİNE
AĞLASAM, DERDİMİ DÖKSEM SAZIMIN TELLERİNE

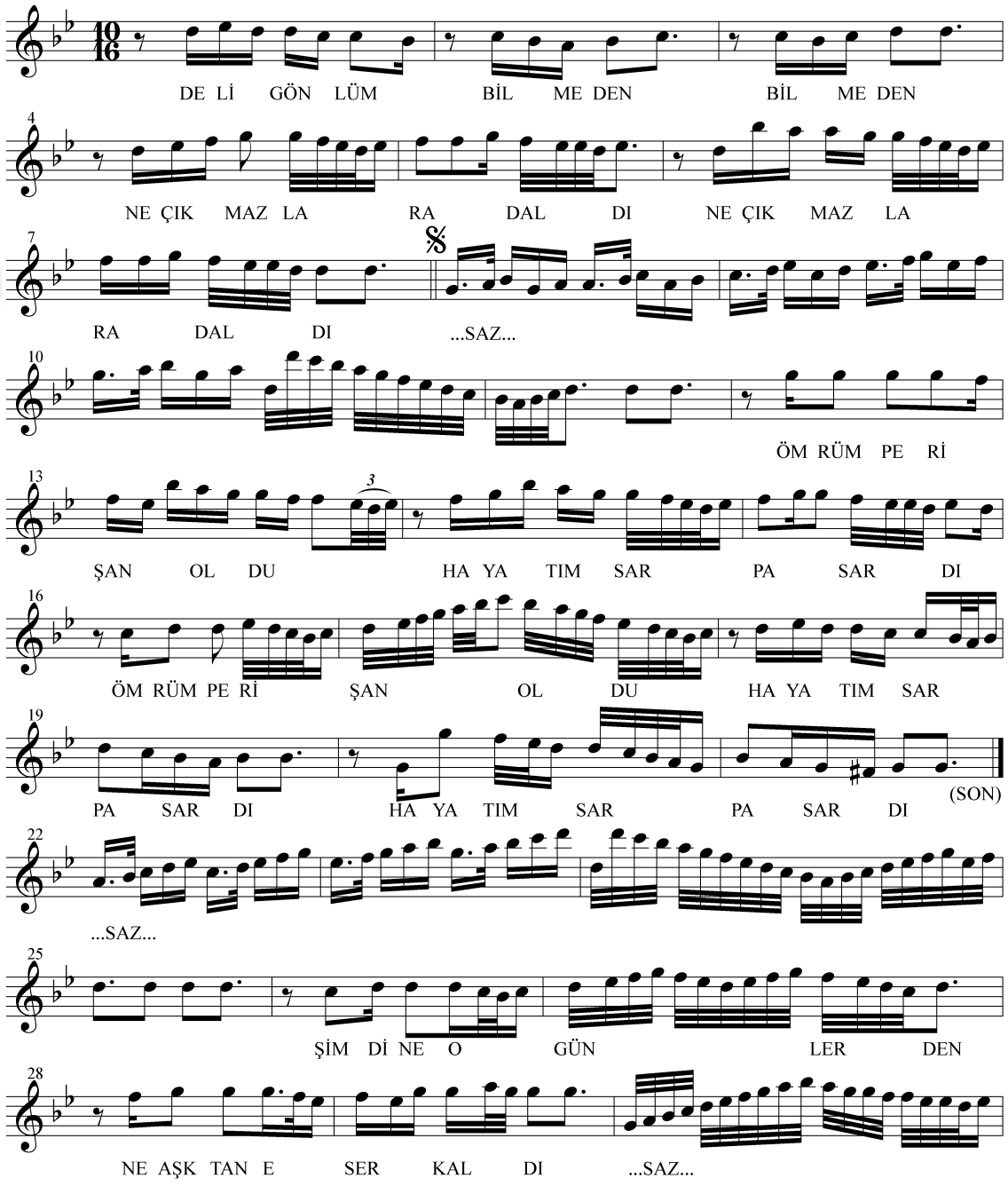
Nota 114-Acırım Ömrümün

Deli Gönlüm Bilmeden

Nihavend Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Curcuna



Nota 115-Deli Gönül Bilmeden



DELİ GÖNLÜM BİLMEDEN NE ÇIKMAZLARA DALDI
ÖMRÜM PERİŞAN OLDU, HAYATIM SARPA SARDI
ŞİMDİ NE O GÜNLERDEN, NE AŞKTAN ESER KALDI
ÖMRÜM PERİŞAN OLDU, HAYATIM SARPA SARDI

Geçiyor Ömrümün

Nihavend Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Not: Bu eser 1947 yılında Ankara'da bestelenmiştir.

