

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 3 Sayı 4 Aralık 2023 (Kış)

Elekber Esgerovun Azerbaycan üflemeli çalgıları alanının gelişimindeki rolünün incelenmesi
Mahire Guliyeva

Azerbaycan makamlarının modülasyon özellikleri açısından Hümayun makamının incelenmesi
İmran Shikhaliyev

Şirvan aşık havalarında darb enstrümanının rolü
Zülfiyye Hüseynova

Azerbaycan Tasnifi: ses kayıtları, notasyonları ve araştırma konuları
Jala Gulamova

Türk müziğinde aşıklık geleneğinin temsilcisi Aşık Veysel Şatıroğlu'nda kadın kavramı
Serap Subatan

Aşık Veysel türkülerindeki sözlerin ses eğitimi bağlamında müzikal ifade odaklı analizi
Alper Şakalar ve Sevda Gürel

Türkiye'de müzik makalelerinin yazımında kalite ölçütlerinin belirlenmesi ve öneriler
Hasan Said Tortop

Modal yapıtlarda modülasyon temsil modeli: Çember Mod Alanı
Ümit Fışkın





Türk Müziği (TM)
e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 3 Sayı 4 Aralık 2023 (Kış)

Türk Müziği Dergisi Hakkında

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe'dir.

Yayın Alanı

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası bir çok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

İletişim

Editöryal E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com
Telefon : + 90 505 383 5795 (Normal ve Whatsapp)

TM Künyesi

Dergi Adı	Türk Müziği
Kısaltma	TM
e-ISSN	2822- 3195
Yayıncı	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Konumu	Türkiye
Posta Adresi	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
Editöryal E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Telefon (Whatsapp)	+90 505 383 57 95
Lisans	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC)
Editörler	Prof.Dr. Ömer Türkmenoğlu ve Dr.Öğr.Üyesi Yusuf Benli
Yayın Süresi	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı	Elektronik
Dergi Web Sitesi	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı	2021
Yayın Dili	Türkçe
İndekslenme	Asos, Index Copernicus, Google Scholar, EBSCO, OpenAIRE

Türk Müziği Yayın Kurulu

Baş Editör

Prof. Dr. **Ömer Türkmenoğlu**, Türkiye

Dr.Öğr. Üyesi **Yusuf Benli**, Türkiye

Yardımcı Editörler

Doç.Dr. **Tuğçem Kar**, Türkiye

Dr.**Tülin Değirmenci**, Türkiye

Alan Editörleri

Doç.Dr. **Murat Gürel**, Türkiye

Doç.Dr. **Şevki Özer Akçay**, Türkiye

Dr.**Serkan Demirel**, Türkiye

Prof.Dr. **İrfan Karaduman**, Türkiye

Doç.Dr. **Gunay Mammadova**, Azerbaycan

Yürütücü Editor

Dr. **Hasan Said Tortop**, Türkiye

Doç. Dr. **Alper Şakalar**, Türkiye

Editör Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Emel Funda Türkmen**, Türkiye

Prof.Dr. **Mustafa Öner Uzun**, Türkiye

Doç.Dr. **Barış Toptaş**, Türkiye

Doç.Dr. **Nuride İsmayilzade**, Azerbaycan

Dr.Öğ.Üyesi **Ahmet Mutlu Terzioğlu**, Türkiye

Doç.Dr. **Göknur Ege**, Türkiye

Dr. Öğr. **Mehmet Alan**, Türkiye

Prof. Dr. **Ayten Kaplan**, Türkiye

Prof.Dr. **Cengiz Şengül**, Türkiye

Prof.Dr. **Aytaj Rahimova**, Azerbaycan

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Dr.Öğr.Üyesi **Adem Kılıç**, Türkiye

Doç.Dr.Öğr.**Günsu Şakalar**, Türkiye

Dr.Öğr. **Songül Çakmak**, Türkiye

Mizanpaj

İlhan Baltacı, Türkiye

2023 Kış Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 3. Cilt ve 4. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli sekiz makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba ve gayret gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz. Türk Müziği dergisinin gelişmesi için çaba gösterecek araştırmacıları dergimizin editör kurullarına davet ediyoruz. İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

No	Başlık	Sayfa
1	Elekber Esgerov'un Azerbaycan üflemeli çalgıları alanının gelişimindeki rolünün incelenmesi <i>Mahire Guliyeva</i>	403-419
2	Azerbaycan makamlarının modülasyon özellikleri açısından Hümayun makamının incelenmesi <i>İmran Shikhaliev</i>	421-428
3	Şirvan aşık havalarında darb enstrumanının rolü <i>Zülfiyye Hüseynova</i>	429-437
4	Azerbaycan Tasnifi: ses kayıtları, notasyonları ve araştırma konuları <i>Jala Gulamova</i>	439-449
5	Türk müziğinde aşıklık geleneğinin temsilcisi Aşık Veysel Şatıroğlu'nda kadın kavramı <i>Serap Subatan</i>	451-484
6	Aşık Veysel türkülerindeki sözlerin ses eğitimi bağlamında müzikal ifade odaklı analizi <i>Alper Şakalar ve Sevdâ Gürel</i>	485-497
7	Türkiye'de müzik makalelerinin yazımında kalite ölçütlerinin belirlenmesi ve öneriler <i>Hasan Said Tortop</i>	499-506
8	Modal yapıtlarda modülasyon temsil modeli: Çember Mod Alanı <i>Ümit Fışkın</i>	507-531

İndekslenme

Asos, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, EBSCO

Genç Bilge Yayıncılık

Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye

Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: gencbilgeyayincilik@gmail.com

Not: TM Uluslararası Rast Müzik Kongresi tarafından desteklenmektedir.

Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC) web site: <https://rastmusiccongress.org/>



dergisi

açık erişimli ve



lisansı altındadır.

Araştırma Makalesi

Elekber Esgerov'un Azerbaycan üflemeli çalgıları alanının gelişimindeki rolünün incelenmesi

Mahire Guliyeva¹

Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Konya, Türkiye. Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 18 Ekim 2023

Kabul: 1 Aralık 2023

Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Balaban

Dügah

Elekber Esgerov

Klarnet

Reform

Öz

Azerbaycan müzik folklorünün gelişiminde bazı müzisyenlerin katkılarının derinlemesi incelenmesi, bu gelişiminin anlaşılmasında oldukça önemlidir. Elekber Esgerov, Azerbaycan müzik folkloründe bilhassa üflemeli çalgılardaki değişimdeki katkıları açısından ilk defa incelenen bir figürdür. Bu çalışmada, Elekber Esgerov'un "İki valfli balaban" sazının özellikleri ve Avrupa üretimi olan "A", "B" klarnet sistemlerinin sanatçının "As" klarnetiyle karşılaştırılmış ve incelenmiştir. Dolayısıyla, Elekber Esgerov'un bestelediği dans melodileri ve muğam renklerinin kuruluş özellikleri, Azerbaycan ve batı müziği teorilerinden faydalanarak bestecinin özgün sentezi analize edilmektedir. Bu çalışmada sanatçının "Dügah" folklor enstrüman topluluğu ve aynı adanan muğam rengi hakkında bilgiler verilmektedir. Bu çalışmada, Elekber Esgerov'un Azerbaycan müzik folkloruna getirdiği yeni çalgı tarzı ve enstrümanlar üzerinde yaptığı reformların incelenmesi amaçlanmıştır. Esgerov'un, Azerbaycan üflemeli çalgılarından yeni klarnet ve balaban tasarımları incelenmiştir. Azerbaycan ve batı müziği arasındaki sentezde Esgerov'un etkisi incelenmiştir. Araştırmanın problemi; Azerbaycan'da klarnet ve balaban çalgılarının gelişiminde Elekber Esgerov'un katkıları nelerdir? "İki valfli" balaban ve "As" tınlı klarnet enstrümanlarının özellikleri nelerdir? Şeklindedir. Araştırmada, nitel araştırma türlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Bu dokümanlar, Esgerov ile ilgili arşiv belgeler, gazeteler, konser programları ve afişler, diplomalar, fahri belgeler, disk ve plak kayıtları, sosyal medyada yer alan videolarıdır. Sanatçının arşivinde orijinal enstrüman tasarımları: "İki valfli balaban", "As" tınlı klarnet, çift zurna, ney ve tütek çalgı enstrümanları seçilmiştir. Esgerov'un arşivinde üflemeli enstrümanların çalgılarına ait iki topludan oluşan el yazıları da yer almaktadır. Bunun yanında, orijinal ve virtüöz çalgıları Azerbaycan Televizyonu ve Radyosu'ndaki "Altın Fonda" programı incelenmiştir. Mehribani, Adaleti ve Zöhrabi dans melodisinin analizi yapılmıştır. Esgerov'un "As" sistemli klarnet yapısı ve iki valfli balaban yapısı ve enstrümanın teknik gelişimi için nota transferleri incelenmiştir. Frans Şubert, "Serenada" ve Solovyov-Sedoy, "Moskova çevresinde geceler" eserleri incelenmiştir. Esgerov'un "Dügah" rengi de incelenmiştir. Araştırma sonucunda; Esgerov'un dokümanları içeriğinde bestelediği dans melodileri ve muğam renkleri müzikologlar tarafından notaya alınmıştır. Esgerov, balaban çalgısına iki valf daha ekleyerek "İki valfli balaban" enstrümanını ortaya koymuş ve enstrümanın ses dizisine yenilik getirmiştir. Bunun yanında "As" tınlı klarnet enstrümanı muğam şancılarında eşlik amacıyla yapmıştır. Esgerov'un üflemeli müzik aletlerinde yapmış olduğu bu yenilikler, Azerbaycan müzisyenlerinin eğitiminde yerini almış olup, halen yeni müzisyenler tarafından eserleri icra edilmektedir. Bu çalışmadaki incelemelerin dışındaki diğer eserlerinin de incelenmesi önerilir.

2822-3195 / © 2023 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Guliyeva, M., (2023). Elekber Esgerov'un Azerbaycan üflemeli çalgıları alanının gelişimindeki rolünün incelenmesi. *Türk Müziği*, 3(4), 403-419. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574693>

Giriş

Azerbaycan müzik sanatının tarihi eski zamanlara dayanmaktadır. İlk zamanlardan başlayarak günümüze kadar bu sanat türü farklı gelişim evrelerden geçmiştir. Azerbaycan'ın eski halk muğamları, milli oyun ve dans ezgileri, şarkıları,

¹ Öğretim Görevlisi, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Konya, Türkiye. Doktora Öğrencisi, Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan. E-mail: mahireguliyeva353@gmail.com ORCID: 0009-0003-2890-2161

aşık sanatı ve birçok türlü eserleri bu yapının temelini oluşturmuştur. Elbetteki, müzik sanatının gelişiminde müzik enstrümanlarının rolü büyüktür ve birçok zamanlarda olduğu gibi bugün bile çalgılar üzerinde değişiklikler yapılmakta, enstrümanların yeni tasarımları geliştirilmektedir.

Müzik sanatı üzere bilim insanı, Abdülkadir Meragi (1353-1435) eski devirlerin enstrüman yapıları hakkında ansiklopedik incelemelerinde bilgiler vermiştir (Brymer, 1976). A.Meragi'nin kaleme aldığı yazılarında çalgı enstrümanlarını üç gruba ayırmıştır:

- Telli enstrümanlar: *eski ud, mükemmel ud, şeştar, kemençe (kamança), ğiyek (gijek), Şirvan tanburu, ruhafza, gopuz, ozan, ney tanbur (nay tanbur), rebab (rûbab), rudhani, yektay, Rum trentayi, şedirğu (şıdırğı), şabrud, muğni, çeng, kanun, sazi dulab, yatuğan, konkira;*
- Üflemeli enstrümanlar: zurna, nefir, burğu, hik ney (tulum), cipçig, neyçe balaban, sipsi (sümsü), beyaz ney (ağ ney), zemir, erganun;
- Kase ve tepsi şeklinde yapılan enstrümanlar: *elvah, kase setli* enstrümanlar dahildir.

Başka bir bilim insanı, Safiyyüddin Urmevi kendi müziksel incelemelerinde eski dönemlerde yapılan Azerbaycan halk çalgı enstrümanları hakkında bilgiler vermiştir. Günümüze kalan yazılar müzikologlar tarafından araştırılmakta ve değerlendirilmektedir. Her iki bilgin insan, Azerbaycan müzik enstrümanlarının teknik çalgılarını iyileştirerek yeni tasarımlar ortaya koyabilmişlerdir. Safiyyüddin Urmevi'nin *nüzbe* ve *muğni* sazları uzun yıllar Azerbaycan ve Doğu çalgı sanatında önemli bir yer tutmuştur. Ne yazık ki, Azerbaycan'ın eski halk enstrümanlarının birçoğu zamanla dejenere olmuş ve günümüze çok az kısmı ulaşmıştır. Günümüzde Azerbaycan Milli Konservatuarı bünyesindeki laboratuvarında eski halk enstrümanların restorasyonu edilmekte ve önceki orjinal haline dönüştürmeleri sürdürülmektedir.

Üflemeli enstrümanlar nefes aracılığıyla yani üfleyerek hava verme işlemi anlamını taşıyan çalgıları anlatır. Bu nedenle üflemeli enstrümanların nefesle ilgili yapılarına göre bazen “*nefesli çalgılar*” ifadesiyle karşılaşılabılıriz. Geçmiş dönemde yaşamış insanlar konuşma dili oluşturmada önce hareket ve tavırlarıyla kendini ifade etmeye çalışmıştır. İlk zamanlarda üflemeli çalgılar, müziksel yetenekleri olmadığı için her türlü törenin önemli bir unsuru olarak organize edilmiş, zaman geçtikçe ve teknik işlemleri değiştikçe icra tarzları da artırılmıştır. Yıllar geçtikçe enstrümanların çalgı fırsatları geliştirilmiş ve eski dönem merasimlerinde yapılan hareketler müziğin gelişimi nedeniyle zamanla dans sanatına dönüşmüştür. Muhammed Fuzuli'nin ansiklopedik yazılarında birçok eski halk müzik enstrümanlarının özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Yazar ve bilim insanı M.Fuzuli kadim *ney* sazını şöyle anlatır:

“*Naledendir ney gibi avazeyi eşgim bülent*

Nale terkin gilmazam ney tek kesilsem bend bend”...

Çağdaş zamanında üflemeli çalgı enstrümanları farklı malzemelerden yapılmaktadır ve hazırlanış sırasına göre iki gruba ayrılır:

- Bakırdan (mis) düzenlenen üflemeli enstrümanlar: *trompet, tuba, saksafon, A trombon, flüt, korno* ve diğerleri;
- Ağaçtan düzenlenen:

a) Avrupa üflemeli çalgı enstrümanları: *fagot, klarnet, obua* ve diğerleri;

b) Azerbaycan milli üflemeli çalgı enstrümanları: *zurna, balaban, tütek, ney* ve diğerleri.

“İnsan tarih boyunca doğa ve toprağı işlemiş, sanat ile duygu ve düşüncüyü şekillendirmiştir. Bu şekilde toplum zamanla kendi kültürel ürünlerini oluşturmuştur (Babayev, 1974). Kültürel ürünler toplumu yansıtır, milli kimliği nitelediğindedir” (Çulaki, 2005). Enstrümanların yeni konstrüksiyon yapıları müzik sanat türlerinin gelişimine yol açmıştır. Eski zamanlarda insanların düğün, yas ve diğer merasimlerdeki çalışmalarına sanat türü ve formu söylemek tam olarak kabul görmemekle birlikte, ritüellerin kökünde oyun hareketlerinin olduğu bilinmektedir. Zaman içerisinde ilk çalgılar yapılmıştır ve hareketlerden oluşan yeni dans ezgileri düzenlenmiştir.

Azerbaycan üflemeli çalgı enstrümanları üzere ünlü müzisyen Elekber Esgerov, dans melodileri ve muğam renglerinin bestecisi bahse konu icracılarından biridir. Sanatçının çok yönlü yaratıcılığı çalışmadaki bölümler içeriğiyle sunulmaktadır:

- Elekber Esgerov virtüöz müzisyen;
- Elekber Esgerov'un bestelediği dans melodilerinde oluşturduğu sentez;
- Elekber Esgerov'un “As” sistemli klarnet yapısı;
- Elekber Esgerov'un *iki valfli balaban* yapısı ve enstrümanın teknik gelişimi için nota transferleri;
- Elekber Esgerov'un bestelediği “*Dügah*” rengi ve aynı adanan enstrümantal folklor topluluğu.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmada, Elekber Esgerov'un üflemeli balaban ve klarnet enstrümanları üzerinde oluşturduğu reformlar ve farklı kuruluşlara ait düzenlemelerinden, bestelediği dans melodileri ve muğam renglerindeki yeni yaklaşımından, Doğu ve batı müziği arasında yaptığı özgün sentez hakkında sunulmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Elekber Esgerov tarafından ortaya koyulmuş “As” tınlı klarnet, “İki valfli balaban” üflemeli enstrüman tasarımlarının ve bu çalgıların gelişimine yönelik katkı sunması amaçlanarak hazırlanmıştır. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi aşağıdaki gibidir:

Klarnet ve balaban çalgılarının gelişiminde Elekber Esgerov'un nasıl katkıları olmuştur? “İki valfli” balaban enstrümanı yapılarak onun ses dizisi artırılması amacıyla yapılmıştır. Elekber Esgerov “İki valfli balaban” enstrümanını yaparak eski klarnet sazından valfleri kendi balaban eklemiş ve böyle iki perde artırmıştır. Eski balaban enstrümanların dizisi küçük oktavın “G” sesinden II oktavın “C” sesi aralığına gibi oluşmuştur. Ama Elekber Esgerov hemen aralığı iki ses artırmakla balabanın teknik çalgılarını geliştirmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada döküman incelenmesi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada, Elekber Esgerov'un dökümanları arasında “İki valfli balaban” ve “As” tınlı klarnet enstrümanlarının orijinal görüntüleri video ve fotoğrafları incelenmektedir. Bestecinin dans melodileri ve muğam renkleri analiz edilmektedir. Doğu ve batı müziklerinin makam kuruluşlarından faydalara özgün bir sentez yapabilmektedir. Elekber Esgerov Azerbaycan makamları ve batı müziğindeki majör-minör dizileri (lad) arasında sentez oluşturmuştur. Onun bestelediği melodiler doğaçlamalar üzerinde yapılan serbest yönmler, varyasyon ve sekvans prensipleriyle kurulmuştur. Böyle yaklaşım Azerbaycan dans melodilerine yeni tarz oluşturmuştur.

Bulgular

Elekber Esgerov virtüöz müzisyen

Azerbaycan üflemeli çalgı enstrümanları tarihi gelişiminde Elekber Esgerov'un adı ayrı bir önem atfedilir. Elekber Esgerov, 1933 yılında Azerbaycan'ın Bakü şehrinde doğmuştur. Küçük yaşlarından müzikle ilgilenmesi ve *klarnet* enstrümanına gösterdiği sevgi onun ilk çalgılarına sebep olmuştur. Hiçbir müzik eğitimi almayan E.Esgerov, 1944 yılında (11 yaş) halkın milli bayram ve düğün şenliklerinde çalışmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı birçok dünya halkları beraberinde Azerbaycan devletine de ekonomik sorunları getirmiştir ve Elekber'in ailesi de bu durumdan etkilenmiştir. Elekber'in anne ve babası onun yetenekli olduğuna rağmen bu minvalde akademik bir eğitim alma fırsatı bulamamıştır. Tüm zorluklara rağmen E.Esgerov yetenekleri ile Azerbaycan müzik sanatında önemli bir yer tutmaktadır.

1951'de (18 yaş) E.Esgerov ülke sanatçılarının dikkatini özüne karşı celbetmiş ve Müzikal Komedi Tiyatrosu bünyesinde faaliyet gösteren halk çalgıları topluluğuna, sonrasında ise 1953 yılında Müslüm Magomayev'a adanmış Azerbaycan Devlet Filarmoni Orkestrası'na, Hakikat Rzaeva'nın şefliği ile halk sazları topluluğuna davet edilmiştir. 28 Ekim 1953'te Sovyet ordusuna askerlik hizmetine çağırılması üzerine çalışmalarına bir süre ara vermek zorunda kalmıştır.

1957'de E.Esgerov, Azerbaycan Devlet Pop Orkestrası'na solist ve *klarnetçi* müzisyen pozisyonuna atanmıştır. Aynı yıl E.Esgerov, Ahmet Bakıhanov'un şefliği ile halk çalgıları topluluğuna *klarnetçi* olarak çalışmaya çağırılmıştır. 1957

yılında halk arasında icralarıyla tanınan sanatçı, eğitim almak için Asaf Zeynalı adanmış Orta Müzik Okulu'na ve Bahrüz Zeynalov'un *balaban* enstrümanı üzere sınıfına 1959 yılında kabul edilmiştir. B.Zeynalov, öğrencisi Elekber Esgerov'u diğer kursiyerlerden ayırmış ve becerilerini muhafaza etmeye çalışmıştır. Öğretmen Zeynalov'un öğrencisine olan tavrı ilerleyen yıllarda samimi arkadaşlığa dönüşmüştür. E.Esgerov, öğretmen ve öğrenci geleneklerine bağlı kalarak, eğitim gördüğü yıllarda hocalarından Azerbaycan ve Dünya müziği teorisini derinden inceleyerek öğrenmiş ve sonraki dönemlerde kendi yaratıcılığında faydalanmıştır. Okul yıllarında öğrenci olmasına rağmen, E.Esgerov müzik sanatının önde gelen temsilcileri Alibaba Memmedov'un ve Aliğa Guliyev'in iş tekliflerini almıştır ve onların şefliği ile halk çalgı topluluklarında solo *klarnetçi* görevini üstlenmiştir.

1958 yılında Seid Rüstemov'un şefliğiyle Azerbaycan Halk Çalgıları Orkestrası'na *bas balaban* icralığı işine davet edilmiştir.

1966'da E.Esgerov, Sumgayıt Orta Meslek Müzik Okulu'nun *balaban* sınıfı üzere öğretmenlik işine başlayarak birçok Azerbaycan ve batı bestecilerinin eserlerini çalışmış ve nota transferleri derlemiştir.

1973 yılında SSCB'nin halk sanatçısı, Azerbaycan'ın ünlü müzisyenlerinden birisi olan Reşid Behbudov, Elekber Esgerov'u kendi topluluğuna davet etmiş ve onunla birlikte dünyanın birçok şehirlerinde konser programları ile performanslar sergilemişlerdir. Birlikte Arap Birleşik Emirlikleri, İngiltere, İrlanda, İsveç, Sakhalin adası, Almanya, Güney Amerika, Kazakistan, Tacikistan, Özbekistan, Armenistan, Gürcistan, Rusiya, Çekoslovakya, Yugoslavya, Moldova ve diğer devletlerde profesyonel sanat çalışmalarını sunmuşlardır.

Azerbaycan'ın halk sanatçısı, besteci, piyanocusu Rafik Babayev, İngilterede geçirilen konser programından sonra gazete haberlerinden birinde Elekber Esgerov hakkında röportaj vermiştir ve şöyle söylemiştir: “*Maestromuz Reşid Behbudov gürültülü alkışlarla tekrar tekrar sahneye davet aldıktan sonra biraz dinlenmek için, bana işaretti ki, enstrümantal ekib muğam ikrasına geçiş alsın. Ben Elekber'den rica ettim istediği muğam üzerinde icralar etsin ve enstrümantal ekib onun çalgılarına uygun devam edecek. <...> Elekber Esgerov “Bayatı-Şiraz” abenki içeriğinde öyle üflemeler etti ki, salon onu ayak üstü alkışladı. Mutluluktan gözleri yaşla dolan maestromuz ve ensembl üyeleri ona hayranlıkla bakarak Ahse! Ahse! Ahse! derdik....*” (Guliyeva, 2022).

Azerbaycan'ın ünlü sanatçısı Elekber Esgerov, yıllar içeriğinde *klarnet*, *balaban*, *tütek*, *ney* ve *zurna* gibi üflemeli çalgıları ile yaşadığı dönemin ve bugünün en virtüöz icracılarından biri olarak sanatçılar tarafından en üst düzeyde takdir toplamıştır. Onun üflemeli çalgılar üzerindeki yenilikleri ilk defa detaylı olarak araştırılmaktadır.

Elekber Esgerov'un bestelediği dans melodilerinde oluşturduğu sentez

Milletlerin kültürel yapıları farklıdır ve onların özelliklerini sanatsal resim, edebiyat, müzik ve dans türlerinde görebiliriz. Batı veya Azerbaycan dans melodileri bu bağlamda farklı özelliklere sahiptir. Halk dansları eski zamanlara aittir ve hakkında birçok çalışmalar vardır. Gobustan'daki kayaların üzerinde insanlar tarafından yapılan ilk resimler, halk oyunları hakkında olan en eski tarihi kaynaklardan bazılarıdır. Azerbaycan dans sanatı eski zamanlardan başlayarak günümüze kadar uzun yıllar gelmiş ve ilk türlerinden faydalanarak daha yeni formlar geliştirilmiştir. Müziğin gelişimi ve müzisyenlerin başarılı çalışmaları halk oyunlarına yeni tarz getirmiştir. Böylece, hareketli halk oyunları zaman zaman enstrüman dans türlerine geçiş yapmıştır.

Azerbaycan'da mevcut olan çalgı enstrümanları: *tar*, *kamança*, *klarnet*, *balaban*, *garmon* için besteler yapan birçok icracı müzisyen vardır. Mesela: *garmon* enstrümanı üzere: Teyyub Demirov, Zakir Mirzeyev, Avtandil İsrailov <...>; *tar* enstrümanı üzere: Bahram Mansurov, Hamid Vekilov <...>; *kamança* üzere: Gılman Salahov, Abbasgulu Necefzade <...>; üflemeli enstrümanlar üzere: Elekber Esgerov (*klarnet*, *balaban*, *tütek*, *ney*, *zurna*), Hacı Hamidoğlu (*klarnet*) ve başkaları.

Elekber Esgerov'un ismi Azerbaycan müzik sanatında onurludur. Onun çalgı üslubu ve yaptığı yeni enstrüman tasarımları, “*Dügah*” enstrümantal folklor topluluğu, *balaban* enstrümanı için oluşturduğu nota transferleri, bestelediği dans melodileri ve muğam renkleri bugün halkın hazinesine çevrilmiştir.

Azerbaycan'ın en ünlü bestecisi, halk makamlarının temelini oluşturan Üzeir Hacıbeyli'nin geleneklerine bağlı kalan E.Esgerov özgün yeniliklere imza atmıştır. Virtüöz müzisyen E.Esgerov tüm çalgılarını doğaçlamalar üzerinde kurmuştur ve bununla ilgili özgün çalgı tarzı yaratmıştır. Bu tür yaklaşım onun bestelediği melodilerde kendi etkinliğini gösterdi.

Onun bestelediği dans melodileri ve muğam renkleri enstrümantal eserlerdir. Bu melodiler üflemeli sazların ses aralığına ve teknik çalgılarına uygun yapılmıştır. Bazı ezgilerin giriş kısımlarına dikkat etsek orada sekizlik veya noktalı sekizlik duraklama işaretlerine rastlayabiliriz. Bugün, Elekber Esgerov'un dans melodileri, muğam renkleri ve diğer bestelediği ezgiler Azerbaycan müzik kültürünün benzersiz örnekleridir.

Elekber Esgerov birçok dans melodilerini 6/8 boyutta yapmıştır. Bu melodiler programatiktir ve sanatçının hayatındaki yakın insanların epizodik görüntüleridir. Ezgilerin içeriğinde: coşkulu, hızlı ve orta tempolu melodiler yer almaktadır. Sanatçı kendi bestelerinde batı müziğinde kullanılan *varyasyon*, *sekvans*, *majör* ve *minör* makam (lad) kuruluş prensiplerinden faydalanarak Azerbaycan *muğamları* arasında serbest modulyasyon geçişler yapmakla birlikte sentez oluşturmuştur. Günümüze kadar Elekber Esgerov'un yeni yaklaşımı detaylı araştırılmadığı için bazı müzikologların nota aktarmalarında yanlış yazı tipleri bulunmaktadır. Bu nedenle, E.Esgerov'un "Mehribanı" dans melodisi çalışmanın bu bölümünde sunulmaktadır (Figür 1, Figür 2, Figür 3). Her iki örnek nota aktarma yazısında *röpriz* işaretleri bulunmaktadır. *Röpriz* işareti E.Esgerov'un çalgı usulüne ve bestelediği melodilerin kuruluş özelliklerine uygun değil, çünkü yenilikçi müzisyen çalgılarını *doğaçlamalar* üzerinde oluşturmuştur.



Figür 1. Elekber Esgerov'un "Mehribanı" dans melodisi (Guliyeva, ve Guliyev, 2011)



Figür 2. Elekber Esgerov'un "Mehribanı" dans melodisi (İmamverdiyev, 2020)

Üçüncü nota aktarma baştan sona gibi sanatçının özgün icraları üzerinde yapılmıştır². Bu çalışmada, melodi varyasyon geçişlerle ve *klarnet* sazının teknik çalgılarına uygun yapılmıştır (nota 3.).



Figür 3. Elekber Esgerov'un "Mehribanı" dans melodisi (Guliyeva, 2022)

Çalışmanın bu bölümünde, müzikologların nota aktarmaları analize edilerek E.Esgerov'un özel yaklaşımı hakkında sunulmuştur.

Edinilen bilgilere göre, *doğaçlamalar* üzerinde yapılan melodilerde *röpriz* işaretleri kayıt edilmiyor, çünkü melodiler içeriğinde mevcut olan müzikal figürler fark yaratıyor. Dolayısıyla, bestecinin dans ezgilerinde müziğin tekrar edilmesine

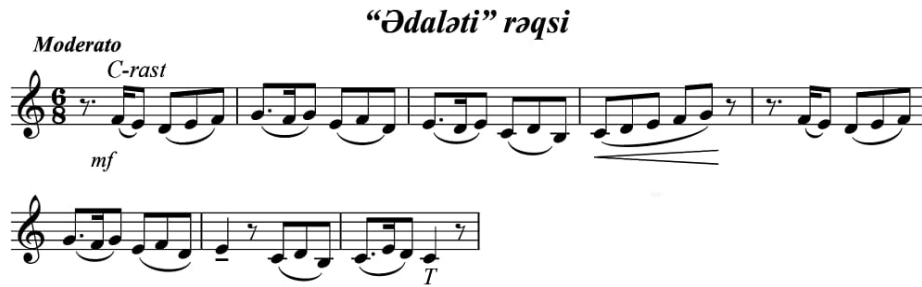
² Elekber Esgerov'un bestelediği müzikler ve virtüöz çalgıları Azerbaycan'ın Televizyon ve Radyo arşivinde korunmaktadır.

ihtiyaç duyulmuyor, ancak bazı müzikologların nota aktarmalarında melodilerin başlangıç, orta ve sonuç kısımlarında *röpriz* işaretleri görülmektedir.

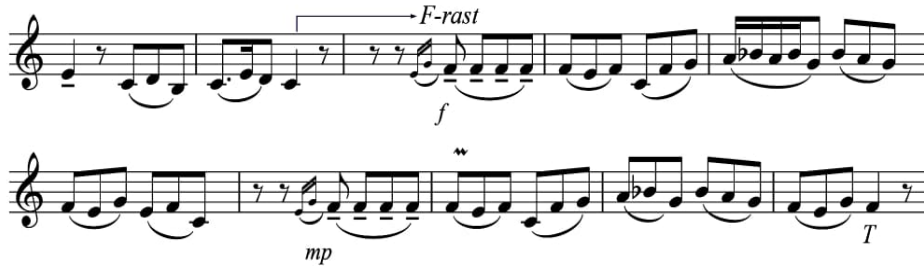
Elekber Esgerov'un bestelediği: "Adaleti", "Mehribanı", "Natavani", "Cavidi", "Vügarı", "Rasimi", "Kadim dans", "Bahtiyarı", "Kürdü", "Metaneti", "Maralı", "Zöhrabi" ("Sabahi") dans melodileri ve "Düğah", "Şur", "Bayatı-Şiraz" muğam renkleri ve diğer besteleri Azerbaycan halkının önemli müzikal figürlerindendir. Bu çalışmada sanatçının "Adaleti" ve "Zöhrabi" ("Sabahi") dans melodilerinin kuruluş özellikleri daha detaylı analize edilmektedir (İmamverdiyev ve İmamverdi, 2020).

Elekber Esgerov, "Adaleti" dans melodisini 1961 yılında ailesine adanarak bestelemiştir (Web 1). Bu melodi mutluluk duyguları üzerinde yapılmıştır (Meragi, 1977). Sanatçının bestelediği "Adaleti" dans melodisi *balaban* çalgılarına ait yeni fikirler gerçekleştirdi. Eski zamanlarda bu enstrüman üzüntülü ses tonu ve ağır tempolu çalgıları ile bulunmaktadır, ancak "Adaleti" dans melodisi sazın seslenmesine mutluluk duyguları ve güzel ruh düşünceleri getirdi. Bu ezgileri araştırmakla müzikologları zor duruma getirmek fikrimiz yok. Üstat sanatçı Esgerov, üflemeli sazların gelişimi için birçok yenilikler ve reformlar oluşturdu. Elekber Esgerov, Azerbaycan müzik kültürünü özgün yaklaşımı ile yenilikler yaptı ve bu nedenle onun sanatı hakkında doğru söylememiz gerek.

"Adaleti" dans melodisi *do rast* makamı üzerinde oluşturuldu (Figür 4). Ezginin orta bölümü "*Rast*" muğamı ailesine ait bir kolu olan *hüseyni* adlı bir kısma tekabül eden *fa rast* noktasını ifade eder (Figür 5).



Figür 4. Elekber Esgerov'un "Adaleti" dans melodisi (Guliyeva, 2022)



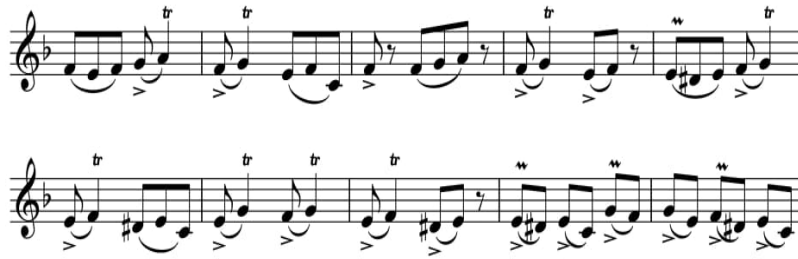
Figür 5. Elekber Esgerov'un "Adaleti" dans melodisi (Guliyeva, 2022)

Elekber Esgerov'un bestelediği "Zöhrabi" dans melodisi (Web 2), uzun yıllar *nağara* enstrümanında ona eşlik eden sanatçı Zöhrab Memmedov'un ihtişamına bestelenmiştir (Esgerov, 1966). Bu eser, *bayatı-şiraz*, *rast* ve *segah* makamlarının birbirine serbest modulyasyon geçişleri üzerinde kurulmuştur. Bestecinin diğer dansları Azerbaycan makamlarına dayanıyorsa ve tüm özelliklerini yansıtıyorsa, "Zöhrabi" dansının melodisi batı müziğindeki *majör* ve *minör* makamları üzerinde (lad) kurulmuştur. Melodi başta *d-moll* (Figür 6) ve sonra ilgili *F-dur* (Figür 67) dizisine geçiş olarak yapılmıştır (Guliyeva, 2022).



Figür 6. Elekber Esgerov'un "Zöhrabı" dans melodisi (Guliyeva, 2022)**Figür 7.** Elekber Esgerov'un "Zöhrabı" dans melodisi (Guliyeva, 2022)

"Zöhrabı" dansının orta bölümünde *re bayatı-şiraz*, daha sonra *fa rast* ve *mi seğah* makamları üzerinde serbest modulyasyon geçişler yapmıştır ve doğrudan bu nota aktarmada görülmektedir (Figür 8).

*fa rast**mi seğah***Figür 8.** Elekber Esgerov'un "Zöhrabı" dans melodisi (Guliyeva, 2022)

Bundan başka, eserde *nağara* enstrümanının teknik çalgı üslubu ve müzikal ifadeleri de bu yazı örneğinde yer almaktadır. *Aksent* ve *trel* işaretleri melodinin başlangıç kısmından sonadək nota yazılarında görülmektedir. E.Esgerov'un tüm dans melodilerini analize ederek farklı yaklaşım ve kuruluş özelliklerine rastgelebiliriz.

Elekber Esgerov'un "As" sistemli klarnet yapısı

Müzik sanatının gelişiminde çalgı enstrümanlarının rolü çok önemlidir. Eski zamanlardan başlayarak günümüze kadar sazların çeşitli tasarımları yapılır ve icracılar tarafından müzikal hayatta gerçekleştirilir. Çok türlü ezgilerin yapılması müzik enstrümanlarının sanatsal ve teknik çalgılarına bağlıdır. Tüm zamanlarda olduğu gibi günümüzde de müzik enstrümanlarının yeni tipleri yaratılmaktadır. Azerbaycan Milli Konservatuarı bünyesinde faaliyet gösteren laboratuvar da eski çalgı enstrümanlarının restorasyonu yapılmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde Avrupa kökenli *klarnet* sazının yaratılış ve gelişim tarihi sunulmaktadır. Burada Azerbaycan üflemeli sazlarının virtüöz icracısı Elekber Esgerov'un "*As*" *klarnet* yapısı ve yeni yaklaşımı sunulmaktadır. Elekber Esgerov birçok üflemeli enstrümanlar üzerinde icralar yapmıştır. O, milli *balaban*, *tütek*, *ney*, *zurna* ve Avrupa kökenli *klarnet*, *obua*, *flüt*, *saksafon* çalgılarını profesyonel bildiği için bazı enstrümanların üzerinde konstrüksiyon değişiklikler yapmıştır. E.Esgerov'un kendi yapısı "*As*" *tınlı klarnet* (şekil: 7, 8, 9, 10.) üzerinde yeni çalgı fırsatları yaratabilmiştir (Guliyeva, 2023).

Azerbaycanda *klarnet* enstrümanı çok türlü halk yaratıcılığında ve bestecilerin senfonik müziklerinde kullanılmaktadır. Buna rağmen Alman üretimi olan "*A*" *klarnet* sazı halkın muğam, dans yaratıcılığında ve Fransız üretimi "*B*" *klarnet* ise senfonik topluluklarda seslendirilmektedir. Virtüöz icracı Elekber Esgerov, zamanında halk çalgı enstrümanları topluluklarında ve pop orkestrasında çalıştığı için müziklerin seslendirilmesinde her iki *klarnet* sisteminden kullanmıştır. Bu nedenle, sanatçı kendi "*As*" *tınlı klarnet* tasarımını düşünmüş ve gerçekleştirmiştir. O, özel enstrümanında gövde ve valflerin uzunluklarını önemli ölçüde oluşturdu. E.Esgerov'un "*As*" *klarnet* enstrümanı tını ve uzunluk bakımından Avrupa sazlarından farklı yapılmıştır. Çalışmanın son bölümünde kayıt alan Avrupa üretimi olan *klarnet* sazları fotoğraflarda görülmektedir. Örnek (Fotoğraf 11). Şekilde görüldüğü gibi sistem bakımından enstrümanlar farklıdır. *Klarnet* enstrümanının kökenli tarihini kısaca tanılayım. Bu enstrümanlar: İtalyada, *clarnetto*; Almanyada, *clarinette*; Fransada, *clarnet*; İngilterede, *clarionet* adları ile tanınmıştır. Bazı ansiklopedi yazılarda çalgıların icadı 16. yüzyılın sonralarına (1690), bazılarında 17. yüzyılın başlangıcına (1710) ait edilir.

Klarnet sazının ilk örneklerinden biri *clarino* enstrümanı vardır. Latince *clarus* kelimesi net, temiz sese sahip bir *trompet* enstrümanı anlamına geliyor. Bu enstrümanın ilk yaratıcılarından biri Alman ustası Henrik Denner olmuştur. 1678'de üflemeli çalgılar yapmak için usta Denner öz fabrikasını açtı. İlerleyen yıllarda Nünbergli usta İogan (Yohann) Denner, babası Henrik (Genrich) Denner'in sanat yolundan faydalanarak eski Fransız üflemeli çalgı sazı olan *chalumeau* (*şalümo*) üzerinde çalışmış, tasarımı geliştirmiş ve yeni *klarnet* yapısı fikrini hayata geçirmiştir.

Chalumeau (*şalümo*) enstrümanı bir oktav aralığında yapılmıştır. *Chalumeau* ve *klarnet* arasında net bir ayrım, sol elin baş parmağı vasıtasıyla ikinci oktavın notalarına geçiş oluşturan bir valfin sol elin arka tarafında tanıtılmasıdır. 18. yüzyılın ikinci çeyreğinde *chalumeau* enstrümanı müzik çalgı pratiğinden çıkarılmıştır. Babasının çalışmalarını devam eden Yakob Denner *iki valfli klarnet* yaratır ve onun üç enstrüman yapısı Nünberg, Berlin ve Brüssel müzelerinde korunmaktadır. İlerleyen yıllarda *iki valfli klarnet* sazının mevcudluğuna rağmen Avusturyalı usta Pauer 1760 yılında *üçüncü valfi* eklemiş, Belçikalı usta Rotterburg *dördüncü valfi*, 1785 'te İngiliz ustası John Hale *beşinci valfi* eklemiş ve nihayet 1790 yılında ünlü *klarnet* icraçısı ve besteci Jan-Ksavye Lefebvre enstrümanın yeni modelini düzelterek *altı valfli* çalgı sazı yaptı. 18. yüzyılın sonralarından itibaren klarnet, klasik müziğin ana enstrümanlarından biri haline getirildi.

Klarnet enstrümanı birçok dünya müzik eserlerinde, senfonik ve caz orkestralarında, halk yaratıcılığında kullanılmaktadır. İlerleyen yıllar zamanı enstrümanın çalgı fırsatları geliştirilir. Bunların arasında tınıyı önemli ölçüde etkileyen, üflemeyi basitleştiren, enstrümanın ağızlığında değişiklikler yapan ve yeni *klarnet* modelini yapan İvan Müller hakkında bahsetmemiz gerekiyor (Brymer, 1976). Bu zamandan itibaren enstrümanın "*altın çağı* " başlatılmıştır (Guliyeva, 2021). Bu üflemeli çalgı sazının gelişimi 19. yüzyıla kadar devam etti. Paris Konservatuarı Profesör'u Hyacinthe Klose ve usta Louis-Auguste Buffet *halka valf* sistemini uyarladı. Münhenli flütçü Theobald Böhm önceleri sadece flütte kullanmış, daha sonra bu modele "*Fransız klarneti*" adı verilmiştir. *Klarnet* sazının gelişiminde başka ustaların çalışmaları oldu ve onlardan biri Adolf Sacks'tan bahsedebiliriz. Almanya ve Avusturya'da "*Alman*" ve "*Avusturya*" adanan *klarnet* enstrümanları yaygındı. Bu enstrümanlar, "*Klarnet Okulu*" kitabının yazarı Johann Ottenšteyner (1815-1879) ve usta Karl Berman'ın valfli sistem yapılarına ait edilmiştir. 1900'lerde Berlinli usta Oskar Oehler (1858-1936) bu sistemi geliştirdi ve geleneksel olarak "*Ehler Sistemi*" olarak adlandırıldı.

Alman sistemlerinin mekhanizması Fransız enstrümanlarından farklıdır ve akıcı virtüöz çalgılar için daha az uygundur. Enstrümanların ağızlıkları ve kamışları farklı teknik usulu ile yapılmıştır. Buna rağmen, Alman sistemi daha fazla ifade ve ses gücü ile fark yarattı (İmamverdiyev ve İmamverdi, 2020). Uzun bir süre boyunca Alman yapıları tüm dünyada yaygındı, ama 1950'lerde müzisyenler Fransız çalgı sistemine geçti. Alman *klarnet* sistemi sadece Avusturya, Almanya ve Hollanda devletlerinde kullanılmaktadır.

Modern müzik icralarına göre deneysel enstrümanların yapıları içeriğinde Fritz Şuller'in çeyrek tonlu *klarnet* tasarımı anılmalıdır. 19. yüzyılın sonralarından itibaren klasik müzik eserlerinin seslendirilmesinde bu enstrümandan kullanmaya başlanmıştır. Bu enstrüman günümüze kadar senfonik ve kamera orkestraları, solo performansları için geniş fırsatlar yaratmıştır ve şimdide devam etmektedir.

Azerbaycan'ın ünlü bestecisi Fikret Amirov'un senfonik muğam "Kürd Ovşarı" eserindeki *klarnet* sazının solo partisi insan ruhunu duygulandırmaktadır (Web 3). Elekber Esgerov'un "As" *klarnet* yapısı "A" ve "B" sistemli Avrupa enstrümanlarının kuruluş özellikleri çalışmanın sonuç bölümünde örnek fotoğraflar üzerinde sunulmaktadır (Fotoğraf 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.).

Avrupa üretimi *klarnet* enstrümanları ve Elekber Esgerov'un tasarımı birkaç farklılıklardan oluşuyor. Bu enstrümanların konstruksyon özellikleri fotoğralarda sunulmaktadır. Sunulan enstrümanların boyutları üç bölüm üzere örnek olarak tagdim edilir ve burada valflerin uzunlukları da görülmektedir. Elekber Esgerov özgün konstruksyonda valflerin lehimini gövde boyutuna göre düzeltebilmiştir. E.Esgerov'un "As" *klarnet* sazı hem uzunluk boyutuna göre hem de enstrümanın tınısına göre farklı yapılmıştır. O, Avrupa enstrümanlarının kuruluş özelliklerinden faydalanarak özel bir enstrüman düzeltebildi. Edilen değişiklikler enstrümanın tınısına ve teknik çalgılarına yenilikler getirdi ve çalgılarını geliştirdi. Dolayısıyla, "As" *klarnet* enstrümanında genel olarak hem Azerbaycan halk ezgilerini hem de batı klasik müziklerini icra etmek oluyor. Dolayısıyla, E.Esgerov'un virtüöz icraları Azerbaycan'ın başka müzisyenleri arasında özel enstrümanların teknik kuruluşu ve tınısına göre seçilmektedir. Sanatçı, milli *balaban*, *zurna*, *ney* ve *tütek*

enstrümanlarının çalgı özelliklerini Avrupa kökenli *klarnet* sazına uygulamıştır. E.Esgerov'un *klarnet* enstrümanında virtüöz icralarının nedeni ve temel özelliklerinden biri milli *balaban* icralarında nefesin doğru alınması ve paylaşım yöntemidir.