GEÇİYOR ÖMRÜMÜN HERGÜNÜ BİNBİR HİCRANLA
GEL ARTIK, GEL DE KALBİMİN DERDİNİ ANLA
IZDIRAP ARKADAŞ GÖNLÜME CANLA
GEL ARTIK, GEL DE KALBİMİN DERDİNİ ANLA

Nota 116-Geçiyor Ömrümün

İçim Yanıyor

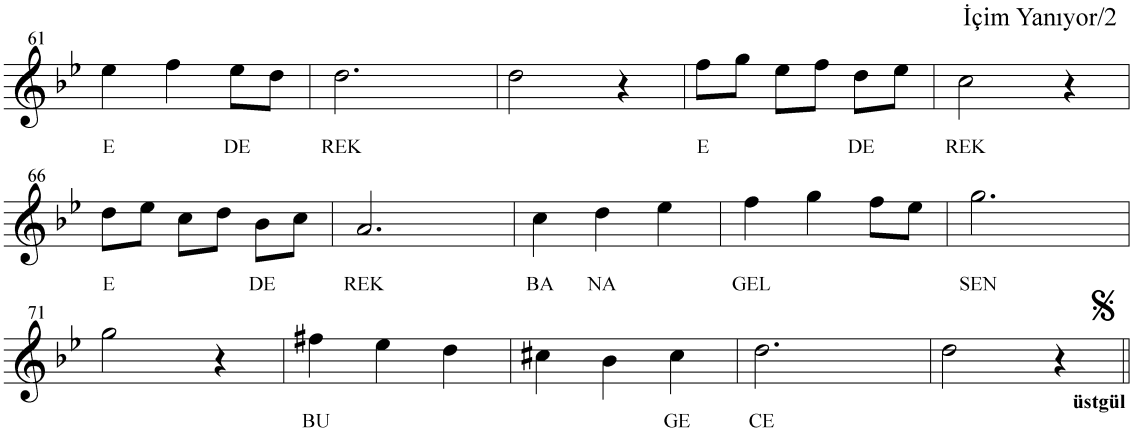
Nihavend Şarkı

Haydar Tatlıyay

Semâî



Nota 117-İçim Yanıyor



Not: Bu eser 25.02.1961 tarihinde İstanbul Takim'de bestelenmiştir.

İÇİM YANIYOR BAHARIN BU AKŞAMINDA
BENİM OLMADIĞIN GECELERDEKİ GİBİ
ARZU EDEREK BANA GELSEN BU GECE
BENİM OLMADIĞIN GECELERDEKİ GİBİ

Sensiz O Güzel Yer

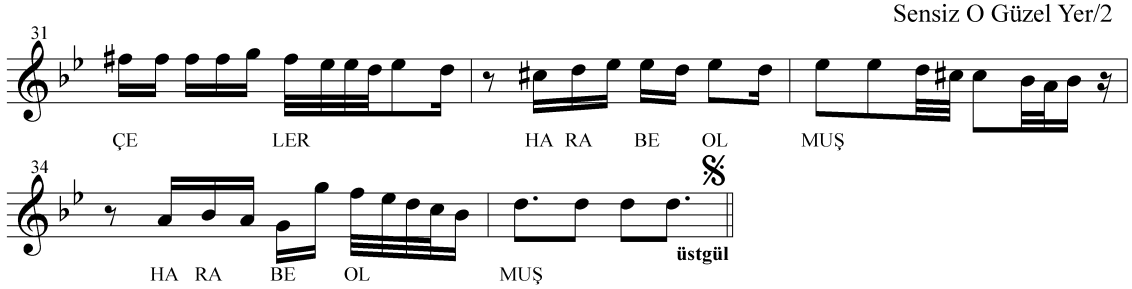
Nihavend Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Curcuna



Nota 118-Sensiz O Güzel Yer



Not: Bu eser 21.04.1958 tarihinde Taksim'de bestelenmiştir.

SENSİZ O GÜZEL YER SARARIP SOLMUŞ
ÇİÇEKLER KURUMUŞ DİKENİ KALMIŞ
O ZÜMRÜT BAHÇELER HARABE OLMUŞ
ÇİÇEKLER KURUMUŞ DİKENİ KALMIŞ

Aşk Hastasıyım

Rast Şarkı

Güfte: Sıtkı Baba
Beste: Haydar Tatlıyay

Semâî



Nota 119-Aşk Hastasıyım



GURBET ELLERİNDEYİM, AŞKIN ÇÖLLERİNDEYİM
HER TARAF ATEŞ SERAP, SİNEMİ ETTİ HARAP
GECE GÜNDÜZ AĞLARIM, YÜREĞİMİ DAĞLARIM
BU AŞILMAZ ÇÖLLERDE, BİR SU GİBİ ÇAĞLARIM
NEDİR BU ÇEKTİĞİM DERD-İ IZDIRAP
HER YANIM UÇURUM, HER YANIM GİRDAP
NASİBİM HİCRANLA MI ÖLMEK YARAB
RUH HASTASI, KALP HASTASI, AŞK HASTASIYIM
SEVDİM SEVDİM BİR AN SEVİLMEDEN
AŞKTA VEFA NE İMİŞ BİLMEDEN
YANIYOR BU KALBİM YANIYOR BU KALBİM

Ben Severken Niçin Kaçtın

Rast Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay



Nota 120-Ben Severken Niçin Kaçtın



BEN SEVERKEN NİÇİN KAÇTIN
BAŞIMA BÖYLE DERT AÇTIN
BUNCA YILDIR HEP ALDATTIN
SENİ SEVEN KALBİ SATTIN

NE OYUN OYNADI HAYAT
GEÇTİ GENÇLİK ŞİMDİ HEYHAT
BEN BU AŞKTA BULMADIM TAD
ZEHİR OLDU BANA HAYAT

BU DÖKTÜĞÜM GÖZYAŞLARI
GEÇTİ ZAMAN ÇOK NAFİLE
VAKTİYLE BEN ÇOK YALVARDIM
HAYDİ YAVRUM GÜLE GÜLE

ŞİMDİ YALAN SÖZLERİNİ
KENDİN SÖYLE, KENDİN DİNLE

Doktor

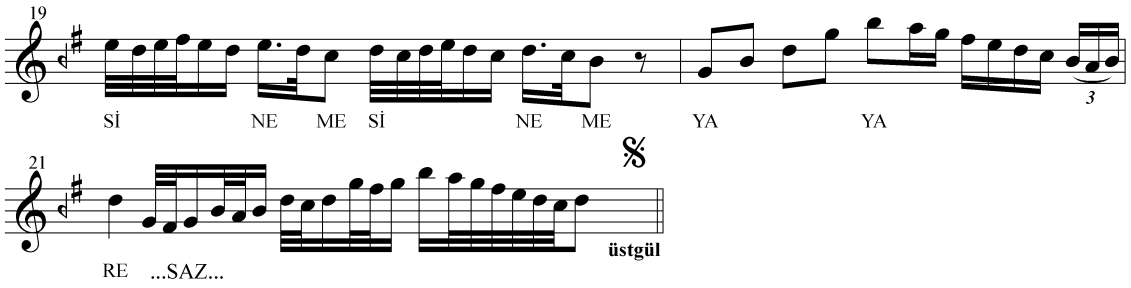
Rast Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Aksak



Nota 121-Doktor



DOKTOR DOKTOR NABZIMI TUT DİKKATLE ŞÖYLE
DERDİMİ ANLA DA DEVASINI SÖYLE
ÇEK NEŞTERİNİ AÇMA SAKIN SİNEME YARE
DERDİMİ ANLA DA DEVASINI SÖYLE

Gel Gitme Ruhumu

Rast Şarkı

Güfte: Adnan Deniz
Beste: Haydar Tatlıyay



Nota 122-Gel Gitme Ruhumu



GEL GİTME RUHUMU ŞİMDİ KANATTIN
KANAYAN YAREMİ SARAYIM DA GİT
O ALEV RENKLİ DUDAĞINDAN
AYRILIK BUSESİ ALAYIM DA GİT

ZOR OLUR YAVRUM AYRILMAK GÜLDEN
BÜLBÜL VAZGEÇER Mİ SEVDİĞİ GÜLDEN
SANA VURULMUŞUM CAN-I GÖNÜLDEN
GÜLMEK İSTEDİĞİM PAMUK DİZİNDE
AĞLAYIM AĞLAYIM AĞLAYIM DA GİT

Gönlümün Feryadını

Rast Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Curcuna



Nota 123-Gönlümün Feryadını



Not: Bu eser 05.05.1958 tarihinde Taksim'de bestelenmiştir.

GÖNLÜMÜN FERYADINI DİNLEYECEK BİR VEFASIZ BULAMADIM
KÂİNAT GÜLDÜ, EĞLENDİ, BENSE MESUT OLMADIM
YALNIZ SENİ SEVDİM, KİMSEYE YAR OLMADIM
KÂİNAT GÜLDÜ, EĞLENDİ, BENSE MESUT OLMADIM

Gönül de Şaştı Senin Elinden

Rast Şarkı

Güfte: Haydar Telhüner
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Nota 124-Gönül de Şaştı Senin Elinden



GÖNÜL DE ŞAŞTI SENİN ELİNDEN EY ZALİM
NE YAPSIN, KİMLERE BU DERDİ AĞLASIN ANLATSIN, YANSIN
SEN DE BENDEN BETER OLACAKSIN, SAÇLARINI YOLACAKSIN
ELBET EN SONUNDA BİR GÜN GELECEK
BANA YAPTIKLARINDAN UTANIP PEŞİMAN OLACAKSIN
AĞLAYIP SIZLAYIP YANACAKSIN
TAMAM ÜÇ YIL OLDU BU HASRET GÖNLÜMDEN GİTMİYOR
SEN DE BENDEN BETER OLACAKSIN, SAÇLARINI YOLACAKSIN
ELBET EN SONUNDA BİR GÜN GELECEK
BANA YAPTIKLARINDAN UTANIP PEŞİMAN OLACAKSIN
AĞLAYIP SIZLAYIP YANACAKSIN

Kış Bitti Bahar Geldi

Rast Şarkı

Haydar Tatlıyay

Sofyân



Not: Bu eser bestekar ses sanatçısı Ayşegül Kargül(Lale) için bestelenmiştir.

KIŞ BİTTİ, BAHAR GELDİ AÇILDI GÜLLER
TOPLAYALIM ÇİÇEKLERİ, HAYDİ GÜZELLER
SEN GÜZEL BİR GÜVERCİNDİN UÇURDUM SENİ
GEL GEL CİCİ GÜVERCİNİM GEL BARIŞALIM
BİLMEZDİM KADRİNİ SENİN, KAYBETTİM SENİ
GEL GEL CİCİ GÜVERCİNİM GEL BARIŞALIM

Nota 125-Kış Bitti Bahar Geldi

Mavi Gözlerin

Rast Şarkı

Haydar Tatlıyay

Nim Sofyân



Not: Bu eser 1931 yılında İstanbul'da bestelenmiştir.