Azerbaycan'ın birçok profesyonel bilim adamları, müzisyenler ve kitap yazarları E.Esgerov'un yaratıcılığı yıllar geçmesine rağmen bugün sanatçıların şiirlerinde ve bestelediği müziklerde hatırlanır. Azerbaycan'ın bilim adamı ve garmon sazının icraçısı Ahsen Rahmanlı şiirinde üstat hakkında böyle yazmıştır:

*“Klarnet sanatı bizde güzeldir, iller ötüb³, milli üslub⁴ yaranıb,
Bu alet⁵ çohdandır⁶, bizde özeldir, zengin ifalarlarla⁷ sanat varlanıp.
Adını yazdın tarihe Elekber, mektebini⁸ yaratdın, oldun rehber⁹,
Senden sonra ardıcılar¹⁰ seferber, bu uğurlu yolun yaşayır.
Reşid Behbudov'la dünyanı gezdin, okuduğu neğmeleri¹¹ bezedin¹²...”*

Elekber Esgerov'un iki valfli balaban yapısı ve enstrümanın teknik gelişimi için nota transferleri

Eski çağlarda *balaban* sazının ilk örnekleri *sümsü* (*sipsi*) ve *bülban* adlandırılmıştır. *Balaban* enstrümanı çağımızın en popüler on çalgılarından biridir. *Balaban* kelimesi: “*bala*” (küçük) ve “*ban*” (horozun yaşağına benzer) sözcüklerinden türetilmiştir. *Balaban* enstrümanı ağızlı çalgılar grubundandır ve gövdesi *dut*, *erik* ve *ceviz* ağaçlarından yapılıyor. Azerbaycan'ın nefesle çalınan bu enstrümanında 9 gibi (8 önde, 1 arkada) ses deliği açılır. *Balaban* enstrümanı yumuşak sesi, tınısı ve teknik yetenekleri nedeniyle başka üflemeli çalgılardan farklıdır. Bu enstrümanın ses aralığı iki oktavaya yakındır ve küçük oktavın “*sol*” sesinden ikinci oktavın “*re*” sesine gibidir.

Elekber Esgerov, *balaban* üzerinde değişiklikler ederek enstrümanın teknik çalgılarına yenilikler getirmiştir. Sanatçı kendi enstrümanını eski zamanlarda Azerbaycan'nda mevcut olan *balaban* tasarımlarından farklı yapmıştır. O, kendi konstrüksiyonunda değişiklikler ederek balaban enstrümanın ses aralığına değişiklikler yapmış ve ikinci oktavın “*mi*” sesine gibi artırmıştır. Böylece, E.Esgerov eski ve gereksiz *klarnet* enstrümanlarının valflerinden faydalanarak kendi *balaban* sazına valfleri ilave ederek yeni çalgı sistemi düzenlemiştir. Sanatçının kendi tasarımında lehimli valfler ve krom kaplı olunmayan kısımlar ok işaretleri ile gösterilmiştir (Fotoğraf 12). E.Esgerov'un *balaban* enstrümanı üzerinde ettiği konstrüksiyon değişiklikler çalışma içeriğinde sunulan fotoğraflar üzerinde görülmektedir.

Balaban sazının icra fırsatları diğer halk çalgı enstrümanlarından farklıdır. Bu enstrüman Azerbaycan'ın orkestra topluluklarında, solo ve eşlik çalgılarında, halkın klasik muğam ve aşık sanatında, oyun ve enstrüman dans ezgilerinde büyük fırsatlar yaratmıştır. Sanatçının çalışmaları ve nota transferleri günümüzde öğrencilerin ders programlarına dahil edilmektedir. Onun tüm yapıları kitaplarda gerçekleşti. Çalışmanın bu kısmında E.Esgerov'un *balaban* enstrümanı için transfer ettiği Avusturya bestecisi Frans Şubert'in “Serenada” ve rus kökenli Rus bestecisi Vasili Pavloviç Solovyov-Sedoy'un “Podmoskovniye večera” (“Moskova çevresinde geceler”) eserleri sunulmaktadır (Figür 9, Figür 10). Nota yazıları eski kiril alfabesinde yapılmıştır (Esgerov, 1966). Buna bir açıklama vermemiz gerekiyor, çünkü Azerbaycan devleti o yıllarda SSCB üyesi olarak halkın tüm evrakları hemen alfabede kaleme alınmıştır.

³ Ötüb – geçip

⁴ Üslub – stil

⁵ Alet – enstrüman

⁶ Çohdandır - eskidendir

⁷ İfalarla - icralarla

⁸ Mektebimi – okulunu

⁹ Rehber – önder

¹⁰ Ardıcılar – devam edenler

¹¹ Neğmeleri – şarkıları

¹² Bezedin – süsledi



Figür 9. Frans Şubert, “Serenada”



Figür 10. Solovyov-Sedoy, “Podmoskovniye večera” (“Moskova çevresinde geceler”)

Sanatçının ölümünden birkaç yıl sonra (2021) bu çalışmalar Bakü şehri Ecoprint Yayınevinde basıldı (Foto 13). Eski zamanlardan günümüze kadar *balaban* enstrümanı geliştirilmektedir. Bilgilerimize göre *balaban* enstrümanları tınlarına göre farklılık gösterir ve günümüzde bulunmaktadır: *yastı balaban*, *alto balaban*, *bas balaban*, *orkestr balaban*, *valfli balaban*, *piccolo balaban*, *aşık balaban* ve diğerleri. E.Esgerov'un geçmiş öğrencisi ve şu anda Profesör Abbasgulu Necefzade'nin “Azerbaycan Çalgı Aletlerinin İzahlı Lüğeti” kitabında *balaban* enstrümanın birçok tipleri hakkında bilgiler verilmektedir (Necefzade, 2003).

Elekber Esgerov'un bestelediği “Dügah” rengi ve aynı adanan enstrümantal folklor topluluğu

Üstat sanatçı E.Esgerov, zamanında Azerbaycan Devlet Filarmoniyası içerisinde faaliyet göstermiş halk çalgı enstrümanları topluluğunda (1953), Azerbaycan Devlet Pop orkestrasında (1957), Seid Rüstəmov'un önderliğiyle Halk Çalgı Enstrümanları orkestrasında (1958) aynı zamanda Alibaba Memmedov'un enstrümantal “Hümayun” ve sonra ise Reşid Behbudov'un “Şarkı ve Dans” (1973) topluluklarında çalıştı. Nihayet, 1981 yılında sanatçı kendi enstrümantal folklor topluluğunu kurdu. Bu topluluk 8-9 icracı müzisyen içeriyordu (Fotoğraf 14, 15.). E.Esgerov, zamanla unutulmakta olan “Dügah” muğamının makam kuruluşundan faydalanarak enstrümantal bir reng besteledi ve bu nedenle kurulan topluluk adanmıştır (Figür 11).



Figür 11. Elekber Esgerov'un "Dügah" rengi (Web 4)

Elekber Esgerov'un şefliği ile tüm müzisyenler konser programlarındaki çalgılarını ilk olarak "Dügah" rengi ile başlayır ve sonra diğer eserlere geçiş alırdı. E.Esgerov, program içeriğindeki melodileri enstrümanların ses aralığı ve tınlarına uygun paylaşım etmiştir. "Dügah" topluluğunun icrasında kayıt edilen çalgılar şimdi de insan ruhunu duygulandırmaktadır. Birçok şarkı söyleyen müzisyenler Elekber Esgerov'la birlikte çalışmak isteklerini dile getirdi, ancak sanatçı onlara enstrümantal topluluk gibi düşündüğünü bildirdi. Topluluk halk çalgıları: *tar, kamança, ud, saz, kanun, balaban, tütek, ney, zurna, nağara ve goşanağara (çift nağara)* içerirdi. Günümüzde "Dügah" enstrümantal folklor topluluğun icraları gençler tarafından öğrenilir ve Sosyal Medya'da yayınlanan bu çalgılar dünyanın birçok memleketinde tanınmaktadır.

Yıllar geçmesine rağmen Elekber Esgerov'un çok yönlü yaratıcılığındaki birçok yenilikler henüz açıklanmadığı için onun müzikte ettiği reform ve yenilikler müzikologların araştırma kaynağına çevrilebilir.

Sonuç

Elekber Esgerov'un yaratıcılığı bugün müzikal mükemmelliğin en yüksek standardı olarak kabul edilebilir. O, Azerbaycan halk müziği kültüründe virtüöz icraları, bestelediği melodileri ile, batı ve halk müziği arasında oluşturduğu sentez, yaptığı yeni "*As*" *klarnet* sistemi, *iki valfli balaban*, özgün *ney* ve *zurna* tasarımları ile Azerbaycan'da onurlu bir yer almaktadır. Profesyonel müzisyenlerin fikrince sanatçı Transkafkasya devletleri arasında *klarnet* enstrümanı üzere en virtüöz icracılarından biriydi. Onun *klarnet* enstrümanında icra ettiği "*Şalako*" halk dansı benzersiz çalgılardan biridir (Web5). E.Esgerov'un icra tarzı Azerbaycan ve Kafkas devletlerinin müzisyenleri arasında "*Elekber Esgerov yolu*" adı ile tanınmaktadır. Bugün genç müzisyenler "*Elekber Esgerov yolu*" çalgı üslubunu örnek tutarak öğrenir.

Reformcu E.Esgerov, "*As*" *sistemli klarnet* ve *iki valfli balaban* konstrüksiyonları ile yeni çalgı fırsatları oluşturdu. Azerbaycan müzik kültürünün gelişiminde Elekber Esgerov'un rolü büyüktür. O, üflemeli enstrümanların tını ve ses aralıklarına değişiklikler getirmekle beraber halkın müzik hazinesini zenginleştirmiştir. Yıllar geçmesine rağmen E.Esgerov'un virtüöz çalgıları, yeni enstrüman konstrüksiyonları, bestelediği dans melodileri ve muğam renkleri, Azerbaycan ve batı bestecilerinin ezgilerini üflemeli enstrümanlar için ettiği nota transferleri nice nice gelecek yıllarda müzikologların araştırma kaynağına çevrilecek. Elekber Esgerov'un çok yönlü yaratıcılığı Azerbaycan'ın kültürel mirası olarak muhafaza edilir.



Fotoğraf 1. Yukarıda “B” klarnet; ortada “A” klarnet; altta: Elekber Esgerov’un “As” klarnet yapısı

Fransa üretimi “B” klarnet



Fotoğraf 2. “B” I = 255 mm



Fotoğraf 3. “B” II = 243 mm



Fotoğraf 4. “B” III = 110 mm

Alman üretimi “A” klarnet



Fotoğraf 5. “A” I = 278 mm

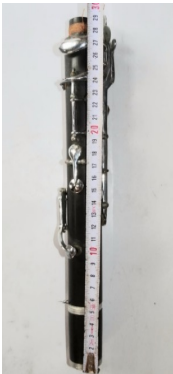


Fotoğraf 6. “A” II = 260 mm

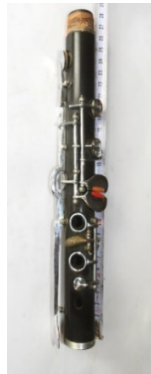


Fotoğraf 7. “A” III = 110 mm

Elekber Esgerov’un “As” klarnet tasarımı



Fotoğraf 8. “As” I = 290 mm

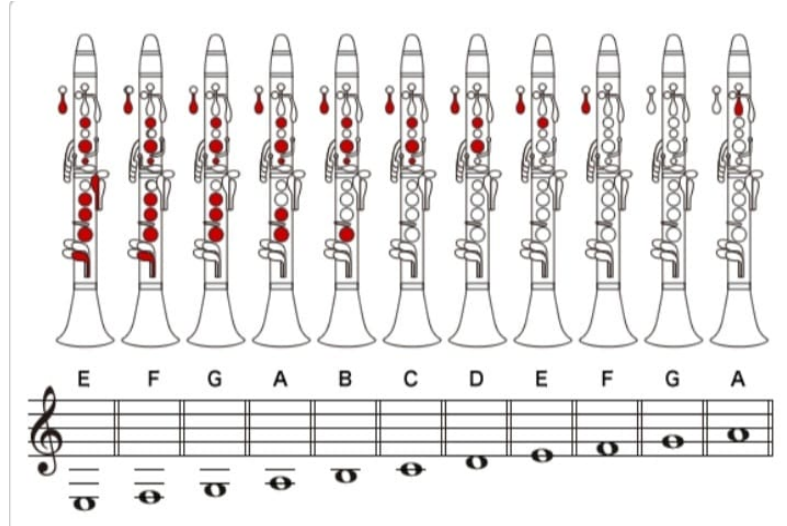


Fotoğraf 9. “As” II = 280 mm



Fotoğraf 10. “As” III = 116 mm

Avrupada yapılan tüm klarnet örnekleri



Şekil 1. Avrupa üretimi klarnet enstrümanları: E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A

Elekber Esgerov'un iki valfli balaban tasarımı



Fotoğraf 11. Elekber Esgerov'un *iki valfli balaban* konstrüksyonu



Fotoğraf 12. "Elekber Esgerov'un balaban aleti için işləmələri və keçirmələri" Kitap, Ecoprint, Bakü: 2021

Elekber Esgerov'un "Dügah" enstrümantal-folklor topluluğu



Fotoğraf 13. "Dügah" enstrümantal folklor topluluğu, 1981



Fotoğraf 14. Almanya'nın Lüdvigshafen şehri

Öneriler

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

- Elekber Esgerov'un muğam çalgıları ile başka üflemeli enstrümanlar üzerine sanatçıların karşılıklı icra özellikleri araştırılabilir.
- Elekber Esgerov'un bestelediği dans melodileri ile başka halk dansları ile farklı yaklaşımları araştırılabilir.
- Elekber Esgerov'un çift ağızlı zurna tasarımının özellikleri araştırılabilir

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

Azerbaycan müzik kültürünün gelişiminde Elekber Esgerov'un rolü büyüktür ve Azerbaycan'ın kültürel mirası olarak muhafaza edilmektedir. O, üflemeli enstrümanların tını ve ses aralıklarına değişiklikler getirmekle beraber halkın müzik hazinesini zenginleştirmiştir. Yıllar geçmesine rağmen E. Esgerov'un virtüöz çalgıları, yeni enstrüman konstrüksyonları, bestelediği dans melodileri ve muğam renkleri, Azerbaycan ve batı bestecilerinin ezgilerini üflemeli enstrümanlar için ettiği nota transferleri nice nice gelecek yıllarda müzikologların araştırma kaynağına çevirilebilir.

Bilgilendirme

Konunun ortaya çıkarılmasında destek olan Azerbaycan Kültürel Bilimler Akademisi ve Azerbaycan Ulusal Konservatuvar'ı başkanlığına ve bu araştırmanın yayınlanmasında emeği geçen derginin editörlerine ve hakemlerine çok teşekkür ediyorum.

Yazar Özgeçmişi



Mahire Guliyev'a 20 Nisan 1964'cü yılında Bakü şehrinde, Azerbaycan'ın halk enstrümanları – balaban, ney, zurna, tütek ve Avrupa kökenli klarnetin reformcu sanatçısı, dans melodileri ve muğam renklerinin bestecisi Elekber Esgerov'un ailesinde doğulmuştur. 1971'ci yılında, Mahire Guliyeva Bakü şehri 1 No'lu Çocuk Müzik Okuluna piyano eğitimi üzere kabul edilmiştir. 1976'cı yılında ailesi Sumgayıt şehrine taşınır ve Mahire Elekber kızı müzik eğitimini 2 Sayılı Güzel Sanatlar Okulunda devam ediyor ve 1977'de okulun mezunu oluyor. 1979' yılında Mahire Elekber kızı müzik üzere bilgilerini geliştirmek için Sumgayıt Orta-Meslek Müzik Koleji'ne piyano eğitimi üzere dahil oluyor. 1983'te okulu başarılı bitirdikten sonra Piyano öğretmenliği Diplomasını kazanır ve Guba şehrindeki Çocuk Müzik Okuluna görevlendirilmiştir. Bir yıl geçtikten sonra müzikteki bilgilerini geliştirmek için yüksek okulu düşünüyor. 1984'cü yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarının Piyano Fakültesinin öğrencisi adını kazanmıştır. 1986'cı yılında Konservatuvarın örnek öğrencisi adını kazanan Mahire Elekber kızı seçmeli enstrüman çalgıları üzere Kilise Organı Fakültesine kabul edilmiştir ve 1988'ci gibi sürekli çalışmalar yapmıştır. 1989'cu yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarının mezunu olarak Piyano Öğretmenliği Diplomasını kazanmıştır. 1991-2009 yıllarında Sumgayıt Müzik Koleji'nde konser şefi ve piyano öğretmenliği işinde çalışmıştır. 2009-2011 yılları arasında Kolejin Piyano Eşliği Fakültesinin Bölüm Başkanı işine görevlendirilmiştir. Bölüm Başkanı işinde iki yıl boyunca çalışarak okulun öğrencileri ve öğretmenlerinden oluşan ensembl ekibini yaratmıştır. 2011 yılında Azerbaycan Halk Konservatuvarına davet alıyor ve

2020 yılı gibi piyano öğretmeni ve orkestranın konser şefi işinde çalışmıştır. 2020 yılında Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine davet alıyor ve 2023 yılın 21'e kadar görevini yapmıştır. Öğr.Gör. Mahire Guliyeva Türk Müziği Bölümünde Temel piyano, İşitme solfej ve Ses eğitimi derslerinde öğrencileri ile beraber çalışarak farklı Geleneksel Konser programları düzenlemektedir. 2023'ten Mahire Guliyeva Selçuklu Konya Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı'nda günümüze kadar Kulak eğitimi ve işitme solfej, Müzikolojiye giriş, Müzikte pedagoji ve Temel piyano eğitimi üzere görevini devam ettirmektedir.

Kaynakça

- Brymer, J. (1976). *Clarinet*. New York: Schirmer Yayınevi
- Babayev, R. (1974). İngilteredeki Konser Çalışmaları.(Elekber Esgerov'un arşiv materialleri)
- Çulaki, M. (2005). *Instrumentı Simfoniçeskogo Orkestra*. Sankt-Peterburg: Kompozitor Yayınevi.
- Guliyeva, M. (2022). Batı ve Azerbaycan Makam Kuruluşlarından Faydalanarak Serbest ve Özgün Bir Sentez: Elekber Esgerov'un Dans Melodileri. *Avrasiya Çalışmaları Akademisi*, 15, 52-74.
- Guliyeva, M. (2023). *Klarnetin tarihsel gelişimi ve Elekber Esgerov'un enstrüman üzerinde ettiği yenilikler*. Bakü: Elmi İş Yayınları.
- Gülbeyaz, K. (2022a). *Türk Halk Oyunlarına Genel Bakış*, 9. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, Bildiriler Kitabı. Sakarya: Eksen Yayınları.
- Gülbeyaz, K. (2022b). *Nevruz Kutlamalarından Hayır Pilavı Etkinliği (Sakarya-Taraklı Örneği)*, 20. Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları,
- İmamverdiyev, İ. ve İmamverdi, A. (2020). *Azerbaycan Raks Havaları Atlası*, 5.Cilt, Çağdaş Dönem Raksları-I, Ankara: İksad Yayınevi.
- Meragi, A. (1977). Musigi Aletleri ve Onların Növleri. *Gobustan Dergisi*, 1, 74-79.
- Necefzade, A. (2003). *Azerbaycan Çalgı Aletlerinin İzablı Lüğeti*. Bakü: Ecoprint Yayınevi.
- Esgerov, E. (1966). I Toplu: Milli Nefes Çalgı Aletlerinin Mektebi, II Toplu: Balaban Aleti için İşlemeler ve Geçirmeler, Sumgayıt (Elekber Esgerov'un arşiv materialleri).
- Guliyeva, A. ve Guliyev, M. (2011). *Azerbaycan Halk Raks Musikisi*, Bakü: MBM Yayınevi.
- Guliyeva, M. (2018). Elekber Esgerov'un Dans Melodileri ve Muğam Rengleri. Bakü: Ecoprint,
- Guliyeva, M. (2021). *Elekber Esgerov'un Balaban Aleti için İşlemeleri ve Geçirmeleri*. Bakü: Zerdabi neşriyat-poligrafiya MMC.

Web Siteleri

- Web 1. <https://www.youtube.com/watch?v=aULpI6ek9mU> Besteci: Esgerov, E. "Adaleti" Dans Melodisi (balaban).
- Web 2. <https://www.youtube.com/watch?v=1Qk91fDHiLc> Besteci: Esgerov, E. "Zöhrabi" ("Sabahi") Dans Melodisi (klarnet).
- Web 3. https://www.youtube.com/watch?v=ubIs9_o6yrU Besteci: Amirov, F. – "Kürd Ovşarı"
- Web 4. https://www.youtube.com/watch?v=1Xl_9w_8xXc Besteci: Esgerov, E. "Düğah" Rengi (ney).
- Web 5. https://www.youtube.com/watch?v=hP_zm_ge4Sk Azerbaycan Halk Dansı "Şalahı" (klarnet)

Examining the role of Elekber Esgerov in the development of the field of Azerbaijani wind instruments

Extended Abstract

In this study, the multi versatile creativity of Alakbar Asgarov is examined. Master artist A.Asgarov is known as one of the most virtuoso performers of wind instruments among Azerbaijan and Caucasia states. The famous artist A.Asgarov created the melodies he composed and performed on improvisations, benefiting from the tune organizations in Azerbaijan and western music. In the study, Alakbar Asgarov's reform on the clarinet and balaban instruments, together with the new approach he created in instrument art were examined. In the content of the research, transfer of notes made by the musician for the balaban instrument for the works of Azerbaijani and western composers are presented. In this study, together with the development history of the clarinet and balaban instruments, the construction features of A.Asgarov's original "As" clarinet and two-valve clarinets are discussed. On the other hand, the color melody "Dugah" composed by the artist and the history of the formation of the instrumental folk ensemble with the same name are examined. In the study, the transfer of notes of some musicologist belonging to the "Dugah" color melody of the artist has been presented. In the point of firstly discussing of Alakbar Asgarov's multi-faceted creativity, the artist's archive materials were used in the bibliography. Photographs of A.Asgarov's "As" clarinet and two-valve balaban constructions are included in the text of the work. In the content of the study and in the bibliography section, the musician's performances in the Social Media Application YouTube, the transfer of notes for the balaban instrument, her works published in books and magazines are presented. The history of Azerbaijani musical art dates back to ancient times. Azerbaijan's ancient folk mughams, national dance and dance melodies, songs, minstrel art and many kinds of works formed the basis of this structure. Abdulkadir Maragalı (1353-1435), a scientist of the art of music, gave information about the instrument structures of ancient times in her encyclopedic studies. A.Maragalı divided the musical instruments into three groups in his works.

- Stringed instruments: old oud, perfect oud, sheshtar, kamancha, giyek, Shirvan tanbour, rohafza, gopuz, ozan, tanbour, rubab, rudhani, yektay, trentayi-Rum, shahrud, mugni, cheng, kanun, sazi dulab, yatugan, konkira,
- Wind instruments: zurna, nefir, burğu, hik ney (bigpayp), cipçig, neyçe balaban (piccolo balaban), sipsi (sümsü), beyaz ney (white ney), zemir, erganun,
- Instruments made in the form bowls and trays: alas, bowl set instruments are included.

Another scientist, Safiyyuddin Urmavi, gave information about Azerbaijan folk instruments made in ancient times in his musical studies. S.Urmevi's nuzha and mugni instruments have had an important place in Azerbaijan and Eastern instrument art for many years. Unfortunately, many of the old folk instruments of Azerbaijan have degenerated over time and very few of them have survived to the present day. Today, old folk instruments are being restored and they are being converted to their original form.

Before words and literary language emerged, ancient people imitated nature and used their bodies to communicate with each other. Ancient people created the first prototypes of wind instruments by making instruments from the horns and bones of animals and hard wood trunks. Since many of these instruments are wind instruments, they are included in the group of "with aerophones". In the early days, wind instruments were organized as an important element of all kinds of ceremonies because they did not have musical abilities, and as time passed and their technical operations changed, their performance styles were also increased.

A.Asgarov, who adhered to the traditions of the most famous composer Azerbaijan, Uzeir Hacıbeyli, who formed the basis of folk magams, made original innovations. Virtuoso musician A.Asgarov built all her instruments on improvisations and created a unique instrument style related to it. These melodies are made in accordance with the vocal range and technical instruments of wind instruments. If we pay attention to the introductory parts of some melodies, we can see octal or dotted octal pauses there. Alakbar Asgarov made dance melodies 6/8 dimensions. The melodies include enthusiastic, fast and medium tempo melodies. The artist created variations, sequences, major and minor maghams used in western music in his own compositions.

Composed by Alakbar Asgarov: “Adaleti”, “Mehriban”, “Natavani”, “Javidi”, “Vugari”, “Rasimi”, “Ancient dance” (“Kadim dans”), “Bahtiyari”, “Kurdu”, “Mataneti”, “Marali”, “Zohrabi” (“Sabahi”) dance melodies and “Dugah”, “Shur”, “Bayati-Shiraz” mugham colors (reng) are important musical figures of the Azerbaijani people. In this study, the establishment features of the artist’s “Adaleti” and “Zohrabi” (“Sabahi”) dance melodies are analyzed in more detail. The role of instrumental instruments is very important in the development of musical art. Making multi-type melodies depends on the artistic and technical instruments of musical instruments.

In this study, besides the development of the clarinet instrument of European origin, the “As” clarinet structure and new approach of Azerbaijani wind instrument virtuoso Alakbar Asgarov is presented. The artist has made some structural changes on some of the instruments as he knows the national balaban, tutek, ney, zurna and European origin clarinet, oboe, flute and saxophone instruments professionally. A.Asgarov’s own structure was able to create new instrument opportunities on the “As” tone clarinet.

A.Asgarov’s virtuoso performances are selected according to the technical composition and timbre of special instruments among other musicians of Azerbaijan, since the “As” clarinet provides versatile possibilities during performance. The artist applied the musical characteristics of the national balaban, zurna, ney and tutek instruments to the clarinet instruments to the clarinet instrument of European origin. A.Asgarov’s virtuoso performances on the clarinet instrument is the correct breathing and sharing method in national balaban performances.

The balaban instrument is from the group of mouthed instruments and its body is made of mulberry, plum and walnut trees. At least 9 sound holes are opened in this instrument of Azerbaijan played with breath. The pitch of the instrument is close to two octaves, and the left sound of the minor octave is like the do sound of the second octave. A.Asgarov, on the balaban, increased the left sound of the small octave, like the mi sound range of the instrument, with the innovation in her own construction. Thus, A.Asgarov developed a new instrument system by using the valves of old clarinet instruments and adding valves to his own bittern.

A.Asgarov worked on the melodies of Azerbaijani and western composers in order to conduct private lessons on this instrument, and made note transfers by bringing harmony to the vocal range of the balaban. The works of Austrian composer Frans Schubert “Serenada”, transferred by A.Asgarov for the balaban instrument, and “Podmoskovniye vechera” (“Moscow suburbs at night”) by Russian origin USSR composer Vasili Pavlovich Solovyov-Sedoy are also included.

Master artist Alakbar Asgarov took part in many high-level orchestras during the period (1953-81). Finally, in 1981 he was able to establish his own instrumental folklore ensemble. This ensemble included 8-9 performing musicians. A.Asgarov composed an instrumental color (reng) by making use of the magham establishment of the “Dugah” mugham, which was forgotten in time, and the composition was dedicated to the established ensemble. Under the conductorship of Alakbar Asgarov, all musicians would start their instruments in concert programs with the color “Dugah” first and then switch to other pieces. The ensemble included folk instruments: tar, kamancha, oud (ud), saz, kanun, balaban, tutek, ney, zurna, nagara and double nagara (gosha nagara).

Alakbar Asgarov has a great role in the development of Azerbaijani music culture. He enriched the musical treasure of the people, while bringing changes to the timbre and vocal range of wind instruments.

Keywords: Alakbar Asgarov (Elekber Esgerov), reform, “Dugah”, clarinet, balaban.

Araştırma Makalesi

Azerbaycan makamlarının modülasyon özellikleri açısından Hümayun makamının incelenmesi

İmran Shikhaliyev¹

Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi Mimarlık ve Sanat Enstitüsü, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 7 Eylül 2023
Kabul: 30 Kasım 2023
Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Hümayun makamı
Makam teorisi
Modülasyon

2822-3195 / © 2023 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Bu çalışmada, Azerbaycan makam teorisinin bir kolu olan makamın akrabalık ilişkileri ele alınmaktadır. Burada Azerbaycan müziğinin temel makamlarından biri olan Hümayun incelenmektedir. Makamlar arasındaki akrabalık ilişkileri sırasında bulaşmalar meydana gelebilir. Akrabalık ilişkileri çeşitli nedenlerle ortaya çıkabilir. Bu nedenlerin her biri makalede açıklanmıştır. Bunlardan en önemlileri makamlar arasındaki ortak perdeler ve makam destgahlarında olan ortak şübelerin oluşturduğu akrabalık ilişkileridir. Muğam şübelerinin oluşturduğu tam karar perdeleri hakkında bilgi verilmektedir. Burada ayrıca Azerbaycan müziğinde var olan iki Hümayun makamı, ana Humayun ve 2. tip Humayun makamları hakkında da bilgi verilmektedir. Hümayun makamı, başlıca Azerbaycan makamları arasında ilk kez U. Hacıbeyli tarafından gösterilmiştir. Daha sonra profesör M. İsmayilov, ana Humayun'un makamını esas alarak "Humayun" muğamına daha uygun olan 2. tip Hümayun makamını yarattı. Humayun makamından olası tüm geçişler bir tablo halinde gösterilmiş ve tarafımızdan yazılan müzik örneklerine yansıtılmıştır. Humayun makamından on farklı tam karar perdeli makama geçmek mümkündür. Akrabalık dereceleri gruplara ayrılarak her grup açıklanmaktadır.

Makaleye atıf için

Shikhaliyev, I., (2023). Azerbaycan makamlarının modülasyon özellikleri açısından Hümayun makamının incelenmesi. *Türk Müziği*, 3(4), 421-428. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574722>

Giriş

Makamlar arasındaki bağlantılar ve bir makamdan diğerine geçiş "modülasyon" ve "yönler" yoluyla oluşturulur. Bildiğimiz gibi "yön", yeni bir tonaliteye geçici bir geçiş olarak karakterize olunursa, "modülasyon" sırasında melodi, yeni tonalitede teyidini bularak tamamlanır. Sovyet Azerbaycan müzik biliminde "modülasyon" terimi bize Avrupa ve Rus müzik biliminden ithal edilmiştir. Hafızada "modülasyon" kelimesi bir makamdan diğerine geçiş anlamına gelir. Makamlar arası bu tür geçişler özellikle Orta Çağ'da Azerbaycan ve genel olarak Doğu müziğinde kullanılmıştır. Ancak bu tür geçişlere "intiqaal" adı verildi. "İntiqaal" kelimesi, Azerbaycan dilinin açıklamalı sözlüğünde "bir yerden başka bir yere gitme, yer değiştirme" şeklinde açıklanmaktadır.

Makamlar arasındaki intiqaallar, yani modülasyonlar birbirleriyle olan akrabalık ilişkilerinde kendini gösterir. Azerbaycan makamları arasındaki aile bağları çeşitli nedenlerden dolayı ortaya çıkabilir. Makamlar arası ilişkiler, muğamları oluşturan, farklı ton yüksekliklerinde bulunan ve aynı makamı temel alan şübelerden kaynaklanabilir. "Rast" muğamında "Maye Rast" ve "Huseini", "Shur" muğamında "Maye Shur" ve "Shur Shahnaz", "Segah" muğamında "Maye Segah" ve "Manendi Hasar", "Çahargah" muğamında "Maye Chahargah" ve "Hasar", "Bayati Şiraz" muğamında, "Maye Bayati Şiraz" ve "Bayati İsfahan" şübeleri aynı makama dayanmaktadır, ancak farklı dayak perdelerine sahiptir. Makalede "Dayak perde" terimi kullanıldığı için bu terimin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Dayak perdeleri, makamların dayandığı aynı isimli muğamların kompozisyonunda yer alan şübelerin dayanak (destek, dayak) perdeleridir. Hatta bu dayak perdeler ait olduğu şübenin tam

karar perdesi olarak da değerlendirilebilir. Çünkü melodik hareket, o şübeün çalındığı süre boyunca o dayak perdesi etrafında gerçekleşir ve sonunda o dayak perdesinde sona erer. Prensip olarak mugamı oluşturan tüm şübelerin tam karar perdeleri mugamın dayak perdeleri sayılabilir. Muğam şübesinin dayak perdesi, makamın tam karar perdesinden tonu ve muğamın makam esası bakımından farklılık gösteriyorsa, dayak perdesi olarak ayrıca not edilebilir. Diğer bir neden ise muğamdaki makam temelli şübelerin farklı olması olabilir. Muğama dahil olan tüm şübeler farklı makamlara dayanmasına rağmen, aynı muğamın parçası oldukları için yine de "Maye" şübesiyle ilgili sayılabilirler.

Yedi ana makamın dizileri arasındaki paylaşılan ortak perdelerin sayısı da akrabalık ilişkilerinin oluşumunu etkilemektedir. Yani, çok ortak perdeler daha yakın bir ilişkinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Örneğin, rast, şur ve segah makamları arasında sekiz ortak perdenin bulunması bunların birbiriyle yakından ilişkili olduğunu gösterir. Akraba bağlarının oluşmasının nedenlerinden biri de farklı muğamlar içerisindeki aynı makama dayanan ortak şübeler arasında oluşan ilişkilerdir.

Araştırmanın Amacı

Makale Azerbaycan makam teorisi alanındaki araştırmamızın bir parçasıdır. Burada ilk kez gündeme getirilen konular gelecekteki bilimsel araştırmalar için yeni bir ivme ve zemin oluşturabilir. Ayrıca Azerbaycanlı ve yabancı müzikologlar elde edilen sonuçlara göre daha doğru bilimsel araştırmalar yapabilirler. Hümayun'un diğer makamlarla ilişkisi konusu en geniş şekilde incelenmiş ve bilimsel tasnifini bulmuştur. Aynı zamanda makamlararası akrabalık ilişkilerinin oluşmasında ortak şübelerin rolü çalışmamızda ilk kez araştırma konusu olarak tespit edilmiş ve bilimsel yorumunu bulmuştur.

Alt Amaç 1. Makalenin materyalleri tüm müzik eğitim kurumlarında kullanılabileceği gibi, bu alanda çalışan kişilerin araştırma çalışmalarında, teorik ve uygulamalı derslerinde de kullanılabilir.

Alt Amaç 2. Pratik açıdan bakıldığında, tezin bilimsel sonuçları muğam icracılarına pratik bir yardımcı olabilir. Böylece, Azerbaycan muğamlarının makam sistemi içindeki akrabalık ilişkilerinin ve tonal değişkenliğin ortaya çıkarılması, muğam icracılarının yaratıcılığında daha geniş fırsatlar yaratabilir.

Alt Amaç 3. Eserlerinde muğam malzemesine güvenen besteciler de araştırmamızdan faydalanarak daha ilgi çekici, renkli kompozisyonlar ve daha özgür modülasyon teknikleri oluşturma fırsatı elde edebilirler.

Yöntem

Burada tarihsel-teorik, tarihsel-karşılaştırmalı, analitik analiz yöntemleri uygulandı. U. Hacıbeyli, M. İsmayilov, X. Malikov, R. Zohrabov, T. Mammadov, S. Bagirova, J. Hasanova, J. Mahmudova gibi bilim adamlarının araştırmalarından da metodolojik temel olarak yararlanılmıştır. Bunun dışında görsel yöntemsel örnekleri de sayabiliriz. Görsel metodik örnekler derken, makalede bizzat yazdığımız müzik örnekleriyle teorik fikirlerimizi deneysel bir şekilde sunmayı kastediyoruz. Bu arada Azerbaycan'ın geleneksel ve profesyonel kompozisyon yaratıcılığında makamlar arası modülasyon ilişkilerinin önemini de ortaya koymaya çalıştık.

Bulgular

Bu makalede ulaştığımız sonuca göre Azerbaycan muğamlarında modülasyon özellikleri makamlar arasındaki akrabalık ilişkilerine göre tesis edilmektedir. Bu ilişkilerin oluşmasının nedeni Batı müziği teorisinde kabul edilen anahtar işaretlerin farklılığı değil, a) muğam içerisindeki dayak perdelerinin farklı olması, b) farklı makam bazlı şübelerin bulunması, c) makamlar arası ortak perdelerin sayısının olması d) muğamlar arasındaki ortak şübelerin bulunmasıdır. Hümayun makamı on ayrı Azerbaycan makamına devredilebilir.

Humayun'un makamı 2. dereceden hiçbir makamla ilgisi olmayan tek makamdır. Bu, Azerbaycan muğam sisteminde başka hiçbir muğam şübeünün Hümayun makamına dayanmadığı gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Do tam karar perdeli humayun makamı ile 1. derece akrabalığı arasında re tam karar perdeli Şuştar ile, sol tam karar perdeli Bayatı Şiraz ile ve re tam karar perdeli Şur ile gösterebiliriz. 3. derece akraba makamları si tam karar perdeli segah (iki farklı geçiş planına sahip) si bemol tam karar perdeli Bayatı Şiraz, sol tam karar perdeli rast, lya tam karar perdeli şur ve re tam karar perdeli Çahargah yer alabilir. Sadece mi tam karar perdeli olan Bayatı Şiraz onunla 4. dereceden akrabadır.

Humayun makamından olası geçişler

Humayun'un makamına ilişkin olası tüm modülasyonlar derlediğimiz tabloya yansıtılmıştır. Bu modülasyonlar akrabalık

derecesine göre sıralanır. Araştırmamızda makamlar arasındaki akrabalık ilişkileri derecelere göre şu şekilde gösterilmektedir:

Birinci dereceli akrabalık makamlar

Herhangi bir muğamı oluşturan şubelerin makamları, muğamın ana makamına birinci dereceden akraba makam olarak kabul edilebilir. Mesela, "Humayun" muğamını (do tam karar perdeli) oluşturan şubelerden biri olan "Feli" (sol tam karar perdeli) şubeü bayatı şiraz makamına dayanıyorsa, do tam karar perdeli hümayun makamı ve sol tam karar perdeli bayat şiraz makamı birinci derece akraba sayılabilir. Veya do tam karar perdeli "Humayun" muğamını oluşturan şubelerden biri olan "Bidad" (re), şur makamına dayanıyorsa, o zaman do tam karar perdeli hümayun makamı ile re tam karar perdeli şur makamı birinci dereceden makamlar olarak değerlendirilebilir.

İkinci derece akrabalar

Bir muğamın esas şubesi, başka bir muğamı oluşturan şubelerden biriyle aynı makama tekabül ediyorsa veya bir muğamın herhangi bir şubesi, başka bir muğamın esas şubesi ile aynı makama tabiyse, o zaman şu makamlar ikinci dereceden akraba makamlar sayılabilir. Örneğin, "Rast" muğamındaki "Maye" şubeü (sol) ve "Xavaran" şubeünün "Bayatı Şiraz" muğamının (re) "Xavaran" şubeü ile aynı makam ve destek perdelerine sahiptir. Bu nedenle, sol tam karar perdeli rast makamı ve re tam karar perdeli bayatı şiraz makamı ikinci dereceden akraba makamlar olarak düşünülebilir. Başka bir örnek olarak si tam karar perdeli segah makamını ve mi tam karar perdeli shur makamını gösterebiliriz. Burada "Segah" muğamının "Maye" şubesi ile "Şur" muğamının "Şikesteyi Fars" şubesi aynı makam esasına ve aynı destek perdesine sahip olduğundan, bu makamlar ikinci derece akraba makamlar olarak değerlendirilebilir.

Üçüncü dereceli akrabalar

Herhangi bir muğamı oluşturan şubelerden biri (esas şube hariç) diğer herhangi bir muğamın şubeleriyle (esas şube hariç) aynı makama dayanıyorsa, o zaman bu şubelerin bağlı olduğu makamlar III derece akrabalı makam olarak not edilebilir. Örneğin, "Rast" muğamındaki "Hüseyni" şubesi ve "Bayatı Şiraz" muğamındaki "Khavaran" şubesi aynı makam esasına sahiptir, dolayısıyla sol tam karar perdeli Rast ile ve sol tam karar perdeli Bayatı-Şiraz makamı üçüncü derece akraba sayılabilir. Veya "Şüstar" muğamının "Feli" kolu ile "Segah" muğamının "Manandi Mukhalif" kolu aynı makama dayanıyorsa, şüster makamının şu şekilde olduğundan şüphe etmeyiz: re tam karar perdeli şüster ve si tam karar perdeli segah makamı 3. derecenin akrabalarıdır.

Dördüncü derece akrabalar

Modülasyon sırasında geçiş doğrudan değil, üçüncü veya dördüncü şube yoluyla gerçekleşirse, ilk ve son makamlar IV derecenin ilgili makamları olarak düşünülebilir. Örneğin, re tam karar perdeli Shushter'den mi tam karar perdeli Bayatı-Şiraz'a geçiş için "Feli" = "Maye Bayatı Şiraz" = "Bayatı İsfahan" şemasını kullandığımızda, "Maye Bayatı Şiraz" şubesi burada bir geçiş rolünü oynar. Sonuç olarak, re tam karar perdeli şüster ve mi tam karar perdeli bayatı şiraz 4. derece akraba olarak kabul edilir.

Tablo 1. Hümayun makamından mümkün modülasyonlar

Öncelik makam	sıra №	Son makam	Makamlara geçiş planı	Modülasyon derecesi
Do	1.	Re Şüster	Şüster = Maye	I dereceli
	2.	Sol Bayatı Şiraz	Feli = Maye	I dereceli
	3.	Re Şur	Bidad = Mayeyi Şur	I dereceli
	4.	Si Segah	Feli = Manendi müxalif	III dereceli
tam karar perdeli	5.	Si b Bayatı Şiraz	Feli = Bayatı İsfahan	III dereceli
Hümayun	6.	Si Segah	Şüster = Zabul	III dereceli
	7.	Sol Rast	Şüster = Vilayeti	III dereceli
	8.	Lya Şur	Şüster = Şur Şahnaz	III dereceli
	9.	Re Çahargah	Feli = Manendi müxalif	III dereceli
	10.	Mi Bayatı Şiraz	Feli = Bayatı Şiraz = Bayatı İsfahan	IV dereceli

Tablo 1'de görüldüğü gibi Hümayun makamında ikinci akrabalık derecesinden bahsedilmemiştir. Bu durum, Azerbaycan muğamları ve onların şubeleri arasında Hümayun'un makamına dayanan bir şube bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Tabloda gösterilen ilk modülasyon Şüster makamıdır. Hümayun muğamının dizisi, Şüster muğamının dizisi ile aynı olması onları birinci derece ilgili makamlar olarak birleştirir. Çünkü "Şüster" muğamının üç ana şubesi ("Şüster", "Feli", "Terkib")

Hümayun muğamının kompozisyonunda yer almaktadır. Dolayısıyla bu şubelerden birinin aynı isimli şübeleştirilmesi, do tam karar perdeli Humayun makamından, re tam karar perdeli Şuştar makamına (1. derece akraba makamlar) geçişe temel teşkil edebilir.



Figür 1. Do-mi b Hümayun makamından Re Şuştar makamına geçiş

Humayun muğamının kompozisyonunda yer alan "Feli" şübesi, "Bayatı Şiraz" makamına dayanmaktadır. Buna göre de humayun makamından bayatı şiraz makamına direkt geçiş mümkün. Do tam karar perdeli "Humayun" muğamının "Feli" şübesini, sol tam karar perdeli "Bayatı Şiraz" muğamının "Maye" şübesi ile özdeşleştirirsek bu geçiş mümkün olur (1. derece akraba makamlar).



Figür 2. Do-mi b Hümayun makamından sol Bayatı Şiraz makamına geçiş

Hümayun muğamında "Bidad" şübesinin bulunması onu Şur makamına bağlar. Bildiğimiz gibi farklı bir melodik çizgiye ve farklı bir ruh haline sahip olan "Bidad" şübesi Şur makamına dayanmaktadır. Ona göre, bu şübe aracılığıyla şur makamına bağlantı oluşturmak mümkün. Eğer do tam karar perdeli humayun makamından, re tam karar perdeli şur makamına geçmek istiyorsak, o zaman "Bidad" şübesini "Maye Şur" şübesiyle birleştirmeliyiz (1. derece akrabalı makamlar).



Figür 3. Do-mi b Hümayun makamından Re Şur makamına geçiş

Hümayun muğamının bir parçası olan "Feli" şübesi birçok makamla ortak şübe görevi görebilmektedir. Bu makamlardan biri segah'tır. Özellikle "Feli" şübesi bu iki makam arasında bir bağlantı oluşturuyor. Bu bağlantı için "Humayun" muğamının "Feli" şübesini "Segah" muğamının "Manendi Mukhalif" şübesi ile özdeşleştirmek gerekir. Bu kimlikten do tam karar perdeli humayun makamından si tam karar perdeli segah makamına geçiş yapılır (3. derece akrabalık makamlar).



Figür 4. Do-mi b Hümayun makamından Si Segah makamına geçiş

Hümayun muğamının "Feli" şubesi farklı bir tam karar perdeli bayat şiraz makamına aracılık edebilir. Bu şubeni "Bayati Şiraz" muğamının "Bayati İsfahan" şubesi ile birleştirirsek, do tam karar perdeli hümayun makamından si bemol tam karar perdeli bayati şiraz makamına modülasyon elde edilir (3. derece akraba makam).



Figür 5. Do-mi b Hümayun makamından si b Bayatı Şiraz makamına geçiş

M. İsmayilov'un makam teorisinde humayun, şuşter ve zabul makamları aynı sessiraya sahiptir. Bahsedilen makamların bu özellikleri, onların aralarında ilişki kurulmasında fısıtlar yartır. Bu açıdan Humayun makamı ve segah makamı 3. dereceden akraba makamlar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlantıyı kurmak için "Humayun" muğamının "Şuşter" şubesini "Segah" muğamının "Zabul" şubesi ile "birleştirmek" gerekir. Bunun sonucunda do tam karar perdeli humayun makam ile si tam karar perdeli segah arasında bir köprü oluşabilmektedir (3. derece akraba makam).