MAVİ GÖZLERİN, ŞİRİN, GÜZEL SÖZLERİN
YAKIYOR BENİ AH ŞEKER LEBLERİN
BAKIŞIN ÇALDI BENİM AKLIMI
MERHAMET EYLE BANA, GEL AGUŞUMA

GEL BENİMLE SEN, KALBİMDE, SİNEMDE SEN
AĞLATMA BENİ, SEVDİM BEN SENİ
HAYDİ GEL GİDELİM, ÜZME BENİ
KALBİM SEVİYOR SENİ İNCİTME BENİ

Nota 126-Mavi Gözlerin

Nazlı Nazlı Akan Sular

Rast Şarkı

Haydar Tatlıyay



Nota 127-Nazlı Nazlı Akan Sular



NAZLI NAZLI AKAN SULAR
GÖNÜLLERİ YAKAN SULAR
NE ÇAĞLARSIN DERİN DERİN
BENİ BENDEN EDEN SULAR

DAĞLAR SENİN, BAĞLAR SENİN
RÜZGAR ESER SERİN SERİN
NE AĞLARSIN DERİN DERİN
KEREM GİBİ AŞIK SULAR

GÜNDEN GÜNE SOLAN SULAR
SAÇLARINI YOLAN SULAR
KİME KÜSTÜN SÖYLE BANA
DARGIN DARGIN AKAN SULAR

BAHAR GELDİ, GÜLLER AÇTI
YOLLARINA NEŞE SAÇTI
SENİN NEDEN NEŞEN KAÇTI
YASLI YASLI AKAN SULAR

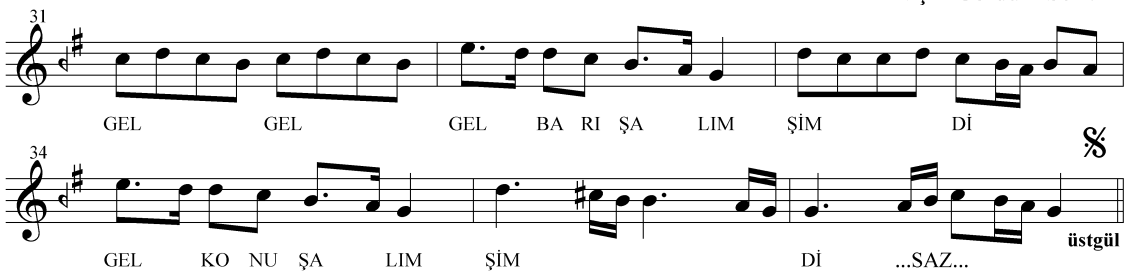
Niçin Gördüm Seni

Rast Şarkı

Haydar Tatlıyay



Nota 128-Niçin Gördüm Seni



Not: Bu eser 1926 yılında Kahire'de bestelenmiş olup, Haydar Tatlıyay'ın bestelediği ilk eserdir.

NİÇİN GÖRDÜM SENİ, YÜZÜNDEKİ BENİ
ALDATIRLAR SENİ, BİR ÖPÜCÜK VER

GEL GEL GEL KONUŞALIM ŞİMDİ
GEL BARIŞALIM ŞİMDİ

GÖZLERİM SENİN İÇİN, ÜZME GEL BAŞIN İÇİN
YAKTIN MAHVETTİN BENİ

GEL GEL GEL KONUŞALIM ŞİMDİ
GEL BARIŞALIM ŞİMDİ

YUVARLAK ALTINSIN, CANIMI YAKARSIN
SANA BEN CANIM DEDİM, NE ÇAPKIN BAKARSIN

GEL GEL GEL KONUŞALIM ŞİMDİ
GEL BARIŞALIM ŞİMDİ

Seni Seviyorum

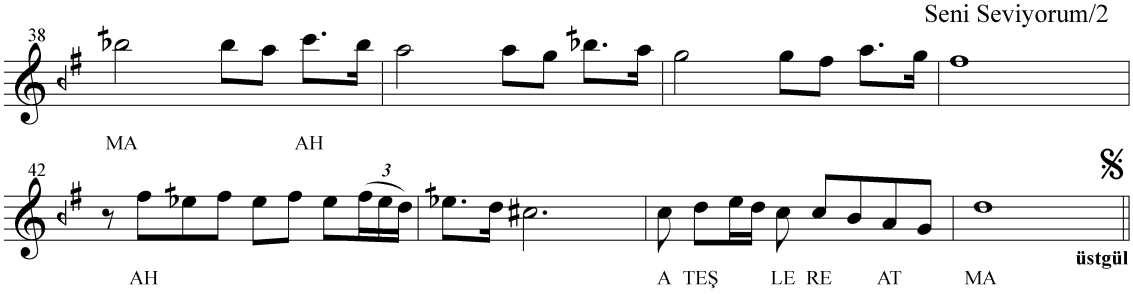
Rast Şarkı

Haydar Tatlıyay

Düyek



Nota 129-Seni Seviyorum



Not: Bu eser 01.07.1954 tarihinde bestelenmiştir.

SENİ SEVİYORUM DİYEREK BENİ ALDATMA
YALVARIYORUM SANA KALBİMİ YAKMA
ZAVALLI AŞKIMI ATEŞLERE ATMA
YALVARIYORUM SANA KALBİMİ YAKMA

Ümitsiz Bir Sevdanın

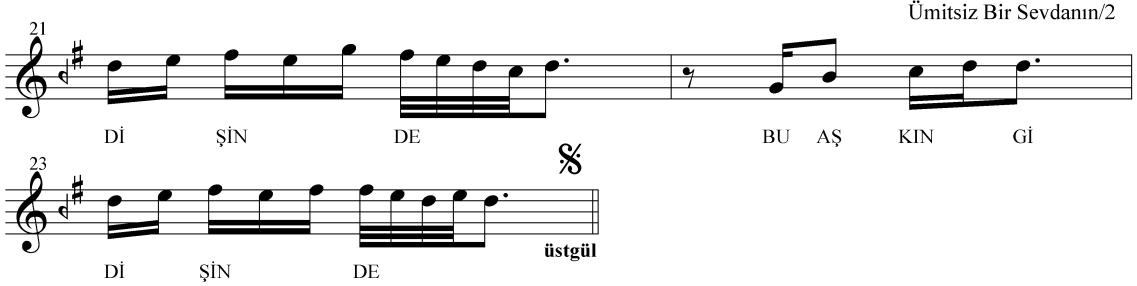
Haydar Tatlıyay

Rast Şarkı

Curcuna



Nota 130-Ümitsiz Bir Sevdanın



ÜMİTSİZBİR SEVDANIN ATEŞİ VAR İÇİMDE
LANET OLSUN SEVDAYA, GEZMEM ARTIK PEŞİNDE
ÇÜNKÜ İSTİKBAL YOKTUR BU AŞKIN GİDİŞİNDE
LANET OLSUN SEVDAYA, GEZMEM ARTIK PEŞİNDE

Uyu Şimdi Ninni

Saba Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Not: Bu eser 1950 yılında Kore şehitleri için İstanbul'da bestelenmiştir.

UYU ŞİMDİ MELEK OĞLUM
GÜN GELECEK CEPHELERDE
ÇOK UYKUSUZ KALACAKSIN
VATAN İÇİN ŞEHİT DÜŞEN
O KAHRAMAN, MERT BABANIN
ÖCÜNÜ SEN ALACAKSIN

Nota 131-Uyu Şimdi Ninni

Yeryüzünde Eşi Olmayan

Segâh Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay

Düyek



Nota 132-Yeryüzünde Eşi Olmayan



YERYÜZÜNDE EŞİ OLMAYAN BEN BİR BAHTI KARAYIM
BIRAKIN KENDİ YARAMI, KENDİ ELİMLE SARAYIM
UÇTU ELİMDEN BİR KUŞ GİBİ ONU NERDE BULAYIM
BIRAKIN KENDİ YARAMI, KENDİ ELİMLE SARAYIM

Akşam Alıyor

Uşşak Şarkı

Haydar Tatlıyay



AKŞAM ALIYOR GÖNLÜMÜN TENHASINI HİCRAN
YILLAR SÜRÜYOR MATEMİ SEVDİM DİYE BİR AN
HERGÜN SÖNÜYOR BİR KERE YANDIM DİYE İNSAN
YILLAR SÜRÜYOR MATEMİ SEVDİM DİYE BİR AN

Nota 133-Akşam Alıyor

Beni Tenvire

Uşşak Şarkı

Haydar Tatlıyay

Sofyân



BENİ TENVİRE UZAK KALMADA MÂHIM BU GECE
SARSARI HİCRİLE SARSILDI PENAHIM BU GECE
YÜKSELİP GÖKLERE YİNE, YİNE AHIM BU GECE
ERİTİR DAĞLARI BAKTIKÇA NİGÂHIM BU GECE
SARSARI HİCRİLE SARSILDI PENAHIM BU GECE

Nota 134-Beni Tenvire

Beyhudedir Dönüşün

Uşşak Şarkı

Güfte: Rıfat Ayaydın
Beste: Haydar Tatlıyay



BEYHUDEDİR DÖNÜŞÜN, GÖMDÜM SENİ MAZİYE
YALVARMIŞTIN BİR ZAMANLAR, BU KALP SENİNDİR DİYE
KİMDİR GÜLEN BEN AĞLARKEN, ŞİMDİ SİTEMİN NİYE
YALVARMIŞTIN BİR ZAMANLAR, BU KALP SENİNDİR DİYE

Nota 135-Beyhudedir Dönüşün

Bu mudur Sende Muhabbet

Haydar Tatlıyay

Uşşak Şarkı



BU MUDUR SENDE MUHABBET, BU MUDUR SENDEKİ SEVDA
BU MUDUR SÖYLE, BU MUDUR GÖNLÜNDEKİ ATEŞ
SENİN MUHABBETİ AŞKINLA PEK PERİŞANIM
BU MUDUR SENDE MUHABBET, BU MUDUR SENDEKİ SEVDA
BU MUDUR SÖYLE, BU MUDUR GÖNLÜNDEKİ ATEŞ