Figür 6. Do-mi b Hümayunmakamından Si Segah makamına geçiş

Şuşter makamı üzerinde duran "Rast" muğamının bir parçası olan "Vilayeti" şubesi, "Hümayun"- "Rast" birliğinin aracı görevini üstlenebilir. Hümayun muğamının şubelerinden biri olan "Şuşter", "Rast" muğamının aynı makama dayalı "Vilayeti" şubesi ile birleştirildiğinde, do tam karar perdeli Humayun makamından sol tam karar perdeli rast makamına çok düzgün bir geçiş modülasyonu elde edilir (3. derece akraba makam).

do - mi b Hümayun

Şüster = Vilayeti

sol Rast

Figür 7. Do-mi b Hümayun makamından Sol Rast makamına geçiş

Bir sonraki olası geçiş, daha farklı bir makama, lya tam karar perdeli şur makama geçiştir. "Şuster" şubesi bu makamları birbirine bağlıyor. "Şur" muğamının önde gelen şübelerinden biri olan "Şur-Şahnaz"ın Şüster makamı ile bağlantısı, do tam karar perdeli Humayun makamı ve lya tam karar perdeli şur makamının akraba olarak adlandırılmasına zemin hazırlamaktadır (3. derece akraba makam).

do - mi b Hümayun

Şüster = Şur Şahnaz

lya Şur

Figür 8. Do-mi b Hümayun makamından Lya Şur makamına geçiş

U. Hacıbeyli'nin ilmi eserinde "Manendi Mukhalif" şubesinden söz edilmesi ve "Çahargah" muğamının bir şubesi olarak sunulması onu Hümayun muğamına bağlamaktadır. "Feli" şubesini "Manendi Mukhalif" şubesi ile birleştirmek (her iki şube bayatı şiraz makamını temel alır) ve do tam karar perdeli Humayun makamından, re tam karar perdeli Çahargah makamına geçiş yapmak mümkündür (3. derece akrabalık makam).

do - mi b Hümayun

Feli = Manendi müxalif

re Çahargah

Figür 9. Do-mi b Hümayun makamından Re Çahargah makamına geçiş

Bayat Şiraz makamı ile ilişki kurabilmek için 4. derece akrabaların özelliği olan aracı şübeden yararlanmak gerekir. Bu kez "Maye Bayatı Şiraz" şubesi arabuluculuk görevini üstleniyor. Burada "Humayun" muğamının "Feli" şubesi "Bayatı Şiraz" muğamının "Bayatı İsfahan" şubesi ile ilişki kurar. Bu bağlantı sırasında öncelikle sol tam karar perdeli "Feli" şubesini aynı tam karar perdeli "Maye Bayat Şiraz" şubesine bağlamak ve ardından bu "Maye Bayat Şiraz"dan "Bayatı İsfahan" şubesine geçiş oluşturmak gerekir. Sonuç olarak, do tam karar perdeli Humayun makamından mi tam karar perdeli bayat şiraz makamına (IV. derece ilgili makamlar) modülasyon yapıyoruz.

do - mi b Hümayun



Figür 10. Do-mi b Hümayun makamından Mi Bayatı Şiraz makamına geçiş

Makalemiz Azerbaycan makam teorisinde "entegrasyon süreçleri" gibi bir alanın bileşiminde yer alan Hümayun makamından diğer makamlara olası modülasyonlar hakkındadır. Burada Humayun'un 2. tip makam'ının özellikleri anlatılmaktadır. Sunulan tablo Humayun'un makamından olası geçişleri göstermektedir.

Sonuç ve Tartışma

Bu makalede ulaştığımız sonuca göre Azerbaycan Mugamlarında entegrasyon esasları makamlar arasındaki akrabalık ilişkilerine göre belirlenmektedir. Bu ilişkilerin ortaya çıkmasının nedeni olarak Batı müziği teorisinde kabul edilen perde işaretleri farklılığı değil, muğam ve farklı makam temelli şübeler içerisinde farklı dayak perdelerinin varlığı, makamlar ve muğamlar arasındaki ortak perdelerin ve ortak şübeler sayısıdır. Humayun makamı Azerbaycan'ın makamlarına on farklı tam karar perdesile ile aktarılabilir.

Hümayun makamı, 2. derecedeki hiçbir makamlı ilgisi olmayan tek makamdır. Bu, Azerbaycan muğam sisteminde başka hiçbir muğam şubesinin Hümayun makamına dayanmadığı gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Do tam karar perdeli Humayun makamının birinci derece akrabalarından, re tam karar perdeli Şuşter, sol tam karar perdeli olan bayatı şiraz ve re tam karar perdeli şur'dan söz edilebilir. 3. derece ilgili makamlar arasında si tam karar perdeli seghah (iki farklı geçiş planıyla), si bemol tam karar perdeli bayatı şiraz, sol tam karar perdeli rast, lya tam karar perdeli şur ve re tam karar perdeli çahargah'ı sayabiliriz. Sadece, mi tam karar perdeli bayat şiraz makamı onunla 4. derecede ilişkilidir.

Öneriler

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

Makalemde ele alınan konu, Azerbaycan müziğinin temelini oluşturan temel makamlardan birinin akrabalık ilişkileridir. Bu ilişkiler sayesinde her makama geçmek mümkündür. Diğer makamların akrabalık ilişkileri incelenirken bu ilişkilerdeki düzenlilikler esas alınmalıdır. Bu kanunlar makamların ait olduğu muğam ve şübelerle ilgilidir

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

Muğam icracıları da makalemizin konusundan faydalanabilirler. Bir muğamdan diğerine şübeler aracılığıyla geçerek muğamlarda görüntü çeşitliliği oluşturulabilir. Bu durum yeni muğamların ve şübelerin ortaya çıkmasına neden olabilir. Ayrıca besteciler eserlerinde bu geçişleri kullanarak ilgi çekici yeni kompozisyonlar oluşturabilecekler.

Yazar Özgeçmişi



İmran Nağdeli oğlu Şikhaliyev. Mezun olduğu okullar; 1978-1982 yıllar Müzik Koleji (müzik teoreti fakültesi), 1982-1989 yıllar Ü.Hacıbeyli adına Devlet Konservatuvarı (müzik tarihi ihtisası,, 2015-2017 yıllar Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi "Nefes ve vurmalı çalgılar" ihtisası (magistr); Çalıştığı yerler; 1989-1996 yılları Lenkeran müzik kolejinde öğretmenlik; 1996-dan halen Sumgayit müzik kolejinde öğretmen, 2018 yılında Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi Mimarlık ve Sanat Enstitüsü'nde doktora öğrencisi. E-mail: imranshikhaliyev@gmail.com ORCID: 0000-0002-1357-2628

GoogleScholar: <https://scholar.google.ru/citations?hl=ru&user=fEZYli0AAAAJ>

Academia.edu: https://www.academia.edu/?from_navbar=true&trigger=nav

Kaynaklar

Bagirova, S.Y. (2007). *Azerbaycan Muğamı. Makaleler, raporlar, çalışmalar*. Bakü, Bilim
Hacıbeyov, U.A. (2010). *Azerbaycan balk müziğinin temelleri*. Bakü, Doğu-Batı

- Hacıbəyov, U.A. (1965). *Eserləri*. Cilt II. B.: Azərbaycan SSR EA Yayınevi
- Hacıbəyov, U.A. (1985). *Hacıbəyov U.A.'nin seçilmiş eserləri*. Bakü, Yazar
- Hasanova, C.I. (2009). *U. Hacıbəyli'nin eserlərində milli musiqinin teorik temelleri*. Bakü, Mars-baskı
- Hasanova C.I. (2012). *Azərbaycan musiqisinin öne çıkanları*. Bakü, Bilim və Eğitim
- İmrani, R.H. (1994). *Azərbaycan muğam türünün ortaya çıkışı ve gelişiminin tarihi*. Bakü, ADPU.
- İsmayilov, M.C. (1991). *Azərbaycan halk musiqisinde makam ve muğam teorisi üzerine bilimsel-metodik makaleler*. Bakü, Karaağaç
- İsmayilov, M.C. (1984). *Azərbaycan halk musiqi türleri*. Bakü, Işık
- İsmayilov, M.C. (1972). *Azərbaycan halkının magamlarının akrabalık ilişkileri hakkında*. Bilimsel notlar, seri XIII, No. 9, Bakü 1972, s. 5-43
- İsmayilov, M.C. (2016). *Azərbaycan musiqisinin makam ve muğam teorisi*. Bakü, MTM buluşu
- Shikhaliyev, I.N. (2020). *Azərbaycan musiqisinin makam teorisi*. Sumgait, Zardabi
- Zohrabov, R.F. (1991). *Muğam*. Bakü, Azərnaşr

Specification of modulation of Azerbaijani modus - Humayun modus

Abstract

The article examines the modulation characteristics of the main modus of Azerbaijan music, Humayun. Modulations can occur during kinship relationships between moduss. Kinship relationships can arise for several reasons. Each of these reasons is reported in the article. The most important of them are the common sound steps between the moduss and the kinship relationships created by the common parts within the mugham dasgahs. Information is given about the strong point created by Mugham departments. Here, information is also given about the two Humayun modus that exist in Azerbaijani music - the main Humayun modus and the second type of Humayun modus. Humayun modus first time was mentioned by U. Hajibeyli among the main Azerbaijani moduss. Later, Professor M. Ismailov on the basis of Humayun's modus created the Humayun's modus of II type, which is practically more suitable with "Humayun" mugham. All the possible modulations of the Humayun modus are shown in the form of a table and reflected in the musical samples written by us. It is possible to move from Humayun modus to ten different tonic moduss. The degrees of kinship are divided into groups and each group is explained.

Keywords: U. Hajibeyli, Modus theory, Modulation, M.İsmailov, Kinship relations, Common parts, Common sound steps, Reference sound steps, Degrees of kinship.



Araştırma Makalesi

Şirvan aşık havalarında darb enstrümanının rolü

Zülfiyye Hüseynova¹

Azerbaycan Milli Konservatuarı, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 15 Ekim 2023

Kabul: 23 Aralık 2023

Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Aşık

Çift davul

Darb enstrümanı

Ritim

Şirvan aşık havaları

Öz

Azerbaycan aşık sanatı eski tarihe ve zengin geleneklere sahip olup, bölgelere göre özel hususiyetleriyle farklılık gösterir. Şirvan aşık ortamında diğer bölgelerden farklı olarak havalar çeşitli enstrümanlar eşliğinde çalınmaktadır. Onlar desteye aşı başta olmakla, iki balaban, darb aleti (davul, çift davul) ve bir aşık hanendesi (şarkıcısı) dahil etmişler. Havanın icrası grup üyeleri arasında bölünmüştür ve her enstrümanın önemli bir işlevi vardır. Diğer ortamlarda solo veya balabanın eşliğiyle icra görülürken, Şirvan ortamında darb aletleri de önemli bir yere sahiptir. Saz ve darb aletinin ortak etkileşimlerinden yeni performans özellikleri yaranmış ve birbirlerinin gelişimi için bir temel oluşturmuştur. Bir yandan davul ve çift davulun, havaların icra tarzı ve doğrudan ondan türetilen isim üzerinde etkisi vardı. "Yekbe şikeste", "Döyme şikeste", "Döyme keremi" gibi havaların yaranması ve icralarında sergilenen ritmik formülleri ve icra tarzı, darb aletleri – davul ve çift davul geleneğiyle ilgilidir. Diğer yandan darb aletinin grub daxilinde icrası Şirvan aşık havalarında zengin ritmik formüllerin oluşmasına yol açmıştır. Şirvan aşık havaları metro-ritmik açıdan bahrli ve karışık-bahrli olmakla, kendinde zengin ritmik kalıplar içerir. Bahrliılar çoğunlukla 6/8, birkaçı 4/4, karışık-bahrliılar ise 4/4, bazen 2/4 metrik ölçüye dayanmaktadır. Daha yaygın olan 6/8 metrik ölçüde çalınan örneklerin ritmik kalıpları birbirlerinden farklılık gösterir, bu da onları seriler halinde gruplandırmayı mümkün kılar. Esas ritmik formül, ansamblda yer alan darb aletlerinin eşliğinde de ortaya çıkıyor. Vokal kısımlarda silsile için karakteristik olan ritmik formülü çalan çift davulcu enstrümantal kısımda hem enstrümanın yeteneklerini sergiler, hem de kendi çalma becerilerini göstererek temel kalıbın versiyonlarını icra eder. Karışık-bahrli havalarda vokal kısmı serbest improvizasyonlu olduğundan melosatırların ritmik formülü bahrli havalarda olduğu gibi belirli bir kalıba dayanmaz. Ancak temel formülün kurallarından da kenara çıkmıyor. Silsile için karakterik olan ritmik formül ise darb aletlerinin eşliğinde kendini gösteriyor.

2822-3195 / © 2023 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Hüseynova, Z., (2023). Şirvan aşık havalarında darb enstrümanının rolü. *Türk Müziği*, 3(4), 429-437. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574736>

Giriş

Azerbaycan aşık sanatı eski tarihe ve zengin geleneklere sahip olup, bölgelere göre özel hususiyetleriyle farklılık gösterir. Aşık araştırmacısı A. Eldarova'nın yerel özelliklere - performans biçimi, yaratıcılık tarzına göre üç ortama ayırdığı bölgede solo ve eşlikli performansa dayanması tesadüf değildir (Eldarova, 1983). Göyçe - Kelbecer, Nahçıvan, Borçalı bölgelerinde aşıklar havaları saz (bağlama) enstrümanında çalarak okuyorlar. Enstrümantal kısımlarda aşık sazda vokal patriyanın enstrümantal versiyonunu ya da dizeler arasındaki enstrümantal intermedya bölümü çalarak enstrüman üzerindeki çalma becerilerini gösteriyor. Vokal kısmında sazda akorlarla dem tutarak okuyor. Gence, Tovuz, Şemkir, Gazax bölgelerinin aşıkları havaların eşliğinde balaban çalgısına yer vermiştir. Balabancılar dem tutmakla yanı sıra vokal patriyanın enstrümantal versiyonunu çalıyor. Şirvan aşık ortamında diğer bölgelerden farklı olarak havalar çeşitli enstrümanlar eşliğinde çalınmaktadır. Onlar desteye aşı başda olmakla, iki balaban, darb aleti (davul, çift davul) ve bir aşık hanendesi (şarkıcısı) dahil etmişler. Havanın icrası grup üyeleri arasında bölünmüştür ve her enstrümanın önemli bir işlevi vardır. Bu açıdan bakıldığında Şirvan aşıklarının oluşturduğu grup kompozisyonuna bir topluluk denilebilir.

¹ Doktora öğrencisi, Öğretmen, Azerbaycan Milli Konservatuarı, Bakü, Azerbaycan. E-mail: zulfyye.86@mail.ru ORCID: 0000-0001-6970-0185

X.Aliyeva Şirvan aşık ortamında topluluk icrası konusuna değinerek topluluğun çeşitli kompozisyonları hakkında bilgi vermiştir (Aliyeva, 2012:103-104).

Ortamda her türlü saz çalgısı kullanılsa da cüre saz daha yaygındır. Halen Şirvan âşıklarının babası sayılan Aşık Bilal'in de cüre saz çaldığı söylenmektedir. Etno-organoloji alanında geniş araştırmalar yapan Profesör S.Abdullayeva, Şirvan âşıklarının çaldığı cüre sazının genel özelliklerini de şöyle aktarmıştır: "Zaman zaman Şirvan ve Zagatala bölgelerinde daha yüksek ses malik cüre sazlar kullanılırdı. Şirvan bölgesinde açık sim – boş perde, perdeler ise aşağıdaki gibi adlandırılmışdır: 1-ci – baş, 2-ci – yarım, 3-cü – Bayatı-Qacar, Keremi, 4-cü – şah perdenin yarım, 5-ci – şah, 6-cı – Bayatı-kürdün yarım, 7-ci Bayatı-kürd, Mani-Osmani, 8-ci Xaric segahın yarım, Bayatı-ecem, yol Keremisi, 9-cu – Xaric segah, yarım, 10-cu Muhalif, kert-kurt, 11-ci – Şur perdesi ziline yarım, 12-ci – Şurun zil, Döyme geraylı, 13-cü – Segahın, şikestenin zil, 14-cü – baş Keremi perdenin zili, 15-ci – Bayatı-Qacarın, şah perdenin zili" (Abdullayeva, 2002:155). Bazı perdelere muğamlardan isim verilmesi tesadüf değildir. Çünkü burada âşıklar diğer ortamlardan farklı olarak havaların çalgı girişlerinde veya kıtalar arasındaki çalgı geçişlerinde o ana uygun bir muğam eseri çalarlar. "...Şirvan âşıklarının cüre sazı çok eski zamanlardan beri muğama kökenlenir"(Yusifli, 1993:17).

Şirvan âşıkları saz çalma becerilerini havaların enstrümantal girişinde veya kıtalar arasındaki enstrümantal geçişlerde gösterirler. Bahrli havalarda vokal bölümünün enstrümantal kısmı, bahrsız havalarda giriş hususiyetli, dakik metro-ritme dayalı enstrümantal giriş, onların performans becerilerinin ortaya çıkmasına olanak tanır. Vokal bölümlerinin icrası sırasında âşıklar sazda performanslarını aksatmadan asıl yeri vokal okumaya vererek devam ediyorlar. Bu sırada vokal okumaya yardımcı olmak için sazda ara sıra akorlar çalınır. Ortamı karakterize eden performans geleneklerinden biri de âşıkların danslarıyla ilgilidir. Bildiğimiz gibi ozan-aşık geçiş döneminde sufi dervişler seleflerinden kalan törenleri tekke ocaklarında gerçekleştirirlerdi. Şirvan bölgesinde bu tür ocakların çokluğu, muhtemelen buradaki aşık sanatının yaranması ve gelişimini hızlandırmış olduğu gibi, bunların tekke kökenli olmasının da icra tarzı ve repertuarın oluşmasında büyük etkisi olmuştur. Her şeyden önce tekke-tarikat geleneği, ortam havalarının ritmik ve melodik doğasıyla ilişkilendirilebilir. Ozan-aşık geçiş döneminde faaliyet gösteren derviş ve sufi-dervişlerden bahseden Profesör M.Kasımlı, müziğin daha canlı ve melodik olduğunu, dansın geleneksel içerikli bir hareketler sistemi olduğunu, okumada tamamen tasavvuf özellikli metinlerin (ilahiler) hakim olduğu yazıyor (Kasımlı, 2011:91). Günümüzde Allah'ı, peygamberi, imamları öven dini temalı manzum metinlere başvurulması âşıkların kökeninden gelen bir gelenek olarak kabul edilebilir. Zamanla müzikte ritmik ve melodik etkiler elde etmek amacıyla saz, balaban, ney, tef, davul gibi çalgıları kullanmaları, modern Şirvan âşıklarının grup kompozisyonunda da açıkça kendini göstermektedir. Özellikle diğer aşık ortamlarında görülmeyen davulcu ve tefçinin burada bulunması da söylediklerimizi kanıtıyor. Öte yandan hiçbir ortamda bulunmayan âşıkların dansıyla da ilişkilendirilebilir. Ortamın temsilcilerinden Aşık Xanmusanın görüşüne göre geçmişte Şirvan aşığının dans hareketleri havaya göre değişmiş, belli bir anlam taşımış ve her hareket kendine özgü bir felsefi düşüncenin ifadesi olmuştur. Bunu filolog H.İsmayilov'un S.Ganiyev'in "Şirvan âşıkları" kitabının önsözündeki notlarında görmek mümkündür. O, Şirvan âşıklığında ortaçağ tasavvuf müziğinin bazı unsurlarının korunduğunu yazıyor. Şirvan âşıklarının sahne davranışlarında sufi danslarının kalıntıları korunmaktadır. Adıgözel Gambarov şunları söylüyor: "Abartmadan söyleyebilirim ki profesyonel dansçılar bazı Şirvan âşıklarının performansını kısıktırabilir" (Qeniyev, 2007:12). O, Aşık Qurbanxan Sadigov'un eşsiz dans hareketlerinde bahs ediyor. Modern Şirvan âşıklarında geleneksel dans hareketleri unutulmuş olsa da, Aşık Abbas Musaxanoğlu ve genç aşık Ali Tapdıgoğlu'ndan usdatlarından öğrenilen hareketler halen yaşamaktadır.

Gruptaki diğer sorumluluklar balaban icracıları taşıyor. İki balabanın eşlik etmesi havanın genel seslenmesine renk katıyor. Balabanlardan biri müzikal temayı çalarken, demkeş balaban bir tür "yardımcı" niteliğini üstlenir ve havanın makam ve melodisine uygun olarak ostinat notalarla dem tutar. Balabancılar âşıktan sonra grubun ikinci önde gelen sanatçısı olarak kabul ediliyor. Yani, havanın başında çalınan muğam parçası saz çalgısıyla çalındıktan sonra balabanla da çalınır.

"Aşık hanandesı" tabiri Şirvan âşık ortamına ait olup, diğer bölgelerde onun faaliyetine rastlanmamıştır. Her hanendenin muğamı derinlemesine bilmesi gerekir. Ancak aşık hanandesini diğerlerinden farklı kılan, aşık havalarını da çok iyi bilmesidir. Hanende âşıkın okuduğu havaları, muğamları söyler ve bir şekilde ona "ayak" verir (sonuç olarak). Bu

nedenle kendisine "aşık ayakçısı" da denilmiştir. Ayrıca icrası sırasında destanın ruh halini vurgulamakda hanendenin büyük rolü var. Duruma göre şen veya yanıklı müziklerle destanın dramının insanlara daha iyi aktarılmasına yardımcı olur. Hanende de aşıkın şeyirdi (öğrencisi) olur ve aşık boğazlarıyla, nefesiyle okur. Özellikle geçmişte aşık olmayı iddia eden kişinin halk arasında güzel bir hanende olarak bilinmesi gerekirdi. Şirvan âşık ortamında ansamblın terkinde bir âşık hanendesinin yer alması, repertuardaki havaların hanendelerin repertuarına dahil edilmesine yol açmıştır. Diğer ortamlarda solo veya balabanın eşliğile icra görülürken, Şirvan ortamında darb aletleri de önemli bir yere sahiptir. Onların gruba dahil olmaları bu ortamın benzersizliğini gösterir.

Araştırmanın amacı

Şirvan âşık ortamı, temsilcileri, şiirsel ve müzikal yaratıcılığı, havaların çeşitli özellikleri farklı yönlerden incelenmiş olmasına rağmen grubun kompozisyonunda yer alan darb aletlerinin önemi araştırmalarda yer almamıştır. Bundan yola çıkarak bu makalede, Şirvan âşık ortamında darb aletlerinin (perküsyonun) rolünü vurgulamayı kendimize amaç edindik. Sorunun çözümü için darb aletlerinin ansambl içerisindeki konumu dikkate alınacak ve havaların icrası sırasındaki yeri belirlenecektir. Ayrıca bu aletin havaların tarzı, oluşumu ve onun üzerindeki etkisi de araştırılacaktır.

Yöntem

Şirvan âşık ortamının tarihi kaynaklarının incelenmesinde, tarihsel-genetik yöntem, ortamın geleneksel özelliklerini tipolojik yöntemi, aynı ölçüye dayanarak benzer ritmik formüllerle çalınan peşrov, şeşengi, muhammas, gözelleme, şikeste, geraylı gibi silsile (seri) havaların ilgili analizi sırasında karşılaştırmalı analiz yöntemi kullanılmıştır. Teorik kısımlarda müzikologların aşık sanatı üzerine yaptıkları araştırmaların bilimsel hükümlerine değinmişik. Analiz sırasında, Şirvan'ın ustad âşıkları tarafından çalınan havaların ses ve görüntülü kayıtları ile bireysel keşif gezileri sırasında toplanan örneklerin tarafımızdan notaya alınmış versiyonlarına dayanmışik. Analiz ettiğimiz "Yekbe" - S.Abdullayeva (Abdullayeva, 2002:284), "Şirvan şikestesı" - H.Adıgözal-zade (Adıgözal-zade, 2008:298) , "Döyme şikeste" - Ç.Almaszadenin (Köçerli, 2010:151) notasyonları üzerinde ayrılmışdır.

Bulgular

Geçmişte Şirvan âşık ortamında havalar sadece çift davulun eşliğinde icra edilirken, bazı durumlarda onun yerini davul almış, geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise her iki çalgı da ansambla dahil edilmiştir. Yerel âşıklarla buluşma sırasında sundukları fotoğraflarda ve çeşitli kasetlerde bu açıkça görülüyor.



Fotoğraf 1. Aşık Şerbətın ansambli. 1970 (Qeniyev, 2007:706)

Saz ve darb aletinin ortak icrası her iki sanata da olumlu etki yapmaktadır. Aynı ansambl içindeki performansları, etkileşimlerinden yeni performans özellikleri yaranmış ve birbirlerinin gelişimi için bir temel oluşturmuşdur. S.Abdullayeva, Azerbaycan'ın ünlü çift davulcularının isimlerini sıralarken, bu bölgede yaşayan sanatçıların çalgı çalma konusundaki özgünlüklerine dikkat çekmiştir: "*Salyan ilçesinden Hasanagha Sadikhov da çift davuldaki performans*

tarzıyla öne çıkıyor. İcracı, membrana basma kuvvetini değiştirerek kvarta-kvinta oranında bir ses elde eder ve bu aralıklarda melodik parçaların icra edilmesini sağlar. Şamaxılı Rasim Alesgerov, çift davuldaki melodiyi sesin perdesine göre tonlamakla çalmak ustalığıyla öne çıkıyor” (Abdullayeva, 2002:330). İlginçtir ki, Şirvan aşık grubunun bileşiminde yer alan her çalgının icrası bu bölgede en yüksek gelişim seviyesine ulaşmış durumdadır. Davul, özellikle çift davul icracıları, sadece Şirvan’da değil, ulusal düzeyde de tanınmakta ve bunlardan bir kısmı ülke sınırlarının ötesinde de tanınmakta olup, müzik tarihine getirdikleri yeniliklerle damgasını vurmuşlardır. Çift davulcu veya davulcular enstrümanlarının zengin olanaklarından en iyi şekilde faydalanmayı ve havalara benzersizlik vermeyi başarmışlar. Bir yandan davul ve çift davulun, havalanın icra tarzı ve doğrudan ondan türetilen isim üzerinde etkisi vardı. Örneğin *yekbe* aslında bu bölgede bir tür davul çalgısıdır. Bu davulun boyutu daha küçük olur. Diğer davullardan farkı elle değil çubukla çalınmasıdır. Yekba davulunun kasesi ceviz ağacından, yüz derisi ise keçi veya keçi derisinden yapılıyor. Ekspedisiya sırasında ortamın ustad aşıklarından Aşık Xanmusadan (1922-2018) aldığımız bilgiye göre Şirvan’ın tanınmış zurna ifaçısı Ali Kerimov (1874-1962) bu davulu grubunda kullanmıştı. Eskiden Şirvan’da yekbe davul çalınırdı. "Yekbe şikaste" ezgisinin adı da bu icra tarzıyla ilgilidir. "Yekbe" havasının notası S.Abdullayeva'nın "Azerbaycan Halk Musiki Aletleri" kitabında yer almıştır. Notalar havanın usta aşıklarından Ahmet Rustamov'un (Kurdemir bölgesi) icrasından yazılmıştır (Abdullayeva, 2002:284).

Yekbə



Figür 1. A.Rüstemovun ifasından

Modern zamanda Şirvan bölgesinin merkezi sayılan Şamaxı zurna-balaban ekolünün önde gelen temsilcilerinden Şirzad Fataliyev'in repertuarına "Yekbe Köroğlu" da dahil edilmiştir. Ayrıca Şirvan aşıklarının repertuarında özel bir yere sahip olan "Döyme Keremi" ve "Döyme Şikeste" havaları kendine özgü ritmik formüllerle çalınmaktadır ki, bu da bu darb aletinin çalma tarzıyla ilgilidir. "Döyme" darb aletinde çalmanın özel bir yoludur. Şirvan aşık havalarından olan "Döyme Keremi"de darb aletinin çalgısında icra kendini şu şekilde göstermektedir:



Figür 2. "Döyme Keremi" havasının darb aletindeki ritmik fomülü

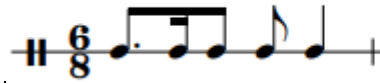
Bu icra yöntemi "Döyme şikeste" havasında grubun diğer enstrümanlarının partiyasında da kendini göstermektedir. Ritmik formülün farklı görüntüleri balaban aletinin enstrümantal kısımlarda çalgı eşliğinde açıkça görülmektedir:



Figür 3. "Döyme şikeste" havası. Ç Almaszadenin not yazısı

Aynı zamanda aşık havalarının icra esnasında darb aletlerinde yeni ritmik formüller oluşturularak bir icra tarzı ortaya çıkmıştır. Eşlikte darb aletinin varlığı, havaların çoğunlukla dakik metro-ritmik yönünü vurgulamaktadır. Ayrıca ritmik eşlikleriyle öne çıkan Şirvan aşık havalarının da bu özelliği kendinde taşımasında da darb aletinin büyük payı vardır. Bu sayede icra açısından saz aletinde elde edilemeyen çeşitli ritmik formüller, tam olarak darb aletleri aracılığıyla elde edilmektedir. Bu bakımdan çift davulda çift çubuklar vasıtasıyla yapılan melizmlerin vurgulanması gerekmektedir.

Şirvan'ın aşık havalarının şiirsel metninin temelini bahrlı havalarda geraylı ve qoşma, karışık-bahrlı havalarda ise qosma oluşturur. Şiirsel metin ile melodi arasındaki ilişki bahrlı ve karışık-bahrlı türüne bağlı olarak farklı şekillerde kendini gösterir. Havaların çoğu 6/8 ve 4/4 ölçülerine dayandığından, bu kalıplara odaklanmak istiyoruz. Bu ortamın havalarında hakim 6/8 ölçüsü zengin ritmik görüntüleri ile dikkat çekiyor. Bu ölçü içerisinde, farklı uzunluklardaki notalarla çeşitli ritmik gruplamalar mümkündür. Bunlar arasında Şirvan aşık havalarının ifasında daha çok rastlanan aşağıdaki örnek verilebilir.



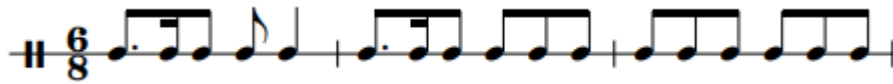
Figür 4. 6/8 ölçünün en çok rastlanan ritmik formülü

Bu ritmik eşlikle Şirvan aşık ortamında Ordubadı, Güzelleme, Şeşengi ve Muhammes havaları icra edilmektedir. Birkaç havanın aynı ritmik eşlikle çalınması, bunların benzer melodik çizgiye sahip olduğunu göstermez. Aksine ifa olunduğu kök, dayandığı makam ve istinad perdesi vb. özellikleri havaları birbirinden ayırır. Bu havalardaki en yaygın gruplaşma modeli, sekizlik ve dörtlük notaların bir hane içinde sıralı düzenlenmesidir. Esas olarak sekizlik ve dörtlük notalardan oluşan haneler, aşık sanatının zengin ifade özelliklerini de içeren çeşitli şekillerde gruplandırılmışlar. Daha sonra melodik çizgide kendini gösteren darb aletinin ritmik gruplaşması havanın öncü unsuru olarak tanıtılır. Özellikle 6/8 ölçülü hanelerde bulunan bu gruplaşma modeli, şiirsel metnin 8 veya 11 heceli olmasından asılı olmayarak cümlelerin sonuna kadar tekrarlanır. İlk cümlelerin motifleri bu gruplaşma üzerinde devam etmektedir. Söylediklerimize aydın bir örnek olarak "Ordubadı", "Şirvan güzelleme", "Zil şeşengi", "Ayak şeşengi" havaları gösterilebilir. İcra sırasında söz konusu olan ritmik formülün farklı versiyonları ortaya çıkıyor. Örneğin "Güllü şeşengi" havasındaki makam-melodik çeşitlilikle yanı sıra, darb aletinin de ritmik gruplaşmasında ana kalıbın çeşitleri oluşur. 6/8 ölçüsünün beşinci ve altıncı kısımlarına düşen vurguların bölünmesiyle aşağıdaki formül oluşturulur:



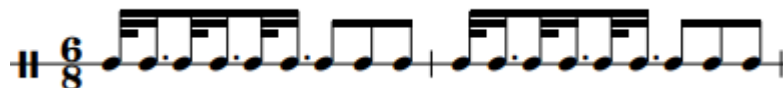
Figür 5. 6/8 ölçünün varyantı -1

Davul aletinde bu formül parçalanarak çalınıyorsa, çift davulda tremololarla çalınır. Bu ritmik formülün biraz değiştirilmiş bir versiyonu "Oynaq şeşengi" havasında görülebilir:



Figür 6. 6/8 ölçünün varyantı - 2

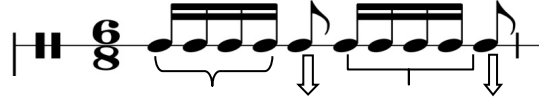
Peşrov havaları da 6/8 ölçüsüne dayanmaktadır. Ancak burada şeşengi, muhammes, güzelleme, ordubadilerden farklı olarak darb aletinde başka bir ritim formülü gözlenmektedir. Dolayısıyla bu havalarda ritmik formülün iki ana modeli hakimdir. Bunlardan biri esas enstrümantal parçalarda bulunur:



Figür 7. Peşrov havalarının enstrümantal kısımlarında darb aleti üzerinde çalınan ritmik formül

Diğeri ise vokal-enstrümantal parçaların eşliğinde kullanılır. Peşrov dizisine ait "Alicadi peşrovu"na dikkat edelim. Çift davul, enstrümantal girişte yeteneklerini daha belirgin gösterse de, aşık eşlik ederken ritmik gruplaşmayı biraz basitleştiriyor. 6/8 metrik ölçüsünde I ve II takhti'ye düşen vurguyu çift davulun küçük çanağında, III vurguyu büyük çanakda, IV ve V vurgunu küçük çanakda, VI vurgunu büyük çanakda çalarak güçlü ve zayıf vurğuları ayırır.

Küçük çanaq Böyük çanaq Küçük çanaq Böyük çanaq



Figür 8. Peşrov havalarının vokal kısımlarında darb aleti üzerinde çalınan ritmik formül

Şirvan aşık havalarının bir kısmı 4/4 ölçüsüne dayalı örneklerden oluşmaktadır. Bu havalara örnek olarak bahırlı tür grubundan geraylılar ile karışık-bahırlı tür grubunda yer alan keremi ve şikesteler gösterilebilir. Keremi havalarından "Döyme Keremi"nin ritmik formülünden yukarıda bahsettiğimiz için üzerinde durmuyoruz. Aşağıdaki ritmik formül, geraylı ve şikeste havalarındaki darb aletinin ana kalıbıdır. Performans sırasında sanatçı bunun çeşitli versiyonlarını sunar.



Figür 9. Şikeste havalarında darb aleti üzerinde çalınan ritmik formül

"Zarinci şikeste" havasına bir göz atalım. Eşlik sırasında darb aleti bahsedilen ritmik formülle çalmaya devam eder. Bu sırada enstrümantal ve vokal kısımlar arasındaki fark gözüküyor ve bir ikilik ortaya çıkıyor. Enstrümantal kısmın ritmik formülünün temelini balaban, davul ve çift davul aleti üzerinde çalınan ritmik formül teşkil ediyor. Darb aletleri neredeyse ritmik figürü değiştirmeden koruyor. Bu ritmik formülün tekrarı ritmik bir döngü yaratır. Aşık müşayet esnasında balaban aletinin dem tuttuğu anlarda orqan punktu yaranır. Enstrümantal kısımlarda bu enstrüman ön plana çıkar ve melodi çift davullu enstrümanın ritmik formülüne göre çalınır. Çift davul aynı zamanda ölçüleri küçük hisselere parçalayarak ritmik formülü de zenginleştiriyor.

Aşık Aghamurad İsrailov'un ifasından notaya saldıığımız "Qobustanı şikeste" havası, şikesteler için tipik olan ritmik formüle dayanmaktadır. Enstrümantal ve vokal kısımlar arasında bir ikilik meydana çıkıyor. Çift davul aletinin partiyasında daha çok aynı ritmik formül hakimdir. Daha sonra performansında bu ritmik formülün biraz daha mürekkebe varyantları ortaya çıkıyor. Bu daha çok vokal-enstrümantal kısımlarda görülmektedir. Çift davul, sanki balabanla "rekabet ediyor" gibi, yeteneklerini gösteriyor ve ana ritmik formülün standardına göre çeşitli şekillerini sergiliyor.

H.Adıgüzelzade'nin nota saldıdığı "Şirvan şikestesinde" ritmik formülün daha küçük boyutlara bölünmüş bir versiyonu ortaya çıkıyor. Hava dörtpaylı ölçüye dayanmaktadır. Balabanlardan biri – demkeş orqan punktu ifa ederken, diğeri çeşitli ritmik formüller içeren gelişmiş bir melodik çizgiyi çalar. Arka planda darb aletleri – çift davul ve tefler ritmik eşliğe devam ediyor. Çift davulun partiyası hane içinde tekrarlanan sekizlik notalardan oluşurken, tef aletinde gözlenen ritmik formül birinci balabanın partiyasıyla tutarlıdır. Tef üzerinde çalınan iki haneden oluşan ritmik formül baştan sona tekrarlanarak havanın ritmik esasını oluşturur.

ŞIRVAN ŞİKƏSTƏSİ Пример № 6 (C.142)
Запись Г.Адигезал-заде

Allegretto

Figür 10. H.Adıgezal-zadenin nota saldığı “Şirvan şikəstəsi” havası

Sonuç ve Tartışma

Böylece diğer ortamlardan farklı olarak Şirvan Aşık ortamının ansamblında yer alan darb aletleri, burada sanatın gelişmesine olumlu katkı sağlamıştır. Bir yandan darb aletindeki geniş imkânları ortaya koyacak geniş koşullar yaratılmış, diğer yandan da Şirvan aşık havalarında zengin ritmik formüllerin oluşmasına yol açmıştır. "Yekbe şikeste", "Döyme şikeste", "Döyme keremi" gibi havaların yaranması ve icralarında sergilenen ritmik formülleri ve icra tarzı, darb aletleri – davul ve çift davul geleneğiyle ilgilidir. Göyçe, Borçalı, Gence-Gazax ortamlarında darb aletlerinin kullanımı aşık sanatına yabancı olduğundan repertuarlarında bu tür havalara rastlanmamaktadır. Şirvan aşık havaları metro-ritmik açıdan bahrli ve karışık-bahrli olmakla, kendinde zengin ritmik kalıplar içerir ki, bu da kısmen şiirsel metindeki uzun ve kısa hecelerin dizilişiyle, diğer yandan da darb aletinde seslendirilen zengin ritmik kalıplarla ilişkilidir. Şirvan ortamına ait havalardan bahrlihar çoğunlukla 6/8, birkaçı 4/4, karışık-bahrlihar ise 4/4, bazen 2/4 metrik ölçüye dayanmaktadır. Daha yaygın olan 6/8 metrik ölçüde çalınan örneklerin ritmik kalıpları birbirlerinden farklılık gösterir, bu da onları seriler halinde gruplandırmayı mümkün kılar. Örneğin, tüm peşrovar aynı ritmik formüle dayanmaktadır ve şiirsel metnin hece sırasına bağlı olarak temel kalıbın farklı varyantlarını ortaya koymaktadır. Belirli cümlelerin birleşiminden oluşan tek heceli ünlem ekleri ve meloband ekleri bu formülü biraz daha parçalara bölerek daha da zenginleştiriyor. Esas ritmik formül, ansamblıda yer alan darb aletlerinin eşliğinde de ortaya çıkıyor. Vokal kısımlarda silsile için karakteristik olan ritmik formülü çalan çift davulcu enstrümantal kısımda hem enstrümanın yeteneklerini sergiler, hem de kendi çalma becerilerini göstererek temel kalıbın versiyonlarını icra eder. Bu sırada çift davulun büyük çanağı üzerinde uzun ölçüler çalınır, sesi daha net duyulan küçük çanakta ise ana ritmik formülün daha küçük birimlere parçalanması, puntir ve diğer küçük parçalara çalınır. Sonuç olarak havanın oynaklığı ve melodikliyi artır. Karışık-bahrli havalarda vokal kısmı serbest improvizasyonlu olduğundan melosatırların ritmik formülü bahrli havalarda olduğu gibi belirli bir kalıba dayanmaz. Ancak temel formülün kurallarından da kenara çıkmıyor. Silsile için karakteristik olan ritmik formül ise darb aletlerinin eşliğinde kendini gösteriyor.



Zülfiyyə Ramiz qızı Hüseynova. Mezun olduğu okullar; 2001-2005 yıllar Müzik Koleji (müzik teorisi), 2005-2009 yıllar Azərbaycan Milli Konservatuarı / musikişünaslıq ihtisası (bakalavr), 2010-2012 yıllar Azərbaycan Milli Konservatuarı / musikişünaslıq ihtisası (magistr); Çalıştığı yerler; 2001-2005 yıllar müzik okulunda öğretmen; 2006-2014 yıllar Müzik Kolejinde öğretmen; 2009-cu yıldan bu güne kadar Azərbaycan Milli Konservatuarında öğretmen; 2013 yılında Azərbaycan Milli Konservatuarında doktora öğrencisi. E-mail: zulfyye.86@mail.ru ORCID: 0000-0001-6970-0185

GoogleScholar: <https://scholar.google.ru/citations?hl=ru&user=fEZYli0AAAAJ>

Academia.edu: https://www.academia.edu/?from_navbar=true&trigger=nav

Kaynaklar

- Abdullayeva, S.A. (2002). *Azərbaycan halq çalğı aletləri*. Bakü, Adiloğlu.
- Adıgezal-zade, H.A. (2008). *Становление и развитие этномусыковедения в Азербайджане (Azərbaycanda etnomusikişünaslığın yaranması ve inkişafı)*. Bakü, Adiloğlu.
- Aliyeva, H.A. (2012) *Şirvan aşıklarının ansabml ifasına dair ("Kültürlerarası diyalogda geleneksel sanatın rolü" ADMİUnun 90. Yıldpnümüne adanan Uluslararası bilimsel konferansın materyalleri) Bakü, ADMİU.*
- Dmitriyev, Q.P. (1991). *Vurmalı çalgılar: yorumlama ve mevcut durum*. Moskova, Sovyet bestecisi.
- Eldarova, E.M. (1983). *Azərbaycan aşık sanatı*. Bakü, Elm.
- Kasımlı M.P. (2011). *Ozan aşık sanatı*. Bakü, Uğur.
- Köçerli, İ.F. (2010). *Musiki dolu satırlar*. Bakü, Seda.
- Qeniyev, S.H. (2007). *Şirvan aşıkları*. Bakü, Nurlan.
- Yusifli, V.E. (1993). *Yolun düşse Şirvana*. Bakü, Şur.

The role of the percussion instruments in Shirvan ashug songs

Abstract

Azerbaijani ashq art has an ancient history and rich traditions, and differs in different regions by different features. In Shirvan ashug art, melodies are played with the accompaniment of several instruments, unlike in other regions. They included two balabans, a percussion instrument (double drum) and an ashug's singer in the group. The performance of melody is divided among the members of the group, and each instrument has an important function. While in other spheres the performance is observed by solo or accompanied by balaban, in Shirvan ashug art, percussion instruments also have an important position. As a result of the interaction of the saz and percussion instruments, new performing features arose, creating the basis for each other's development. On the one hand, the drum and goshanagara influenced the style of performance of melodies and the name came directly from them. The appearance of such melodies as "Yekba shikaste", "Doyme shikaste", "Doyme karemi", as well as the rhythmic formulas and performance style manifested in their performance, were associated with the tradition of playing the drum and goshanagar - percussion instruments. On the other hand, the performance of the percussion instrument in a group has led to the creation of rich rhythmic formulas in Shirvan ashug songs. Shirvan ashug songs include rich rhythmic formulas with bahrli and mixed-bahrli from a metro-rhythmic point of view. Bahrli based on 6/8, some-4/4, mixed-bahr based on 4/4, and sometimes 2/4 metric size. The examples performed with mostly observed 6/8 metric size differ from each other, this aspect also allows them to be grouped by series. The main rhythmic formula is also manifested in the accompaniment of the percussion instrument included in the ensemble. Playing the standard rhythmic formula typical of the vocal sequence, the double-drummer demonstrates variations on the basic pattern in the instrumental section, demonstrating both the instrument's capabilities and his playing skills. Since the vocal part is free improvisation in the mixed bahr melodies, the rhythmic formula of the melo lines is not based on a specific pattern as in the bahrli songs. However, it does not deviate from the rules of the basic formula. The rhythmic formula characteristic of the sequence reveals itself with the accompaniment of drum instruments.

Keywords : ashug, rhythm, drum, double drum, Shirvan ashug art.

Araştırma Makalesi

Azerbaycan Tasnifi: ses kayıtları, notasyonları ve araştırma konuları¹

Jala Gulamova²

Etnomüzikoloji Anabilim Dalı, Azerbaycan Ulusal Konservatuarı, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 7 Kasım 2023

Kabul: 27 Aralık 2023

Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Enstrüman
Muğam
Notasyon
Ses kayıtları
Sınıflandırma
Şarkı

Öz

Ses kayıtları ve notalar, Muğam sanatını incelemek için ana kaynak olarak kabul edilir. Muğamların önde gelen muğam uzmanları tarafından toplanması, not edilmesi ve neşredilmesi, muğamın dünya çapında yayılmasına, tanınmasına ve hayranlarının artmasına neden olmuştur. Şarkı söyleme sanatında yaratıcılığın ses kayıtları, Azerbaycan sözlü geleneksel profesyonel müzik kültürünün gelişimindeki rolünün notasyonu, araştırılması ve incelenmesi modern müzikolojinin güncel konuları arasındadır. Muğam sanatının tasniflerinin yanı sıra incelenmesinde ses kayıtları ve notalar ana kaynak kabul edilmektedir. Çalışmanın özgünlüğü ilk kez Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Ses Kayıt Arşivi'nden sayısız tasniflerin kataloglarını almış olmamız ve bunlardan birkaç örneğini makaleye dahil etmiş ve araştırma yapmış olmamızıdır. Azerbaycan sözlü geleneğinin profesyonel müzisyenleri olan usta şarkıcıların çoğu şarkı ve tasnif yaratıcılığına sahip olup, oluşturdukları tasnifleri bir konserde veya toplantıda seslendirerek dinleyicilere sunmuşlardır, daha sonra bu tasnifler hafızalarda kaldı, diğer şarkıcıların repertuarına girdi, söylendi ve halk arasında yayıldı. Makalede ustaların muğam geleneklerinin tasnif türünü Azerbaycan kültürünün genel gelişimi, ses kayıtları ve notaları bağlamında araştırmayı temel amaç olarak belirledim ve örneklerle yansıtmaya çalıştım. Azerbaycanlı besteciler ve müzikologlar tür tasnifinin incelenmesi ile ilgili bir dizi çalışma yürütmüşlerdir. Bu çalışmalara dayanarak sınıflandırma türünün özelliklerini karakterize ettim ve sınıflandırmalara adanmış bilimsel çalışmalarda ana özelliklerine baktım. Araştırmamda klasik ve sözlü türkülerin yan yana incelenmesini ve aralarındaki ortak ve farklı özellikleri inceledim. Makalede, Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Ses Kayıt Arşivi'nde bulunan tasniflere ilişkin kataloglar tanıtılmış, bunlar arasında İslam Abdullayev'in seslendirdiği "Sattarhan", Alasgar Abdullayev'in seslendirdiği "Mahur", Mutallim Mutallimov'un seslendirdiği "Çahargah" ve Alibaba Mammadov'un seslendirdiği "Hisar" olmak üzere 4 sanatçının klasmanından bahsedildi, sınıflandırma geçmişi gözden geçirildi, hangi yılda arşivlendiği, kimler tarafından eşlik edildiği, hangi muğamda yazıldığı, zaman zaman türkü gibi ses ve dizi olarak icra edildiği, şekil, tür ve karakter yönünden incelendiği tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, ses kayıtlarını dinleyerek aynı muğamın veya tasnifin farklı şarkıcılar tarafından farklı zamanlarda nasıl söylendiği hakkında fikir sahibi olundu. Usta şarkıcıların kayıtlarını dinleyerek icra tarzlarını ve pratikte ne kadar kullanıldığını belirlendi. Ses kayıtları dinlemek ve ustalaşmak gerçek bir zanaatkarlık sunuldu. Eğitim yıllarında ve bağımsız yaratıcılığa girdikten sonra usta şarkıcıların kayıtlarını dinlemek ve bunlardan yararlanmak, performansı daha da geliştirmek için iyi sonuçlar verebilir.

2822-3195 / © 2023 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Gulamova, J., (2023). Azerbaycan Tasnifi: ses kayıtları, notasyonları ve araştırma konuları. *Türk Müziği*, 3(4), 439-449. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574749>

Giriş

Modern çağda, şarkı sanatında yaratıcılığın sınıflandırılması, notalanması ve incelenmesi ve Azerbaycan'ın sözlü geleneğinin profesyonel müzik kültürünün gelişimindeki rolünün incelenmesi, modern müzikolojinin güncel konuları arasındadır. Araştırmamın temel amacı, Azerbaycan milli kültürünün genel gelişimi bağlamında usta sanatçıların tasnif edilmiş muğam geleneklerinin kayıt ve notaya alınması konularını incelemektir.

¹ Bu çalışma 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'nde (25-26 Kasım 2023, Antalya, Türkiye) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

² Doç.Dr., Azerbaycan Ulusal Konservatuarı, Etnomüzikoloji Anabilim Dalı Başkanı, Sanat Bilimleri Üzre Felsefe, Bakü, Azerbaycan. E-mail: jale1973@mail.ru

Tasnif, muğam sanatının türlerinden biri olup kendine has özellikleriyle dikkat çekmektedir. Sınıflandırmalar hem bağımsız olarak hem de enstrümanın içinde gerçekleştirilir. Her durumda, kendi performans özellikleri ve uygulama yönleri bakımından farklılık gösterir. Dolayısıyla bağımsız icra sırasında ait olduğu muğam dalı mutlaka tasnifin başında, ortasında veya sonunda seslendirilir.

Sınıflandırmaların çerçeve içerisinde çeşitli görevleri vardır. Berdaşt'ta muğam bölümlerinden sonra ilanları okumak mümkündür, ilanları okuyarak o bölümü bitirip bir sonraki bölüme geçebilir ve muğam destgahını tasniflerle sonuçlandırabiliriz. Her durumda, anlatılan tasniflerin muğamın o kısmının özellikleriyle bağdaştırılması gerekir. Gazeller klasik tasniflerin metinsel temelini oluşturur. Aynı zamanda tasniflerde beyit, bayat, garaylı ve diğer lirik şiir türleri de kullanılmaktadır.

Müzikolojide muğam sanatının incelenmesinde ana kaynaklar ses kayıtları ve notalardır. Geleneksel sözlü Azerbaycan müziğinde kaydın özellikle önemli bir öneme sahip olduğu bilinmektedir. Cumhuriyetin çeşitli arşivlerinde saklanan "Ekstrafon", "Sport-Rekord", "Pate" ve diğer yabancı plak şirketlerinin çıkardığı gramofon şaftlarının çoğunda Azerbaycanlı şarkıcıların icraları işlenmektedir. Kayıtlarının mirası 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle 21. yüzyılın başlarından itibaren yaygınlaşmıştır. Özellikle muğam notalarının icrası önemli konulardan biri olarak dikkat çekmektedir. Muğamların modern teknik imkanlarla CD-DVD disklere kaydedilmesi ve notaların yayınlanması, bunların tüm zenginliğiyle korunmasını ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır.



Fotoğraf 1. Seyid Şuşinski'nin müzik grubu

Bir asırdan fazla bir süredir yaşamış olan şarkıcıların yaratıcı mirası, icra özellikleri, o dönemin muğam icrası, şarkıcıların repertuvarında yer alan çalgılar, vurmali-muğamlar, sınıflandırmalar, renkler, müzik, sanat ve müzik hakkında en geniş bilgilere ulaşmak mümkündür. Türkülerin kayıtları incelenebilir. Bugün örneğin Jabbar Garyağdioğlu (1861-1944), Keçacıoğlu Muhammed (1864-1940) ve 20. yüzyılın başındaki dönemin klasik şarkıcılarının kayıtlarını dinleme ve fikir edinme fırsatı vardır. Şarkı söylemeleri, zilleri, doğaçlamaları ve geçişlerini modern şarkıcı performansının özellikleriyle karşılaştırılabilir.

O dönemin şarkıcılarının repertuarı gramofon gövdelerine yansımıştır. Mugamlar, zarbi-mugamlar, sınıflandırmalar geniş çapta temsil edilmektedir. Arşiv malzemeleri listesinde Jabbar Garyağdioğlu'nun okumalarının tasniflerine bakmak onun repertuarının ne kadar zengin olduğu hakkında fikir sahibi olmak için yeterlidir. Diğer şarkıcılar - Keçacıoğlu Muhammed, Meşedi Memmed Farzaliyev (1872-1962), İslam Abdullayev (1876-1964), Alasgar Abdullayev (1866-1929), Mecid Behbudov (1873-1945), Gasim Abdullayev (1873-1927), Seyid Şuşinski (1889-1965) ve daha pek çok şarkıcının, sözü edilen örneklerin yanı sıra, bir takım başka muğamlar ve tasnifler de kayıt listesini oluşturur. Bu da o zamanın icra pratiğinde yaygın örnekler olarak değerlendirilmesine neden olur.



Fotoğraf 2. Han Şuşinski'nin müzik grubu

Gramofon plakları, şarkıcıların tek başına, enstrümantal bir topluluk eşliğinde şarkı söyleme örneklerinin yanı sıra, bu kayıtlarda koro adı verilen şarkıcıların ortak şarkılarını da yansıtmaktadır. "Khuraman tasnifi", "Tello", "Türk korosu", "Gula-gula", "Milli Tasnif", "Mazlumlar Marşı", "Kebin Korosu" - Gasim Abdullayev, Jabbar Garyagdioğlu, Meşedi Memmed Farzaliyev, "Bisutun" tasnifi, "Bizim Soltan'ın tasnifi" Jabbar Garyagdioğlu ve Seyid Şuşinski tarafından yazılmıştır (Hasanova, 2009).

İlk gramofon şaftlarının hacmi küçük olduğundan sadece 2-3 dakikalık kayıt kaplıyordu. Bu nedenle şarkıcılar, bir muğam bölümü ve gramofon milleri üzerinde bir tasnif okumakla yetindiler. Bu nedenle gramofon şaftları üzerinde çok sayıda tasnif örneğinin kayıtlarını elde etmek mümkündür.



Fotoğraf 3. Eski gramofon şaftları

Bu nedenle sınıflandırma çalışmaları ilk olarak ses kayıtlarında kendine yer bulmuştur. Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Ses Kayıt Arşivi'ni ziyaret ettim ve burada saklanan şarkı, mugam, tasnif ve renk kataloğuyla gördüm. Bu kayıtlardan bazılarında bahsetmek istiyorum. Bu kayıtlarda muğamlarda söylenen tasnifler olduğu gibi, yapılan tasnifler de bulunmaktadır.

Öncelikle Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Kayıt Arşivi'nde saklanan İslam Abdulliyev'in icrasından "Sattarhan" tasnifinden bahsetmek istiyorum:

Tablo 1. İslam Abdullayev "Sattarhan" tasnifi

Arşiv No: 539	Soyadı: Abdullayev	Belge Türü: Gramofon
	Adı: İslam	Kayıt yeri: Gramofon konser kaydı
Üretim No: GC-11-12128, 12131	Baba adı: Abdul	
Belgenin adı/Süresi: Sattarhan/03:05	Müellif/Tasnif	Sanatçı: Tar ve kemança eşliğinde tasnif söylüyor: İslam Abdullayev
Derleyen: N.Rehimova	Kayıt tarihi: 25.10.2010	Bilgisayara aktaran: N.Rehimova

Bu sınıflandırmanın geçmişine bir göz atalım:

Sattarhan Karadağ ilçesinde doğdu. 20. yüzyılın başında Tebriz'de gerici Muhammedali Şah rejimine karşı halkımızın özgürlüğü için mücadele eden şanlı kahramanlarımızdan biriydi. Tarzan Gurban Pirimov, şarkıcı İslam Abdullayev ile birlikte Memmed Said Ordubadi'ye ithaf edilen "Sattar Han" şarkısını besteledi. Bu eser müzik tarihimize "Sattarkhan Sınıflandırması" adıyla geçmiştir. Bu çalışma İslam Abdullayev, daha sonra Halk Sanatçısı Alim Gasimov (1957) ve diğerleri tarafından gerçekleştirildi. Bazıları "Sattarkhan sınıflandırması" ile "Gachaq Nabi" şarkısı arasında melodik benzerlikler olduğuna dikkat çekiyor (Web 1).

İslam Abdullayev'in gerçekleştirdiği "Sattarkhan sınıflandırması", 1909 yılında "Grammofon Concert Record" anonim şirketi tarafından bir gramofon şaftına kaydedilmiştir. Ve bu kayıt, Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Ses Kayıt Arşivi'nde (Arşiv No: 1539) muhafaza edilmektedir. .

Bahsetmek istediğim bir sonraki kayıt Alasgar Abdullayev'in (1866-1929) yaptığı "Mahur" tasnifidir.

Tablo 2. Alasgar Abdullayev "Mahur" tasnifi

Arşiv No: 1819	Soyadı: Abdullayev	Belge Türü: Gramofon
	Adı: Alasgar	Kayıt yeri: Ekstrafon
Üretim No: 15335, 15336	Baba adı: Baba	
Belgenin adı/Süresi: Mahur/03:10	Müellif/ Tasnif	Sanatçı Alasgar Abdullayev. Ona eşlik ediyorlar: Tarda - Tevos Balayan, Kamancha- Moses Qulyan
Derleyen: N.Rehimova	Kayıt tarihi: 18.01.2012	Bilgisayara aktaran: N.Rehimova

Halk arasında Şakili Alasgar olarak bilinen Alasgar Abdullayev, Azerbaycan müzik tarihimizin gelişmesine önemli katkılarda bulunan önemli sanatçılardan biriydi. Tiflis ve Kiev'e davet edildi ve sesi gramofon şaftlarına kaydedildi. Alasgar Abdullayev'in söylediği "Çahargah", "Rast", "Mahur-Hindi", "Zabul-Segah", "Rahab", "Şuştar", "Hasar", Gurban Primov (1880-1965) ve Sasha Oganezashvili (1889-) eşliğinde 1932).Muğamlar ve tasnifler gramofon gövdelerinde muhafaza edilmiştir..

Ayrıca yukarıdaki tabloda verilen "Mahur" sınıflandırması, Kiev'deki "Ekstrafon" plak şirketi tarafından gramofon gövdesine yazılmıştır. Ve bu kayıt Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Kayıt Arşivi'nde (Arşiv No: 1539) muhafaza edilmektedir.

Başka bir kayıt: "Çargah" sınıflandırması.

Tablo 3. "Çargah" tasnifi

Arşiv No: 165	Soyadı: Mutallimov	Belge Türü: Gramofon
	Adı: Mutallim	Kayıt yeri: "Aprel" z - du
Üretim No: 33D – 14643, 33D - 14644	Baba adı: Keble	Kayıt tarihi: 1961
Belgenin adı/Süre: Çargah/02:28	Müellif/Tasnif	Sanatçı: Aliaga Guliyev'in rehberliğide enstrümantal bir topluluk eşliğinde Mutallim Mutallimov
Derleyen: R. Huseynova	Kayıt tarihi: 29.03.2010	Bilgisayara aktaran: N.Rehimova

Mutallim Mutallimov (1909-1981), Karabağ muğam ekolünün değerli temsilcilerinden biridir. 1930'dan itibaren Azerbaycan Devlet Filarmoni Orkestrası'nın solisti olarak sahneye çıktı. Repertuar seçimine dikkatle yaklaşmış, muğamları okumuş ve sesine uygun tasnifler yapmıştır. M. Mutallimov 1930'lu yıllardan itibaren Bakü'de ADF'nin solisti olarak çalışmış ve kapsamlı konser faaliyetlerinde bulunmuştur.

Muğamlara eşsiz bir hassasiyetle yaklaştı. Böylece "Segah" muğamının versiyonları ince lirizmiyle, "Çahargah" ve "Orta Mahur" muğamları ise mücadele ruhuyla anılır. M. Mutallimov'un repertuarında "Çahargah", "Orta Mahur", "Bayati-Şiraz", "Mirza Hüseyin Segahi", "Şur" muğam-destgahları özel bir yere sahipti. Aynı zamanda, sınıflandırmaların yetenekli bir icracısı olarak da biliniyordu; çoğu zaman bir dizi şeklinde, yani "Rast" veya "Segah" sınıflandırmalarını arka arkaya gerçekleştiriyordu (Web 2). Aliaga Guliyev'in (1917-1998) liderliğindeki çalgı topluluğunun repertuarından kaydedilen "Çahargah" tasnifi, yaptığı tasnifler arasında öne çıkıyor. Bahsedeceğim son sınıflandırma Alibaba Memmedov'un (1929-2022) "Hisar" sınıflandırmasıdır.

Tablo 4. Alibaba Memmedov – "Hisar" tasnifi

Arşiv No: 616	Soyadı: Memmedov	Belge Türü : Gramofon
Kutu No	Adı: Alibaba	Yazılma yeri : Bakü
Üretim No: 33D – 00020479, 00020480	Baba adı: Balaahmad	Yazılma tarihi: 1967
Belgenin adı/Süre: : Hisar/04:24	Müellif/Tasnif: Gazal - Aliaga Vahid	Sanatçı: Memmedov Eşliğinde: Ahmet Bakıhanov liderliğindeki enstrümantal topluluğu
Derleyen: N.Rehimova	Yazılma tarihi: 14.07.2010	Bilgisayara aktaran: N.Rəhimova

Alibaba Mammadov'un bestelediği şarkılar ve besteler, halk tarzında yazılmış gerçek profesyonel sanat örnekleridir. Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Ses Kayıt Arşivi'nde saklanan tasniflerinden "Hisar" tasnifinin oluşum tarihine bir göz atalım: Saadat Tahmirazgizi "Bizim Ustad" adlı kitabında Alibaba hocanın "Bir" şarkısını yazdığını yazıyor. "Hisar" tasnifi öncesinde Aliaga Vahid'in sözlerine göre "denasan" dediler ama bunu kasete kaydettiler. Alınmasına izin vermiyorlar. Bunun nedeni ise buranın bir pub olmasıdır. Sayın Alibaba bunun orijinal "Mukhalif" üzerine yazılmış bir şarkı olduğunu iddia ediyor. Bundan sonra "Çahargah" - "Hasar" (bazen "Hisar" olarak da anılır) tasnifine ilişkin bir tasnif oluşturur. Bu sınıflandırma çok geçmeden çok popüler oldu, hatta büyük bestecimiz Vasif Adigözelov bile "Azerbaycan" süitinde sınıflandırmanın bazı tonlamalarını kullandı (Şirinova, 2015:256).

Elbette bu tür örneklerin sayısı yeterliydi. Sadece 4 örnek vererek fikrimi kanıtlamaya çalıştım. Buradan onların kayıtları dinlenerek aynı muğamın veya tasnifin farklı dönemlerde farklı şarkıcılar tarafından nasıl söylendiği konusunda fikir oluşturulmaktadır. Muğamın gelişmesine zemin hazırlayan yöntem budur. Her şarkıcı sanatını sürekli geliştirmeli, yeni yollar aramalı, bilgisini zenginleştirmelidir. Bunu yapmanın en doğru yolu usta şarkıcıların kayıtlarını

dinleyerek onların icra tarzlarını öğrenip pratikte uygulamak ve bu sayede kendi icra tarzınızı yeni yönlerle zenginleştirmektedir.

Modern çağımızda, Sanat Çalışmaları Doktoru, Profesör, Azerbaycan müziği üzerine İnternet projelerinin yazarı ve lideri, müzikle ilgili bilimsel-pedagojik, eleştirel-kamusal, kültürel-eğitimsel yayınların baş editörü ve yayıncısı Tariyel Memmedov'un önderliğinde "Müzik Dünyası" dergisi, Tariyel Memmedov'un "müzik atlası" projesi oluşturuldu. Burada, 2003 yılından bu yana, T. Memmedov liderliğindeki "Müzik Dünyası" yaratıcı ekibi, halk müziğinin toplanması, incelenmesi, yazılması, haritalanması, sistemleştirilmesi ve kataloglanması konusunda amaçlı çalışmalar yürütmektedir. Multimedya ürünü biçiminde sistematik bir biçimde Azerbaycan geleneksel müziğinin bir veri tabanını oluşturmayı başardılar.

Ancak sınıflandırmaların notasyonu sorunu uzun yıllardır fiili bir sorun olarak çözülememiştir.

Halkımız arasında kadim bir geçmişe sahip olan Azerbaycan tasnifleri yaygın olmasına rağmen, bu türün bilimsel ve müzik-teorik incelemesi üzerine çok az bilimsel eser yazılmıştır. Elbette bunun sebebi öncelikle sınıflandırmaların notasyonunun olmayışıdır. Ancak sınıflandırmaların toplanması, not edilmesi ve teorik olarak incelenmesi günümüzün önemli konularından biriydi ve özel araştırmalar gerektiriyordu. Muğam icrası ve öğretimi sözlü temellere dayansa da muğam türlerinin notasız bilimsel-teorik incelenmesinin mümkün olmadığını kabul etmeliyiz. 20. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan müzikolojisinin gelişmesine büyük katkılarda bulunan tanınmış bilim adamı Profesör Ramiz Zohrabov (1939-1917), ünlü şarkıcıların icralarından 100 sınıflandırmayı notaya alarak bu sorunu ilk kez çözmüştür.



Fotoğraf 4. Sanat Çalışmaları Doktoru, Profesör Ramiz Zohrabov

Azerbaycan sözlü geleneğinin profesyonel müzisyenleri olan usta şarkıcıların büyük çoğunluğunun şarkı ve tür yaratıcılığına sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bilindiği gibi şarkıcıların yaratıcılığı sözlü geleneklere dayalı olarak şekillenip geliştiği için şarkıcılar, oluşturdukları sınıflandırmaları bir konserde veya partide söyleyerek dinleyicilere sunarlar, daha sonra bu sınıflandırmalar hafızada kalır, hafızaya girer. Diğer şarkıcıların repertuarı okunup halk arasında yayılıyor.

Bildiğimiz gibi Sovyet döneminde şarkıcıların oluşturduğu sınıflandırmalar türküler olarak sunulurdu. Bu nedenle sınıflandırmalarımızın çoğunun yazarları bilinmemektedir. Zaten modern zamanlarda ses kayıt tekniklerinin gelişmesiyle birlikte bu sınıflandırmaların yazarları da tanınmaya başlanmıştır.

Her ne kadar bütün şarkıcıların yaratıcılığı muğam ve sınıf icrasına dayalı olsa da çok az sayıda şarkıcının sınıf bestecisi olarak bilindiğini dikkate alırsak. Bu arada Jabbar Garyagdioğlu, Seyid Şuşinski, Han Şuşinski (1901-1979), Mirza Mahammadhasan (1831-1907), Hacıbabı Hüseyinov (1919-1993), Gulu Asgarov (1928-1987), İslam Rzayev (1934-2008), Abulfat Aliyev (1926-1990), Alibaba Memmedov (1929-2022), Arif Babayev (1938) ve diğerleri.



Fotoğraf 5. Gulu Askerov (1928-1987)



Fotoğraf 6. İslam Rzayev (1934-2008)

Ramiz Zohrabov, 20. yüzyılın ikinci yarısında ilk kez sınıflandırma türüne yeni bir yönden yaklaşmıştır. "Azerbaycan Sınıflandırmaları" adlı kitabında, Azerbaycan'da ilk kez rüyanın ağırlığına bağlı olarak sınıflandırmaların ölçüsünü incelemiştir ve müzik ile şiir dili arasındaki etkileşimi ortaya koymuştur. Bu da sınıflandırmaların tonlama dramaturjisinde hem moment sisteminin hem de cümle ağırlığının önemli bir rol oynadığını kanıtlamaktadır.



Fotoğraf 7. Ramiz Zohrabov "Azerbaycan tasnifleri" kitabı

Yazarın, 100 sınıflandırma örneğinin notasyonu üzerinde, sınıflandırmanın şiirsel metnini yazan şairin, sınıflandırmayı icra edenin veya yazarının adını vermemesi dikkat çekicidir. Ancak kitabın sonundaki “Şerhler” kısmında (Zokhrabov, 1983: 316-325] her tasnifteki manzum metnin müellifinin ve icracısının adını, hangi muğam çalgısından alındığını belirtmiş ve hatta bazı sınıflandırmalar bağımsız olarak yapıldı. Alibaba, Memmedov’dan 100 sınıflandırmadan yalnızca 3’ünün yazarı olarak bahsediyor. Diğer 97 tasnifin kim tarafından oluşturulduğu belirtilmemiştir. Elbette Sovyet döneminde, 1983’te Moskova’da yayınlanan bir kitapta bu tür bilgilere yer vermek imkansızdı. Ancak bu sınıflandırmalar usta şarkıcılarımızın icralarından kayıt altına alınmıştır ve muhtemelen Ramiz Bey, bunların çoğunun bizzat o şarkıcılar tarafından bestelendiğini çok iyi biliyordu.

Bu sorun uzun yıllar müzik kültür hayatımızda devam etmiştir. Şunu da belirtmeliyim ki, 1930’lu ve 40’lı yıllardan başlayarak kayıt altına alınan ve yayımlanan türkü koleksiyonlarımızda yeterince sınıflandırma mevcuttu ancak tüm müzik örnekleri türkü olarak verilmiştir. Ancak müzikologların sınıflandırmalara yönelik çalışmalarında sınıflandırılmış ve sözlü türkülerin yan yana incelendiğini, aralarındaki ortak ve farklı özelliklerin araştırıldığını görmekteyiz. U. Hacıbeyli (1885-1948) “Azerbaycan musiki hayatına genel bir bakış” adlı makalesinde tasnif türünü şöyle tanımlamıştır: “Tasnif belli bir ruh halidir, sözleri çoğunlukla gazellerden alınır ve ortasında veya sonunda okunur. ait oldukları destgahların; bu süre zarfında şarkıcı tefle şarkı söyleyip vuruyor. Bileşimlerin çoğu, 3/4 veya 3/8 ve çoğunlukla 6/8 olan tek parçalı havalardan oluşur ve ağırdır. Azerbaycan’da çok sayıda Farsça ve Türkçe tasnif vardır” (Hacıbayov, 1985:189).

U. Hacıbeyli’den sonra M. C. İsmayilov (1912-1994) “Azerbaycan Halk Müziği Türleri” adlı bilimsel çalışmasında hem türkülerini hem de sınıflandırılmış türleri tanımlamıştır (İsmayilov, 1984:100). M.C. İsmayilov’a göre lirik şarkılar türü müzik folklorunda özel bir yere sahiptir. Yazar aynı zamanda her türkü türünün içerik ve müzik dilinin özelliklerini de ortaya koymuştur. Bunlardan bazılarını değinelim: Azerbaycan türkülerinde melodi şiirsel metinle yakından ilişkilidir, şarkılar renkli karakterdedir. Melodinin ifadesinde monofonik doğası büyük rol oynar, şarkılarda zengin melizmatik kullanılır. Şarkı melodilerinin yapısında Lad-makam çok önemlidir. Şarkıların metro ritmik özellikleri zengin ve özgündür. Ana metni, dubait, bayati vb. eklemeyin. halk şiiri biçimleri. Bu formlar katı kafiyevidir, kadanslarda “ay”, “hey”, “aman”, “bebek” kelimeleri kullanılır (İsmayilov, 1984:39)

Bu özellikler tüm şarkı türleri için tipiktir. M.C. İsmayilov da sınıflandırmaları şarkı karakterinin vokal-enstrümantal müzik türleri olarak nitelendirmiş ve sınıflandırmayı şarkılardan ayıran özellikleri göstermiştir. Dolayısıyla tasnifin metni klasik şiir türü olan gazelden oluşmaktadır. Sınıflandırmalar geniş ve çok parçalı yapıdadır. Müzikal içerik ve karaktere göre sınıflandırmalar romantizm formuna daha yakındır. Sınıflandırmaların kökeni, kullanımı, vokal-çalgısal muğamlarla yakından ilgilidir. Tasniflerin adı metnin içeriğiyle değil, bu muğamın veya beste içinde yer alan ve bunlara dayanan diğer muğam veya bölümlerin adı ve müzikal içeriğiyle ilgilidir. Örneğin, “İl” sınıflandırması, “Şur” sınıflandırması vb.

M.C. İsmayilov da şöyle önemli bir hususa değiniyor. Müzik açısından bakıldığında tasnifler öyle bir özelliğe sahip ki, dayandığı muğamın gam, melodik-tonasyon, metro-ritmik gibi tüm özelliklerini tam olarak yansıtır.

Sınıflandırmalar liriktir, bazen dansa benzer. Sınıflandırmaların hem makineler içerisinde hem de bağımsız olarak yapıldığını da belirtmek gerekir. Bu bakımdan ders destgahtan ayrı icra edilse bile muğam bölümüyle birlikte söylenir (muğam bölümü genellikle dersin başında veya ortasında söylenir).

Bilindiği gibi klasik tasniflerin metinsel temelini gazeller oluşturur. Aynı zamanda tasniflerde beyit, bayat, garayli ve diğer lirik şiir türleri de kullanılmaktadır. Tasniflerle lirik türküler arasındaki ortak yönlerden biri de budur.

Yani, tüm bu farklılıklara rağmen uzun yıllar boyunca şarkıların çoğu türkü gibi seslendirilmiştir. Zaten 1990’lı yıllarda Azerbaycan bağımsızlığını kazandıktan sonra halk muğam icracılarının yazarlık sorunları ortadan kalktı. Böylece pek çok şarkıcının sınıflandırmaları isimleriyle birlikte ayrı ayrı yayınlanmaya başladı.

Öncelikle Alibaba Memmedov’un sınıflandırmalarından bahsedebiliriz. Şarkıcının şarkıları ve sınıflandırmaları hakkında bilgi, V. Aliyev’in 2000 yılında yayınladığı Alibaba Mammadov’un “Şarkılar ve Sınıflandırmalar” kitabında yansıtılmaktadır (Aliyev, 2000).



Fotoğraf 9. Alibaba Memmedov 1930-2022

Bir diğer sınıflandırıcı ise onurlu sanatçı, Felsefe Doktoru, Profesör Gülnaz Abdullazade ve Sanat Araştırmaları Felsefe Doktoru'dur. Doçent Telman Ganiyev'in "Alibaba Memmedov'un Sınıflandırmaları" (Abdüllazade, 2007:50) adlı kitabı yayınlandı; burada yazarlar, şarkıcının bir takım sınıflandırmalarına dikkat çekti. Bu notasyonlu sınıflandırmalar şarkıcının tüm sınıflandırmalarını içermemektedir. Bu sınıflandırmalar metodik bir öğretim aracı olarak tasarlanmıştır. Böylece şarkıcımız ve usta şarkıcımız yazdığı tasniflerde muğamların önemli bölümlerine özel bir icra metoduyla değinmektedir. Bu durum sınıflandırmalarda bu bölümlerin yansıtılmasının önemini bir nevi ortaya koymaktadır. Burada derlenen sınıflandırmalar ilk kitap olarak sunulmaktadır. Şarkıcının 13 sınıflandırması, ilk defter gibi koleksiyona da yansıyor.

Ayrıca T. Ganiyev'in usta şarkıcı Alibaba Memmedov'un icrasından yazdığı 100 gizli not da Haydar Aliyev Vakfı tarafından yayımlandı.

Arif Babayev'in profesyonel bir muğam sanatçısı olarak yaratıcılığı pek çok kişi tarafından bilinmemektedir. Güzel bir muğam icracısı, bestecinin şarkılarını kendine özgü yorumuyla seslendiren şarkıcı ve tasnif ustası olarak tanınır. Sanatçının icrası, şarkı ve tür yaratıcılığı milli müziğimiz açısından aynı derecede değerlidir. Mesleki muğam icrasında bilinen tasniflere yeni bir renk katmakla kalmamış, yeni tasniflerin oluşmasına da sebep olmuştur.

Arif Babayev, türküler ve klasik yaratıcılığı, şarkıcıların repertuarını onlarca yeni ve güzel örneklerle zenginleştirdi. Bu şarkı ve sınıflandırmaları kendi icrasından, eski, orta ve genç nesil şarkıcılardan defalarca duymuş olsak da ne yazık ki yazarının Arif Babayev olduğunu bilmiyorduk. Arif Babayev 30'a yakın şarkı ve bestenin yazarıdır. 2012 yılında şarkıcının birçok şarkısı ve sınıflandırması toplanıp notalar halinde yayınlandı. Koleksiyonun adı "Arif Babayev'in şarkıları ve sınıflandırmaları". Sanatçının farklı yıllarda oluşturduğu şarkılar ve sınıflandırmalar, Azerbaycan Milli Konservatuvarı rektör yardımcısı, onursal öğretmen, felsefe doktoru, profesör Malik Guliyev ve konservatuvar profesörü, onur sanatçısı, besteci Faig Nagiyev tarafından yazıp bestelenmiştir.



Fotoğraf 10. Arif Babayev (1938)

Onun sınıflandırmalarının birçoğu, 2018 yılında Jala Gulamova ve Saadat Verdiyeva tarafından ortaklaşa oluşturulan "Arif Babayev'in Azerbaycan halk sanatı tarihindeki rolü" (Gulamov ve Verdiyeva, 2018) ders kitabında kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir (Gulamov ve Verdiyeva, 2018:88).

Saadat Verdiyeva'nın "İslam Rzayev'in bestelediği şarkılar ve sınıflandırmalar" adlı yöntem kitabı (Verdiyeva, 2018) 2018 yılında yayımlandı. İslam Rzayev'in yazdığı şarkıların ve sınıflandırmaların notasyonu ve analizi burada verilmektedir. 2018'de başka bir kitap heyecanı yaşadı. Bu, Nigar Cevadzade'nin büyük şarkıcımız Agakhan Abdullayev'e dair yazdığı, türkü olarak bildiğimiz ancak bizzat sanatçı tarafından bestelenen eserlerinin tasnifleri hakkında bilgiler içeren "Yüzyıllardan Kalan Bir Ses" adlı monografi ve hatta bir katalogdur (Javadzade, 2018).

Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Ses Kayıt Arşivinde saklanan sınıflandırmaların listesi verilmiştir.

Görüldüğü gibi besteciler ve müzikologlar tasnif notalarının uygulanmasında aktif olarak çalışmış, önde gelen şarkıcı ve sanatçıların muğam icrası geleneklerinin korunmasında önemli çalışmalar yapmışlardır. Muğam çalışması yapan müzikologların çoğu durumda basılı notalar kullandıklarını belirtmek gerekir. Bu, bu notların bilimsel-pratik önemini doğrulamaktadır.

Ayrıca bir konuya da değinmek isterim ki, yıllar önce bu sınıflandırmaları yapan şarkıcıların çoğu artık hayatta olmadığından, yayınlanan koleksiyonlardaki sınıflandırmaların doğru olup olmadığı sorusu hala tartışmalı bir sorun olmaya devam ediyor.

Bir başka sorun ise, günümüzde bile herhangi bir muğam destgahı çalınırken hangi şairin şiirsel metnine dayandığı, hangi sınıfın veya rengin yazarının kim olduğu asla söylenmemektedir. Bu aramızda bir gelenek haline gelmiş gibi görünüyor ve ne yazık ki bugün bile bu geleneği bozamyoruz.

Dolayısıyla bahsettiğimiz alanda pek çok sorun çözülmüş olsa da bazı sorunlar hala devam ediyor. Belirlenen sorun - kayıt, notasyon ve sınıflandırmaların araştırılması, Azerbaycan müzikolojisinin en etkili dalıdır ve giderek daha fazla bilimsel ilgi ve ilgi çekmektedir. Ümit ediyoruz ki ele aldığımız alan, bu alanda çalışılan problemler XXI. yüzyılda çözümünü bulacaktır.

Kaynakça

- Abdüllazade G.A., (2007). *Ganiyev T.Kh. Alibaba Mammadov'un Sınıflandırmaları*. Bakü:Adiloğlu
- Aliyev V. (2000). *Alibaba Memmedov. Şarkılar ve sınıflandırmalar*. Bakü: Araz.
- Ganiyev'in T.Kh. (2007). Alibaba Mammadov'un tasniflerinde ritim ve tonlama ilkeleri. *Müzik Dünyası Dergisi*, 1-2(31), 167-169
- Gulamova, J.E., ve Verdiyeva S.S. (2018). *Arif Babayev'in Azerbaycan şan sanatı tarihindeki rolü. Çalışma materyali*. Bakü: Ecoprint.
- Hacıbayov U.A. (1985). *Seçilmiş eserler. Azerbaycan'ın müzik hayatına bir bakış*. Bakü.
- Hasanova J.I. (2005). Karabağ şarkıcıları projesi. *Müzik Dünyası Dergisi*, 1-2, 23.
- Hasanova J.I. (2009). Muğam Ansiklopedisi projesi. *Müzik Dünyası Dergisi*, 1-2(39), 82-83
- İsmayilov M.J. (1960). *Azerbaycan halk müziği türleri* (Gözden geçirilmiş ve tamamlanmış baskı, 1984). Bakü: Ishig.

- Javadzade N.H. (2018). *Çağlar boyunca kalan ses*. Bakü. Bakü: CBS-PP.
- Şirinova, S.T. (2015). *Saadat Tahmiraz. Efendimiz*. Bakü: Nergiz.
- Verdiyeva S.S. (2018). *İslam Rzayev'in şarkıları ve sınıflandırmaları. Metodik araçlar*. Bakü: Ecoprint.
- Zokhrabov R.F. (1983). *Azerbaycan tasnifleri*. Moskova, Sovyet Besteci.

Web siteleri

Web 1. <https://www.baki-xeber.com/medeniyyet/162123.html>

Web 2. https://az.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCt%C9%99llim_M%C3%BCt%C9%99llimov

Azerbaijani Tasnif: audio recording, notation and study of national rhythmical melody

Abstract

Recordings and sheet music are considered the main source in studying our art of mugham. The collection, notation, and publication of mughams by eminent mugham connoisseurs have led to the spread and recognition of mugham around the world and the increase of its fans. In modern times, recording, notation, and study of the tasnif (national rhythmical melody) creativity in the art of singing and the study of its role in the development of professional musical culture with oral tradition of Azerbaijan are among the current issues in modern musicology. Recordings and sheet music are considered to be the main sources for studying our mugham art as well as tasnif (national rhythmical melody). The novelty of the work is that for the first time we have obtained the catalogs of numerous tasnif (national rhythmical melody) from the State Audio Recording Archive of the Republic of Azerbaijan and have included several examples of them in the article and conducted research. Most of the master singers, who are professional musicians of the oral tradition of Azerbaijan, have the creativity of songs and tasnif (national rhythmical melody), and they presented the tasnif (national rhythmical melody) they created to the audience by singing them at a concert or party, after which those tasnif (national rhythmical melody) remained in memory, entered the repertoire of other singers, were sung and spread among the people. In our article, we set ourselves the main goal of researching the tasnif (national rhythmical melody) genre of master craftsmen's mugham traditions in the context of the general development of Azerbaijani culture, sound recordings and notation, and tried to reflect it with examples. Azerbaijani composers and musicologists have conducted a number of studies related to the study of the tasnif (national rhythmical melody) genre. Based on those studies, we have characterized the features of the tasnif (national rhythmical melody) genre and looked at their main features in the scientific works dedicated to tasnif (national rhythmical melody). In our research, we have investigated the side-by-side study of classical and lyrical folk songs and the common and different features between them. In the article, we got acquainted with the catalogs related to the tasnif (national rhythmical melody) genre stored in the State Audio Recording Archive of the Republic of Azerbaijan, among them, we talked about the tasnif (national rhythmical melody) genre of 4 performers – “Sattarkhan” performed by Abdullyev Islam, “Mahur” performed by Abdullayev Alasgar, “Chahargah” performed by Mutallimov Mutallim, and “Hisar” performed by Mammadov Alibaba, and looked at the history of their tasnif (national rhythmical melody) genre, we noted in which year they were archived, by whom they were accompanied, on which mugham they were written, in terms of volume and scale, they were sometimes performed like folk songs, and we analyzed them in terms of form, genre, and character. Our conclusion is that on the basis of listening to their recordings, an idea is formed about how the same mugham or classification was sung by different singers in different periods. In our research, we listened to the recordings of master singers and tried to find out their performance style and how much it was used in practice. For many of our master singers, listening and mastering recordings has been a real school of craftsmanship. Listening to and benefiting from the recordings of master singers during the years of study and after entering independent creativity we can give good results to further improve the performance.

Keywords: mugham, dastgah, tasnif, kamancha, singer, notation, sound recordings

Araştırma Makalesi

Türk müziğinde aşıklık geleneğinin temsilcisi Aşık Veysel Şatıroğlu'nda kadın kavramı

Serap Subatan ¹

Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Eğitim Fakültesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 26 Kasım 2023
Kabul: 28 Aralık 2023
Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Aşık Veysel Şatıroğlu
Kadın
Müzikoloji
Ozan
Şiir
Türkü

Öz

Türkiye’de genç kuşağın modernleşmesiyle birlikte geleneklere bağlı olunması ve toplumda önemli bir vizyon oluşturan geleneksel kültürü temsil eden sanatkarlara odaklanılması her geçen gün artmaktadır. Bu artışın ve odağın en önemli sanat figürlerinden birisi de kadındır. Türk toplumunda kadın hareketlerinin değişen tarihi serüveninde, kadının toplumsal rolünün daha fazla irdelenerek geçmişten bu yana kadın kimliğindeki değişim ve bakış açılarının araştırılması önem taşımaktadır. Bu çalışmada, Türk dünya ozanı Aşık Veysel Şatıroğlu’nun geleneksel kültürümüz içerisinde modernleşme sürecimize kadar önemli izler ve mesajlar bıraktığı eserlerinde, evrensel dünya görüşü içerisindeki kadına verdiği değer ve bakış açısı da genç kuşağımıza önemli katkı sağlayacağı için incelenmeye değer bir konu olarak araştırılmıştır. Bu araştırma ile birlikte, ülkemizde kadının değeri ve önemi ile ilgili araştırmaların az olması sebebiyle de ozanın gelecek kuşaklara aktardığı kendi gönül gözüyle yaşadığı yıllarda kadına atfettiği duyguları ortaya çıkararak kadın temalarının toplumsal cinsiyetteki yerini ve toplumları nasıl etkilediğine dair amaçlar hedeflenmektedir. Türk ozanımızın birlik, beraberlik, vatan, millet ve insan sevgisiyle gözleri görmeden sadece kalp gözüyle modern dünyamıza aktardığı şiirlerindeki kadın temaları incelenmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemine bağlı olarak betimsel yöntem içerisinde somatik açıdan kadın temaları söylem analizine bağlı olarak analiz edilmiştir. Örneklem yönteminde ozanımızın şuana kadar ortaya çıkmamış güncel verilere göre toplam 173 adet şiirin dokümanları da tespit edilmiştir. Şiir dokümanlarının tümüne ulaşılmasıyla birlikte, 122 şiirinin kadın temaları analiz edilerek, içerisinde gurbet, güzellik, aşk, mistik aşk, ayrılık, sadakat, annelik gibi temalarda sınıflandırılıp, geleceğe kadının toplumsal rolündeki önemine işaret eden mısralara açıklık getirilmiştir. Bu çalışma sonucunda, tüm şiirlerindeki tabiatla görmeyen gözüyle önemli tespitlerde bulunan dünya ozanının, yine şiirlerini görmeden sadece gönül gözüyle bir sevgiliyi, anneyi, kız çocuğunu ya da bir kadını görüyormuş gibi tasvir ederek eserlerine yansıttığı görülmektedir. Bu çalışma ile birlikte, ozan Aşık Veysel’in tüm şiirlerindeki kadın figürleri sosyal rol kuramlarından yola çıkılmıştır. Sonuçlarda ise, ozanımız Türk toplumunun toplumsal cinsiyet konusunda geleceğe sağlam adımlarla ulaşabilmesi için toplumsal açıdan birlik ve beraberlik içerisinde olunması gerektiğini açıkça belirtilmesiyle sosyal hayatın olumsuz taraflarını, kadının özel ve estetik bir varlık olduğunu ve insanın yaratılıştan gelen eşitliğine sahip olduğunu vurgulamasıyla dünya ozanı olduğunu mısralarıyla kanıtlamaktadır. Bu çalışma ile besteleme tekniklerinde güftenin önemi, kadının sanattaki yeri ya da toplumsal cinsiyette kadının konumu ve sosyal statüsündeki kadına bakış açıları konulu araştırmalara önemli kaynak oluşturabileceği öngörülmektedir.

2822-3195 / © 2023 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Subatan, S., (2023). Türk müziğinde aşıklık geleneğinin temsilcisi Aşık Veysel Şatıroğlu'nda kadın kavramı. *Türk Müziği*, 3(4), 451-484. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574773>

Giriş

Türkiye toplum ve aile içerisinde bulunan gelenek ve kültürel yapılarıyla eşsiz bir ülke olarak önemli konum niteliği taşımaktadır. Geçmişten bugüne kültürler arası aktarımlar birçok nesli etkilemektedir. Sanatla uğraşanlar bu kültür

¹ Doktor Öğretim Görevlisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Müzik Bölümü, Sivas, Türkiye. E-mail: turkmuzigeditor@gmail.com

etkileşimlerini hem eserlerinde hem de evrensel dünya görüşleriyle objektif olarak eserlerinde yansıtarak sunmaktadırlar. Türkiye’de genç kuşağın modernleşme süreçlerinde geleneklere odaklanılan ve geleneksel kültürü temsil eden sanatkarların eserlerine ağırlık günden güne artış göstermektedir. Bu bilim odağının en önemli sanat figürlerinden birisi de kadın olduğu için günümüz Türkiye’sinde toplumsal cinsiyet konulu araştırmaların geleneksel değerlerimizden faydalanılarak ortaya çıkarılması gelecek kuşaklarımıza somut veriler sağlayabileceği düşünülmektedir. Günümüzde kadın veya erkek kavramlarının dilimizde yaygın kullanımlarından biri kişinin biyolojik ifade ile dişi ya da er olduğunu ya da toplumların o kişiye yüklediği rollerle şekillendirdiği anlamlar olarak kullanılmaktadır. Bu anlamlar birbirinden bağımsız olarak ayrılmaktadır. Birinci anlamında biyolojik kavram olarak her bireyin doğduğu cinsiyet yani er veya dişi olarak doğuştan gelen özelliştir. Diğer kavramda ise toplumsal boyuttaki cinsiyetin gündelik hayatımızdan bireye verilen özelliklerden kaynaklandığı bu sürecin bir nesnesi olarak görülmektedir. Yani bireyin tutum ve davranışı kadın-erkek, dişi ya da er olması toplumlar açısından farklı ayrımı meydana getirmektedir. Genellikle de toplumlar doğuştan gelen biyolojik cinsiyete göre bireylere davranışlar örgütü yüklemeye çalışırlar (Vatandaş, 2011, s. 30).

Araştırmalara göre toplumsal cinsiyet konusunun tam olarak ne olduğu ile ilgili sosyoloji disiplinde farklı kuramlar ortaya çıkmıştır. Bu kuramlar kadın ve erkek farklılıklarının kaynağının rol dağılımlarına ilişkin tarihsel süreçte biyolojik, sosyolojik ve feminist görüşler olarak gruplandırılmıştır. İlk Albert Bandura tarafından sosyal öğrenme kuramı olarak literatüre kazandırılmıştır. Bu kuram toplumsal cinsiyete ilişkin davranışların doğuştan değil de öğrenilerek sonradan kazanıldığını ifade etmektedir. Gözlemin önemli olduğunu vurgulayan bu kuram aynı zamanda, kadın ve erkeğin farklı rol kalıpları içerisinde davranış sergilemesini ancak ve ancak toplumlar içerisinde erkek ve kadınların gözlemlenmesiyle ortaya çıktığını temsil etmektedir. Sosyal çevrenin de kadın ve erkek rollerini belirlemede oldukça önemli olduğunu savunur. Genellikle bu kuram Edimsel koşullanma, Model alma ve taklit olmak üzere iki öğrenme metodu üzerinde odaklanmaktadır. Birinci metoda göre, edimsel koşullanma temel öğrenmenin bir seçeneği olarak doğrudan bireylerin deneyimlerine dayanmaktadır. (Bandura, 1977, s. 3). Aynı zamanda bu metoda göre pekiştireçler olarak karşımıza çıkan, *“toplumsal cinsiyet bağlamında uygun kabul edilen davranışlar karşısında onaylama, gülümseme, ilgi gösterme, övgü ve teşvik etme gibi toplumsal pekiştireçler bireylere istenilen davranışın kazandırılması”* (Bayrakçı, 2007, s. 201) yönünden faydaları olduğu görülmektedir. Diğer model alma ve taklit metodunda da, çevresel faktörlerle açıklanmaktadır. Kuramcıya göre, sergilenen çoğu davranış kalıplarının öteki bireylerin davranışlarını gözleme ve taklit etme yollarıyla edinilmesi ifade edilmektedir. Bandura’ya göre üç farklı öğrenmeyi etkileyen model vardır. *“(1) Canlı model, (2) sembolik model ve (3) sözlü direktifler”* (Bandura, 1977, s.5). Kuramcı modelleme yönteminin sadece benzeşim etme şekliyle ortaya çıkmadığını, toplumsal cinsiyet farklılıklarının da bu yöntemi meydana getirmesinde etkili olduğunu vurgulamaktadır. Yapılan modelleme en az bireyin kendi cinsiyetine ilişkin kalıpları öğrenmesi açısından olduğu kadar, karşı cinse uygun davranışları öğrenmesi açısından önemlidir. Sosyal öğrenme kuramına göre, cinsiyet rol beklentilerinin açık olarak tanımlandığı ve katı olarak uygulandığı toplumlarda, belli bir cinsiyetteki tüm modellerin davranışlarında yoğun bir tutarlılık gözlemlenmektedir. Toplumsal cinsiyet rol davranışları süreçleri, anne-babalar, öğretmenle, yetişkinler ve aynı yaşta bireylerin televizyon, kitap ve diğer temel alınan kaynaklardaki modelleri temel aldığı görülmektedir. Bu benzeşim kalıplarıyla birlikte model alınan davranışlar geleneksel cinsiyet rollerini sağlamlaştırarak kuşaktan kuşağa aktarılmasına olanak sağladığını ileri sürmektedir (Keskin-Uluslan, 2016, s. 56-57).