Nota 136-Bu mudur Sende Muhabbet

Hayatım Geçmiyor

Uşşak Şarkı

Haydar Tatlıyay

Aksak



HAYATIM GEÇMİYOR BİR GÜN CEFASIZ
BENİ YILLARCA AĞLATTIN VEFASIZ
EMELSİZ, NEŞESİZ, ZEVKSİZ, SAFASIZ
BENİ YILLARCA AĞLATTIN VEFASIZ

Nota 137-Hayatım Geçmiyor

Köylü Kızı

Uşşak Şarkı

Haydar Tatlıyay



ÇEŞMEDE VAR BİR KÖYLÜ KIZI
SABAH VAKTİ SEHER YILDIZI GİBİ PARLIYOR GÜZEL YÜZÜ
SAÇI KUMRAL, LEBİ KIRMIZI

SORDUM BENİMLE GİDER MİSİN
ATEŞ-İ AŞKI BİLİR MİSİN SEN MELEK Mİ PERİ MİSİN
SAÇI KUMRAL, LEBİ KIRMIZI

Nota 138-Köylü Kızı

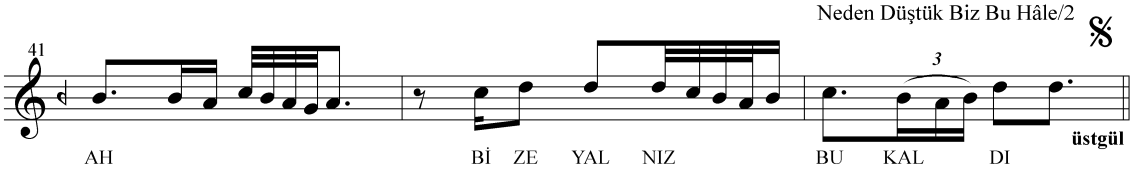
Neden Düştük Biz Bu Hâle

Uşşak Şarkı

Güfte: Rıfat Ayaydın
Beste: Haydar Tatlıyay



Nota 139-Neden Düştük Biz Bu Hale



NEDEN DÜŞTÜK BİZ BU HALE, MADEM SONU HİCRANDI
SÖNMEYECEK BİR ATEŞLE, GÖNÜL BOŞ YERE YANDI
PAYLAŞALIM IZDIRABI, BİZE YALNIZ BU KALDI
SÖNMEYECEK BİR ATEŞLE, GÖNÜL BOŞ YERE YANDI

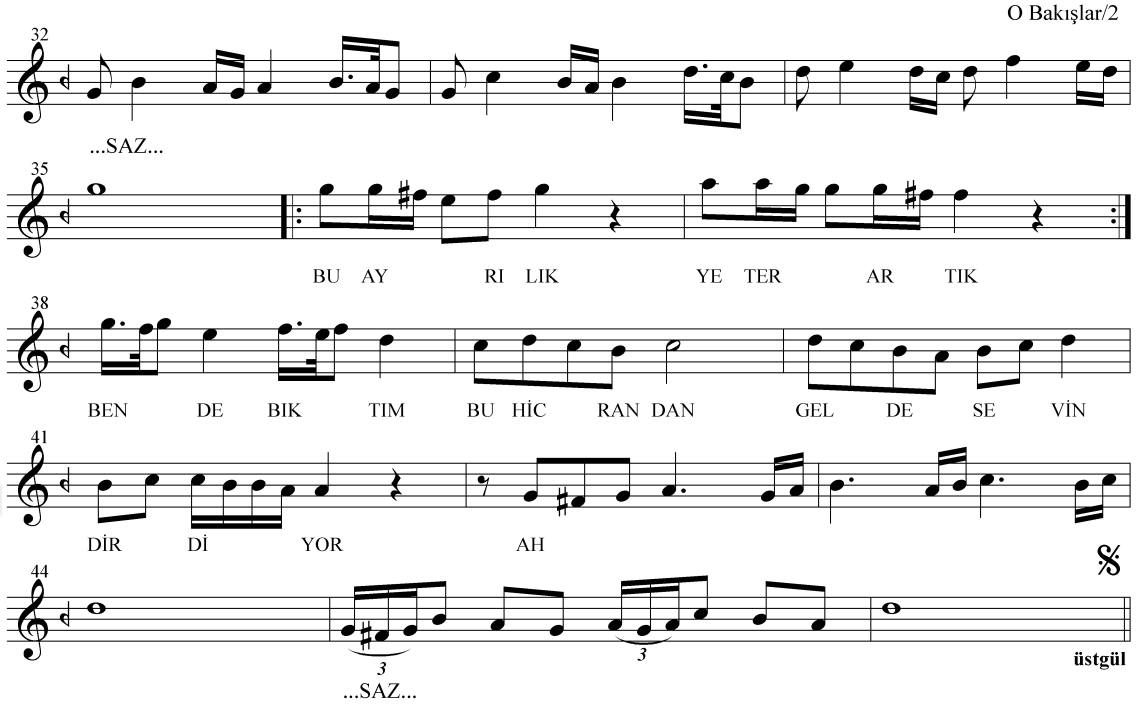
O Bakışlar

Uşşak Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay



Nota 140-O Bakışlar



O BAKIŞLAR BANA NELER SÖYLÜYOR
BENİM DERTLİ GÖNLÜME, O BAKIŞLAR NE ÜMİTLER VERİYOR
GÖZLERİME BAKIYOR, HİCRANIM DİNSİN DİYOR
BU AYRILIK YETER ARTIK
BEN DE BIKTIM BU HİCRANDAN
GEL DE SEVİNDİR DİYOR