Bu araştırmada, sosyal öğrenme kuramından yola çıkılarak Türk toplumunun tarihinde kadın hareketlerinin değişim süreçlerini ve olması gereken konumuna en büyük katkı sağlayan Dünya Filozofu olarak da anılan Sivas Sivrialan köyünde gözlerini açmış ozan Âşık Veysel Şatıroğlu’ dur. Dünya ozanı Veysel eserlerinde, geleneksel kültürümüzün modernleşme sürecinde görmeyen gözüyle yaşadığı devirde eserlerinde kadına dair önemli mesajlar ve bakış açılarını gelecek kuşaklara bırakmaktadır. Bu araştırma ile birlikte ozan Veysel’in gönül gözüyle kendi şiirlerinde bir kadının sevgili, eş, anne ve kız çocuğu temalarında yazdığı birçok şiiri gündeme getirilmektedir.

Veysel Şatıroğlu'nun Hayatı

Bilindiği gibi Veysel gözleri görmeyen birisidir. Sol gözünü yedi yaşında bir çiçek hastalığında kaybetmiştir. Çocukluğu bu bakımdan çileli geçmiştir. Sağlığında, bu döneme ait hatıralarıyla ilgili olarak şunları nakleder

“Şu kadarını hatırlıyorum ki, güneşin ışıklarını tutmaya çalışırdım. Babam; ‘Avuçla oğlum, bana getir.’ derdi. Ben de oynaya zıplaya, avuçlayıp babama getirirdim. Avucumu açıp verecek bir şey bulamayınca hayret ederdim. Köy yerinin eğlencesinden ne olacak; babam beni bu şekilde eğlendirirdi.” (Kaya, 2011, s. 21)

Veysel, gündelik yaşamını bu şekilde devam ettirirken, çiçek salgını diğer üç kardeşlerine bulaştığı gibi Veysel’e de bulaşır. Ancak bu çiçek hastalığı diğer kardeşlerini öldürürken Veysel’in gözlerini kaybetmesine yol açar. Ozan gözlerini yitirmesiyle ilgili şu sözleri ifade eder:

“Yedi yaşını bitirip sekizine girdiğim sıralarda idi. Emmimin karısı Muhsine, bana üç etekli bir entari dikmişti. Onu giyinip kendisine o cici elbiselerimle el öpmeye gittim. Hava çok yağmurlu idi. Her taraf çamur deryası halindeydi. Yolda ayağım kaydı düştüm. Entarim çamur içinde kaldı. Kalktım gözyaşları içinde eve seğirttim. Ertesi gün yataktan kalkamadım. Ateşler içinde yanıyordum. Meğer çiçek hastalığına tutulmuşum. Çok geçmeden sol gözümde çıkan bir çiçek çıbanı yüzünden o gözümü kaybettim. Bir müddet sonra da sağ gözümde perde indi. Sağ gözümle ışığı ve aydınlığı seziyor, fakat göremiyordum. Artık küçük kardeşim beni elimden tutarak gezdiriyordu... Bir gün bana; -Müjde Veysel, dediler. Köye kırlangıç uşakları gelmiş, perdeli gözünü muayene edecekler. Hemen o gün babam “Kırlangıç uşağı” tabir edilen ve gözlerine perde inenlerin gözlerindeki perdeyi neşterle kaldıran bu hekimleri, eve getirdi. Gözlerimi muayene ettiler. Sağ gözümdeki perde kalkarsa, görebileceğimi söylediler. Babama; -Bu ameliyatın yapılması için yanımızda aletimiz yok. Çocuğu Sivas’a getirin, deyip gittiler. Babam hazırlığa başladı. Müsait bir gün Sivas’a gidecek, sağ gözümü açtıracaktık. Fakat Ulu Tanrı bana dünyayı zindan olarak bağışlamış olacak ki, bir gün ahırda dolaşırken, öküzlerden biri, birden bire başını sol tarafa çevirdi. Boynuzu sağ gözümü oydu. Ben feryatla dışarı fırladım. Babam ve etraftan sesimi duyanlar yanıma geldiler. Konuşmalarından anladım ki, sağ gözümü de ebediyen kaybetmiştim. O vakte kadar on iki yaşına gelmiş bulunuyordum.” (age, s.22).

Ozan Veysel, gözünü kaybettikten uzun sürelerce “Kör Veysel” olarak anılmaktadır. Bu duruma bir müddet sonra kendisi de alışmaktadır. *“Kör diyenlere kızardım eskiden. Alıştık artık, hiç geliyor bana. Ben kör olmasaydım, çoban olurdum. Kör oldum Veysel oldum.”* diyerek teselli bulmaya çalışmıştır (age, s. 24).

Görüldüğü üzere ozan gözlerini kaybettiğinde çok hüznünlü zamanlar geçirmiştir. Ama buna rağmen hayat sevincini kaybetmeyip kendini bağlama çalışmalarına vererek o değerli mısraları günümüze armağan olarak bırakmıştır.

Evliliği

Ozan Veysel’in duygusal hayatı ile ilgili kaynaklarda oldukça olumsuz durumlar gözlemlenmiştir. Örneği; Veysel, iki kere evlendikten sonra babasının, kendisi öldükten sonra abisi dâhil ona bakan kimsenin olamayacağını düşünerek, en iyi yolun Veysel’in hemen evlenip çoluk-çocuğa karışıp kendisine çocuklarının bakması olduğunu düşünmektedir. Aile dostlarından Esmâ isimli hanımla ozanın 1919’da evlenmesini sağlamaktadır. Yaklaşık Sekiz yıl ile evli kalan Veysel’in bu evlilikten bir oğlu ve bir kızı olmuştur. Ancak Veysel’in sadece 10 günlük oğlunu ve kızın da kaybeder. Veysel bu ağır durumları yaşadktan sonra hemen akabinde 1921 yılında annesi Gülizar’ı, sekiz ay sonra da babası Ahmed’i kaybetmeyle karşı karşıya kalır. Bütün bu talihsiz kayıplardan sonra eşi Esmâ işlerine yardımcı olması için tuttıkları yardımcısıyla gece vakti evi terk etmiştir. Esmâ, kendisine çok düşkün olan Veysel’in, yapılan ihanete rağmen ozanın olgun tutumu ile ilgili Gülağ Öz’e şunları ifade etmektedir:

“Veysel çok huysuzdu. Bana geçim vermez, kıskanır dururdu.. Gönlümle evlenmedim zaten. Onun huysuzluğu, gereksiz kıskançlığı beni kendisinden soğuttu. Hüseyin yakın komşumuzdu. Bize azap durdu. Onunla anlaştık. Zaman zaman birlikte buluşurduk. Veysel bunu sezinlemiş, hatta birkaç kez beni uyarmıştı. Ben böyle bir şeyi nasıl düşündüğümü söyledim. Zamanla bizim kaçacağımızı bile düşünmüş, umudunu da kestiği olmuş. Hüseyin’le kaçtığımızda Bafra’ya ulaştık. Çeşmenin başında çoraplarımızı çıkartıp serinlenelim istedik. Çorabımın ucundan beni rahatsız eden bir şeyler vardı. Elimi sokup

baktığımda, bize bir ay yetecek kadar para çıktı. Bunu Veysel koymuştu. Beni çok severdi. Kaçarken perişan olmasın diyerek koyduğunu düşünürdüm hep.” (Kaya, 2011, s. 25).

Veysel'in pek çok şiirine ilham kaynağı olan Esmâ, 1981 yılında vefat etmiştir. Kendini bağlamasına veren ozan, Tekke temizliği ile uğraşan Gülizar ile tanışır. Gülizar Veysel ile evliliğe çok sıcak bakmasa da evlenirler. Evliliklerinden 7 çocukları olmuştur ancak Hüseyin isimli bebekleri birkaç aylıkken vefat eder. Veysel Gülizar'ın ölümünden sonra derin bir üzüntüye kapılmıştır. O sırada seferberlik dolayısıyla arkadaşları askere alınır ancak Veysel askere gidemediği için kadın ve yaşlı erkeklerle sürekli birlikte olduğu ifade edilmektedir. Bu durum ozanın kendisini âşıklık geleneğinde daha çok parlamasını ve şiirlerini halka duyuracağı platformlarda göstermesini sağlamıştır. Şehir şehir gezen Veysel böylelikle yüzlerce gence Türk'ün sazını ve Halk müziğini sevdirebilir ve öğretmeye başlamıştır. Birçok il, ilçe ve köylerde çeşitli konserler vererek sevilen bir ozan kimliği kazanmıştır.

Âşık Veysel Şatıroğlu ve Kadın

Değerli dünya ozanının çok zor geçirdiği yıllarda yaşadığı talihsiz olayların hazin bir durumuyla karşı karşıya kalması onu belki de geriye bıraktığı eserlerinde gelecek kuşaklara miras olarak samimi duygularını açık, sade anlatım gücüyle aktardığını birçok kaynakta görülmektedir. Özellikle Türk modernleşme sürecinde kadınının değişen toplumsal rolleri ile ilgili ozanın eserlerinde kadına özgü temalarının yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen kadına estetik bir tavırla yaklaşımları dikkat çekici unsur olarak görülmektedir. Bu araştırma, Dünya ozanı Veysel'in şiirlerindeki kadın temalarının toplumsal cinsiyetteki yerini ve toplumları nasıl etkilediğine dair bir amaçla hazırlanmıştır. Ülkemizde kadının değeri ve önemi ile ilgili araştırmaların az olması sebebiyle de ozanın gelecek kuşaklara aktardığı kendi gönül gözüyle yaşadığı yıllarda kadına atfettiği duyguları ortaya çıkarmak hedeflenmektedir.

Bu araştırma, Ozanın şiirlerinde yaşadığı ve yansıttığı mısralar, Türk kadınının bireysel toplumsal rolü ve sosyal sorumluluk anlayışını sosyolojik boyutlarda ele alınmasının gelecek kuşaklara farkındalık yaratması açısından önem taşımaktadır. Aynı zamanda kadının toplumsal yasamdaki rolünü kapsayan aile, eğitim ve sosyal yaşamındaki konumu açısından önemli bir örnek teşkil edebileceği öngörülmektedir. Bu bağlamda, Türk dünya ozanı Âşık Veysel Şatıroğlu'nun geleneksel kültürümüz içerisinde modernleşme sürecimize kadar önemli izler ve mesajlar bıraktığı tüm şiirlerinde, evrensel dünya görüşü içerisinde kadına verdiği değer ve bakış açısı da genç kuşağımıza önemli katkı sağlayacağı için incelenmeye değer bir konu olarak araştırılmıştır.

Bu çalışma ile Veysel'in görmeyen gözüyle yaşadığı yıllarda kadına kendi bakış açısından kadına ve toplumsal davranış rollerini incelemek adına da Sosyolojik olarak Veysel eserlerinde Türk kadınının değişen toplumsal rollerinin serüveninde kadının konumunu, ona yüklenen estetik tutumunu, kadına verilen değerlerin bir parçasını anlamsal analizlerle açıklanacaktır. Türk dünya ozanı Âşık Veysel Şatıroğlu'nun geleneksel kültürümüz içerisinde modernleşme sürecimize kadar önemli izler ve mesajlar bıraktığı eserlerinde, evrensel dünya görüşü içerisinde kadına verdiği değer ve bakış açılarına odaklanılacaktır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma yöntemini tercih eden bu çalışma, Veysel şiirlerinde geçen kadın ile ilgili temaları somantik yönden anlamsal içerik analizi olarak incelenmiştir. Söylem analizi, metodolojik ve kavramsal unsurlardan meydana gelen sosyal hayata dair bir perspektiftir olup, söylem üzerine düşünme (teorik ve meta-teorik öğeler) ve söylemi dataleştirme yolu olarak karakterize edilir. Bu analiz yöntemi sadece geleneksel metodolojilere bir alternatif olmayıp, aynı zamanda bu metodolojilerin içine sokulmuş bakış açılarına karşı bir alternatiftir (Wodak, ve Meyer, 2002, s. 43).

Dokümanlar

Bu çalışmanın evrenini Türkiye'de yer alan Türk Dünya Ozan'ı Âşık Veysel Şatıroğlu oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise ozanın şuana kadar ortaya çıkan ve çıkmayan 173 şiirinin dokümanları tespit edilip incelenmiştir. Bu araştırmada veriler araştırmada kullanılan eserler Sivas iline ait yerel türkü kitaplarından, kütüphanelerden, albümlerden, eğitimcilerden, kişisel arşivleri tarama yolu ile elde edilmiştir. Çalışmada Dünya ozanı Veysel'in

günümüze ulaşmış ve ulaşmamış şiirleri tespit edildikten sonra, toplanılan 173 şiiri araştırmacının kendisi tarafından tek tek okunup kadın temaları gruplandırılmıştır.

Verilerin Analizi

Söylem analizinin nesnesi yazılı, sözlü ve sözsüz içerikte olan metinlerdir (Sözen, 1999, s. 53). Söylem çözümlemesinde ana amaç, anlamlandırma ya da yorumlamadır. Bu araştırmada da Türk ozanımızın birlik, beraberlik, vatan, millet ve insan sevgisiyle gözleri görmeden sadece kalp gözüyle modern dünyamıza aktardığı şiirlerindeki kadın temaları incelenmiştir. Veysel'in şuana kadar yazmış olduğu 173 adet şiirinin semantik yönden söylem analizinde 61 tanesinde kadın figürüne rastlanmamıştır. Diğer 112 şiirin kadın temalarının anlam yönünden 7 grupta *Gurbet, Güzellik, Aşk, Sitem, Ayrılık, Sadakat, Annelik* sınıflandırılması aşağıdaki gibidir.

Bulgular ve Tartışma

Bu bölümde Aşık Veysel Şatıroğlu'nun şiirlerinde yer alan kadın kavramının tematik incelemesi sunulmuştur.

Tema 1. Özlem Duyulan Bir Varlık Olarak Kadın

Ozan Veysel'in 112 adet kadın teması içeren şiirlerinden 35 adeti gurbetlik, hasret, özlem gibi duygular içeren şiirlerin anlamları aşağıdaki tablolarda içerik analizi ile gösterilmiştir.

Tablo 1. "Kuşe-i Vahdete Çekilsem Dursam" şiirinin içerik analizi

Kuşe-i Vahdete Çekilsem Dursam	If I Withdraw into the Kush-i Vahdet, If I Stop	Açıklama
Şaşkın bir haldeyim nasıl eylesem Bir dert ehli bulsam derdim söylesem Başımı sevdadan halâs eylesem Gönül bir güzeli sardı bırakmaz Tükenmez bir sevda bulunmaz ucu Hastayım derdimin yoktur ilacı Gönlümün miracı başımın tacı VEYSEL ıkrarını verdi bırakmaz	I'm confused how to act If I found a troublemaker, I'd say I'd say If I still act out of love with my head The heart does not leave a beautiful wrapped An inexhaustible end of love is not found I'm sick, I don't have a problem with medicine The heir of my heart the crown of my head VEYSEL gave his confession as soon as he left	Veysel, gönlünü verdiği kadına ulaşamadığı için duyduğu acı ve özlemi vurgular.

Tablo 2. "Bilmem Hayal miydi Düş müydü?" şiirinin içerik analizi

Bilmem Hayal miydi Düş müydü?	I don't know, was it a Dream or a Dream?	Açıklama
Bilmem hayal miydi yoksa düş müydü? Gönül arzusunu buldu bu gece Yalın kılıç mıydı bir ateş miydi İçerim koz ile doldu bu gece Durmaz yanar gerçeklerin çırağı Yakın olur ehl-i aşkın ırağı Gölköy oldu VEYSEL'lerin durağı Hayali karşıma geldi bu gece	I don't know, was it a dream or was it a shower? He found his heart's desire tonight Was it a simple sword or was it a fire My drink is filled with trump tonight Durmaz yanar, the apprentice of the facts It will be close to the race of ahl-i aşkın Gölköy has become the Veysel's stopover The dream came to me tonight	Veysel'in sıra özlemi duyduğu kadınına ayrılık acısını vurgular.

Tablo 3. "Deli Gönül Ne Gezersin" şiirinin içerik analizi

Deli Gönül Ne Gezersin	What Kind Of Crazy Heart Do You Travel	Açıklama
Yüce dağın menekşesi Sesin güzeller neşesi Gönlümün billur şişesi Taşa çalsam kırılman mı? Söyletme garip VEYSEL'i Gâhi uslu gâhi deli Candan sevdiğin güzeli Tenha bulsan sarılman mı?	Violet of the great mountain The beautiful joy of your voice The crystal bottle of my heart If I hit a stone, will it break you? Don't make me tell strange VEYSEL Either good or crazy The beauty you sincerely love A hug if you find it secluded?	Veysel'in canından çok sevdiği kadınına kavuşma arzusunu, bir an önce gurbetliğin bitmesini vurgular.

Tablo 4. “Mecnun Gibi Dolanıyom Çöllerde” şiirinin içerik analizi

Mecnun Gibi Dolanıyom Çöllerde	I'm Wandering Like a Madman In The Deserts	Açıklama
Hesapsız haftalar yıllar geçiyor Evvel benim idi şimdi kaçıyor Varıp düşmanlara derdin açıyor Beni görüp sakınıyor el gibi Zincirsiz kösteksiz bağladı beni Tatlı dilleriyle eyledi beni Yurdumdan yuvamdan eyledi beni Yarsız dünya malı bana pul gibi	Unaccountable weeks go by for years Before it was mine, now it's running away He arrives and opens trouble to the enemies He sees me and avoids me like a hand He tied me up without chains without shackles He touched me with his sweet tongues He drove me from my homeland and my home The useless world's goods are like stamps to me	Veysel sevdiği kadına kavuşamamasından ve karşılık vermemesinden dolayı duyduğu özlemi ve kaçışını vurgular.

Tablo 5. “Yeter Gayrı Yumma Gözün Kör Gibi” şiirinin içerik analizi

Yeter Gayrı Yumma Gözün Kör Gibi	Enough Informally Closing Your Eyes As If You are Blind	Açıklama
Kambur felek sanki beni kayırdı Eşten dosttan nazlı yârdan ayırdı Gizli sırrım memlekete duyurdu Sanki benim bir ettiğim var gibi Kimine saz vermiş çalar eğlenir Kimi zevk içinde güler eğlenir VEYSEL gözyaşların siler eğlenir Yeter gayrı yumma gözün kör gibi	As if the hunchback fortune had slipped me He separated from wife, friend, kind help My secret secret announced to the hometown It's like I have something Someone who has given a reed to the player has fun Who laughs in pleasure and has fun VEYSEL wipes away your tears and has fun Enough informally closing your eyes as if you are blind	Veysel'in yurdundan bağlaması yüzünden ayrı kaldığı ve yârine hasretliğinden dolayı acısını ifade eder.

Tablo 6. “Bir Seher Vaktinde Gençlik Çağımda” şiirinin içerik analizi

Bir Seher Vaktinde Gençlik Çağımda	One Morning At My Teenage Age	Açıklama
Hayal midir rüya midir ben şaşıtm Çok aradım köşe köşe dolaştım Sevda derler bir sahile ulaştım Aşkın deryasına daldı gizlendi Melek miydi huri miydi peri mi Bir güzele benziyordu durumu Dedi: VEYSEL fâş eyleme sırrımı Bilmem nere gitti n'oldu gizlendi	Is it a dream or is it a dream I'm surprised I searched a lot, I wandered around the corner They say love, I've reached a beach Immersed in the stream of love, hidden Was it an angel, a huri, a fairy? She looked like a beautiful situation He said: VEYSEL fas my secret to action I don't know where he went, what happened, he was hidden	Veysel'in sevdalandığı kadına ulaşamaması ve derin acısını ifade eder.

Tablo 7. “Aşkın Beni Elden Ele Gezdirdi” şiirinin içerik analizi

Aşkın Beni Elden Ele Gezdirdi	Your Love Has Led Me From Hand to Hand	Açıklama
Aşkın beni elden ele gezdirdi Çok dolandım bulamadım eşini Beni candan usandırdı bezdirdi Tuzlu imiş yiyemedim aşını Altmış iki yıldır seni ararım Tükendi sabırım yoktur kararım Dağa taş kurda kuşa sorarım Kimse bilmez hikmetini işini	Your love has led me from hand to hand I wandered a lot, I couldn't find your wife He bored me heartily, he made me tired I could not eat the salty vaccine I've been looking for you for sixty-two years I'm out of patience, I don't have a decision I ask the mountain, the stone, the wolf, the bird No one knows the wisdom of his work	Veysel sevdiği kadının ölümü üzerine duyduğu derin acıyı ve özlemi vurgular.

Tablo 8. “Güzel Seni Sarmak İçin” şiirinin içerik analizi

Güzel Seni Sarmak İçin	Beautiful To Wrap You Up	Açıklama
Seni sevmem umum gibi sevgin ayrı zulüm gibi Ateşlenmiş bir mum gibi eridi gönlüm eridi	I love you like a public, your love is like a separate cruelty Melted like a candle on fire, my heart melted	Veysel’in deli gibi sevdiği sevdiğine kavuşma arzusunu ve ayrılık acısını vurgular.
Bir kerece görsem seni küllü varım yok olurdu Diyar diyar beni aldı sürüdü gönlüm sürüdü	If I saw you once, my ashy existence would disappear The land took me from the land, the flock, my heart, the flock	
Her gördüğü Leylâ olsa Kayıs Mecnun olamazdı Sevda yakın hedef uzak zarıdı gönlüm zarıdı	If every Leyla he saw was Kayis, he couldn't be Majnun In love, the near goal was far away, my heart was far away	
Aşka mani âr ve namus asla gerekmez âşığa Bu perdeyi yırtabilsem durudu gönlüm durudu	Deconstructing love and honor are never necessary for a lover If I could tear this curtain, my heart would stop, my heart would stop	
Yandı VEYSEL canım yandı vakit geçti yâr yandı Yolum yokuşa dayandı farıdı gönlüm farıdı	It burned VEYSEL I hurt, time has passed, dear, it burned My path has withstood the slope farid, my heart farid	

Tablo 9. “Eşin Yoktur Bulamadım” şiirinin içerik analizi

Eşin Yoktur Bulamadım	You Don't Have a Wife, I Couldn't Find	Açıklama
Aşkın beni etti deli Gâh boşaldım gâhî dolu Candan sevdiğim güzeli Alam dedim alamadım	Your love has made me crazy Either i'm empty or i'm full The beauty I love dearly I said alam, I didn't get it	Veysel’in candan sevdiği kadına karşılık bulamadığı ve hasretlik çektiği üzüntüsü ifade edilir.
Varım yoğun bir VEYSEL'im Peşinden tutmuşum elim Ey benim şanlı güzelim Eşin yoktur bulamadım	I am a busy VEYSEL I held my hand after you O my glorious beauty You don't have a wife, I couldn't find	

Tablo 10. “Parasını Çalan Hırsıza” şiirinin içerik analizi

Parasını Çalan Hırsıza	The Thief Who Stole His Money	Açıklama
Bilsem gelmez idim ben bu Tarsus'a Bu gamlı gönlümü koymazdım yasa Haber verdim inzibata polise Kapı kitli cüzdan cepte para yok	If I had known, I would not have come to this Tarsus I wouldn't put my playful heart in this law I have notified the police department to the police Wallet with a door lock there is no money in the pocket	Veysel’in sevdiği kadınına gurbette olması ve ekonomik durumunun yetersizliğinden kavuşamama üzüntüsünü ifade eder.
Olan oldu VEYSEL boşuna yanma Sana kim dedi ki uyu uyanma Sılaya gitmeyi severim amma Kapı kitli cüzdan cepte para yok	What happened happened, VEYSEL don't burn in vain Who told you to go to sleep, don't wake up I like to go to the gym, amma Wallet with a door lock there is no money in the pocket	

Tablo 11. “Nerde Görsem Yan Yan Kaçar” şiirinin içerik analizi

Nerde Görsem Yan Yan Kaçar	Wherever I See It, It Runs Side By Side	Açıklama
Olma benden uzaklaşan Avcıdır bize yaklaşan Sevdiğinden ayrı düşen Koyun gibi meler gider	Don't be the one who walks away from me The hunter is approaching us Separated from the one you love Meler goes like a sheep	Veysel’in imkânsızlıktan gurbette olmasından dolayı sevdiğine kavuşamama acısını anlatır.
Yağmur olsam yağa yağa Terim gözyaşım toprağa VEYSEL bağlanmış bir bağa Gözyaşların siler gider	If it was raining, it would rain My term tears to the ground To a VEYSEL-bound bond Your tears will go away	

Tablo 12. “Çamlıbel” şiirinin içerik analizi

Çamlıbel	Chamlibel	Açıklama
Bir yâr için diyar diyar dolandım Yorulдум da Çamlıbel’e yaslandım Irmak oldum çalkalandım bulandım Duruldum da Çamlıbel’e yaslandım	I wandered from land to land for one half I got tired and leaned on Çamlıbel I’ve been a river, I’ve been shaken, I’ve been sick I settled down and leaned on Çamlıbel	Veysel’in sevdalı olduğu kadınına duyduğu hasretlik ve gurbetlik acısını ifade eder.
VEYSEL der bir yârin derdine düştüm Aşkın dolusunu elinden içtim Kendi kaçtı hayâline ulaştım Sarıldım da Çamlıbel’e yaslandım	VEYSEL, I fell into a problem of tomorrow I drank the full of love from your hand I reached my own escaped dream I hugged and leaned against Çamlıbel	

Tablo 13. “Göklerden Süzıldüm Tertemiz İndim” şiirinin içerik analizi

Göklerden Süzıldüm Tertemiz İndim	I Floated Down From the Heavens, I Came Down Immaculately	Açıklama
Bir kuru sevdanın peşine düştüm Nice kayalardan taşlardan uçtum Irmağa kavuştum kendimden geçtim Utandım da arlı renge boyandım	I went after a dry lover How many rocks I flew from stones I reached the river, I passed out I was embarrassed and painted in arlı color	Veysel sevdiği kadına olan özleminin kendisine karşılık gelmediği için dere tepe dolaşıp acı çekmesini anlatır.
Veysel yoktan geldim yok olup geçtim Ben diyenler yalan gerçeği seçtim Bir buhar halinde göklere uçtum Kayboldum o sırlı renge boyandım	Veysel, I came from nothing, I disappeared and passed away, Those who say I chose a lie, the truth I flew into the sky in a state of steam I got lost, I was painted in that glazed color	

Tablo 14. “Siz Sağ Olun Biz Selâmet Gidelim” şiirinin içerik analizi

Siz Sağ Olun Biz Selâmet Gidelim	Thanks To You, We'll Go in Peace	Açıklama
Kalktı deli gönül kismet ayrıldı Siz sağ olun biz selâmet gidelim Sılayı görmenin zamanı geldi Siz sağ olun biz selâmet gidelim	Got up, crazy heart kismet left Thanks to you, we'll go in peace It's time to see Sila Thanks to you, we'll go in peace	Veysel’in gurbetlik acısı çekti ve kavuşamadığı kadınına kavuşma isteği içeren duyguları ifade eder.
VEYSEL’in dönüyor içinde sıla Uzadı günlerim benzer bir yıla Sılada yavrular bakıyor yola Siz sağ olun biz selâmet gidelim	Veysel is returning to sıla in My days have lengthened into a year similar to Sılada puppies are looking at the road Thanks to you, we'll go in peace	

Tablo 15. “Ağlar Veysel Çıkmaz Sesi” şiirinin içerik analizi

Ağlar Veysel Çıkmaz Sesi	The Sound of Tears And A Dead End	Açıklama
Ah çektikçe erir gider Yüreğimin yağı benim Seni görsem durur gider Dillerimin bağı benim	Oh, it melts away as it pulls The oil of my heart is mine If I see you, it will stop and go The bond of my tongues is mine	Veysel’in ayrı düştüğü kadınına kavuşamama acısını ifade eder.
Ah belimi büken oldu Gurbet bana diken oldu Altı aydır mekân oldu Dibi Kırkkız Dağı benim	Oh, it was the one who bent my waist Expatriation was a thorn in my side It has been a venue for six months The bottom of the Forty-Girl Mountain is mine	

Tablo 16. “Kanaat” şiirinin içerik analizi

Kanaat	Opinion	Açıklama
Bu aşkın meyinden bir dolu içtim Bahr-ı muhit gibi kaynadım coştum Yar ile tenhada biraz konuştum Sandım ki mescitte ibadet ettim	I’ve drunk a lot of this love mey I boiled like a bahr-i muhit, I got excited I had a little talk with Yar in private I thought I worshipped at the masjid	Veysel’in sevdiği kadına duyduğu özlem, aşk ve ayrılık acısını ifade eder.
Siyah zülfün bu Veysel’e bağ iken Gözümden akan yaş bir ırmağ iken Bir gün ayrılmaya sabrım yoğ iken Yılda bir selâma kanaat ettim	While your black zulfun is connected to this Veysel When the tears flowing from my eyes were a river One day when my patience for leaving is intense I have accepted a greeting once a year	

Tablo 17. “Bir Ulu Kuş Olsam Uçsam Yürüsem” şiirinin içerik analizi

Bir Ulu Kuş Olsam Uçsam Yürüsem	If I Were a Great Bird, I Would Fly, I Would Walk	Açıklama
Beni türlü renge bandırdın yârim Günbegün artıyor âh ü ekârım Kalmadı mecâlîm yoktur kararım Ne zaman yüz yüze buluş olurum Tahammül et VEYSEL sen bu hicrana Açma dertlerini gez yana yana Zamanede emniyet yok insana Düşünür bu hale bir hoş olurum	You have bathed me in all kinds of colors, half It's increasing day by day, oh my goodness I have no medicine left, my decision When will I meet face to face Endure, VEYSEL, you this hijra Do not open your problems side by side There is no safety for people in time I think I'll be nice to this state	Veysel'in günden güne yaşadığı sıla özlemini ve aşkını anlatır.

Tablo 18. “Bir Dert Ehli Bulsam Derdim Söylesem” şiirinin içerik analizi

Bir Dert Ehli Bulsam Derdim Söylesem	If I Found a Troublemaker, I'd Say I'd Say	Açıklama
Katlan bu cefaya sabreyle gönül Bu dünyanın işi hep böyle gönül Başından geçeni sen söyle gönül Neler geldi geçti oldu olacak Veysel'in derdine bulunmaz çare Etseler vücudun hem pare pare Bir arzuhal sundum hakiki yâre O yâr gelip yaralarım saracak	Endure this suffering with patience, heart The work of this world is always so heart Tell me what happened to you, heart What has come, has passed, will happen There is no cure for Veysel's problem If they do, your body is both pare pare I offered a wish, a real yare That wound will come and my wounds will heal	Veysel'in sılaya duyduğu ayrılık acısını ve kavuşma arzunu dile getiriyor.

Tablo 19. “Çırpınıp İçinde Döndüğüm Deniz” şiirinin içerik analizi

Çırpınıp İçinde Döndüğüm Deniz	The Sea In Which I Flutter And Turn	Açıklama
Âşıklara gurbet bülbüle firkat Derdimi sorarsan dürülüş kat kat Ey gönül derdinden etme şikâyet Yüce dağlar gurur duyar karından Dert ile mihnete dalmayan âşık Ne yemiş ne doymuş eli bulaşık Kınamam Veysel'i fikri dolaşık Ayrılmış yârinden yâr diyarından	Expatriation for lovers nightingale firkat If you ask my problem, fold the fold O don't worry about the heart, don't complain The high mountains are proud of your wife A lover who does not dive into the touchline with trouble Neither eaten nor saturated hand dish My condemnation Veysel's idea is entangled Separated from the land of tomorrow from the land of tomorrow	Veysel'in ayrı kaldığı kadınına duyduğu özlem ve hüznü ifade edilir.

Tablo 20. “Ala Gözlü Benli Dilber” şiirinin içerik analizi

Ala Gözlü Benli Dilber	Hazel Eyed Molli Women	Açıklama
Bir gün için feryad u zâr Bülbül eder her dem seher Aç sinemi gel gör ne var Arttı derdim yüze doğru Kâfi derdim bir dert katma Veysel'i yabana atma Kerem eyle çok uzatma Kavuşalım yaza doğru	Wail u dice for a day The nightingale makes every dem dawn Open my cinema and come see what's there My problem has increased towards the face Enough trouble, don't add a problem Don't underestimate Veysel Kerem, don't be too long Let's get together towards the summer	Veysel'in sevdiği kadınına kavuşma isteği ve özlemi ifade eder.

Tablo 21. “Ağaçlar Al Giydi Kuşlar Dillendi” şiirinin içerik analizi

Ağaçlar Al Giydi Kuşlar Dillendi	The Trees Wore Al, The Birds Spoke	Açıklama
Mektup yok sıladan dağlar kar mıdır? Akar gözüm yaşı bir pınar mıdır? Kuşlar eşin bulmuş ilkbahar mıdır? Açtı bahar çiçekleri Ada'nın Veysel'de kalmadı hiç sabr u karar Gün günden ediyom ömrümden zarar Bizim ele selâm söylen turnalar Açtı bahar çiçekleri Ada'nın	Are there no letters, are there no mountains of snow? Is my eye a fountain of tears? Have the birds found a mate, is it spring? Opened spring flowers of the Island There is no patience left in Veysel, no decision I am doing day by day damage to my life Say hello to our hand, cranes Opened spring flowers of the Island	Veysel'in sevdiği kadına duyduğu hasreti ve ayrılık acısını ifade eder.

Tablo 22. “Göz Gezdirdim Dört Köşeyi Aradım” şiirinin içerik analizi

Göz Gezdirdim Dört Köşeyi Aradım	I've Been Browsing, I've Searched the Four Corners	Açıklama
Göz gezdirdim dört köşeyi aradım Ne sen var ne ben var bir tane Gaffar İstersen dünyayı gez adım adım Ne sen var ne ben var bir tane Gaffar Coşar deli gönül misâl-i derya Mecnun'a sahrada göründü Leylâ Gördüğün güzellik hepsi Mevlâ Ne sen var ne ben var bir tane Gaffar	I've been browsing, I've searched the four corners Neither you nor I have one Gaffar If you want, travel the world step by step Neither you nor I have one Gaffar For example, the crazy heart exults-i derya He appeared to Majnun in the sahara, Leyla The beauty you see is all Mevla Neither you nor I have one Gaffar	Veysel'in içinde bulunduğu gurbetlik duygusunu ve yalnızlığının hüznünü dile getirir.

Tablo 23. “Cümle Ağaç Uykusundan Uyandı” şiirinin içerik analizi

Cümle Ağaç Uykusundan Uyandı	The Sentence Woke Up From the Tree Sleep	Açıklama
Cümle ağaç uykusundan uyandı Giymiş donunu yeşil atlastan İrenk irenk çiçeklere boyandı Gidermiş kederi kurtulmuş yastan Gezme yârim keklik gibi kayada Sakın tellerini yoldurma yâda VEYSEL'in aşkına asla bir bade Doldur ver içeyim içtiğin tastan	The sentence woke up from the tree sleep Dressed in his underwear from a green atlas Irenk irenk was painted on flowers He has gone away, his grief has been saved from mourning Don't wander half on the rock like a partridge Don't make them pull their wires or For Veysel's sake, never a bade Fill it up, let me drink from the glass you're drinking from	Veysel'in kavuşamadığı kadına duyduğu aşkı ve özlemi anlatır.

Tablo 24. “Sular” şiirinin içerik analizi

Sular	Waters	Açıklama
Ateş olur çiğ pişirir fırında Ziya verir nurlar saçır yerinde Saf olarak akar köy pınarında Güzeller gönlünü eğleyen sular Her zaman âşığım suyun sesine Baharda bulanıp çağlamasına Akar gözyaşlarım gam deryasına VEYSEL'in derdini yen'leyen sular	There will be a fire, it will cook raw in the oven Ziya gives, lights scatter on the spot It flows pure at the village spring Beautiful waters that amuse your heart I've always been in love with the sound of water In the spring, when it falls and falls My tears flow into the stream of gam The waters that defeated VEYSEL's problem	Veysel gam keder yaşadığı anda, sevdiğine kavuşamadığı için acı çektiğini ifade eder.

Tablo 25. “Tarlam” şiirinin içerik analizi

Tarlam	My Field	Açıklama
Güzelin zülûfû küpeyi saklar Ağacın yaprağı meyveyi koklar Mehtap ile birleşince yapraklar Gölge coşar mehtap coşar dal coşar Yel değdikçe sor ki dallar ne çeker Irgalanır durmaz coşar hu çeker Demişler ki bu dertleri bu çeker Saz iniler VEYSEL ağlar tel coşar	The beauty's adultery hides the earring The leaf of the tree smells the fruit Leaves combined with moonlight The shadow is excited, the moonlight is excited, the branch is excited As the wind touches, ask what the branches attract As soon as the wind stops blowing, the hu pulls They said that this attracts these problems Saz moans VEYSEL cries the wire gets excited	Veysel'in aşını ve özlemini temsil eden dertlerini bağlamasıyla, tabiatla bağdaştırıp anlatır.

Tablo 26. “Ayrılmazdım Enstitüden Yuvalardan” şiirinin içerik analizi

Ayrılmazdım Enstitüden Yuvalardan	I would not leave the Institute From Home	Açıklama
Ayrılmazdım enstitüden yuvadan Sılda yoluma bakanlarım var Şarkışla tarafı bizim diyardan Gönlümü gönlüne takanlarım var Bin iki yüz çocuk burada benim Altı yavrum bekler sılda benim Nedir bu çektiğim arada benim Gül gibi burnuma kokanlarım var	I would not leave the institute from home I have people who look my way in Silada The singing side is from our land I have those who attach my heart to your heart One thousand two hundred children are mine here My six children are waiting for my sila What is it that I am Decrying in the meantime	Sıla ve yavrularından ayrı kaldığı gurbeti anlatan kederli durumu ve kavuşma arzusunu ifade eder.

Tablo 27. “Dağlar” şiirinin içerik analizi

Dağlar	Mountains	Açıklama
Kış gelince beyaz çarşaf bürünür Bahar gelir dağlar yunur arınır Hangisine baksan cennet görünür Sizi benimseyip coşalı dağlar	When winter comes, white sheets are covered Spring comes and the mountains are purified yunur Whichever one you look at, heaven appears The mountains that embrace and delight you	Veysel'in sevdiği kadınına duyduğu hasretlik ve kavuşma arzusunu hüznünlü bir dille anlatır.
Ovalar bizindir dağ bizim dağlar Ağlatma VEYSEL'i gel gözüm dağlar Dağlarsa sinemi gurbetlik dağlar Sevgilimden ayrı düşeli dağlar	The plains are ours, the mountains are ours Don't make me cry, Veysel, come here, my eyes are mountains If the mountains are my cinema, the expatriate mountains Mountains that fell apart from my beloved	

Tablo 28. “Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse” şiirinin içerik analizi

Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse	If a Leaf Falls From A Great Tree	Açıklama
Bu aşkın meyinden içip de kanan Gendeki başını sevdaya salan Yârinden ayrılıp gurbette kalan Geçen günlerini sayar iniler	Drink and bleed from this cup of love Tue the head of the gene to love Leaving tomorrow and remaining in the expatriate Counting down the passing days, moaning	Veysel hem silaya duyulan gurbet acısını hem de karşılıksız sevdanın acısını dile getirir.
Dağlar çiçek açar VEYSEL dert açar Derdine düştüğüm yâr benden kaçır Gerçek aşık olan kendinden geçer Derdini âleme yayar iniler	The mountains bloom and cause trouble The wound that I fall into trouble escapes me The one who is truly in love passes out He spreads his troubles to the world and descends	

Tablo 29. “Sevdayı Gönlümde Yâr Uyandırır” şiirinin içerik analizi

Sevdayı Gönlümde Yâr Uyandırır	Love Awakens a Wound In My Heart	Açıklama
Âşık oldum diyar diyar dolaştım Nerde dertli görsem derdimi açtım İy'olmaz dermansız bir derde düştüm Hasreti kalbimde yâr uyandırır	I fell in love, I wandered around the world Wherever I saw a problem, I opened my problem I'm fine, I've fallen into a bad problem without a problem It awakens longing in my heart	Veysel âşık olduğu kadınına kavuşamama duygusundan dolayı şehir şehir gezip, hasretini dile getirir.
Gezerim âlemde ben bir Mecnun'um Dünyadan bihaber geçiyor günüm Can u dilden bir güzele vurgunum VEYSEL'i gafletten yâr uyandırır	I travel around the world, I am a Majnun My day passes unaware of the world I am attracted to a beautiful language from can u He awakens Veysel from heedlessness yar	

Tablo 30. “Mektup Yâre Selâmımı Ulaştır” şiirinin içerik analizi

Mektup Yâre Selâmımı Ulaştır	Send My Greetings to Darling Letter	Açıklama
Al kâtip kalemi yaz bu selâmı Mektup yâre selâmımı ulaştır Bir yâr için terk eyledim silâmı Mektup yâre selâmımı ulaştır	Take the clerk pen, write this greeting Send my greetings to darling letter I left for a half, silami Send my greetings to darling letter	Veysel'in özlem duyduğu kadınına gurbet düştüğü yerden iletişim kurmak için çaba sarf edip, üzüntüsünü dile getirir.
Gönüle has(i)ret göze yol yaman VEYSEL'i söyletir bir kaşı keman Mektup ile konuşalım bir zaman Mektup yâre selâmımı ulaştır	The path of rejection to the eye yaman He makes Veysel sing with a violin eyebrow Let's talk by letter sometime Send my greetings to darling letter	

Tablo 31. “Aramızı Kesti Dumanlı Dağlar” şiirinin içerik analizi

Aramızı Kesti Dumanlı Dağlar	Decoupled Between Us Are the Smoky Mountains	Açıklama
Bir kuş olsam uçar yâre giderim Ne çare kanadım yoktur n'iderim Ayrılık tecellim gurbet kaderim Çeke çeke bu dert beni kocadır Kavuşmayı zorlaştıran engel var İçerimde ateş dolu mangal var Beni çeken cazibeli çengel var Sevgi ıstırabı bir eğlencedir	If I were a bird, I would fly and leave I don't have any cure wings, n'iderim My manifestation of separation, my expatriation destiny Check, check, this problem is my husband There is an obstacle that makes it difficult to get together There's a barbecue full of fire inside me There is a charming hook that attracts me The suffering of love is a pastime	Veysel yârine ulaşamama üzüntüsünü ve gurbette olmanın ağır olduğunu dile getirir.

Tablo 32. “Yeni Mektup Aldım Gül Yüzlü Yârdan” şiirinin temasında içerik analizi

Yeni Mektup Aldım Gül Yüzlü Yârdan	I Received a New Letter from a Lover with a Rosy Face	Açıklama
Tütüyor burnuma Sivralan Köyü Serindir dağları soğuktur suyu Yâr mendil göndermiş yadigâr deyi Gözünün yaşını sil deyi yazmış VEYSEL bu gurbetlik kâr etti cana Karıştır göçünü ulu kervana Gün geçirip fırsat verme zamana Sakın uzamasın yol deyi yazmış	Smoking in my nose Sivralan Village The mountains are cool, the water is cold Yar sent a handkerchief to heirloom dey Wipe the tears from your eyes, Deyi wrote VEYSEL made a profit from this expatriation, cana Mix up your migration to the great caravan Don't spend the day and give the opportunity to time Don't let it get longer, the road de wrote	Veysel gurbette bulunduğu sırada yârinden aldığı mektubu üzüntülü bir duyguyla kavuşma arzusunu vurgular.

Tablo 33. “Yine Bir Acı Ses Duydu Kulağım” şiirinin içerik analizi

Yine Bir Acı Ses Duydu Kulağım	I Heard A Painful Sound In My Ear Again	Açıklama
Dolu bardak gibi boşaldım doldum Sarıçiçek gibi açıldım soldum Leylâ'sın yitiren Mecnun ben oldum Beklerim ki nazlı yârim gelecek Derya bende ben deryada birleştik Ayrılmaya imkân yoktur yerleştik Nice poyrazlardan çemberlerden geçtik VEYSEL neler çekmiş kim ne bilecek	I'm empty like a full glass, I'm full I opened like a yellow flower, I faded You are Leyla, I became the Madman who lost I'm waiting for my coy half to come Derya me, I'm united in derya There is no way to leave, we are settled We have passed through many poyraz through hoops Who will know what VEYSEL has suffered and what	Gurbet acısı, özlemi çeken Veysel, yâri ile birleşme arzusunu ifade eder.

Tablo 34. “Hastane (II)” şiirinin içerik analizi

Hastane (II)	Hospital (II)	Açıklama
Görecek günüm var çekecek çilem Yolculuk ne zaman ben nasıl bilem İlerde yüküm var onu da alam Al götür yükünü atma dediler Hemşireler iğne vurur acıdır Kimisi kardaştır kimi bacıdır Tedavisi biten hep sılacıdır Haydi git bekliyor Fatma dediler	I have a day to see, my ordeal to suffer How do I know when to travel I have a load ahead, I can't take it either They said take it away, don't throw your load Nurses shoot needles, it's painful Some are brothers, some are sisters The one whose treatment is over will always delete Let's go, he's waiting, Fatma, they said	Veysel, sevdiği kadınına ayrı düştüğü yerden yaşadığı özlemi ve kederi anlatırken aynı zamanda çaresiz hasretliğini vurgulamaktadır.

Tablo 35. “Sen Bir Çiçek Olsan Ben Bir Yaz Olsam” şiirinin “içerik analizi

Sen Bir Çiçek Olsan Ben Bir Yaz Olsam	If You Were A Flower, If I Were A Summer	Açıklama
Her sabah her sabah suya giderken Yâr yolunda toprak olsam toz olsam Bakıp dört köşeyi seyran ederken Kara kaş altında elâ göz olsam VEYSEL ördek olsun sen de göl yârim Yeter gayri kerem eyle gel yârim Lale sümbül mor menevşe gül yârim Sen bir çiçek olsan ben bir yaz olsam	Every morning when I go to the water every morning If I were earth on the path of Yar, if I were dust While looking and watching the four corners If I were a hazel eye under a black eyebrow VEYSEL be a duck and you be a lake darling That's enough, come with me, come with me Tulip hyacinth purple mellow rose darling If you were a flower, if I were a summer	Veysel gönlündeki kara sevdâyı hasret çektiği kadına, hüznü dolu ve çaresiz bir bekleyişle ifade etmektedir.

Ozanın gurbetlik, hasret, özlem gibi duygular içeren 35 adet kadın temalarında semantik olarak anlamları kadına duyduğu değer en derin hallerine rastlanmaktadır. Bunun sebebi gezgin olarak çeşitli illeri gezip dolaşması ve köy enstitülerinde öğretmenlik yaptığı için sıladan ayrı kalması gösterilebilmektedir. Veysel, şiirlerinin genelinde fiziksel ayrılıklarını içinde bulunduğu koşullardan dolayı içselleştirdiği görülmektedir. Bu duyguları anlatırken bazen tabiattan bazen nesnelerden bazen de yaşadığı coğrafyanın özelliklerinden feyiz alarak naif bir şekilde mısralarına yansıtmıştır. Ozanın yaşadığı dönemde zor koşullara rağmen aidiyet duygusunun geliştiği ve sevdiği kadından ayrı bile kalsa asla vazgeçmediğinin en güzel ifadeleri görülmektedir. Genel olarak şiirlerdeki hasretlik temalarında kadınına kavuşacağı günü sabırla bekleyen ve psikolojik temelinde belli bir amaca yönelik bir hayat felsefesi çizgisini koruduğu da analizlerde ortaya çıkmaktadır.