Ömrümün Gülüsün

Haydar Tatlıyay

Uşşak Şarkı

Curcuna



ÖMRÜMÜN GÜLÜSÜN GÜL Kİ GÜLEYİM
SEVMEK GÜNAH İSE SÖYLE BİLEYİM
SENSİZ YAŞAMAKTAN İSE BEN ÖLEYİM
SEVMEK GÜNAH İSE SÖYLE BİLEYİM

Nota 141-Ömrümün Gülüsün

Seni Gördüm Çok Beğendim

Uşşak Şarkı

Güfte: Makbule Tatlıyay
Beste: Haydar Tatlıyay



SENİ GÖRDÜM ÇOK BEĞENDİM
AŞKINLA YANDIM ERİDİM
BU AŞKTA HİÇ GÜNAHIM YOK
PEK ÇOK SEVDİM SEVİLMEDİM

BU KABAHAT SENDE DEĞİL
BENDE GÜLÜM, BENDE CANIM
ÇÜNKÜ SENİ ANLAMADAN
GÖNÜL VERDİM, GÖNÜL VERDİM

HABERSİZ AŞIK OLANIN
CEZASINI GÖNÜL ÇEKER
VEFASIZCA GÖNÜL VEREN
BÖYLE HEP GÖZYAŞI DÖKER

Nota 142-Seni Gördüm Çok Beğendim

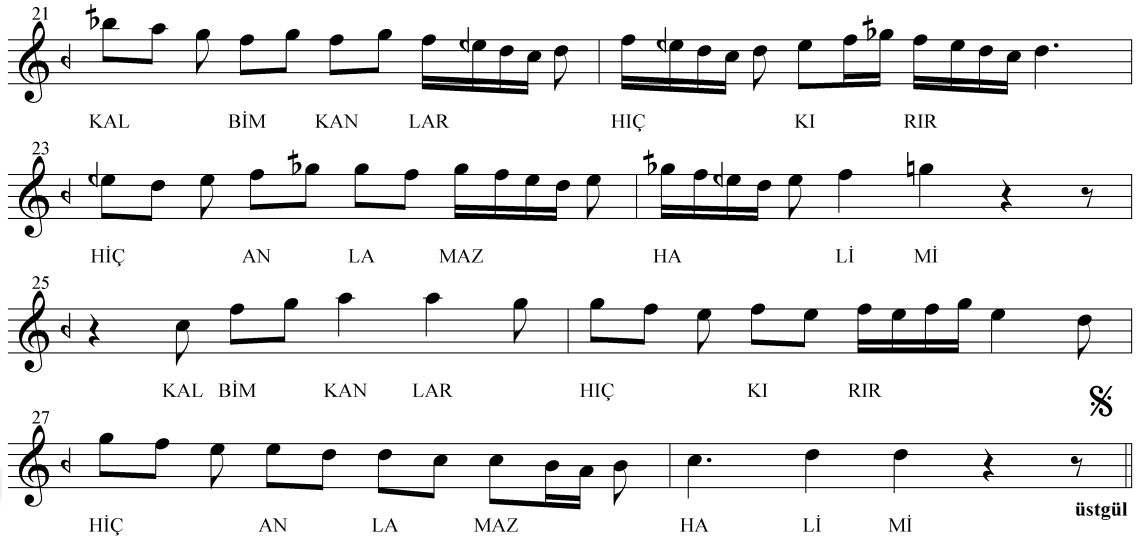
Sevda Sardı Kalbimi

Uşşak Şarkı

Haydar Tatlıyay



Nota 143-Sevda Sardı Kalbimi



SEVDA SARDI KALBİMİ, SENSİN ONU SARDIRAN
YA TERK ET, YA AL BENİ, SENSİN BENİ SOLDURAN
KALBİM KANLAR HIÇKIRIR, HİÇ ANLAMAZ HALİMİ
YA TERK ET, YA AL BENİ, SENSİN BENİ SOLDURAN