Veysel’in analiz edilen şiirlerinin içeriğinde gurbet temasının halk müziğinde yaşanan dönemin sosyo-ekonomik kültürel yapısını da yansıttığı görülmektedir. Bu bağlamda, Artun (2013, s.3) türkü söyleme geleneğinin konu tasniflerindeki araştırmasında türkülerde işlenen temaların başında gurbet temasının sıkça işlendiği ifade etmektedir. Evinden, yöresinden ayrılan kişinin duygularının yansıtıldığı gurbet türkülerinde bazen kadının bazen erkeğin duygularının öne çıktığını gösterir. Bu çalışma ile birlikte türkü temalarında gurbette olan bireylerin olaylara kadercî yaklaşıldığını ve en büyük nedeni geçim sıkıntısından kaynaklandığını, bu sebeple de gurbete çıkan erkeğin felekten yardım beklemesiyle, geri döndüğünde bu davranışının çevre tarafından hoş karşılanmayacağını düşünerek gurbete katlanır bir psikolojide şiirlere yansımalarının doğal olduğu araştırmalarda görülmektedir. (Artun, 2013, s. 3).

Ozanın şiirlerindeki toplumsal cinsiyet mekanizmaları müzik eğitimi alanında hangi yönde ilerlenmesi gerektiği konusunda modernleşme sürecindeki toplumumuza yol gösterici ve belirleyici sınırlar koyabileceği öngörülmektedir.

Tema 2. Güzellik Unsuru Olarak Kadın

Ozan Veysel’in 112 adet kadın teması içeren şiirlerinden 16 adeti kadınların ve kendi kadınının görsel güzelliğinden, zarafetinden ve kadına verdiği tasviri içeren şiirlerin anlamları aşağıdaki tablolarda içerik analizleri ile gösterilmiştir.

Tablo 36. “Sabahtan Bir Güzel Gördüm” şiirinin içerik analizi

Sabahtan Bir Güzel Gördüm	I Saw A Beautiful One In The Morning	Açıklama
Bahçedeki taze fidan Seherde kalkmış uykudan Salınarak suya giden Ala gözlü kaşı kara Gider yolda uğrunerek Sandım aslı huri melek Cilveli nazlı gülerek Benleri var sıra sıra	Fresh saplings in the garden Got up at dawn from sleep Oscillating to the water Tue Ala eyed brow black Going by stopping on the way I thought it was actually a holy angel Coquettish coy laughing There are moles next to the row	Veysel kadının görsel güzelliğini detaylarıyla vurgulayarak, kadınları kendi dünyasında estetik bütünlüğünü anlatır.

Tablo 37. “Beserek Dağı” şiirinin içerik analizi

Beserek Dağı	Beserek Mountain	Açıklama
Arzusun çektiğim Beserek Dağı Elvan elvan çiçeklerin açtı mı Çevre yanın güzellerin otağı Bizim eller yaylasına göçtü mü Zaman gelip göçler geri dönerken Güzellerin yaylasından inerken Dilberler doldurup bade sunarken VEYSEL ŞATIR hatırlara düştü mü?	The Beserek Mountain from which I draw your desire Elvan elvan did your flowers bloom The environment is next to the otak of the beautiful Have our hands moved to the plateau When the time comes and the migrations return Coming down from the plateau of beauties While the dilbers filled and bade offer Has VEYSEL ŞATIR fallen into memories?	Veysel mısralarında yaşadığı doğanın güzelliğiyle kadının genel olarak görsel güzellik unsurlarını bütünleştirir.

Tablo 38. “Yurt Ürünleri” şiirinin içerik analizi

Yurt Ürünleri	Government Products	Açıklama
Güzel olur Türkmen kızı Yanakları kıpkırmızı Diyarbakır'ın karpuzu Yesem amma yesem amma Gâhî uslu gâhî deli Çirkinleri n'eylemeli Bulsam bir Gürcü güzeli Sarsam amma sarsam amma	It would be nice to be a Turkmen girl Her cheeks are crimson Watermelon of Diyarbakir If I eat, if I eat, if Either good or crazy What to do with the ugly If I found a Georgian beauty If I shake, if I shake,	Veysel mısralarında en güzel meyvelerin, tüm dünyanın ülkelerindeki bölgelerde yaşayan kadının görsel güzelliği ve estetik varlığını birleştirerek ifade eder.

Tablo 39. “Yıllarca Avuttum Garip Gönlümü” şiirinin içerik analizi

Yıllarca Avuttum Garip Gönlümü	I Have Comforted My Strange Heart For Years	Açıklama
Benim bir yârım var âleme yâdır Akıllar ermedik cilvesi vardır Onu sevenlerin gönlü bahardır Solmaz çiçekleri her zaman taze Var mı benim gibi talihi yaver Her zaman dillerim çağırır yâr yâr VEYSEL'i söyleten o oynak dilber Edalı cilveli çekilir naza	I have a half, help me to the world The minds have an unfathomable quirk The hearts of those who love him are spring The unfading flowers are always fresh Is there anyone lucky like me My tongues are always calling, dear That playful lover who made VEYSEL sing Edalı is attracted to flirtatious naza	Veysel kendi kadını benzetme sanatını da kullanarak en ulvi duygularla bütünleştirip, mükemmeliyete ulaştırarak ifade eder.

Tablo 40. “İşler Güçler Hep Sinema” şiirinin içerik analizi

İşler Güçler Hep Sinema	Business Powers Are Always Cinema	Açıklama
Bir kız ile karşılaştım Göz aldatan bir sinema Gözlerine baktım geçtim Ben de oldum bir sinema Şaşar VEYSEL bu ne hâldir Hakikat de hep hayâldir Hayat fil(i)me misâldir İşler güçler hep sinema	I met a girl A cinema that deceives the eye I looked into your eyes, I passed I've also been to a cinema It's amazing, VEYSEL, what kind of state is this Truth is always a dream too Life is like an elephant(i)me Business powers are always cinema	Veysel, karşısına çıkan kadının görsel güzelliğini yücelten bir yaklaşımla ifade eder.

Tablo 41. “İşittim Dünyaya Gelin Diyorlar” şiirinin içerik analizi

İşittim Dünyaya Gelin Diyorlar	I Heard They Say Come into the World	Açıklama
Bu dünya görünmez böyle bir hayâl Bu imiş âdemi aldatan herhal Hesapsız yaşı var Adem'den evvel Ben kocadım dahi dünya gelin mi VEYSEL sen karışma dünya haline Kusur bulun turunç gibi geline Yeni kodu dünya işi yoluna Ben kocadım dahi dünya gelin mi	This world is invisible such a dream This is the one who probably cheated on Adem. There is an incalculable age before Adem I am a husband, genius, is the world a bride VEYSEL, don't get involved in the world Find fault with the bride like a bitter orange The new code is on the way to world business I am a husband, genius, is the world a bride	Veysel bir kadını değil tüm kadınları mükemmeliyetçi bir güzellik anlayışıyla bütünleştirir.

Tablo 42. “Kızılırmak (I)” şiirinin içerik analizi

Kızılırmak	River	Açıklama
Gelin yedin kızlar yedin Nice elâ gözler yedin Seksen doksan yüzler yedin Kızılırmak seni seni	Bride, you ate, girls, you ate How many hazel eyes have you eaten You ate eighty ninety hundreds River you you	Veysel yaşadığı bölgede olumsuz şartların ve koşulların kadına yüklediği güzellikleri olumsuz etkilediğini ve kadının güzel yerlerde konumlandırılmasını vurgular.

Tablo 43. “Esti Bahar Yeli Karlar Eridi” şiirinin içerik analizi

Esti Bahar Yeli Karlar Eridi	It Blew The Spring Wind, The Snows Melted	Açıklama
Yürümüş güzeller halka kolunda Sivralan köyünde yayla yolunda Devşirmiş bağlamış top top elinde Kokular koynuna kor çiçekleri	The beauties who walked in the ring on your arm On the highland road in the village of Sivralan Rolled up, tied up, ball in hand Scents ember flowers to your bosom	Veysel yaşadığı bölgedeki kadınların güzel unsurlarını vurgulayarak, paha biçilmez değerini vurgular.
VEYSEL'in derdini yazmışlar başta Beni yakıp sen kızınma ataşta Yanakta güllerin fiyatı kaçta Sutmaya gelişmez yâr çiçekleri	They wrote about VEYSEL's problem at first Don't burn me and get angry at the paper clip What is the price of roses on the cheek Do not try to sell yar flowers	

Tablo 44. “Her Türlü Nesneye Âşksın Gönül” şiirinin içerik analizi

Her Türlü Nesneye Âşksın Gönül	You Are In Love With All Kinds of Objects, Heart	Açıklama
Her türlü nesneye âşksın gönül Çalıp eğlenmezsem saz neme gerek Her güzelden birer hisse umarsın Gülüp oynamazsam kız neme gerek	You are in love with all kinds of objects, heart If I don't play and have fun, I need thatch moisture You hope for a share of every beautiful If I don't laugh and play, the girl needs moisture	Veysel her kadının güzel bir varlık olduğundan ancak kendi sevdiğinin ve her bireyin kedni sevdiğinin güzel olabileceğini ifade eder.
Geçti güzelliğin çağı nafile Güz gelince kuşlar iner sahile Ne söylesen kâr eylemez gafile Üstüme düşmedik söz neme gerek	The age of beauty has passed in vain When autumn comes, the birds come down to the beach Whatever you say, snow does not act heedlessly We did not fall on me, I need to promise moisture	

Tablo 45. “Bir Kökte Uzanmış Sarmaşık Gibi” şiirinin içerik analizi

Bir Kökte Uzanmış Sarmaşık Gibi	Like An Ivy Lying On A Root	Açıklama
Bir kökte uzanmış sarmaşık gibi Dökülmüş gerdana saçların güzel Gözlerin ufukta bir ışık gibi Kara bulut gibi kaşların güzel	Like an ivy lying on a root Your hair is beautiful with a shed choker Your eyes are like a light on the horizon Your eyebrows are beautiful like a dark cloud	Veysel sevgili eşini görmeyen gözleriyle, yalnız kalp gözüyle her yaşta ayrı güzelliğini temsil eden kadınının güzelliğini vurgular.
Koynundaki turunç mudur nar mıdır Adın Huri midir Gülizar mıdır Gözlerinden akan yağmurlar mıdır On beş on altı mı yaşların güzel	Is it a bitter orange in your bosom or a pomegranate Is your name Huri or Gulizar? Is it the rain that flows from your eyes? Are you fifteen sixteen years old or are you beautiful	

Tablo 46. “Çiftçiler” şiirinin içerik analizi

Çiftçiler	Farmers	Açıklama
Ekin firik ığış ığış yellenir Bıldırcınlar arasında dillenir Gelinler al giyer kızlar sallanır Bulur ırgatların çiftler çiftçiler	Crops are a beautiful beautiful work It is Deciphered between quails Brides wear al, girls rock Finds pairs of windlass farmers	Veysel bir kadının hem çalışırken hem de görsel güzelliğini bütünleştirip mükemmel varlığına işaret eder.
VEYSEL anlatırsın çiftçi halını Kışın yemler davarını malını Başına toplanır oğlu gelini Şimdi bol şüküre başlar çiftçiler	VEYSEL, tell me about your farmer carpet Feed your cattle in winter and your property He gathers his son's daughter-in-law Now, thanks a lot, farmers are starting to	

Tablo 47. “Bizim Eller Yaylasına Yürümüş” şiirinin içerik analizi

Bizim Eller Yaylasına Yürümüş	Our Hands Have Walked On The Plateau	Açıklama
Bizim elin menekşesi mor olur Güzeli âşığa sitemkâr olur Her çiçeğin bir mevsimde yer’ olur Bu sırları tabiata soralım Sarı turnam tel tel olmuş kanadın VEYSEL’in dilinde tespihtir adın Hayâl miydin gözlerimden ıradın Ahu gözle sümbül saçlı maralım	The violet of our hand becomes purple The beautiful becomes reproachful to the lover Every flower can be eaten in one season Let’s ask these secrets to nature Your yellow turnip-wire-wired wing Your name is a rosary in VEYSEL’s language Were you dreaming, did you come from my eyes Let’s maralim with hyacinth hair with ahu eyes	Veysel, tabiatın güzel unsurlarını kadının estetik varlığıyla bütünleştirmesiyle özel bir yere koyduğu ifade edilir.

Tablo 48. “Mevsimler İçinde Baharsın Yârim” şiirinin içerik analizi

Mevsimler İçinde Baharsın Yârim	You are Spring In The Seasons, darling	Açıklama
Dağlara taşlara süs veren sensin Kurtlara kuşlara his veren sensin Seherde bülbüle ses veren sensin Yıldız mehtap leyl ü neharın yârim Aylar geçer yıllar düşer izine Renk verirsin güneyine kuzuna Yayla çağı sevgim vardır yazına Bir misli bulunmaz cevherin yârim	You are the one who decorated the mountains with stones You’re the one who feels for wolves and birds You are the one who gives voice to the nightingale at dawn Star moonlight leyla you are spring darling Months pass, years fall on the trail You give color to your south lamb I have a Highland age love for your summer There is no such thing as half of the ore	Veysel kendi kalbindeki kadınına en güzel tabirleri yakıştırır. En güzeli en özeli kendi gönül verdiği kadınının kıymetini ifade eder.

Tablo 49. “Yârin Beyaz Gerdanında” şiirinin içerik analizi

Yârin Beyaz Gerdanında	Tomorrow In Your White Necklace	Açıklama
Dudu diller inci dişler Âhu gözler o bakışlar Kesme kâkül sırma saçlar Zülûfünde teller gördüm Elmas küpe kulağında Güller açmış yanağında Seher vakti dost bağında Taze açmış güller gördüm	Dudu tongues pearl teeth Colored eyes those glances Cutting bangs glaze hair I saw wires in his zuluş Diamond earrings in your ear Roses bloomed on your cheek At dawn in the bond of friendship I saw freshly opened roses	Veysel, bir kadının görsel güzelliğini görmeyen gözüyle tabiatın güzelliğiyle bütünleştirip mükemmelleştirmeyi ifade eder.

Tablo 50. “Kükredi Çimenler Açıldı Güller” şiirinin içerik analizi

Kükredi Çimenler Açıldı Güller	The Grass Roared, The Roses Opened	Açıklama
Mart ayında sarıçığdem açılır Nisan gelir çayır çimen seçilir Mayıs sonu yaylalara göçülür Güzellere eda verir o çağlar Dağları her türlü gül eden mevsim Ayları toplayıp yıl eden mevsim VEYSEL’i bir aşka kul den mevsim Kırılmaz VEYSEL’i bağlayan bağlar	Yellow crocus opens in March Come April, the meadow grass is selected Migrates to the highlands at the end of May It gives eda to the beautiful those ages The season that makes the mountains all kinds of roses The season that collects the months and makes the year Season VEYSEL from a servant to a lover The bonds that bind unbreakable VEYSEL	Veysel kendi gönlündeki sevgiyi en güzel kadınına yükleyerek en kıymetli bir varlığa dönüştürmeyi anlatır.

Tablo 51. “Salınıp Giderken Boyunu Gördüm” şiirinin içerik analizi

Salınıp Giderken Boyunu Gördüm	I Saw Your Tue As You Were Swinging Away	Açıklama
Güzel keklik gibi geziyor taşta Gören âşıkları yakar ateşte Avazı bülbülde sedası kuşta Keklik miydi turna mıydı toy muydu Arasan dünyayı bulunmaz eşi Siyah bulut perdelemiş güneşi Ah çekti gözünden sel etti yaşı Deniz miydi derya mıydı çay mıydı	She walks like a beautiful partridge on a stone Seeing lovers burn in the fire Avazı bulbulde sedası birta Was it a partridge or a pike or a toy If you search the world, your wife will not be found A black cloud shrouded the sun Oh, he pulled the tears out of his eyes Was it the sea, was it the stream, was it the tea	Veysel bir kadını değil her kadının mükemmel oluşunu biraz tabiatla, bazende güzel olan bir kuşun sesinde bile arayarak bütünleştirir.

Ozanın güzellik, mükemmel bir varlık olarak betimlediği kadın temalarından oluşan 16 adet şiirinin semantik olarak anlamları incelenmiştir. Kadına bahsettiği mükemmelliyetçi bakış açısını gönül gözüyle en güzel nesnelere benzetme

sanat gücünden de ilham kaynağı aldığı görülmektedir. Bu durum, görmeyen gözleriyle ozanımız tüm kadınların dış güzelliğiyle ruh güzelliğini bütünleştirmiş ve muhteşem bir varlık olduğunu gönülden vurgulamıştır. Aynı zamanda mısralarından da anlaşıldığı üzere ona göre çirkin kadın olmadığı gibi tabiattaki en güzeli temsil eden varlık olarak kadını mısralarına yansıtmıştır.

Genel sanat anlayışına müzik estetiği açısından bakılırsa, “sanatta içerilen birçok değerden bir tanesi de, bize ince farkları görebilme gücümüzü geliştirme şansı vermesidir. Sanat yapıtını hem deneyimlerken hem de sonrasında hatırlarken bizde bıraktığı izlenimi açıklığa kavuşturmadan keyif aldığımız bazı duyarlılık unsurları içermektedir (Carroll, 2012:281). Örneğin, insanın bireysel (biyopsişik), toplumsal, kültürel ve ekonomik boyutlu temel ihtiyaçları arasında estetik gereksinimlerin oldukça önemli yeri olduğu görülmektedir (Şen, 2016:89). Bireylerin estetik olarak kimlik ve kişilik kazanımında estetik gereksinimlerden kaynaklandığı karşımıza çıkmaktadır (Uçan, 1996:7). Müzik ve sanat eğitiminin estetik gereksinimleri karşılamada aynı zamanda da estetik kimlik (kişilik) edinilmesinde belirgin bir role sahip olduğu görülmektedir (Aytimur, 2018).

Bu araştırmanın güzellik temalarını içeren ozanımızın şiirlerinde kadına yüklediği estetik kimliği toplumumuza örnek teşkil edecek incelikte örnek tasvirlerle doludur. Birçok araştırmaya göre türkü sözlerinde sevgilinin güzellik unsurları hemen hemen bütün dönemlerde edebi türle konu olduğu görülmektedir ve türkülerin ana temalarından öznesi olan kadın figürlerinin somut görsel özellikleri birçok türküde de dile getirilmiştir (Güleryüzlü, 2022:66). Bununla birlikte ozanın kadına yüklediği estetik temalar, kadının sanat içindeki kimliğini belirlemede seçkin mısralar bütünü olarak ortaya çıkmaktadır.

Tema 3. Aşk Duygusunun Kaynağı Olarak Kadın

Ozan Veyse’lin 112 adet kadın teması içeren şiirlerinden 19 adeti gerek eşine gerek yitirdiği kadınına duyduğu ulvi boyuttaki aşk ve sevdâyı içeren anlamları aşağıdaki tablolarda içerik analizi ile gösterilmiştir.

Tablo 52. “Kimin Meftunuyum Kimin Mecnun’u” şiirinin içerik analizi

Kimin Meftunuyum Kimin Mecnun’u	Whose Meftun I Am, Whose Majnun	Açıklama
Kimin meftunuyum kimin Mecnun’u Anlaşılmaz böyle bir hal var bende Tabirsiz uruya keşfettim bunu Sevgi bende sevdâ bende yar bende	Whose meftun I am, whose Majnun It is incomprehensible that I have such a state I discovered it without a word uruya Love me, love me, yar me	Veyse kendi gönlündeki kendi kadınına hissettiği mükemmel aşkı ifade eder.
İnsanlar doludur hâli değildir Sarrafın altını pulu değildir VEYSEL sersem gezer deli değildir Beni mecnun eden ateş kor bende	People are not full of The gold of the coin is not a stamp VEYSEL stupid gezer is not crazy I have the ember of fire that makes me mad	

Tablo 53. “Güzelliğin On Par Etmez” şiirinin içerik analizi

Güzelliğin On Par Etmez	Your Beauty Is Not Worth Ten	Açıklama
Güzel yüzün görülmezdi Bu aşk bende dirilmezdi Güle kıymet verilmezdi Âşık ve maşuk olmasa	Your beautiful face would not be seen This love would not have resurrected in me Goodbye was not appreciated If not in love and in love	Veyse sevdiği kadına aşkının kıymetiyle daha özel olduğunu, benzetme sanatını da kullanarak ifade eder.
Senden aldım bu feryadı Bu imiş dünyanın tadı Anılmazdı VEYSEL adı O sana âşık olmasa	I got this cry from you This is the taste of the world The name VEYSEL was not mentioned If he wasn't in love with you	

Tablo 54. “İzi Kayıp Kendi Gizli Bir Yâre” şiirinin içerik analizi

İzi Kayıp Kendi Gizli Bir Yâre	Lost Track Of A Secret Lover of His Own	Açıklama
İzi kayıp kendi gizli bir yâre Âşığım peşinde gezerim böyle Sual ettim bülbüllere güllere Güllerden kokusun sezerim böyle Gönlümün matlubu gelsene beri Sesin sazda telden aldım haberi VEYSEL'i kapına kul eyle bâri Eşşinler kapına mezarım böyle	Lost track of a secret lover of his own I'm in love, I'm chasing like this I asked the nightingales, the roses I smell you smelling of roses like this Matlubu of my heart, since you came I got the news from your voice on the reed wire At least put VEYSEL on your doorstep You are my wife, my grave is at your door like this	Veysel sıla özlemi çekerken hayatındaki kadına olan bağlılığını, sevdasını ve kavuşma arzusunu doğayla bütünleştirerek en güzeli ifade eder.

Tablo 55. “Halkevi (II)” şiirinin içerik analizi

Halkevi (II)	Public House (II)	Açıklama
Bir kolu var Edebiyat Bir cevher ki yetmez fiyat Ehl-i aşka verir kuvvet Halkın evi Hakk'ın evi VEYSEL böylece inandım Aşkın ateşine yandım Zannetmeyin ki aldandım Halkın evi Hakk'ın evi	There is a branch of Literature A gem that the price is not enough Ahl-i gives strength to love The house of the people is the house of the Right VEYSEL, so I believed I burned into the fire of love Don't think that I was deceived The house of the people is the house of the Right	Veysel içindeki aşkı yaşadığı bölgeye özgü mekânları bütünleştirip olumlu bir bakış açısı sunar.

Tablo 56. “Dağlar” şiirinin içerik analizi

Dağlar	Mountains	Açıklama
Hani nerde senin bir çift bülbülün Sahipsiz kaldın mı virane dağlar O âşık Emrah'tan hem Selvi Han'dan Yer etti gönlüme nişane dağlar Ben de düştüm bir ceylanın peşine Hoyrat konmuş Selvihan'ın çölüne Nasip kısmet çekti Erciş eline ÂŞIK VEYSEL geldi bu yana dağlar	Where is your pair of nightingales Have you been left unattended, ruined mountains He is in love with Emrah and Selvi Khan He has placed in my heart the mountains of betrothal I also fell in pursuit of a gazelle A rough place in the desert of Selvihan He gave a share of fortune into the hands of Ercish ÂŞIK VEYSEL has been here since the mountains	Veysel kendi gönlündeki sevdasını yaşadığı gurbet diyarıyla bütünleştirip özlemine ve devleştiirdiği sevgisini ifade eder.

Tablo 57. “Sen Bir Ceylan Olsan Ben de Bir Avcı” şiirinin içerik analizi

Sen Bir Ceylan Olsan Ben De Bir Avcı	If You're A Gazelle, I'm A Hunter Too	Açıklama
Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı Avlasam çöllerde saz ile seni Bulunmaz dermanı yoktur ilacı Vursam yaralasam söz ile seni VEYSEL der ismini koymam dilimden Ayrı düştüm vatanımdan ilimden Kuş olsan da kurtulmazdın elimden Eğer görsem idi göz ile seni	If you're a gazelle, I'm a hunter too If I hunt you with a reed in the deserts There is no cure, there is no medicine If I shoot and injure you with a promise VEYSEL der name I put on my tongue I fell apart from my homeland from science Even if you were a bird, you wouldn't get rid of me If I had seen you with the eye	Veysel kendi sevdiği kadını benzetme sanatını kullanarak en özel yere koymaktadır. Görmese de kalbinin sesiyle aşkını dile getirir.

Tablo 58. “Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi” şiirinin içerik analizi

Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi	I Watched everyone Pensively	Açıklama
Çeşitli irenkler türlü görüşler Hayal midir rüya midir bu işler Tatlı muhabbetler güzel sevişler Güzellik ne sevda nedir sevgi ne Herkese gizlidir bu sır-ı hikmet Her nesnede vardır bir türlü ibret VEYSEL'i söyler bir büyük kuvvet Söyleyen ne söyleten ne Tanrı ne	Various kinds of views on various colors Is it a dream or is it a dream that these works Sweet conversations, beautiful lovemaking What is beauty, what is love, what is love This secret of wisdom is hidden to everyone There is a kind of lesson in every object A great force makes VEYSEL say What makes you say, what makes God say, what	Veysel her kadının güzel sevmenin ve sevmeye layık olduğunu en kutsal duygularla bütünleştirerek ifade eder.

Tablo 59. “Sinemi Yakıyor Sılanın Aşkı” şiirinin içerik analizi

Sinemi Yakıyor Sılanın Aşkı	It Burns My Heart The Love of Expatriation	Açıklama
Sinemi yakıyor silanın aşkı Deli gönül farımadan yetişek Mor çiçekli yaylaların çağıdır Güller solup kurumadan yetişek Dünya kurulu yaşayan dağlar Her tarafı zümrüt olur bu çağlar VEYSEL'i hatırlar sevgilim ağlar Gözyaşları kurumadan yetişek	It burns my heart the love of expatriation Growing up without crazy heart farim It is the age of purple flowering plateaus Grow up before the roses fade and dry out Mountains that have lived since the world was founded There are emeralds all over these ages He remembers VEYSEL, my darling, he cries Grow up before the tears dry	Veysel gönlündeki kadını en güzel tabiat örnekleriyle süsleyerek, en özel duygularını ifade eder.

Tablo 60. “Gönül Sana Nasihatım” şiirinin içerik analizi

Gönül Sana Nasihatım	My Heart Is My Advice to You	Açıklama
Ben kocadım sen genceldin Başa bela nereden geldin Gâhî indin gâh yükseldin Şimdi oldun turna gönül VEYSEL gönülden ayrılmaz Gâhî bilir gâhî bilmez Yalan dünya yârsız olmaz İster saç sırma gönül	I was a husband, you were young Where did you get into trouble from Either you went down or you went up Now you are the heart of the pike VEYSEL is inseparable from the heart Either knows or doesn't know The lying world will not be useless Do you want to let my hair down?	Sevdiği kadına ulaşamamasa da gönlünden sevgisini yitirmedigini, her daim seveceğini ifade eder.

Tablo 61. “Kıyamam” şiirinin içerik analizi

Kıyamam	Poor you	Açıklama
Gonca gülün kokusuna meftunum Kokuları soldurmaya kıyamam Güzel ile sohbet etse her günüm Kaş oynatıp gülüşüne doyamam O cemalin ziyası var nuru var İrilmaz sevdası sönmez narı var Hançer vurdu bu sinemde yeri var Derdim açıp her tabibe diyemem	I am attracted to the smell of the bud rose I can't resist fading the smells If I chat with beautiful every day I I can't get enough of your eyebrow wiggling and smile There is a ziya of that cema, there is a light There is an İrmilmaz love, an unquenchable pomegranate The dagger struck has a place in this cinema I can't open my problem and tell every doctor	Veysel gönlündeki kadına en özel ifadeleri yakıştırarak, en derin duygularıyla bağlılığını ifade eder.

Tablo 62. “Sen Olmasan” şiirinin içerik analizi

Sen Olmasan	Without You	Açıklama
Sen bir aşksın ben bir mecnun Sen olmasan ben olmazdım Sen bir gülsün ben bir bülbül Sen olmasan ben olmazdım Ansızın kalbime girdin Türlü türlü dertler verdin Beraberce çekek derdin Sen olmasan ben olmazdım	You are a lover, I am a madman I wouldn't be without you You're a rose, I'm a nightingale I wouldn't be without you Suddenly you entered my heart You have given all kinds of problems You'd say we'd pull together I wouldn't be without you	Veysel gönlündeki kadına bakışını en naif duygularla dile getirir.

Tablo 63. “Mimar” şiirinin içerik analizi

Mimar	Architect	Açıklama
Bu çark böyle döner durmaz Ehl-i aşklar yanar durmaz Aşk meyinden kanar durmaz Sevgi muhabbet yaratmış Bu nizamı böyle kurmuş Kendi çekilmiş oturmuş VEYSEL'e türlü dertler vermiş Durmadan derman aratmış	As soon as this wheel doesn't keep turning like this As soon as the Ahl-i loves stop burning As soon as love stops bleeding from me Love has created conversation This is how he established this order Sitting on his own withdrawn He gave VEYSEL all kinds of problems He searched for derman non-stop	Veysel genel olarak aşın özel bir duygu olduğunu ve her bireyin tatdığını ifade eder.

Tablo 64. “Turnam Senin Sunam Senin” şiirinin içerik analizi

Turnam Senin Sunam Senin	My Turn Is Yours, My Sunam Is Yours	Açıklama
Sen ördek ol ben göl olsam Sen yolcu ol ben yol olsam İster kapında kul olsam Turnam senin sunam senin	If you were a duck, I'd be a lake You be the passenger, if I were the way Whether I'm a servant at your door My turn is yours, my sunam is yours	Veysel gönlündeki kadına duyduğu en derin duyguları benzetme sanatıyla mükemmelleştirdiğini anlatır.
Sen keklik ol VEYSEL çalı Saklasın gel seni dali Yolunda kurban olmalı Turnam senin sunam senin	You be a partridge, VEYSEL bush Let him hide you, dali. Come on. There must be a victim on the way My turn is yours, my sunam is yours	

Tablo 65. “Ansızın Kalbimde Uyanan Aşkın” şiirinin içerik analizi

Ansızın Kalbimde Uyanan Aşkın	The Love That Suddenly Awakens In My Heart	Açıklama
Âşıklar aşk meyin içmiş ezelden Ne kuru tahtadan ne sarı telden Dostun bahçesinde açılan gülden Girip deste deste derince coşar	Lovers have drunk love meyin from time immemorial Neither dry wood nor yellow wire The rose that opens in your friend's garden He enters and deepens the deck of decks	Veysel, hayatın anlamını, rengini bir kadına duyulan aşkla betimler.
Sevda ile umut dünyanın tadı Dünya güzel'olsa istemem yadı Bu garip gönlümün sensin muradı Kol kola can cana sarınca coşar	Hope with love is the taste of the world If the world is beautiful, I don't want it to be yadi This strange heart of mine is you murad When arm in arm can embrace can, he gets excited	

Tablo 66. “Seherde Yuvada Uyanır Kuşlar” şiirinin içerik analizi

Seherde Yuvada Uyanır Kuşlar	Birds Wake Up In The Nest At Dawn	Açıklama
Coşkun sular gibi akıp çağlarken Yenilmez aşkınla gönlüm eğlerken Kelep edip zülüflerin bağlarken Eller seda verir bağlar ses verir	When your enthusiasm flows and cascades like waters While I'm having fun with your invincible love When you speak and bind the adulterers Hands give sound, bonds give sound	Veysel hayatında yaşadığı hem bağlamasından çıkan melodiyi hem de gönlündeki sevdayı evrensel bir aşkla yaşanması gerektiğini ifade eder.
Görmek için o yavrunun yüzünü Ekmeğime katık ettim tuzunu VEYSEL ŞATIR düzenlemiş sazını Teller seda verir ağlar ses verir	To see that baby's face I added salt to my bread VEYSEL ŞATIR arranged his saz Wires give sound, networks give sound	

Tablo 67. “Yıllarca Aradım Kendi Kendimi” şiirinin içerik analizi

Yıllarca Aradım Kendi Kendimi	I've Been Searching For Myself for Years	Açıklama
Leylâ mıyım Mecnun muyum çöl müyüm Arı mıyım çiçek miyim bal mıyım Köle miyim bir güzele kul muyum Hiçbir türlü bulamadım ben beni	Am I Layla, Am I mad, am I desert Am I a bee, am I a flower, am I a Decoy Am I a slave, am I a slave to a beauty? I couldn't find me in any way	Veysel içindeki sevdayı bitmez tükenmez duygularla ifade eder.
Varlığım yokluğum bir VEYSEL adım Gök kubbede kalacaktır ses kadim Elli üç yıl kendi kendim aradım Hiçbir türlü bulamadım ben beni	My presence my absence is a VEYSEL step The voice of the ancient will remain in the sky dome Fifty-three years I searched for myself I couldn't find me in any way	

Tablo 68. “Dünya Geniş İdi Şimdi Daraldı” şiirinin içerik analizi

Dünya Geniş İdi Şimdi Daraldı	The World Was Wide, Now It's Narrowed	Açıklama
Hırsızlar çalardı at ile para Şimdi çalıyorlar uçak tayyare Bekâr kalsam dünür olsam dullara İsteyecek başlık ver belli değil	Thieves used to steal money with a horse Now they're stealing the plane If I stay single, if I stay single, for widows Give the title that you will want is unclear	Veysel yaşadığı yıllarda ikili ilişkilerin yozlaştığını, manevi değerlerin yitirildiğini, gerçek aşkı bilmeyenin arttığını vurgular. Ancak kendi kadınına olan manevi duygularını anlatır.
Evlattan uşaktan fayda bekleme Binde bir bulunur o da tekleme Cahil insan gül ise de koklama Ayvası turuncu nar belli değil	Do not expect benefits from a servant from a son There is one in a thousand that also misfires If an ignorant person is a rose, don't smell it Quince orange pomegranate unclear	

Tablo 69. “Şu Geniş Dünyaya Sığmayan Gönül” şiirinin içerik analizi

Şu Geniş Dünyaya Sığmayan Gönül	The Heart That Does Not Fit Into This Wide World	Açıklama
Hani o gençlikte çağlayan gönül Gâhî gülüp gâhî ağlayan gönül Güzeller köşkünde yaylayan gönül Gönül yaşar amma, ümitler öldü	When the heart that cascades in that youth The heart that either laughs or cries The heart that springs in the pavilion of beauties The heart lives, but the hopes are dead	Veysel kalbindeki kadına olan aşkının ölümsüzlüğünü ve sadece çaresiz kaldığını ifade eder.
Nerde gençlikteki geçen çağlarım Sustu bülbül gazel döker bağlarım Her gün hatırlarım her gün ağlarım VEYSEL ağlamanın zamanı geldi	Where are my past ages in youth The silenced nightingale pours the ode I bind I remember every day I cry every day VEYSEL, it's time to cry	

Tablo 70. “Bir Hayâl Peşinde Dolandım Durdum” şiirinin içerik analizi

Bir Hayâl Peşinde Dolandım Durdum	I've Been Chasing A Dream And I've Stopped	Açıklama
Gâhî zengin oldum hayli süründüm Gâhî mecnun oldum aba büründüm Nerde güzel gördü isem yerindim Ucu çıkmaz bir kölecik yol tuttum	Either I've become rich, I've crawled a lot Or I became mad, I dressed up aba Wherever I saw beautiful, I was I took a dead-end slave road	Veysel her koşulda her şartta sevdiği kadına olan aşkından acı çekse de vazgeçemeyeceğini ifade eder.
VEYSEL bu sevdadan vazgeç dediler Olup bitenleri yaz geç dediler Sevdiğin kapıdan az geç dediler Acı sözü sevdiğimden işittim	VEYSEL, they said give up this love They said what was happening was late in the summer They said it's too late for the door you love I heard the bitter word because I love	

Ozanın aşk, sevdâ, tutku ile bağlı olduğu kadın temalarından oluşan 19 adet şiirinin semantik olarak anlamları incelenmiştir. Bu şiirlerinde ozanın hayatına girmiş ya da girmemiş kadınlara olan sevgisini tutku dolu mısralarıyla tasvir etmekten gurur duymaktadır. Bu mısralarda dikkat çekici bir unsur ise ozanın karşılığını bulmadığı ya da terkedilmesine rağmen sevgi dilini sürekli olumlu yönde kullanmasıdır. Bu tasvirlerde ozanın sevdiği ya da gönül verdiği kadına duyduğu güzel duyguların en güzel örnekleri olduğu söylenebilmektedir.

Ozan şiirlerinde olumlu duyguları barındırırken sosyolojik bağlamda ahlaki yozlaşmanın arttığını da bazı şiirlerinde ifade etmektedir. Yaşadığı yıllarda geleceği görürcesine bu toplumsal sorunun günümüzde de birçok bilimsel araştırmalarda karşımıza çıktığı görülmektedir. Bir milletin dil ve müziği kültürü oluşturan en önemli yapı taşlarından ikisidir. Bir milletin dili ve müziğine bakıldığında, o milletin yaşayışı, milli değerleri, gelenekleri daha birçok kültürel özelliğine ilişkin bilgiye ulaşılması mümkündür. Bu iki kültürel öğenin yapısında meydana gelen gelişim, değişim ve bozulmalarda da aynı şekilde paralellik göstermektedir (Onuk, 2015:559). Bir bireyin ses dünyası en temelde anne karnında başlamaktadır ve duyuşsal organların gelişmesiyle birlikte temelini ilk aile daha sonra ise sonra sosyal çevre ile şekillendirmektedir. Sosyal çevre ile birlikte öğrenilen şarkılar bireylerin kültürel müzik kimliğini oluşturmada önemli rol oynadığını göstermektedir.

Ozanın şiirlerinde müzik kültüründe içinde işlendiği kurumlardan olan Halkevlerini de konu alan mısraları karşımıza çıkmaktadır. Türk halk kültüründe Halkevleri birbirini izleyen, seven, ortak bir hedefe, düşünceye bağlı halk topluluklarını bir araya getiren kültür ve amaç birliğini kuvvetlendirecek bir birlik olmayı sağlamayı hedefleyen, milli ruhu güçlendiren toplumun psikolojik rehabilitasyonu amacıyla ülkenin sosyal ve kültürel kalkınmasında önemli hizmetler üstlenmiştir (Güneş, 2012:144). Ozanın yaşadığı dönem ile birlikte günümüzde de her bireyin yaşadığı ya da yaşayamadığı yarım kalan muhtemel hayat hikâyeleri ile birlikte şiirlerine işlediği aşk temalarının tüm yaşanmışlıklarını içinde barındırdığı söz ile dışı vurumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tema 4. Kadına Aştan Mistik Aşka Yöneliş

Ozan Veysel'in 112 adet kadın teması içeren şiirlerinden 17 adetinde kadına aştan mistik aşka yani ilahi aşka yönelişini içeren anlamları aşağıdaki tablolarda içerik analizi ile gösterilmiştir.

Tablo 71. “Cevap” şiirinin içerik analizi

Cevap	Answer	Açıklama
Doğru yola adım attım Bir gerçeğin elin tuttum Kini kibiri kapattım Vicdanımdı ben değilim	I've stepped on the right path I held the hand of a truth I have closed the hatred arrogance It was my conscience, not me	Veysel mısralarında kadına olan aşkı bütünleştirip vatan sevgisiyle bağdaştırır.
Bağlıyımır toprak suya Gerçek olan bu duyguya Veysel'i yalan sevdaya Tabiattır ben değilim	I depend on the soil water To this feeling that is real To love Veysel lying It's nature, I'm not	

Tablo 72. “Şu Dünyaya Geldim Ne Oldu Kârım” şiirinin içerik analizi

Şu Dünyaya Geldim Ne Oldu Kârım	I Came into This World, What Happened, I'm Useful	Açıklama
Ne bir bilgin olup ileri gördüm Ne bir Mecnun olup Leyla'yı sordum Ne bir doğru yoldan hedefe vardım Geçirdim günümü gaflet içinde	What a scholar and I saw ahead Why am I a Madman and I asked Leyla What a right way I got to the goal I spent my day in heedlessness	Veysel aşkı mistik duygularla yaradana yakıştırır.
VEYSEL ne ararsan kendinde ara Nice varlık verilmiştir kullara Çalışıp yaklaşan hakiki yâre Geçirir gününü saadet içinde	VEYSEL, whatever you are looking for, search for yourself How many assets have been given to the servants A real yare that is working and approaching He spends his day in bliss	

Tablo 73. “Benden Selâm Söylen O Yâre” şiirinin içerik analizi

Benden Selâm Söylen O Yâre	Say Hello to That Lover From Me	Açıklama
Benden selâm söylen vefasız yâre Gurbet benim olsun sila kendine Çekilmedik derdimizi bölüşek Başlı ben alayım sile kendine	Say hello to the unfaithful lover from me Let the expatriate be mine, sil yourself We have not withdrawn, we will divide our problems Let me take the head, sile for yourself	Veysel gönündeki aşkı derbeder olarak kendine bahşederek, Allah'a olan sevgisi ile ulvileştirir.
Evvelen hastadır yaralı gönlüm Sevda-yı mahbuba ereli gönlüm Aşkın gömleğine gireli gönlüm Hicranı VEYSEL' den ola kendine	I have been sick before, my wounded heart My heart is full of love for mahbuba My heart has entered into the shirt of love From Hijra VEYSEL to ola yourself	

Tablo 74. “Durum” şiirinin içerik analizi

Durum	Situation	Açıklama
Bin dokuz yüz altmış yedi yılında Çirkin sözler gezer halkın dilinde Ud edep kalmadı kızda gelinde Büyüklük küçüğe gelir minnete	In the year one thousand nine hundred and sixty-seven Ugly words travel in the language of the people Lute, there is no decency left in the girl, the bride The big ones come to the little ones with gratitude	Veysel, yaşadığı çağın olumsuz sevgi yozlaşmasını vurgulayarak, kendini mistik bir dünya görüşüyle ifade eder.
Gitmiyor gönlümün kederi yası Doğru söyleyene diyorlar asi Bitmez bu dünyanın kuru davası Çekil VEYSEL bir kûşe-yi vahdete	The grief of my heart is not going away They say to the one who speaks the truth, rebel The endless dry trial of this world Move away AND put on a NICE coat-yi vahdete	

Tablo 75. “Çok Yalvardım Çok Yakardım” şiirinin içerik analizi

Çok Yalvardım Çok Yakardım	I Begged So Hard I'd Burn So Hard	Açıklama
Tecellim bozuk temelden Gitti gençlik çıktı elden Aşka mahkûmuz ezelden Uyanmadı kara bahtım	My manifestation is from a corrupt foundation Gone is the youth out of hand We are doomed to love forever I didn't wake up, my black luck	Veysel Allha'a olan sevdasını kendini naçizane duygularla ifade eder.
Kismet beni diyar diyar Dolandırır bilmem ne var VEYSEL oldu candan bizâr Uyanmadı kara bahtım	Kismet me diyar diyar I don't know what is cheating VEYSEL was cordially bizar I didn't wake up, my black luck	

Tablo 76. “Her Türlü Nesneye Âşkınsın Gönül” şiirinin içerik analizi

Her Türlü Nesneye Âşkınsın Gönül	You Are In Love With All Kinds of Objects, Heart	Açıklama
Her türlü nesneye âşkınsın gönül Çalıp eğlenmezsem saz neme gerek Her güzelden birer hisse umarsın Gülüp oynamazsam kız neme gerek Geçti güzelliğin çağı nafile Güz gelince kuşlar iner sahile Ne söylesen kâr eylemez gafile Üstüme düşmedik söz neme gerek	You are in love with all kinds of objects, heart If I don't play and have fun, I need that moisture You hope for a share of every beautiful If I don't laugh and play, the girl needs moisture The age of beauty has passed in vain When autumn comes, the birds come down to the beach Whatever you say, snow does not act heedlessly We did not fall on me, I need to promise moisture	Veysel evrensel bir sevgi kalbiyle hayata bakışını ifade eder.

Tablo 77. “Âşıklar (I)” şiirinin içerik analizi

Âşıklar (I)	The Bards (II)	Açıklama
Asıl âşıkların arzu cemâldir Arifler bilirler ehl-i kemâldir Âşıklık bizlere yüz yıllık yoldur Koşsak da peşinden hemen âşıklar Âşıklar çoğaldı sadık az kaldı Fikreyle ey VEYSEL ne zaman geldi Şiirde ne özet ne bir öz kaldı Savurur tanesiz saman âşıklar	The desire of true lovers is cernal Arifs know that ahl-i kemal is Love is the way for us for a hundred years Even if we run, they immediately fall in love after The lovers have multiplied, the faithful have remained few When did VEYSEL come up with the idea There is no summary or essence left in the poem Tossing grain-free straw lovers	Veysel aşkın yüceliğini mistik duygularla en özel duygularla ifade eder.

Tablo 78. “Âşıklar (II)” şiirinin içerik analizi

Âşıklar (II)	The Bards (II)	Açıklama
Tabiatın bir cilvesi Âşıkları yakar gider Sevilip sevmek hevesi Ömür boyu akar gider Sevgi muhabbet insana Hak ararsan bak vicdana Sakın aldanma şeytana Akıl baştan çıkar gider	A quirk of nature He burns the lovers away The desire to be loved and loved It flows for a lifetime Love is a conversation with a person If you are looking for truth, look at your conscience Don't be fooled by the devil The mind goes seductively	Veysel aşkın evrensel bir dilde Allah aşkına bahşettiği duyguları ifade eder.

Tablo 79. “Taşlama (I)” şiirinin içerik analizi

Taşlama (I)	Grinding (I)	Açıklama
Çok uzatma ayağını Açıkta kalır üşürsün Temiz kullan boyağını Sahte boyalar taşırsın Söyle kime oldun âşık Gittiğin yollar dolaşık Yemek yersin kap bulaşık Hanım sana ne pişirsin	Don't stretch your foot too far You stay out in the open and you get cold Use your paint clean Jul You carry fake paints Tell me who you are in love with The roads you're going are tangled You eat, grab a dish What will the lady cook for you	Veysel her bireyin kalbindeki aşkı özenle taşıması gerektiğini, aşkın her boyutunu sosyolojik temalarla birleştirir.

Tablo 80. “Yine Mi Ağladın Kirpikler Nemli” şiirinin içerik analizi

Yine Mi Ağladın Kirpikler Nemli	Did You Cry Again? The Eyelashes Are Damp	Açıklama
Yine mi ağladın kirpikler nemli Dostum niçin giyinmişsin karalar Çiğ düşmüş gül gibi yüzünden belli Senin derdin bu sinemi yaralar Mihnet-i dünyaya tahammül gerek Gâhî ağlayarak gâhî gülererek Geçti günüm gözyaşlarım silerek VEYSEL arar dertlerine çareler	Did you cry again? the eyelashes are damp My friend, why are you of blacks dressed It's obvious from your face like a dew-fallen rose Your problem is that it hurts my cinema Gratitude needs to endure the world Either crying or laughing My day has passed by wiping away my tears VEYSEL arar remedies his troubles	Veysel Allah'a olan aşkı ruhun tabii bir temayülü ve asıl aşka yönelimi ifade eder.