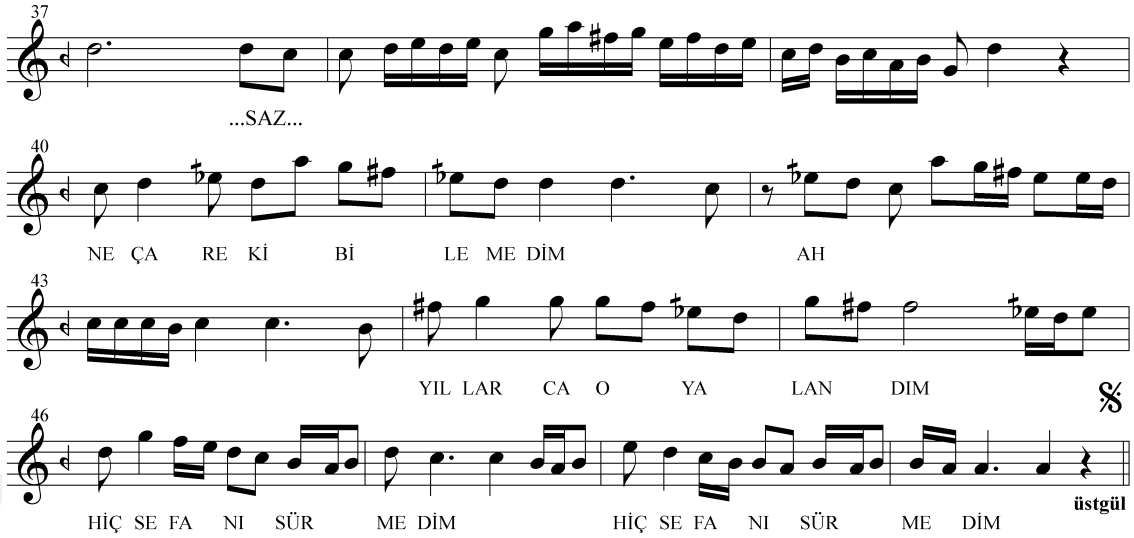
Sevdim Sevilemedim

Uşşak Şarkı

Haydar Tatlıyay



Nota 144-Sevdim Sevilemedim



Not : Bu eser 1948 yılında Eskişehir'de bestelenmiştir.

SEVDİM SEVİLEMEDİM, AĞLADIM GÜLEMEDİM
DÖKÜLEN GÖZYAŞIMI, BESTE İLE SİLEMEDİM
SENİ AĞLATMAK VARKEN, SENİ YALVARTMAK VARKEN
NE ÇARE BİLEMEDİM
YILLARCA OYALANDIM, HİÇ SEFANI SÜRMEDİM

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamda, gerek akademik duruşu gerek insani yönleriyle bana her anlamda örnek olan, çalışmanın fikir aşamasından başlayarak her safhasında bilgilerini, fikirlerini ve tecrübelerini benimle koşulsuzca paylaşan kıymetli danışmanım Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu'ya teşekkür ederim.

Bu süreçte tez izleme komisyonundaki katkılarıyla çalışmama desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım Doç. Dr. Özgen Küçükgökçe'ye ve Dr. Öğr. Üyesi Hülya Uzun'a,

Üzerimde her daim emekleri bulunan ve bu günlere ulaşmamda en büyük paya sahip kıymetli validem Müşerref Üstgül'e, ağabeyim Burhan Üstgül'e,

Bu zorlu süreçte beni bir an bile yalnız bırakmayan ve tüm kalbiyle ve hoşgörüsüyle hep yanımda olan sevgili eşim Beril Üstgül'e ve canım oğlum Ege Üstgül'e,

Henüz on üç yaşındayken tanıştığım ud çalgısında, bana tüm bildiklerini, hiç tereddüt etmeden içtenlikle aktaran, kimi zaman bir hoca kimi zaman da bir ağabey gibi yaklaşan değerli hocam TRT İzmir Radyosu ud sanatçısı Hüseyin Erci'ye ve kıymetli eşi sevgili ablacığım Nurcan Erci'ye,

Bu tezin temel kaynaklarından olan Makbule Tatlıyay röportajını gerçekleştiren Öğr. Gör. Engin Karadağ'a ve bu röportajın ses kayıtlarını benimle paylaşan Prof. Dr. Hakan Cevher'e,

Gerçekleştirdiğimiz müzik sohbetleriyle ufkumu genişleten mesai arkadaşım, sevgili kardeşim Dr. Öğr. Üyesi Onurcan Kaya'ya,

Her konuda hayat tecrübelerini benimle paylaşan değerli akademisyen büyüğüm Prof. Dr. Talat Ecemiş'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZGEÇMİŞ

Emre Üstgül ilk-orta ve lise öğrenimini İzmir' de tamamladı. Ortaokul' da başladığı ud çalgısını lise yıllarında amatör topluluklara katılarak ilerletme fırsatı buldu. 2005 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk musikisi konservatuvarı temel bilimler bölümünü kazandı. Aynı yıl TRT İzmir Radyosu ud sanatçısı Hüseyin Erci ile "ileri ud icra teknikleri", "makamsal geçkiler" ve "tavır ve üslup" üzerine çalışmalara başladı. 2010 yılında konservatuvardan üçüncülükle mezun oldu ve Afyon Kocatepe üniversitesi devlet konservatuvarında öğretim elemanı olarak göreve başladı. 2011 yılında Afyon Kocatepe üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü müzik ana sanat dalında yüksek lisans programını kazandı. 2012 yılında Dokuz Eylül üniversitesi eğitim fakültesinde pedagojik formasyon sertifika programına katıldı. Emre Üstgül 2014 yılından itibaren akitli saz sanatçısı olarak TRT İzmir Radyosu'nda programlara kabul edilmektedir. Kariyeri boyunca pek çok ud resitali, konser ve dinleti veren sanatçı, 2020-2021 eğitim-öğretim yılı itibariyle Aydın Adnan Menderes üniversitesi devlet konservatuvarı Türk müziği bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Evli ve bir çocuk babası olan Üstgül, İngilizce bilmektedir.