Tablo 81. “Ağlayı Ağlayı Vardım Pınara” şiirinin içerik analizi

Ağlayı Ağlayı Vardım Pınara	I Came Crying and Crying to the Fountain	Açıklama
Çalıştım kadehim dolduramadım Kimseye halimi bildiremedim Gönlümün arzusun aldıramadım Dileğim hâkime deyvermediler	I worked, I couldn't fill my glass I could not inform anyone about my condition I couldn't ignore my heart's desire I wish they didn't tell the judge	Veysel içindeki aşkı Allah'olan yönelimiyle çaresiz bir kul olduğunu ifade eder.
VEYSEL bu sitemler canımı yaktı Güzellerde eda yoktur naz kalktı Herkes üç-beşini aldı bıraktı Beni de bir kere evermediler	VEYSEL, these sites hurt me There is no eda in beauties naz got up Everyone took three or five and left They didn't make me ever once either	

Tablo 82. “Toprak” şiirinin içerik analizi

Toprak	Soil	Açıklama
Dost dost diye nicesine sarıldım Benim sadık yârim kara topraktır Beyhude dolandım boş yoruldum Benim sadık yârim kara topraktır	How many times have I hugged a friend as a friend My faithful half is the black earth I wandered in vain, I got tired in vain My faithful half is the black earth	Veysel fani dünyanın fani işlerinden öte gerçek aşkın, sevdanın Allah'a olduğunu ve herkesin bu aşkı yaşayıp Allah'a kavuşacağını ifade eder.
Nice güzellere bağlandım kaldım Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum Her türlü isteğim topraktan aldım Benim sadık yârim kara topraktır	I have been connected to many beauties I have seen no loyalty, I have found no benefit I got all kinds of requests from the soil My faithful half is the black earth	

Tablo 83. “Benim Sevdığım Dilberin” şiirinin içerik analizi

Benim Sevdığım Dilberin	Your Language That I Like	Açıklama
Benim sevdiğim dilberin Gönlü çelik bağı taşıtır Deli gönül nedir zârın Kalbin viran gözün yaştır	Your language that I like The heart of steel is the heart of stone What is the crazy heart dice Your heart is ruined, your eye is a tear	Veysel tüm insanlığın ortak bir sebepte dünyaya geldiğini ve ömrün sonu geldiğinde Allah'a kavuşacağını ifade eder.
Durmaz yanar tütünü yok Yazısı yok sütunu yok Bu sevdadan çetini yok Uzun boylu bir savaştır	It does not stop burning, there is no tobacco There is no article, there is no column There is no chetini from this love It is a tall battle	

Tablo 14. “Deli Gönül Değme Çaydan Bulunmaz” şiirinin içerik analizi

Deli Gönül Değme Çaydan Bulunmaz	Crazy Heart Touch Is Not Found From Tea	Açıklama
Deli gönül değme çaydan bulunmaz Coşarsa dalgası kendinden olur Dertsiz âşık diyar diyar dolanmaz Gezdirir kavgası kendinden olur	Crazy heart touch does not get sick from tea If he gets excited, the wave will be from himself A troubled lover does not wander from land to land He walks around, his fight becomes his own	Veysel gönlündeki aşkı kendi olduğu için, yani kendi sevdasından dolayı kıymetli olduğunu ve tüm insanlarında öyle olması gerektiğini vurgular.
Gönül bir deryadır dalgası dinmez Her güzele meyil verip dost denmez Taşıma su ile değirmen dönmez Dökülür çarka su kendinden olur	The heart is a stream, the wave does not stop Every beautiful person is inclined and is not called a friend Transportation does not return to the mill with water When the water is poured into the wheel, it becomes its own	

Tablo 85. “Hayâl Bana Yakın Yâr Bana Uzak” şiirinin içerik analizi

Hayâl Bana Yakın Yâr Bana Uzak	The Dream Is Close To Me, Far Away From Me	Açıklama
Senin aşkın beni kıldı ürüsvey Düşmüşüm peşinde koşarım hay hay Kabul et kapında beni de kul say Dost yoluna ölür âşık ar etmez	Your love made me urusvay I've fallen, I'm chasing you, ok ok Accept me and consider me a servant at your door A friend dies on his way, a lover does not Decry	Veysel Allah'a kulluk etmenin ve aşkının huzuruna çıkacağı günü sabırsızlıkla beklediğini ulvi duygularla ifade eder.
Ey beni bu derde giriftar eden Eski muhabbeti kaldırdın neden Gönül ister kavuşmayı ölmeden Gül olmasa bülbül âh ü zâr etmez	O you who have brought me to this trouble Why did you remove the old conversation The heart wants to meet before death If there is no rose, the nightingale ah does not matter	

Tablo 86. “Anlatamam Derdim Dertsiz İnsana” şiirinin içerik analizi

Anlatamam Derdim Dertsiz İnsana	I Can't Tell You, I would Say To a Troubled Person	Açıklama
Ah çeker âşıklar ağlar zârinan Yüce dağlar şöhet bulmuş karınan Çağlar deli gönül ırmaklarının Ağlar ağlar gözyaşların silemez	Oh attract lovers cry zarinan The great mountains have found fame, karınan Ages of crazy heart rivers Crying, crying, your tears can't be wiped away	Veysel Allah'a olan sevgisini aciz kalp gibi ve Allah'a olan hasretiyle ifade eder.
VEYSEL günler geçti yaş altmış oldu Dökülsün yaprağım güllerim soldu Gemi yükün aldı gamınan doldu Harekete kimse mâni olamaz	VEYSEL days have passed, the age has become sixty Let it fall, my leaf, my roses have faded The ship has received your cargo, your game is full No one can prevent the movement	

Tablo 87. “Dünya Tükenmez Bir Murat İmiş” şiirinin içerik analizi

Dünya Tükenmez Bir Murat İmiş	The World Is An Inexhaustible Wish	Açıklama
Resul-ü ekremın kanunu haktı, kanunu haktı Her ömrün sonunda bir feryat gördüm hey Her ömrün sonunda bir feryat gördüm sevdiğim, Dönüyor bir dolap çarkı belirsiz, belirsiz, belirsiz Çağlayan bir su var arki belirsiz hey Çağlayan bir su var arki belirsiz sevdiğim hey Veysel neler satar narki belirsiz, belirsiz, belirsiz Ne müşteri gördüm ne hesap gördüm hey Ne müşteri gördüm ne hesap gördüm sevdiğim hey	The law of the Messenger of Allah was right, the law was right I've seen a cry at the end of every life At the end of every life, I saw a cry that I loved, It's a spinning closet wheel uncertain, uncertain, uncertain There's a cascade of water, the arc is uncertain, There's a cascade of water, the arc is uncertain, I love What Veysel sells narki is uncertain, uncertain, uncertain I didn't see any customers, I didn't see any accounts I've seen no customers, I've seen no accounts, I love	Veysel gölündeki sevdanın sebebini hak'ta bulur. Yeryüzünü yaradandan dolayı var olduğunu ve yine ona gideceğimiz sevdayı uhrevi duygularla ifade eder.

Ozanın mistik aşk, tanrıya olan sevdası ve bağlılıkla ilgili temalarından oluşan 17 adet şiirinin semantik olarak anlamları incelenmiştir. Mısralarının özünü temsil eden yaradanın her bireyin kalbinde yaşadığı anlamına dayalı ozanın hayat felsefesini ifade etmektedir. Bu şiirlerindeki ana temalar bireylerin üzüntü ve kederlerle olgunluğa erişip, yaradana bütünüleşmesini gösteren bir hayata bakış yönelimi göstermektedir. Sadece Tanrı sevdası değil uhrevi duygularını tabiat ve tüm evrenle birleştirmiş bir yansıma olarak mısraları karşımıza çıkmaktadır.

Önde gelen bir din psikologu olan Jung, dini tecrübenin kişiye ait bir özellik olduğunu ve onun üzerinde tartışma yapılamayacağını, böyle bir tecrübe yaşamayan kişinin böyle bir tecrübe yoktur demeye hakkı olmadığını, sadece kendisinin böyle bir tecrübeye sahip olmadığını söyleyebileceğini dile getirmektedir (Jung, 1991, s. 98).

Âşık Veysel'in genel olarak yaradanın varlığının tabiatdaki görünümünü mısralarına işlediği görülmektedir. Şiirlerinde mistik sembollere işaret eden ve yaradana olan sevgisiyle manevi gerçeklere erişip, iletişim kurmaya çalışan ozan bülbül- gül, âşık-gönül, aşk-mecnun, derya-feryad ve bülbül ile gül gibi içselleştirdiği manevi duygularını yaradana olan sevgisiyle dile getirdiği görülmektedir. Veysel şiirlerinde betimlediği serzenişlerde aslında insani bir yaklaşımla duygularını ifade etmektedir. Ona göre ölüm beşeri dünyanın sorunlarında bir kaçış olarak değil, fani dünyada yaşanan olumsuz durumları diğer dünyaya gidildiğinde yaşanmaması gerektiğini ve toprağı işaret ederek aslında evrene bir mesaj iletmesi olarak düşünülebilmektedir. Ozanın fanilikten sıkça söz ettiği tasavvufi bakış açıları aslında onun için büyük bir fayda olarak görülmektedir. Ozan, inançsal yaşamında etkisiyle şiirlerinde ölümü çıkış noktası olarak görmekte ve yaradana bir an önce kavuşma isteğini ortaya çıkardığını ifade etmektedir.

Tema 5. Kadın ve Ayrılık

Ozan Veysel'in 112 adet kadın teması içeren şiirlerinden 9 adeti ayrılık, terkediliş gibi kavramları içeren şiirlerin anlamları aşağıdaki tablolarda içerik analizi ile gösterilmiştir.

Tablo 88. “Derdimi Dökersem Derin Dereye” şiirinin içerik analizi

Derdimi Dökersem Derin Dereye	If I Spill My Troubles Into the Deep Stream	Açıklama
Derdimi dökersem derin dereye Doldurur dereyi düz olur gider İrakipler geldi de girdi araya Korkarım yâr benden yoz olur gider Pervane ateşten sakınmaz canı Uğruna koymuşum başı bedeni Doldur tüfengini hedef et beni Yaram doksan dokuz yüz olur gider	If I spill my troubles into the deep stream It fills the stream, it becomes straight, it goes The Irakiplers came and entered Dec I'm afraid yar will get out of me The propeller does not avoid fire I put the head for the sake of the body Load your rifle, aim at me My wound becomes ninety-nine hundred and it goes away	Veysel sevdiği kadın tarafından kaybetme korkusuna ilişkin duyduğu derin üzüntüyü ve acısını dile getirir.

Tablo 89. “Gelen Yok Giden Yok Uzadı Ara” şiirinin içerik analizi

Gelen Yok Giden Yok Uzadı Ara	No Incoming, No Outgoing, Prolonged	Açıklama
Bahar gelsin turnalara eş olam Yağmur olam gözden akan yaş olam Ala gözlü bir sunaya kaç olam O zamanlar bana kıymet biçilmez Dert bir yana çeker sevda bir yana Yanmak için dolaşıyor pervana Her baktıkça seni gördüm her yana VEYSEL yârdan yâr VEYSEL'den seçilmez	Come spring, I can be a wife to cranes It can be the rain, it can be the age that flows from the eye I can't be a brow to a sunaya with big eyes At that time, I was not valued Trouble pulls aside love aside Walking around to burn pervana Every time I looked, I saw you everywhere VEYSEL is not chosen from the beloved from the beloved VEYSEL	Veysel sevdiği kadınıyla ayrılık sonrası yaşadığı derin üzüntüyü anlatır.

Tablo 90. “Senin Yolunda Yolunda” şiirinin içerik analizi

Senin Yolunda Yolunda	On Your Way On Your Way	Açıklama
İşte geldi sonbaharım Beni ister sadık yârim Heder oldu namus ârim Senin yolunda yolunda Sana uzanan el oldum Gâhî uslu gâh del'oldum Nacizane VEYSEL oldum Senin yolunda yolunda	Here comes my autumn He wants me, my faithful half It's been a waste, my honor On your way on your way I became the hand that reached out to you Either I've been good or crazy I became only VEYSEL On your way on your way	Veysel sevdiği kadınından ayrılık sonrası kendini yaşama hevesinin kalmadığı ile ilgili büyük üzüntüsünü dile getirir.

Tablo 91. “Uyandım Kuşların İnce Sesine” şiirinin içerik analizi

Uyandım Kuşların İnce Sesine	I Woke Up To The Thin Sound Of Birds	Açıklama
Baharda çağılayan bulanık sular Durmadan kendini taşlara çalar Eşinden ayrılmış bir geyik meler Dağlar seda verir iniler durur VEYSEL de yaralı geyik gibidir Kapalı dertleri höyük gibidir Ne sarhoştur ne de ayık gibidir Sinesi kös gibi gümler durur	Cloudy waters that cascade in spring He constantly plays himself on stones A deer meler separated from his wife The mountains give a sound, the descents stop VEYSEL is also like a wounded deer Closed troubles are like a mound He is neither drunk nor sober like The silver stops like a cold in the stomach	Eşinden severek ayrılmasından sonra Veysel kendini derbeder olarak ifade ettiği duyguları anlatır.

Tablo 92. “Memlekete Destan Oldum” şiirinin içerik analizi

Memlekete Destan Oldum	I Became an Epic to the Hometown	Açıklama
Memlekete destan oldum Karım beni beğenmedi Eşten oldum dosttan oldum Yârim beni beğenmedi Ben gönlümün valisiyim Altı çocuk velisiyim Bir güzelin delisiyim Durum beni beğenmedi	I became an epic to the hometown My wife didn't like me I became a wife, I became a friend Half of me didn't like it I am the governor of my heart I am a parent of six children I'm crazy about a beauty The situation did not like me	Veysel'in sevdiği eşinin kendisini terketmesinden sonraki yaşadığı büyük hüsrana ve üzüntüyü anlatır.

Tablo 93. “Gönül Bir Güzeli Sevmiş Ayrılmaz” şiirinin içerik analizi

Gönül Bir Güzeli Sevmiş Ayrılmaz	The Heart Has Loved A Beauty Inseparable	Açıklama
Lokman çare bulmaz yoktur Eflatun Yardan ayrılması ölümden çetin Elde endaz ettim bu aşkın atın Terk ettim silayı vatani ili	Lokman does not find a cure, there is no Magenta Leaving help is harder than death I have reached the end of this horse of love I left the province of the motherland of silay	Veysel'in sevdiği kadınının ayrılması sonucu yaşadığı olumsuz duygularının yaşadığı memleketi terketmesini bile düşündüğü acı duygularını yansıtır.
Ferhat Şirin için kestiği taşlar Benim senin için döktüğüm yaşlar Seni yaksın beni yakan ateşler Yaktı bu sinemi savruldu külü	The stones he cut for Ferhat Şirin The ages I've shed for you Let the fires that burn you burn me He burned this cinema, the ash was thrown away	

Tablo 94. “Uzun İnce Bir Yoldayım” şiirinin içerik analizi

Uzun İnce Bir Yoldayım	I'm On a Long Thin Road	Açıklama
Uykuda dahi yürüyom Kalmaya sebep arıyom Gidenleri ben görüyom Gidiyorum gündüz gece	I'm even walking in my sleep I'm looking for a reason to stay I see the ones who leave I'm going day and night	Sevdiği kadın tarafından yalnız bırakılmasından (ölüm ya da terk etme) ağır etkilenen Veysel, kendini gurbet yolculuğuna vererek isyan ettiği duyguları anlatır.
Kırk dokuz yıl bu yollarda Ovada dağda çöllerde Düşmüşüm gurbet ellerde Gidiyorum gündüz gece	Forty-nine years on these roads On the plains, on the mountains, in the deserts I fell into the hands of expatriation I'm going day and night	

Tablo 95. “Genç Yaşında Felek Vurdu Başıma” şiirinin içerik analizi

Genç Yaşında Felek Vurdu Başıma	A Stroke Hit Me At a Young Age	Açıklama
Bir vefasız zalim yâre bağlandım Tarih üç yüz otuz beşte evlendim Sekiz sene bir arada eğlendim Zalim kâfir yetim koydu kuzumu	I got attached to an unfaithful cruel lover I got married on the date three hundred and thirty-five I've had fun for eight years together The cruel infidel put my orphan lamb	Veysel kaybettiği eşinden sonra yaşadığı ayrılık acısının izlerini yansıtmıştır.
VEYSEL der dünyaya ben niye geldim Her zaman ağladım ne zaman güldüm Gönlüme teselli kendimde buldum Sabır ile teskin ettim özümü	VEYSEL says why did I come into the world I've always cried when I've laughed I found comfort in my heart in myself I soothed my self with patience	

Tablo 96. “Ayrılık Günleri Geldi Dayandı” şiirinin içerik analizi

Ayrılık Günleri Geldi Dayandı	The Days of Separation Have Come And Endured	Açıklama
Gelin birer birer helâllaşayım Yol verin ki şu dağları aşayım İstemezdim senden uzaklaşayım Hasreti kalbime dolan elveda	Come let me become lawful one by one Give way so that I can cross these mountains I wouldn't want to get away from you Farewell to the longing that fills my heart	Veysel sevdiği kadından ayrılık sonrası yaşadığı üzüntüyü dile getirerek yer yer doğa benzetmeleriyle mısralarını süslemiştir.
Karlar erir akar gider lodostan Coşar gönlüm selâm gelse o dosttan Sen eyledin beni dillere destan Çırpınıp saçların yolan elveda	The snows melt and flow away from Lodost If my heart is excited, greetings from that friend You made me act like a language epic Fluttering and plucking your hair goodbye	

Ozanın ayrılık, terkediliş, serzeniş, acı, üzüntü ve keder temalarından oluşan 9 adet şiirinin semantik olarak anlamları incelenmiştir. Mısralarında dünyaya doya doya bakamadan gözlerini kaybetmesi ve bunun ömür boyu kendisine getirdiği zorluklar, eşinin başka birine kaçması, çoluk çocuğunun geçimini sağlama düşüncesi, rastladığı acı hadiselerle derdinin çoğalmasında etkili olmuş ve ömür boyu bu olaylar bir türlü peşini bırakmamıştır. Bu duygularını yine de acı çekmesine rağmen gönül verdiği kadınına devam edeceği hüznün ve aşk dolu ifadeler yerini almıştır.

Veysel'in içinde bulunduğu bu acı ruh halleri psikoloji alanında yaşam doyumu unsuru içinde değerlendirilmektedir. Yaşam doyumu, günlük yaşantılar üzerinde odaklanılır ve Neugarten 1961 yılında ilk bu terimi literatüre kazandırmıştır. Bireyler pozitif duygunun negatif duygulara zemin hazırlayan olaylarla karşılaşması sonucu olumsuz bir kaygı, üzüntü durumu haline dönüşmesi olarak tanımlanır. Bireylerin bu olumsuz tutumları sonucunda

da ölüme, terkedilişe ve diğer sebeplerle bazı tepki ve savunlamalar ortaya çıkmaktadır. Bu tepkiler bazı kurallar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Ölüme karşı geliştirilen tutumlar bu kurama göre dört başlık altında incelenmektedir. Bunlardan birincisi ölümü inkâr etme; ikincisi, ölüme meydan okuma; üçüncüsü, ölümü isteme (ölüm arzusu); dördüncüsü ise ölümü kabullenmedir (Sami, 2018, s.118).

Genel olarak bu bölüm değerlendirildiğinde ozan aslında içinde bulunduğu olumsuz durumdan dolayı (gözlerini kaybetmesi) insanlığın herşeye rağmen sahip olduklarının değerini bilmesini, kendi nefesine, kibirine yenik düşmemesini, tüm güzel duygulardan uzaklaşıp, olumsuz durumlara sebep veren bireylere bir serzenişte bulunması olarak nitelendirilebilir.

Tema 6. Kadın ve Aldatma

Ozan Veysel'in 112 adet kadın teması içeren şiirlerinden 8 adeti sadakatsizliğe uğramış bir birey olarak kalp gözüyle yarattığı şiirlerinin anlamları aşağıdaki tablolarda içerik analizi ile gösterilmiştir.

Tablo 97. “İşte Hile Sözde Yalan Olmasa” şiirinin içerik analizi

İşte Hile Sözde Yalan Olmasa	Here's The Trick If It Wasn't Supposed to Be a Lie	Açıklama
İstemezdi alış verişte senet Kafalara yerleşmezdi ihanet Ne zina olurdu ne çapkın evlat İşte hile sözde yalan olmasa Tamuda olmazdı kullara ceza Olsa temiz ahlâk ve hüsn-i rıza Hiç şüphe girmezdi gönüle göze İşte hile sözde yalan olmasa Yalancılar belki kızar bu işe	He wouldn't want a promissory note in the exchange Betrayal would not settle in the heads What an adulteress it would be, what a philanderer, my son Here's the trick if it wasn't supposed to be a lie There would be no Tamuda punishment for the servants Even if it is pure morality and Jul-n-reza There was no doubt in the eye of the heart Here is the trick, if not the so-called lie Maybe liars will get mad at this job	Veysel bu mısralarında yalnız kadınların değil erkeklerin de ahlaki yozlaşmalarından ve sadakatsizliklerin olduğu ilişkilere eleştirel bir bakış açısı yansıtmaktadır.

Tablo 98. “Galiba Dünyanın Sonuna Kaldık” şiirinin içerik analizi

Galiba Dünyanın Sonuna Kaldık	I Think We're at the End of the World	Açıklama
Galiba dünyanın sonuna kaldık Gelin belli değil kız belli değil Ne nasihat duyduk ne öğüt aldık Sohbet belli değil söz belli değil Dünya güzellendi tadı kalmadı İnsanın edebi udu kalmadı Günahın sevabın adı kalmadı Hakikate giden iz belli değil	I think we're at the end of the world The bride is not obvious, the girl is not obvious What advice have we heard, what advice have we received The conversation is unclear, the promise is unclear The world has become beautiful, there is no taste left Man has no literary lute left The name of the reward of sin is no more The trail to the truth is unclear	Veysel kadınların ahlaki değerlerini yitirdiğini anlatarak, ideal ilişkilerin ve sadakatin gitgide kötüye gittiğini vurgulamaktadır.

Tablo 99. “Böyle Düşmüş Payım Benim” şiirinin içerik analizi

Böyle Düşmüş Payım Benim	My Share Has Fallen Like This	Açıklama
Bir eşim var kızıl sarı Kubardır gezer saçları Benim der dünya dilberi Böyle düşmüş payım benim VEYSEL sözün beş par'etmez El bir taraf yâre yetmez Günah yanından hiç gitmez Bilmiyom ki neyim benim	I have a wife, red and yellow Her hair is moving around kubard My der is the beauty of the world My share has fallen like this VEYSEL, your word is worthless One side of the hand is not enough for a lover Sin never goes away from you I don't know what my	Veysel eşini bir taraftan betimlerken diğer bir taraftan ruh güzelliğinde beklediğini bulmadığını ifade etmektedir. Sadakatsizliğini de vurgulayarak kadınına duyduğu üzüntüyü ve şanssızlığını yansıtır.

Tablo 100. “Türk Adı Babamdan Bana Mirastır” şiirinin içerik analizi

Türk Adı Babamdan Bana Mirastır	The Turkish Name Is a Legacy to Me from My Father	Açıklama
Âleme yâr olsam yâr bana küser Yârim bir tanedir yâdi n'eyleyim Kalbimde kadimdir aşk ile eser Ateşi kâfidir odu n'eyleyim Benim yârim güzellerden kıymetli Tor şahin bakışlı aslan heybetli Gülüşi cilveli sohbeti tatlı Baldaki lezzeti tadı n'eyleyim	If I were dear to the realm, dear would be angry with me Half of me has had one, what am I supposed to do It is ancient in my heart to work with love The fire is enough, what am I doing My half is more precious than beautiful Tor the lion with the hawk's gaze is imposing Her smile is flirty, her conversation is sweet What should I do to taste the taste in honey	Veysel kendi kadınına duyduğu aidiyet duygusunu zirveye çıkarmaktadır. Sadakatini ve sevgisini başka güzelliklerle asla kıyaslayamayacağını vurgulamaktadır.

Tablo 101. “Ben O Yâr İle Konuştum” şiirinin içerik analizi

Ben O Yâr İle Konuştum	I Talked To That Lover	Açıklama
Sevdaşı kalbe yer etti Kancasın sineme attı Muhabbetim sevdam arttı Bir tükenmez aşka düştüm Bülbül gibi her dem sabah Durmaz VEYSEL çeker ah ah Ölüm ayrılıktan mubah Ben bu candan dünden geçtim	His love has taken place in the heart Your hook threw into my cinema My conversation my love has increased I fell into an inexhaustible love Like a nightingale every morning He doesn't stop VEYSEL he pulls ah Death is blessed from separation I passed through this life yesterday	Veysel sevdiği kadından vefa görememiş ancak yine de kadınına karşı seveda yolundan vazgeçmeyerek, ölümden bile zor olan çaresizliğini ifade etmektedir.

Tablo 102. “Gönül Senin İle Gel Konuşalım” şiirinin içerik analizi

Gönül Senin İle Gel Konuşalım	Let's Talk With Your Heart, Let's Talk	Açıklama
Ey gönül kendini yüksek gözetme Sana zor geleni herkese tutma Her güzeli güzel sanıp meyletme Kalleş olur en sonunda aldanın Gönül der VEYSEL'e: Ey ahmak kişi Bensiz yürümüyor dünyanın işi Bütün dünya benden alır cümbüşü Bensiz damarlarda oynamaz kanın	O heart, do not take care of yourself too high Don't hold everyone who is difficult for you Do not think that every beauty is beautiful and incline It will be treacherous, you will be deceived in the end The heart says to VEYSEL: O stupid person The business of the world does not work without me The whole world takes the joy from me Your blood won't play in the veins without me	Veysel her güzel görünen kadının değilde kişiliğine bakıp güven duyulacağını ve sevmeye layık olabileceğini ifade eder.

Tablo 103. “Derdim Gizli Kapağını Kaldırma” şiirinin içerik analizi

Derdim Gizli Kapağını Kaldırma	My Problem Is Lifting the Lid of the Secret	Açıklama
Herkes sevdiğine çekmiş bir perde Benim yârim açık saçık her yerde Hayali kalbimde sevdaşı serde Mart-nisan misali bir an görünür VEYSEL ağlar ama gönlü ferahtır Yâr sana ılayık bir nesnem yoktur Çünkü pervaneye ateş mubahdır Cesette emanet bir can görünür	A curtain that everyone has drawn for their loved one My half is racy everywhere His imaginary love is serde in my heart March April-like a moment appears VEYSEL cries, but his heart is fresh Yar, I have no other object for you Because the propeller is mubah fire A safe life appears in the corpse	Veysel sevdiği kadından vefa, sevgi ve karşılık gelmediğini derin üzüntü ve ısrarla sevgi diliyle karşılık vererek vurgulamaktadır. Bu acı sadakatsizlik onun sevgisini etkilememektedir.

Tablo 104. “Neler Yaptı Bana Kader” şiirinin içerik analizi

Neler Yaptı Bana Kader	What Fate Has Done To Me	Açıklama
Tecellinin ters kalemi Bana dar etti âlemi Dedim güzel sar yaremi Çıkageldi hora bahtım Bu bir sır ki açıklanmaz Diyen bilmez bilen demez Öyle bir yol giden gelmez Uzar gider ara bahtım	The reverse pen of manifestation He made me narrow the realm I said, wrap my heart beautifully Hora bahtım has arrived It's a secret that can't be explained He who says does not know does not say who knows There is no way to go such a way I'm looking for a long time, my luck	Sevdiği kadından sevgi, vefa sadakat görmeyen Veysel, kaderine, bahtına yenik düştüğünü ve üzüntüsünü ifade eder.

Ozanın sevgisine karşılık vermeyen talihsiz olaylarına karşılık aldatma temalarından oluşan kadın temaları şiirlerinin 8 adetinin semantik olarak anlamları incelenmiştir. Mısralarında dünyaya doya doya bakamadan gözlerini kaybetmesi

ve bunun ömür boyu kendisine getirdiği zorluklar, eşinin başka birine kaçması, çoluk çocuğunun geçimini sağlama düşüncesi, rastladığı acı hadiselerle derdinin çoğalmasında etkili olmuş ve ömür boyu bir türlü peşini bırakmayan sebepler temelini oluşturduğu görülmektedir. Ozan bu duygularını acı, keder, üzüntü dolu duyguları yaşasa dahi gönül verdiği, yürekten sevdiği kadını sevmekten vazgeçmeyeceğini işaret eden hüznün ve seveda dolu mısralar olduğu söylenebilir. Ozanın büyük hayal kırıklıklarının ardında Tanrı'ya yönelme, teslimiyet gibi izlere de rastlanmaktadır. Bu da gösterirki ozan travmalar karşısında temeli ilkesinin varoluşunu içinde barındıran Yaradan'ın varoluş gerçekliğini yaşam felsefesi olarak benimsemiştir.

Ozanın yaşadığı olumsuz olayları psikanalitik anlamda incelendiğinde ele alındığında kısır bir döngü içinde değerlendirilebilir. Bu döngüyü Sigmund Freud şu şekilde açıklamıştır, “Bütün güzel ve mükemmel şeylerin çürüyecek olması, bildiğimiz gibi, insanın zihninde iki farklı tepkiye yol açar. Biri gene şairinki gibi acı veri bir umutsuzluk, diğeri de bu aşikâr gerçeğin inkârı” (Sami, 2018, s.130). Ozanın karşılaştığı talihsiz olaylarla birlikte yaşam doyumu üzerinden kaygı durumunu tetiklese bile, sevdiği kadının kendisini terk etmesini samimi bir dille, zarif duygularla ve sevgi diliyle ifade etmesi aslında bir nasihat olarak görülmektedir.

Tema 7. Kadın ve Annelik Vafı

Ozan Veysel'in 112 adet kadın teması içeren şiirlerinden 8 adeti ise yaşadığı hastalık ve çile içinde geçen çocukluğunda tüm bunlara göğüs germiş yiğit annesini, kaybettiği kız evladını ve gelin figürlerini vurguladığı mısraların anlamları aşağıdaki tablolarda içerik analizi ile gösterilmektedir.

Tablo 105. “Sazıma” şiirinin içerik analizi

Sazıma	To My Instrument	Açıklama
Gizli dertlerimi sana anlattım Çalıştım sesimi sesine kattım Bebe gibi kollarımda yaylattım Hayâl-i hatır et beni unutma	I told you about my secret troubles I worked, I added my voice to your voice I made it spring up in my arms like a baby Imagine, remember, don't forget me	Veysel sanatıyla bir bebeği, anneyi, tabiatı, doğayı bütünleştirerek kendi için çok özel bir parçası olan bağlamasına benzetme sanatıyla bebeği gibi gördüğünü ima eder. Burada da kadın temasına özgü anneliğin özel bir kavram olduğu çıkarımında bulunulabilir.
Sen petek misâli VEYSEL de arı İnleşir beraber yapardık balı Ben bir insanoglu sen bir dut dalı Ben babamı sen ustamı unutma	You are like a honeycomb and a bee to Veysel We used to moan and make honey together I am a human being, you are a mulberry branch I'm my father, you don't forget your master	

Tablo 106. “Anama” şiirinin içerik analizi

Anama	To My Mom	Açıklama
Dokuz ay koynunda gezdirdi beni Ne cefalar çekti ne etti anam Acı tatlı zahmetime katlandı Uçurdu yuvadan yürüttü anam	He walked me in his bosom for nine months What suffering has he suffered, what has he done, mom Endured my bittersweet toil He flew out of the nest, he stole my mother	Veysel bu mısralarında hem kendi annesinin kıymetini hem de aynı şekilde tüm annelerin çok özel ve değerli varlıklar olduğunu ifade eder.
Analara hakkı kolay ödenmez Analara ne yakışmaz ne denmez Kan uykudan gece kalkar gücenmez Emzirdi salladı uyuttu anam	Mothers' rights are not easily paid What is not suitable for mothers and what is not called The blood gets up from sleep at night as soon as it is offended She nursed, shook, made my mother sleep	

Tablo 106. “Demiş” şiirinin içerik analizi

Demiş	He said	Açıklama
Kim çıkarmış bu asılsız yalanı Âşık Veysel hasta demiş felç demiş Bulsam öldürürüm ben bu yılanı Doğumda anası ona piç demiş	Who came up with this baseless lie Âşık Veysel said he was sick, he said paralysis If I found it, I would kill this snake His mother called him a bastard at birth	Veysel anneliği çok adaletli bir misyona taşımaktadır. Mısralarında da kendi evladını annesinin iyisini ya da kötüsünü daha iyi bileceğini, ahlaki değerlerinin insanın mizacından var olduğunu vurgular.
Sorun bu yalanda ne olmuş kârı Sirtına vursalar atlas kemeri Ahlak edinmiştir öteden beri Kıymet bilmez küle yatar çüş demiş	The problem is what happened to this lie, wife If they hit you on the back, atlas belt He has acquired morality since a long time ago He does not know the value of lying in the ashes, he said piss	

Tablo 107. “Gezerken Aklımın Evine Vardım” şiirinin içerik analizi

Gezerken Aklımın Evine Vardım	While Traveling, I Arrived at the House of My Mind	Açıklama
Yalanı görünce bereket kaçtı Vicdan ile yalan bir kavralaştı Vicdan yalanları çiğnedi geçti Her ana doğuramaz böyle yiğidi	When he saw the lie, cornucopia fled Got a grip on the lie with the conscience Conscience has broken through the lies Not every mother gives birth to such a valiant	Veysel vicdanın merhametin doğuştan gelmediğini, anneliğin özel ve kutsal bir konumunu ifade eder.

Tablo 108. “Dumlu Dağı” şiirinin içerik analizi

Dumlu Dağı	Dumlu Mountain	Açıklama
Ben Dumludağı'yım içim sızılar Benim için çok savaştı gaziler Gelinler dul kaldı yetim kuzular Durmaz akar gözlerimin yaşları	I am Dumlu mountain, my heart aches Veterans who fought so hard for me Brides left widowed orphaned lambs The tears of my eyes do not stop flowing	Veysel kadınların genel olarak eşleriyle bütün bir ruh haline geldiklerini ve yalnızlığı ne bebeğini kaybetmiş ne de eşini kaybetmiş bir kadına yakıştırmadığını vurgular.

Tablo 109. “Okul (II)” şiirinin içerik analizi

Okul (II)	School (II)	Açıklama
Oku benim cici yavrum Okul cennet meyvesidir Okuldadır türlü san'at Medeniyet membasıdır Yürü yavrum okuluna Altın bilezik koluna Hem kızına hem oğluna İlim irfan yuvasıdır	Read it, my sweet baby School is the fruit of paradise In school, there are kinds of san'at It is the memba of civilization Go to school, baby Gold bracelet on your arm Both your daughter and your son Knowledge is the home of lore	Veysel bir bebeğin eğitimine önemini anneliğe değerle örtüştürmüş, kadına özgü geleneksel hediyeleri bebeklerine de layık bulduğunu vurgulamaktadır.

Tablo 110. “Erzincan” şiirinin içerik analizi

Erzincan	Erzincan	Açıklama
Sam değmiş de bağlar dökmüş gazeli Hanı harap olmuş Keşan Erzincan Nice yiğitleri nice güzeli Feleğin toruna düşen Erzincan Kimi ana vermiş kimisi baba Nice yavru vermiş gelmez hesaba Felek kor insanı ne kaptan kaba Tarihli felaket nişan Erzincan	Sam was touched and shed ties ode The inn is ruined Kashan Erzincan How many valiant, how many beautiful Erzincan, who fell to the grandson of Felek Some mother gave, some father How many puppies he did not give to the account What a terrible human being, captain rude Dated disastrous engagement Erzincan	Veysel bir şehrin güzelliğini anlatırken anneliğin bahsettiği yavrularına yüklediği güzelliği ve güzel insan olmanın kaynağını yansıtmaktadır.

Tablo 111. “Türlü Türlü Seda Verir Ağaçlar” şiirinin içerik analizi

Türlü Türlü Seda Verir Ağaçlar	Trees Give All Kinds of Sounds	Açıklama
Bahar gelir yaprak açar yaz olur Aşka düşen ateş olur köz olur Kaval olur keman olur saz olur Türlü türlü seda verir ağaçlar Kalem olup her lisandan okuyor Ana sesi ciğerimi yakıyor Dallarında çeşitli kuş şakıyor Türlü türlü seda verir ağaçlar	Spring comes, leaves open, summer becomes Falling in love becomes a fire, it becomes embers It will be a pipe, it will be a violin, it will be a reed Trees give all kinds of sounds He is a pencil and reads from every language Ana's voice is burning my lungs Various birds are singing in the branches Trees give all kinds of sounds	Veysel anneliğin özel oluşunu ve bu değerli varlığın acı çekmeye layık bir varlık olmadığını ulvileştirerek ifade eder.

Ozan mısralarında annelik, kız çocuk gibi temaları 8 adet şiirlerinde semantik olarak anlamları incelenmiştir. Ozanın şiirlerinin temasındaki bu zenginlik Sosyolojik perspektiften bakıldığında değerler eğitimi açısından da önemli materyaller olduğunun işareti olarak gösterilmektedir. Bekki, (2018:67). Sosyolojik açıdan araştırmasında kişiye ve gruba yararlı, kişi veya grup tarafından beğenilen her şey olarak tanımlanabilen ve bir toplum, bir inanç, bir ideoloji içinde veya insanlar arasında kabul edilmiş, benimsenmiş ve yaşatılmakta olan toplumsal, insanî, ideolojik veya ilahî kaynaklı her türlü duyusu, düşünüş, davranış, kural ya da kıymetler yaklaşımı olarak değerler eğitimi olarak ifade etmektedir. Aynı zamanda geçmişte yaşanan olaylar ve tecrübeler toplumların sonraki hayatlarının şekillenmesi ve planlanmasında ne kadar etkiliyse o toplumun fertleri arasındaki genç ve yaşlı nesiller arasında sağlanacak iletişim de

aynı şekilde fayda verici sonuçlar ortaya çıkarmaktadır (Kurtoglu, 2017:112). Bireylerin öncelikle kendi aile çevresindeki, sonrasında ise etrafındaki bütün büyüklerine sevgi ve saygı besleyecek fertler hâline getirilmesinin yollarının bulunmasında sanat ve edebiyatın her şeyden daha fazla yardımcı olabileceği ifade edilmektedir (Bekki, 2018:67).

Manevi değerleri yüksek bir ozan olarak şiirlerinde yalnızca anneliği kutsal saymamış kız çucuklarını, bebekleri tabiatla, yaşadığı coğrafyayla ilişkilendirerek bütünleştirmiştir. Veysel kendi hayatıyla bağdaştırdığı anneliği kadın figürlerinde en özel ve en kıymetli varlık olduğuna işaret etmesi toplumsal modernleşme çağında gelecek nesillere önemli bir örnek olarak görülmektedir.

Sonuç

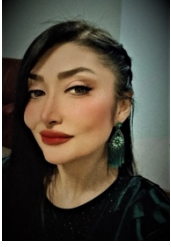
Bu çalışma sonucunda, 173 şiirlerindeki tabiatla görmeyen gözüyle önemli tespitlerde bulunan dünya ozanının, yine şiirlerini görmeden sadece gönül gözüyle 112 adet şiirinde bir sevgiliyi, anneyi, bir kadını ve mistik duygularla yaşadığı aşkı görüyormuş gibi tasvir ederek eserlerine yansıttığı görülmektedir. Bu çalışmayla birlikte ozanın tüm şiirlerindeki kadın figürü anlamsal yoğunlukta analiz edilmiş ve 7 temel grupta gurbet(35), güzellik(19), aşk(17), mistik aşk(21), ayrılık(9), sadakat(9) ve annelik(8) başlıklarında sınıflandırılmıştır. Âşık Veysel şiirlerinin büyük çoğunluğunda sosyal hayatın getirdiği olumsuz tarafları kadına yüklediği anlamlarla bazen eleştirel ama genellikle sevgi dili ile şiirlerinde dile getirmiştir. Engin dünya görüşü çerçevesinde Veysel şiirlerinde, kadının annelik, sevgili, eş temalarında özel ve estetik bir varlık olduğunu vurgulayarak, gelecek nesillere kadına yüklediği değer ve önemi, kullandığı söz unsurlarını açık ve sade bir şekilde toplumumuza ulaştırmıştır. Ozan Türk toplumunun toplumsal cinsiyet konusunda geleceğe sağlam adımlarla ulaşabilmesi için toplumsal açıdan birlik ve beraberlik içerisinde olunması gerekliliğini gözler önüne sererek, sosyal hayatın olumsuz taraflarını ve insanın yaratılıştan gelen eşitliğe sahip olduğunu vurgulayan bir dünya ozanı olduğunu mısralarında da kanıtlamaktadır. Veysel şiirlerinde, Türk toplumunda gelenek, görenek, örf ve adetlerimizin bireylerimizin önemli değerleri olduğu düşüncesiyle birlikte modern dünyaya ahlaki yozlaşmanın toplumumuza olumsuz etkilerini göstermiş ve yaşadığı yıllarda kullandığı kadın temalarının yine görmeyen gözü ile sevgi dilini kullanarak kadının değerini gözler önüne sermiştir. Ozan, inançsal yaşamında etkisiyle şiirlerinde ölümü çıkış noktası olarak görmekte ve Yaradan'a bir an önce kavuşma isteğini ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Veysel mısralarında açıkça görüldüğü gibi kadını tasvirlerken yaşadığı olumsuzluklarla mücadele etse de, eleştirilerini sürekli yapıcı tarafını benimseyerek, zamanının zor şartlarında yaşamasına rağmen ulvi bir olgunluğa ve bakış açısına sahip olduğunu kanıtlamıştır. Yaşam doyumu açısından ozanın analiz edilen tüm eserlerinde psikolojik unsurlar gözlemlenmektedir. Olumlu ve olumsuz duyguları açık bir şekilde kendini göstermektedir. Ancak bu negatif koşullara rağmen eserlerine sevgi dilini yansıtmayı ihmal etmediği ozanın kendi motivasyonunu kendi sağladığı kanıtlanmaktadır.

Öneriler

- Ozanın şiirlerindeki toplumsal cinsiyet mekanizmaları müzik eğitimi alanında hangi yönde ilerlenmesi gerektiği konusunda modernleşme sürecindeki toplumumuza yol gösterici ve belirleyici sınırlar koyabileceği öngörülmektedir.
- Besteleme tekniklerinde güftenin önemi, kadının sanattaki yeri ya da toplumsal cinsiyette kadının konumu ve sosyal statüsündeki kadına bakış açıları konulu araştırmalara önemli kaynak oluşturabileceği öngörülmektedir.
- Türk toplumunun temel taşı olan kadının ve onun toplum içinde yerinin bilinmesi, kültürel çeşitliliğin artırılması ve değerlere sahip çıkılması, Türk aile yapısının oluşumu - devamlılığı açısından ve ülkemizin farklı bölgelerine ait ozanlarımızın eserlerinin sanat kurumlarında ya da ilgili ders müfredatlarının teori derslerinde öğrencilere kaynak olarak gösterilebilir.
- Türkiye'de yerel müziklerde kullanılan söz, güfteyi oluşturan öğeler ve türkülerde geçen tanım tasvir ve olguların belirlenerek, müzik eğitiminde ilgili anabilim dallarına göre türkü seçimi yapılmasının yararlı olabileceği düşünülebilir.

- Ozanın yaşadığı yıllardaki Halkevleri türk halk müziği yorumculuğunda sosyo-kültürel unsurların yöresel üslub oluşturmada etkileşimleri kavramak için yeni bakış açıları getirilmesine imkân sağlayabilir.

Yazar Özgeçmişi



Sivas'ta dünyaya gözlerini açan Duran, Lisansını Cumhuriyet Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzikoloji Anasanat Dalında (2005-2009) hem fakülte hem bölüm birincisi olarak bitirdikten sonra master eğitimini Cumhuriyet Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümünde (2009-2012) Türk Mûsikîsi alanı üzerinde birincilikle tamamladı. Yurtiçi ve yurtdışı konferans, sempozyum, seminerlere katılarak, ulusal genç solist şan yarışmalarının yanı sıra Türkiye çapındaki Ulusal ve Uluslararası sanatçıların masterclasslarına ve bir çok yarışma jüri üyeliklerinde görev almış; yerli yabancı orkestralar eşliğinde çok sayıda solo konserler vermiştir. Piyano, Tanbur ve Viyola enstürmanlarına da hâkim olan akademisyen/sanatçı Duran, 2016-2017 Eğitim-Öğretim yılında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında doktora programına birincilikle başlayıp ileri düzeyde Osmanlıcaya hâkim olmakla birlikte, Ses Eğitimi Psikolojisi ve Klâsik Türk Müsikisi Ses İcracılığı alanında doktoraasını 2023 yılında bitirmiştir. Şuan Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Anabilim Dalında 2009/-halen Ses Eğitimi alanında öğretim elemanı olarak çalışmaktadır.

Kaynaklar

- Artun, E. (2013). “Türkü Söyleme Geleneği ile Türkülerde Tür, Şekil ve Tasnif Üzerine Düşünceler” 4. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, Türkü, Türkülerimiz, Öyküleriyle Türküler Sempozyumu*, 22-24 Mart, 2013, Fethiye-Muğla
- Aytimur, R.G. (2018). Müzik Eğitiminde Felsefi Taklaşımların Yeri ve Önemi. *Ulakbilge*, 6(27), 1017-1034
- Bandura, A. (1977). *Social Learning Theory*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Bayrakçı, M. (2007). Sosyal Öğrenme Kuramı ve Eğitimde Uygulanması, *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (14), 198-206
- Bekki, S. (2018). “Semahların Yaşattığı Ve Yansıttığı Değerler”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (85), 63-70.
- Carroll, L. (2012). *Alice in Wonderland*. ABD. Best Loved Classics.
- Gülyüzlü, M. (2022). *Anadolu sahası türkülerinde gelin. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)*. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Konya.
- Güneş, M. (2012), Adnan Menderes ve Halkevleri, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 12(25), 141-155.
- Jung, C.G. (1991). *Psychologie und Religion*, München.
- Kaya, D. (2011). *Âşık Veysel*. Kategori. Biyografi-İnceleme, 2. Baskı, Akçağ Yay., Ankara.
- Keskin, F. & Uluşan, A. (2016). Kadının Toplumsal İnşasına Yönelik Kuramsal Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (26), 47-68.
- Kurtoğlu, F. (2017). Âşık Veysel'in şiirlerini değerler eğitimi açısından okumak. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (83), 101-124.
- Onuk, Ö. (2015). Türkiye’de Müzik Ve Dil Ekseninde Kültürel Yozlaşma, *Müzik Kültürü Ve Eğitimi Bildiriler*, II. Cilt / Volume II / Tom II.
- Sami, T. (2018). Âşık Veysel Şatıroğlu, Neşet Ertaş Ve Âşık Mahzuni Şerif Eserleriyle Foucault’cu Söylem Analizi Üzerine Bir Çalışma: Yaşam Doyumu Ve Ölüm Arzusu Analizi. *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi*, 4(7), 116-140.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: belirsizlik, mübadele, bilgi, güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Şen, Ü. S. (2016). *Müzik Estetiği Üzerine*, 2. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.
- Uçan, A. (1996). *İnsan, Müzik ve Sanat Eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara.
- Vatandaş, D.D.C. (2011). Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı, *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 35, 29-56.
- Wood, L. A. & Kroger, R. O. (2000). *Doing discourse analysis: methods for studying action in talk and text*. Lodan: Sage.

The concept of woman in the Poet Veysel Şatıroğlu, the representative of the poetic tradition in Turkish music

Abstract

With the modernization of the young generation in Turkey, adherence to traditions and focusing on artists representing traditional culture, which constitute an important vision in society, are increasing day by day. One of the most important art figures of this increase and focus is a woman. In the changing historical adventure of women's movements in Turkish society, it is important to investigate the changes and perspectives in women's identity since the past by examining the social role of women more. In this study, the works of the Turkish world poet Veysel Şatıroğlu, in which he left important traces and messages from our traditional culture to our modernization process, the value and perspective he gave to women in the universal worldview were also investigated as a topic worth studying, as it will make an important contribution to our young generation. Together with this research, due to the lack of research on the value and importance of women in our country, the goals are aimed at revealing the feelings that the poet attributed to women during the years he lived through his own heart, which he passed on to future generations, revealing the place of women's themes in gender and how they affect societies. The themes of women in the poems of our Turkish poet, which he conveyed to our modern world with unity, togetherness, homeland, nation and human love without seeing the eyes, only with the eye of the heart, were examined. In the research, depending on the qualitative research method, women's themes were analyzed from a somantic point of view within the descriptive method depending on the discourse analysis. According to the current data, documents of a total of 173 poems of our poet, which have not appeared until now, have also been identified in the sampling method. With the access to all the poetry documents, the women's themes of 122 poems were analyzed and classified in themes such as emigration, beauty, love, mystical love, separation, loyalty, motherhood, and the verses pointing to the importance of women in the social role of the future were clarified. As a result of this study, it is seen that the world poet, who makes important determinations with his eye that does not see nature in all his poems, reflects it on his works by depicting a lover, mother, daughter or a woman as if he sees only a lover, a mother, a daughter or a woman without seeing his poems again. Together with this study, the female figures in all of Poet Veysel's poems have been based on social role theories. In the results, our poet proves that he is a world poet by clearly stating that Turkish society should be united and united socially in order to take firm steps towards the future in terms of gender, emphasizing the negative sides of social life, that women are a special and aesthetic being, and that man has equality from creation, with his poems. With this study, it is envisaged that it can create an important resource for research on the importance of guff in composing techniques, the place of women in art or the position of women in gender and perspectives on women in social status.

Keywords: Âşık Veysel Şatıroğlu, woman, musicology, minstrel, poem, Turkish folk song

Araştırma Makalesi

Aşık Veysel türkülerindeki sözlerin ses eğitimi bağlamında müzikal ifade odaklı analizi

Alper Şakalar ^{1*} ve Sevda Gürel²

Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 22 Ekim 2023

Kabul: 28 Aralık 2023

Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Aşık Veysel

Müzik

Müzikal ifade

Ses eğitimi

Türk Halk Müziği

2822-3195 / © 2023 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Aşık Veysel, Türk halk müziğinin en önemli temsilcilerinden biridir. Onun türkülleri hem müzikal hem de metinsel olarak evrensel özellikler taşımaktadır. Bu araştırma, Aşık Veysel'in 6 türküsünün metinsel yapısını ifade ve değerler açısından çözümlemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda, türkülerin ses eğitimi bağlamında müzikal ifade yeteneğini geliştirmede nasıl kullanılabileceği tartışılmıştır. Araştırmanın amacı, Aşık Veysel'in türkülerini ses eğitimi açısından incelemek ve müzikal ifade özelliklerini ortaya koymaktır. Araştırma, Aşık Veysel'in türkülerinin söylem (metin) analizi, müzikal ifade ve ses eğitimi ile ilgili boyutlarının ele alınması açısından önemlidir. Araştırmada Aşık Veysel'in hayatı, sanatı ve türkülerinin genel özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca, Aşık Veysel türkülerinin diğer disiplinlerdeki araştırma konularına da değinilerek müzikal ifade ile ilişkilendirilmesinin sosyo-kültürel ve eğitimsel boyutları da ele alınmaya çalışılmıştır. İncelenen türküler, Maxqda24 nitel veri analizi yazılımına aktararak sözlerdeki ifadeler kodlanmış ve belge portresi aracıyla müzikal ifadeler renklendirilerek belirtilmiştir. Bu ifadelerin ses eğitiminde nasıl ele alınması gerektiği ile ilgili sonuçlar yazılmış ve öneriler geliştirilmiştir. Araştırmanın sonucunda, Aşık Veysel'in türkülerinde çoğunlukla sevgi, aşk, hoşgörü, sadakat, arayış, hayranlık gibi duygu ifadelerine yer verildiği görülmüştür. Aşık Veysel türkülerinin ses eğitimi alanında farklı araştırma teknikleri araştırılması ve müzik eğitiminde uygulanması önerilebilir.

Makaleye atıf için

Şakalar, A., Gürel, S., (2023). Aşık Veysel türkülerindeki sözlerin ses eğitimi bağlamında müzikal ifade odaklı analizi. *Türk Müziği*, 3(4), 485-497. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574818>

Giriş

Aşık Veysel Şatıroğlu, türkülerinde sevgi, hoşgörü, vatanseverlik ve doğa temalarını işlemiştir. Veysel, *Uzun İnce Bir Yoldayım*, *Kara Toprak* ve *Dostlar Beni Hatırlasın*, gibi günümüzde de sıklıkla icra edilen birçok eser bırakmıştır. Türkçeyi yalın ve güçlü bir şekilde kullanan Aşık Veysel, âşıklık geleneğinin 20. Yüzyılda yaşayan en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eserleri birçok sanatçı tarafından yeniden yorumlanmıştır. 2022 yılında Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne layık görülmüştür. 2023 yılı ise ölümünün 50. yıldönümü nedeniyle Türkiye'de "Aşık Veysel Yılı" olarak ilan edilmiştir (URL-1).

1 Sorumlu Yazar: Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Kahramanmaraş, Türkiye. E-mail: alpersakalar@gmail.com ORCID: 0000-0002-0137-9089

² Dr. Öğr. Üyesi., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ordu, Türkiye. E-mail: tokersevda@gmail.com ORCID: 0000-0002-0137-9089



Fotoğraf 1. Aşık Veysel Şatıroğlu (URL-2)

Türk müziğinin yanı sıra Türk edebiyatının da önde gelen isimlerinden olan Âşık Veysel, Türkiye'nin kültürel mirası üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. Hayatı ve eserleri çeşitli alanlarda derinlemesine ele alınarak, Aşık Veysel'in geniş bir perspektiften değerlendirilmesi sağlanmıştır. Bu durum, Aşık Veysel'in birçok disiplin için önemli bir figür olduğuna dair öngörülerini güçlendirmektedir. Erdal (2014) çalışmasında Aşık Veysel'in müzik eğitimine olan katkısına odaklanmış, onun müziğinin ve şiirlerinin köy enstitülerine nasıl dahil edildiği ve müzik eğitiminde nasıl bir rol oynadığı üzerinde konuyu detaylı bir şekilde tartışmıştır. Bu araştırma, Âşık Veysel'in eserlerinin eğitim alanında önemli bir değere sahip olduğunu ve geleneksel Türk müziğinin etkisini ortaya koymaktadır. Âşık Veysel de kendi eserlerinde eğitimi zaman zaman vurgulamıştır. Bu vurgu, Erdal (2023) tarafından gerçekleştirilen çalışmada incelenmiş olup, Âşık Veysel'in şiirlerinde ne sıklıkla bilgi ve eğitim temalarına yer verdiği ve öğrenmenin önemine dair görüşlerini nasıl yansıttığı analiz edilmiştir.

Aşıklar eserlerinde halkın günlük yaşantısından önemli örneklerle sade ve içten bir anlatımla yer vermektedir. Bu anlatımlarda duygusal derinliğin ve salt gerçekliğin yanı sıra tasvir yeteneğinin önemi büyüktür. Halk edebiyatını ve Anadolu kültürünü çok seven, eserlerinde de bu konuları sıklıkla işleyen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Âşık Veysel ile yakın dostluk kurduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Eyüboğlu'nun Aşık ile ilgili betimlemeleri önemlidir. Arseven (2023), Bedri Rahmi'nin görüşleri doğrultusunda Âşık Veysel'in hayatının gerçeğe ne kadar sadık kaldığını incelemiştir. Bu araştırma ayrıca Âşık Veysel'in edebiyattaki temsiline ve tasvirlerinin doğruluğuna da ışık tutmaktadır.

Âşık Veysel'in hayatı edebi kişiliği ve müziği büyük bir etkisi bulunan önemli bir figürdür. Sarı (2023) tarafından yapılan bir araştırma, Âşık Veysel ile öğrencisi Osman Topçu arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Sarı, Âşık Veysel'in öğrencisi olan Osman Topçu'nun anılarını ve deneyimlerini paylaşarak, Âşık Veysel'in yaşamı ve şiirleri hakkında değerli bilgiler sunmaktadır. Bu çalışma, Aşık'la ilgili derin öngörülere sahip olmak isteyenler için değerli bir çalışma niteliğindedir ve Âşık Veysel'in bir öğretmen ve akıl hocası olarak etkisi üzerine kişisel bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bağlamda, Aşık Veysel ile ilgili yapılan çalışmaların çoğunluğunun müzik, halk bilimi, edebiyat ve eğitim odaklı olduğunu söylemek mümkündür.

Aşıkların en önemli özelliklerinden birisi herhangi bir hazırlık yapmadan şiir yazmaları ve o şiirlere uygun ezgiler üretmeleridir. Aşık Veysel aşıklık geleneğinde önemli bir konuma sahip olduğu gibi aynı zamanda Türk halk müziğine ve şiirine de büyük katkılar sunmuştur. Aşık Veysel'i diğer aşıklardan ayıran en önemli özelliklerden birisi geleneksel şiir ve müzik ifadelerine yeni yaklaşımlar sunmasıdır. Bu açıdan Âşık Veysel'in şiirsel-müzikal tarzı ve gelenekleri araştırmacılar için özel bir araştırma alanı olmuştur. Bars (2023), Âşık Veysel'in şiirinin, Türk halk şiirinin bir biçimi olan aşıklığın geleneksel tarzından nasıl ayrıştığını tartışmaktadır. Bu araştırma, Âşık Veysel'in şiirlerinin kendine has özelliklerini ve geleneksel normlardan ayrışmasını vurgulamaktadır. Âşık Veysel'in şiirlerinin dilsel özellikleri de ayrıca bir inceleme konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Veysel'in şiirlerindeki dil ayrılmalarını ve bunların onun kendine özgü üslubuna nasıl katkıda bulunduğunu inceleyen Deniz (2021), araştırmasında Âşık Veysel'in yaptığı dil seçimleri ve bu seçimlerin şiirinin etkililiği üzerindeki etkisi konusunda bir içgörü sağlar. Aşık Veysel'in türkü formundaki eserlerinin

sözlü müzikal icrasında kullanılan dilin yanı sıra anlamsal derinlik önemli bir konumdadır. Âşık Veysel'in etkisi sadece geleneksel çalışmalarla sınırlı kalmayıp, popüler kültüre de uzanmaktadır.

Şiirleri ve müziği geniş bir kitle tarafından benimsenmiş ve çağdaş Türk pop müziğine entegre edilmiştir (Varul, 2013). Bu durum, Âşık Veysel eserlerinin modern toplumda hala popüleritesinin ve geçerliliğinin devam ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda Âşık ile ilgili yapılan çalışmaların sadece geleneksel alanlara değil, aynı zamanda popüler ve güncel çalışmalara da katkıda bulunacağını söylemek mümkündür.

Bu araştırmada Âşık Veysel'in türkülerinin ses eğitimi açısından değerlendirilmesi, sözlü ifadelerdeki müzikal ifade özelinde nitel bir yöntemle analiz edilmiştir. Araştırmacılar, türkülerdeki ifadelerin anlamsal derinliğini ortaya çıkarmak için “yorumlayarak görselleştirme” adını verdikleri bir teknik kullanmışlardır. Bu teknikte, eserlerin sözlerindeki bölümleri belge portreleriyle birlikte renklendirilerek ifade ve anlamları vurgulanmış ve yorumlanmıştır. Araştırmada Âşık Veysel türkülerinin ses eğitimindeki kullanımı yeni bir analiz yöntemiyle ifade edilmiş ve geleneksel halk şarkılarının ses eğitimindeki uygulanabilirliğine dair yeni bir yaklaşımla katkılar sunulmaya çalışılmıştır.

Ses Eğitiminde Türküler ve Müzikal İfade

Müzikal ifade, duygu ve düşüncelerin müzik aracılığıyla anlatılma biçimini ifade eder. Bu bağlamda, eserin yorumlanması müzikal ifadeyi oluşturur. Tempo, nüans, aksan gibi belirli öğelerin yanı sıra yorumcunun esere kattığı yaratıcılık da müzikal ifadeyi şekillendirir. Müzikal ifadeyi artırmak için duygu ifadesi, tonlama, vurgu, tempo değişiklikleri gibi unsurlar üzerinde çalışmak, bir performansın duygusal derinliğini güçlendirebilir. Tüm bu unsurlar gelişmesi iyi bir ses eğitimi ile doğru orantılıdır. Pfeiderer (2011)'e göre ses eğitimi, müzikal ifadeyi geliştirmede kritik bir rol oynar. Ses, tıpkı bir enstrüman gibi duyguların ve sanatsal ifadelerin etkili bir şekilde iletilmesini sağlar. Merrill ve Larrouy-Maestri (2017), perde, register, tını, gerilim ve gırtlak mesafesi gibi vokal özelliklerin, şarkı veya konuşmaya çeşitli katkılar sunarak genel müzikal ifadeyi etkilediğini belirtmiştir. Bu bağlamda, Türk halk şiirinin bestelenmesiyle ortaya çıkan türkülerin müzikal ifadesinde, özellikle vokal özelliklerin dikkate alınması gerektiği vurgulanabilir.

Ses eğitimi, bireyin müzikal ifadesini teknik, etkili ve sağlıklı bir şekilde geliştirmesine olanak tanıyan bir süreçtir. Özyayın ve Yiğit (2016)'e göre ses eğitimi; zihinsel ve bedensel hazır bulunuşluk, doğru nefes kullanımı, doğru yöntem ve teknikler, artikülasyon, rezonans, register, kavramlarını yerinde düşünerek sese esneklik ve dayanıklılık kazandırmak gibi birçok aşamadan oluşmaktadır.

Belirli bir teknik aşamayı tamamladıktan sonra, müzikal ifade bireyin sesini uyumlu, yaratıcı ve etkili bir şekilde müzikal bir yapı içinde kullanabilme becerisini geliştirmesine olanak sağlar. Bu bağlamda, ses eğitimi ve müzikal ifade birbirini tamamlayan unsurlar olarak bireyin müzikle daha derinlemesine etkileşim kurmasına, müziği anlamasına ve duygusal bir bağ kurmasına olanak sağlar. Ses eğitimi ve müzikal ifade arasındaki bu doğal ilişki, bireyin hem vokal yeteneklerini hem de müzikal anlatımını geliştiren bir süreç oluşturur. Müzikal ifade, bireyin sesini müzikal bir yapı içinde uyumlu, yaratıcı ve etkili bir şekilde kullanmasını sağlayan bir kazanımdır. Ses eğitimi ve müzikal ifadenin ilişkilendirilmesi, bireyin hem kendini hem de müziği daha iyi tanımasına, hem yorumlayıcı hem dinleyici olarak müziğe bilinçli bir şekilde katılmasına, hem de müzikal çevresi ile sağlıklı ilişkiler kurmasına yardımcı olur. Elefant (2009) göre ses eğitimi ve müzikal ifade ilişkisi aynı zamanda bireyin zihinsel, fiziksel ve sosyal gelişimine de çeşitli katkılar sağlar.

Ses eğitimi alan bireylerin zekâ gelişimleri, dil ve müzik edinimleri, ritmik ve motor becerileri, duygusal ve sosyal becerileri daha ileri düzeydedir (Wang ve ark., 2022). Bu bireyler ayrıca müziğe karşı daha duyarlı ve estetik bir bakış açısına sahiptir. Ses eğitiminin müzikal ifade ile ilişkilendirilmesi ayrıca bireyin kendini ifade etme özgürlüğünü artırır ve kişisel gelişimine katkıda bulunur.

Bireyin ses tonu, dinamikleri ve tınısı gibi çeşitli özelliklerini bilinçli bir şekilde çalışarak manipüle etme ve kontrol etme yeteneği ses eğitimi ile doğrudan ilişkilidir. Bu kontrol, müzikal olarak nüansları başarıyla iletebilme ve yorumlama becerilerini etkileyici bir şekilde ifade edebilme kabiliyetini geliştirerek daha etkileyici bir performansa olanak tanır. Palmer ve Holleran (1994) göre müzikal ifade; armonik, melodik ve frekans yüksekliği gibi faktörleri de içermektedir. Müzikal düşüncenin Palmer (1989), müzikal performansla eşleştirilmesi, müzikal ifadeyi de geliştirmeye hizmet eder.

Sesin etkili bir şekilde kullanılmasında ve müzikal ifadenin gelişmesinde ses eğitimi oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu eğitimi almış bireyler, ses tonlarını, gücünü ve esnekliğini ayarlayarak, duygularını ve bu duyguların anlamlarını daha etkili bir şekilde ifade edebilirler (Sundberg, 1987). Aynı zamanda ses eğitimi, bireylerin teknik yönlerini geliştirmelerine katkı sağlayarak solunum, diksiyon, vurgu ve artikülasyon gibi unsurları geliştirebilir. Bu teknikler, müzikal yapıyı ve metni daha net ve doğru bir şekilde ifade etme yeteneği kazandırabilir (Titze ve Verdolini Abbott, 2012). Ses eğitimi ile kazanılan bu yetenekler, bireylerin müzikal ifadeyi hem kendi deneyimleri hem de dinleyiciler için daha tatmin edici ve anlamlı hale getirmelerine katkıda bulunur.

Türküler, Türk halk müziğinin sözlü icra edilen formlarıdır ve genellikle bestelenmiş halk şiirlerini içerirler. Ses eğitimi halk şarkılarının öğretilmesi, bireylerin ses kapasitelerini geliştirmelerine, kültürel mirasın tanınmasına ve sevilmesine, müzikal ifade ve yaratıcılığın gelişmesine katkı sağlar. Halk şarkıları, genellikle doğal ses aralığına uygun, melodik olarak kolay ezgili ve sözlü yapısıyla ses eğitimi için uygun bir materyaldir. Lyu ve diğerleri (2023) göre ses eğitiminde halk şarkılarının kullanılması, bireylerin çeşitli ses stillerini keşfetmelerine, ses aralıklarını geliştirmelerine, nefes kontrolünü artırmalarına ve genel vokal performanslarını iyileştirmelerine olanak tanımaktadır. Ayrıca, bu araştırmacılar, halk şarkılarının özellikle ses tellerinin titreşimiyle ilgili özel ses yetenekleri ve teknikleri gerektirdiğini belirtmiştir. Elefant (2009) göre bireyler, bu ses tekniklerini çalışarak ve uygulayarak farklı nitelikte sesler üretme ve bu sesleri farklı müzik tarzlarına uyarlama kabiliyetlerini geliştirebilir. Bununla beraber halk şarkıları, şarkı söyleyenlerin uyumlu bir performans yaratmak için farklı müzik cümlelerini bir araya getirmelerini gerektiren ritmik unsurları da geliştirmektedir. Halk şarkılarının ses eğitiminde yer alması, müzik bilgisinin ve repertuarın genişletilmesine de katkı sağlamaktadır. Halk şarkıları, farklı bölgelerin müzik kültürünü, ritmik ve melodik özelliklerini, enstrümanlarını, söz dağarcığını ve yaşam biçimini yansıtarak zengin bir müzikal miras oluşturur. Bu nedenle ses eğitimi sürecinde halk şarkılarına yer verilen öğrenciler, hem kendi kültürlerini hem de diğer kültürleri tanıma fırsatı yakalamaktadırlar.

Türkülerin öğretimi ve icrası, kültürel koruma, erken çocukluk eğitimi, ritim algısı, sosyal kimlik ve enstrüman eğitimi ile iç içe geçmiştir ve müziğin farklı disiplinlerinde derinlemesine ele alınmıştır. Demirel ve Terzioğlu (2023) de türkülerin ilkökul müzik derslerinde kullanımı, eğitim sistemindeki önemini ve Türk kültürünün korunmasındaki rolü vurgulamıştır. Buna ek olarak farklı bir çalışmada, “anaokulunda da çocuk halk şarkılarının korunması vurgulanmış ve halk şarkılarının erken çocukluk eğitimine entegrasyonuna” işaret edilmiştir (Mihelač, 2022). Yates ve diğerleri (2016) müzik eğitiminin kültürel geçmişin ritim algısı üzerindeki etkisini araştırdıkları çalışmalarında, bu durumun halk şarkılarının öğretimi ve icrasında büyük önem taşıdığını belirtmişlerdir.

Hannon ve diğerleri (2012) yaptıkları çalışmada, Amerikalı ve Türk dinleyiciler arasındaki kültürlerarası yaptıkları karşılaştırmada, aşinalığın ritim algısındaki karmaşıklığın önüne geçtiğini göstermiş ve türküler de dahil olmak üzere müziğin anlaşılması ve icrasındaki kültürel nüansların altını çizmiştir. Tekman ve Hortaçsu, (2002) müziğin sosyal kimliği ve stilistik kimliği şekillendirmedeki rolünü araştırmış, müzik ve kültürel kimlik arasındaki bağlantıyı vurgulayarak türkülerin öğretilmesinin önemini vurgulamıştır. Bu nedenle, türkülerin öğretimi ve icrası Türkiye'nin kültürel mirasında derin köklere sahiptir ve kültürel koruma, erken çocukluk eğitimi, ritim algısı, sosyal kimlik ve enstrüman eğitimi gibi çeşitli faktörlerden etkilenmektedir. Bu unsurlar, ses eğitimi ve müzikal ifadede türkülerin zengin geleneğine ve önemine kolektif olarak katkı sağlamaktadır.

Araştırmanın önemi

Bu araştırma, Türk müziği mirasının bir zengin parçasını oluşturan Aşık Veysel'in türkülerinin, ses eğitimi bağlamında müzikal ifade odaklı olarak incelenerek farklı bir yaklaşım sunması açısından önemlidir. Bu doğrultuda, Aşık Veysel türkülerinin hem müzikal hem de metinsel olarak sahip olduğu evrensel niteliklerle, bu niteliklerin ses eğitimi için nasıl önemli bir kaynak olduğu gösterilmektedir. Araştırma, aynı zamanda, Aşık Veysel'in türkülerinin müzikal ve duygusal ifade özelliklerini anlamak adına bir perspektif sunabilir. Bu bağlamda ses eğitimi alanında farklı bir bakış açısı sağlayarak alanda yapılacak yeni çalışmalara bir kaynak oluşturabilir.

Araştırma Problemi

Türk Halk Müziği'nin önemli temsilcilerinden biri kabul edilen Aşık Veysel'in, türkülerinin ses eğitimi perspektifinden müzikal ifade odaklı olarak incelenmesi, bu alandaki mevcut kapsamlı çalışmaların sınırlı olması sebebiyle önem taşımaktadır. Aşık Veysel'in türkülerinin hem müzikal hem de metinsel anlamda evrensel niteliklere sahip olduğu bilinmekle birlikte, bu niteliklerin ses eğitimi alanında nasıl bir kaynak oluşturduğu ve bu özelliklerin etkili bir şekilde nasıl geliştirilebileceği konusu yeterince ele alınmamıştır. Bu araştırmanın problemi, Aşık Veysel'in türkülerinin ses eğitimi açısından taşıdığı müzikal ifade özelliklerini belirleyerek, bu özelliklerin ses eğitimi alanında nasıl etkili bir biçimde kullanılabileceğini incelemektir. Araştırmanın amacı, Aşık Veysel'in türkülerini, ses eğitimi açısından çözümlemek ve müzikal ifade özelliklerini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, Aşık Veysel'in 6 türküsü seçilmiş ve metinsel olarak içerik çözümlemesi yöntemiyle analiz edilmiştir. Araştırmada, türkülerin ses kalitesi, icra tekniği, duygusal ve anlamlı ifade yeteneği gibi müzikaliteye katkı sunan kriterleri müzikal ifade ekseninde değerlendirilmiştir.

Yöntem

Araştırma Modeli

Aşık Veysel türkülerindeki sözlerin aynı zamanda edebi birer metin olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu metinlerin bir çok farklı anlamlara gelebileceği düşünülebilir. Bu bağlamda sözlerin analiz edilmesi için Aşık Veysel'in kültürel donanımını ve şiirlerindeki herkes tarafından benimsenen bütüncül yaklaşımı göz önünde bulundurarak bu metinlere anlam yüklemek yerinde olacaktır. Bu araştırmada Aşık Veysel türkülerindeki sözlerin nitel bir perspektiften ele alınabilmesi için söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. "Söylem analizi, araştırmacıların bireylerin veya grupların metinlerdeki belirli anlayışları nasıl inşa ettiklerini anlamalarını sağlayan değerli bir nitel araştırma yöntemidir" (Crowe, 2005). Ayrıca söylem analizi, verilerin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını sağlamak için derlem dilbilimi gibi diğer yöntemlerle birlikte kullanılabilir. "İletişim araştırmalarında da söylem analizi uygulanabilir bir nitel yöntem olarak kabul edilmektedir" (Abdurashitova, 2021). Bu bağlamda Aşık Veysel türkülerindeki sözlerde iletilmek istenen mesajların analiz edilmesi için söylem analizi uygun bir yöntemdir. "Söylem analizi, içerik analiziyle birlikte nitel-betimsel bir yaklaşımın parçası olarak da kullanılabilir" (Humairah vd., 2018). Dolayısıyla söylem analizi yapılan türkülerde ses eğitimi odaklı betimlemelerin yapılabilmesi de mümkün olmuştur.

Dokümanlar

Araştırmada Aşık Veysel'in "Uzun İnce Bir Yoldayım, Hiçbir Türkü Bulamadım, Güzelliğin On Par'etmez, Kara Toprak, Mecnunum Leyla'mı Gördüm ve Çiğdem Der ki" isimli türkülerini seçilmiştir. Bu türkülerin seçilme sebepleri arasında bir çok farklı türde ve formda yorumlanmış olması ve geleneksel müzik düzenlemelerinin yanı sıra popüler düzenlemeler içerisinde de yer almasıdır. Bu türküler ayrıca geleneksel, yerel ve modern repertuvarlara yer verilen ses eğitimi programlarında da sıklıkla yararlanılan eserlerdir..

Veri Analizi

Araştırmada nitel analiz yöntemlerinden olan söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. "Nitel söylem analizi, çeşitli konularda derinlemesine anlayış sağlamak için kullanılmaktadır ve belirli konuların altında yatan anlamları anlamak için oldukça değerli bir analiz yöntemidir (Locke & Yarwood, 2016). Bu analiz yönteminin kullanılma sebebi Aşık Veysel'in türkülerindeki sözlerin hem duygusal hem de sosyo-kültürel boyutlarını birlikte incelemektir. "Söylem analizinde duyguları bulmak için içerik analizi, göstergebilim, yorumbilim ve söylem çözümlemesi gibi yöntemler birlikte kullanılabilir" (Sak vd., 2021).

Nitel analiz için duyguların renklerle kodlanması, renkler ve duygular arasındaki ilişkileri anlamayı içerebilmektedir. Bu konuyu inceleyen birçok çalışma, renk-duygu ilişkilerinin evrensel örüntülerine ışık tutmuştur (Jonasuskaitė vd., 2020). Bu çalışmalar, evrensel renk-duygu ilişkileri olduğunu ve bu ilişkilerin dilsel ve coğrafi yakınlıkla daha da şekillendiğini ortaya koymuştur. Ayrıca, farklı bölgelerden insanların duygusal tepkileri niceliksel ve niteliksel olarak karşılaştırılmış ve renk duyguları üzerinde açıklık ve kromanın tondan daha önemli olduğu sonucuna varılmıştır (Gao vd., 2007). Bu çerçeveden bakıldığı zaman renklerin duygularla ilintileri olsa da bu renklerin kullanımının kişisel, toplumsal veya kültürel durumlara göre farklılık gösterebileceğini söylemek mümkündür. Bu araştırmada belge

portreleri renklendirilirken renklerin duygusal bağlantılarına yer verilmeden duygusal ifadelerin ayrı ayrı ifade edilebilmesi için farklı renklerin kullanılmasına dikkat edilmiştir. Bu renkler yapılacak çalışmanın türüne ve niteliğine göre yeniden oluşturulabilir veya şekillendirilebilir.

Seçilen türkü metinleri analiz için Maxqda24 nitel veri analizi yazılımına aktarılmıştır ve belge portresi aracıyla müzikal ifadeler mısralarda ifade edilen duygular renklendirilerek belirtilmiştir. Belge portreleri metin uzunluklarıyla aynı uzunlukta renklere sahiptir. Ayrıca Adobe Photoshop 2024 yazılımı ile sözler belge portresi ile aynı renklerde renklendirilerek portre ve sözler arasında bütünlük oluşturulması sağlanmış, böylece ses eğitiminde imajinasyon için farklı ve özgün bir analiz yöntemi kullanılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde, Aşık Veysel'in altı türküsü, anlam ve ifadeleri bağlamında incelenmiş ve müzikal ifadeler oluşturulurken bu ifadelerin anlamsal bütünlük içinde nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusunda bulgular sunulmuştur. Türkülerdeki ifadeler, özellikle ses eğitimi perspektifinden ele alınarak elde edilen bulgularla desteklenmiştir.

Uzun İnce Bir Yoldayım Türküsünün Renklendirilmiş Belge Portresi



Şekil 1. Uzun İnce Bir Yoldayım türküsünün renklendirilmiş belge portresi

Şekil 1'de Uzun İnce Bir Yoldayım türküsünün renklendirilmiş belge portresi yer almaktadır. Türkü ilk mısradaki yalnızlık ifadesiyle başlıyor. Bu ifade, Aşık Veysel'in hayatı uzun bir yolculuk olarak gördüğünü ve bu yolculukta yalnız olduğunu ifade ediyor. Sonraki dizelerde sırasıyla sabır, kaygı, kabullenme, kararlılık, belirsizlik, şaşkınlık, denge ve inanç ifadelerine yer verilmiştir. Duygusal açıdan çeşitlilik içeren bu türküyü seslendirmede sırasıyla duygu ifadeleri ve uygun nüanslar dikkate alınabilir.

Aynı zamanda bu türkü, Aşık Veysel'in hayat felsefesini ve ölümü nasıl karşıladığını anlatan bir eseridir. Aşık Veysel, bir hastalığa yakalanarak iki gözünü de kaybetmiş, yoksulluk ve zorluklarla mücadele etmiştir. Buna rağmen Veysel, şiirlerinde sevgi ve hoşgörü gibi değerleri yoğunlukta işlemiştir. Türküdeki "uzun ince bir yol" hayatın kendisini, "gündüz ve gece" ise hayatın zorluklarını ve sürekliliğini simgelemektedir. Aşık Veysel, hayatın bir yolculuk olduğunu ve sonunda ölümün kaçınılmaz olduğunu ifade eder. "İki kapılı bir han" ise dünyayı, insanın doğumla girdiği ve ölümle çıktığı bir yer olarak tasvir etmektedir. Aşık Veysel, hayatın anlamını tam olarak bilmediğini, ancak menzile ulaşmak için yani ölüme hazırlanmak için yürümeye devam ettiğini ifade etmektedir. Türküdeki duygu durumu, hayatın inişli çıkışlı olduğunu, bazen ağlanıp bazen güldüğünü, ancak bunların hepsinin geçici olduğunu vurgular.

Türkü, Aşık Veysel'in ses rengi olan bariton için uygun bir perdede yazılmıştır. Türkü, hece ölçüsüyle yazılmıştır, bu da her hecenin eşit uzunlukta söylenmesi gerektiği anlamına gelir. Bu nedenle, hecelerin vurgusu ve ritmi doğru yapılmalıdır. Ayrıca, hecelerin sonundaki sessiz harfler keskin bir şekilde söylenmemeli, yumuşatılmalıdır.

Aşık Veysel'in yaşadığı duyguları ve düşünceleri yansıtan bu türküyü seslendirirken ifadeleri yorumlamak, ses tonunu ve duygu geçişlerini türküyü uygun şekilde düzenlemek önemlidir. Türküdeki duygu durumunu detaylı olarak anlamak ve hissetmek için Aşık Veysel'in hayat hikayesini ve şiirlerini okumak faydalı olabilir. Ayrıca, türküyü söylerken doğru nefes ve beden kullanımı, sesin doğru kullanımı gibi sesin profesyonel anlamda sağlıklı ve doğru olarak kullanılmasını öğreten ses eğitimi teknikleri de uygulanmalıdır.

Hiçbir Türü Bulamadım Ben Beni Türküsünün Renklendirilmiş Belge Portresi



Şekil 2. Hiçbir Türü Bulamadım Ben Beni türküsünün renklendirilmiş belge portresi

Şekil 2'de Hiçbir türü bulamadım ben beni, türküsünün renklendirilmiş belge portresi yer almaktadır. Türkü ilk mısradaki arayış ifadesiyle başlıyor. Bu ifade, Aşık Veysel'in kendini arayışını ifade ediyor. Sonraki dizelerde sırasıyla yoksunluk, belirsizlik, arayış, boyun eğme, yüzeysellik, tutku, uyum, bağımlılık, tanımlama, kalıcılık ve çaba ifadelerine yer verilmiştir. Seslendirmede sırasıyla duygu ifadeleri ve uygun nüanslar dikkate alınabilir.

Aşık Veysel'in kendini arayışını ve bulamayışını anlatan bir türküdür. Türküdeki "kendi kendimi aradım" ifadesi, Aşık Veysel'in hayatı boyunca kendini tanımak ve anlamak için çaba gösterdiğini, ancak bunu başaramadığını belirtir. Türküdeki sorular, Aşık Veysel'in varlığını, insanlığını, aşkını, değerini ve özünü sorguladığını gösterir. Aşık Veysel, hayatın kısıtlılığını ve geçiciliğini ifade ederken "gök kubbede kalacaktır ses kadim" dizeleriyle de eserlerinin ölümsüzlüğünü belirtmektedir.

Türkü, Aşık Veysel'in ses rengi olan bariton için uygun bir perdede yazılmıştır. Türkü, hece ölçüsüyle yazılmıştır. Hecelerin sonundaki sessiz harfler yumuşatılarak söylenmelidir. Müzikal ifadenin doğru yönlendirilmesi, sanatçının sesini sadece teknik bir araç olarak değil, aynı zamanda duygusal bir anlatım aracı olarak kullanabilmesini sağlar. Bu nedenle, teknik bir aşamanın ötesinde, müziğin duygu yüklü bir ifadesini oluşturmak ve yansıtmak ifadeye önemli bir boyut ekler.

Güzelliğin On Par'etmez Türküsünün Renklendirilmiş Belge Portresi



Şekil 3. Güzelliğin On Par'etmez türküsünün renklendirilmiş belge portresi

Şekil 3'de Güzelliğin On Par'etmez türküsünün renklendirilmiş belge portresi yer almaktadır. Türkü ilk mısırda değer ifadesiyle başlıyor. Sonraki dizelerde sırasıyla sadakat, neşe, sığınma, ilham, merak, uyum, görüş, yakarış, zevk, şöhret ve var olma ifadelerine yer verilmiştir. Seslendirmede bu duygu ifadeleri dikkate alınabilir.

Aşık Veysel'in aşkını ve sevgilisine olan bağlılığını anlatan bir türküdür. Türküdeki "güzelliğin on par'etmez" ifadesi, Aşık Veysel'in sevgilisinin güzelliğinin kendisi için önemli olmadığını, ona duyduğu aşkın her şeyden değerli olduğunu belirtir. Aşık Veysel, sevgilisinin kendisine verdiği mutluluğu, hayatına kattığı anlamı ve onun için yaptığı fedakarlıkları söyler. Aşık Veysel, sevgilisine olan aşkının kendisini değiştirdiğini ifade eder.

Seslendirmede, anlamı derinleştirmek ve dinleyiciyi etkilemek için uygun nüanslarla yorum yapmak, aynı zamanda ses tonunu değiştirerek ifadeyi zenginleştirmek önemli rol oynayabilir. Ayrıca, türküyü söylerken doğru nefes ve beden kullanımı da müzikal ifade açısından etkili olabilir. Müzikal ifade bağlamında, ses eğitimi açısından doğru teknik ve yöntemlerin yanı sıra, sanatçının duygusal ifadesi ve müzikal anlatımı da önemlidir. Ses eğitimi, sadece teknik yeterlilik değil, aynı zamanda müziği, duygu ve anlamla ifade etme becerisini de geliştirir. Bu bağlamda, sesin teknik özelliklerinin yanı sıra duygusal derinliği yansıtmaya ve müzikal ifade gibi unsurları da ele alınmalıdır.

Kara Toprak Türküsünün Renklendirilmiş Belge Portresi



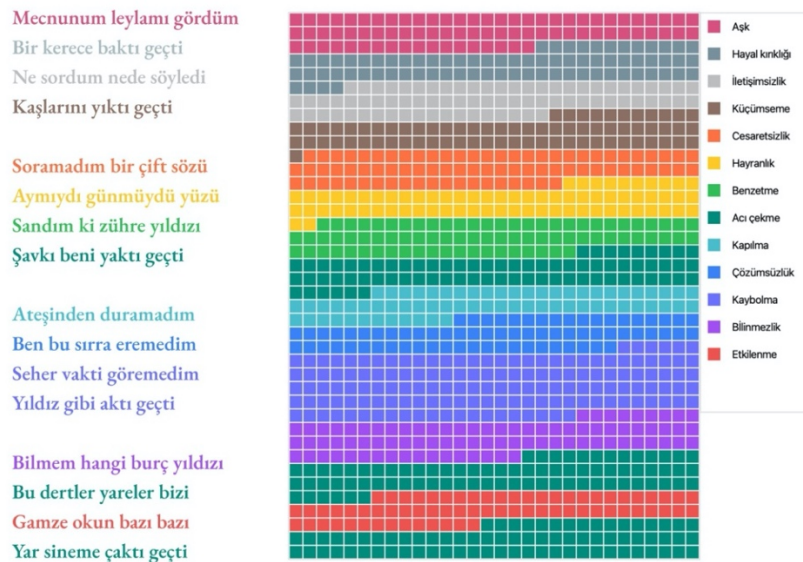
Şekil 4. Kara Toprak türküsünün renklendirilmiş belge portresi

Şekil 4’de Kara Toprak türküsünün renklendirilmiş belge portresi yer almaktadır. Türkü ilk mısradaki hayal kırıklığı ifadesiyle başlıyor. Sonraki dizelerde sırasıyla sadakat, arayış, hayranlık, karşılık, şükür, bereket ve kalıcılık ifadelerine yer verilmiştir. Seslendirmede bu duygu ifadeleri dikkate alınabilir. Bu bağlamda, türkünün bir hayal kırıklığı ifadesiyle başlaması bu bağlamda duygusal bir geçiş içeriyor. Seslendirme sırasında olayın dramatik yönleri ve duygusal yükseklikleri yansıtılabilir.

Bu türkü, Aşık Veysel’in toprağa olan sevgisini ve bağlılığını anlatan bir eserdir. Türküdeki “benim sadık yârim kara topraktır” ifadesi, Aşık Veysel’in toprağı hayatının anlamı, kaynağı ve sonu olarak gördüğünü belirtir. Toprağın kendisine geçim sağladığını hem de ölümünden sonra onu bağrına basacağını ifade eder. Aşık Veysel, toprağın kendisine verdiği nimetlere şükrederken, insanlardan göremediği vefayı topraktan gördüğünü işaret eder.

Eseri seslendirmede ve yorumlamada öncelikle hayal kırıklığı sonrasında sırayla sadakat, arayış, hayranlık, karşılık, şükür ekseninde bir duygusal derinlik bulunmaktadır ve bu duygu geçişlerini uygun nüanslarla ön plana çıkarmak müzikal ifade açısından etkili olabilir. Ses tonunu ve ifadesini değiştirmek, doğru nefes ve beden kullanımı gibi sesin profesyonel anlamda kullanıldığı teknikler de uygulanmalıdır.

Mecnunum Leylamı Gördüm Türküsünün Renklendirilmiş Belge Portresi



Şekil 5. Mecnunum Leylamı Gördüm türküsünün renklendirilmiş portresi

Şekil 5’te Mecnunum Leylamı Gördüm türküsünün renklendirilmiş belge portresi yer almaktadır. Türkü ilk mısradaki aşk ifadesiyle başlıyor. Sonraki dizelerde sırasıyla hayal kırıklığı, iletişimsizlik, küçümseme, cesaretsizlik, hayranlık, benzetme, acı çekme, kapılma, çözümsüzlük, kaybolma, bilinmezlik ve etkilenme ifadelerine yer verilmiştir. Seslendirmede bu duygu ifadeleri dikkate alınabilir. Bu bağlamda, türkünün bir aşk ifadesiyle başlaması ve hayal kırıklığı ifadesiyle devam etmesi bağlamında duygusal bir geçiş içeriyor. Seslendirmede sırasıyla bu duygu ifadeleri ve uygun nüanslar dikkate alınabilir. Bu doğrultuda yapılacak seslendirmede türkünün dramatik yönleri ve duygusal yükseklikleri müzikal ifadeyi etkili bir şekilde yansıtılabilir.

Bu türkü, Aşık Veysel’in Leyla’ya olan aşkını ve onunla kavuşamamanın acısını anlatan bir eserdir. Türküdeki “Mecnunum leylamı gördüm” ifadesi, Aşık Veysel’in Leyla’ya olan aşkının Mecnun ve Leyla’nın aşkına benzediğini ifade eder. Onu bir kere gördüğünü ancak bir kere daha göremediğini de ekler. Aşık Veysel, Leyla’nın kendisiyle konuşmadığını bununla beraber onun güzelliğini yıldızlara benzediğini ve onun ışığının kendisini yaktığını da söyler.

Eseri seslendirmede ve yorumlamada öncelikle aşk sonrasında sırayla hayal kırıklığı, iletişimsizlik, küçümseme, cesaretsizlik, hayranlık, benzetme, acı çekme, kapılma, çözümsüzlük, kaybolma, bilinmezlik ve etkilenme ekseninde bir duygusal geçiş bulunmaktadır ve bu geçişi ön plana çıkarmak müzikal ifade açısından etkili olabilir. Ses tonunu ve ifadesini değiştirmek, doğru nefes ve beden kullanımı gibi sesin profesyonel anlamda kullanıldığı teknikler de uygulanmalıdır.

Çiğdem Der Ki Türküsünün Renklendirilmiş Belge Portresi



Şekil 6. Çiğdem Der Ki türküsünün renklendirilmiş belge portresi

Şekil 6’da Çiğdem Der Ki türküsünün renklendirilmiş belge portresi yer almaktadır. Türkü ilk mısra övünme ifadesiyle başlıyor. Sonraki dizelerde sırasıyla baştan çıkarma, üstünlük, rekabet, bereket, ayrılık, yakarış, uyum, seçicilik, zorluk ve çekicilik ifadelerine yer verilmiştir. Türkü övünme, üstünlük ifadeleriyle başlayıp ve ayrılık, yakarış ifadeleriyle devam etmektedir. Bu bağlamda bir duygusal bir geçiş içeriyor. Seslendirmede sırasıyla bu duygu ifadeleri ve uygun nüanslar dikkate alınabilir. Bu bağlamda türkünün dramatik yönleri ve duygusal yükseklikleri yansıtılabilir.

Bu türkü, Aşık Veysel’in yârine olan özlemini ve doğanın güzelliğini anlatan bir eserdir. Türküdeki “Çiğdem der ki ben alâyım” ifadesi, Aşık Veysel’in, çiğdemden kendisini yârine benzettiğini, ondan daha güzel bir yâr olmadığını anlatır. Çiğdem çiçek dolu dağları, yârinin gurbette ağladığını ekler. Türküdeki “Lâle der ki be hey tanrı” ifadesi, Aşık Veysel’in lâlenin tanrıya yakardığını, boynunun neden eğri olduğunu sorduğunu, yârdan ayrı düştüğünü söylediğini belirtir. Aşık Veysel, lâlenin kendisini yârine benzettiğini, boynunun eğri olmasının yârinin ayrılığından kaynaklandığını söyler.

Seslendirmede, ses tonu ve duygusal ifade, müzikal anlatımı güçlendirir ve eserin ruhunun doğru bir şekilde iletilmesine olanak tanır. Müzikal ifadenin doğru bir şekilde yönlendirilmesi, sesin sadece teknik bir araç olmaktan çıkarak, duygusal bir anlatım aracına dönüşmesini sağlar. Bu, ses eğitimiindeki temel aşamaların ötesinde, sanatçının müziği duygu dolu bir şekilde ifade etmesini ve dinleyiciyle daha derin bir etkileşim kurmasını sağlar.

Sonuç ve Tartışma

Aşık Veysel’in altı türküsündeki sözlerin ses eğitimi bağlamında müzikal ifade odaklı analizini yapılmıştır. Araştırmada, türkü sözleri duygusal ifadelerle göre renklendirilmiş ve bu renklerin ses eğitimi açısından müzikal ifade ekseninde yorumlanmıştır. Araştırmanın bulguları, Aşık Veysel’in türkülerindeki sözlerin hem duygusal hem de müzikal açıdan zengin bir içerik sunduğunu, ses eğitimi alanında hem öğrencilerin hem de eğitimcilerin müzikal ifade becerilerini geliştirmek için kullanılabilecek değerli bir kaynak olduğunu göstermiştir. Araştırmanın sınırlılıkları, türkü sözlerinin duygusal ifadelerinin kişiden kişiye değişebileceği, renklendirme yönteminin tamamen araştırmacının subjektif yorumuna dayandığı, ses eğitimi alanındaki müzikal ifade kriterlerinin net bir şekilde tanımlanmadığı ve araştırmanın sadece altı türkü ile sınırlı kaldığı şeklinde sıralanabilir. Araştırmanın gelecekte yapılacak çalışmalara ışık tutması için, Aşık Veysel’in diğer türkülerinin de benzer bir yöntemle analiz edilmesi, türkü sözlerinin duygusal ifadelerinin farklı kişi ve gruplar tarafından nasıl algılandığının araştırılması, ses eğitimi alanındaki müzikal ifade kriterlerinin daha net bir şekilde belirlenmesi ve türkü sözlerinin ses eğitimi sürecinde nasıl etkili bir şekilde kullanılabileceğinin ortaya konması önerilebilir.

Seslendirmede, anlamı derinleştirmek ve etkileyici bir performans için uygun nüanslarla yorum yapmak, aynı zamanda müzikal ifadeyi zenginleştirmek açısından bir önemli rol oynabilir. Bununla beraber eserleri seslendirirken doğru nefes ve beden kullanımı da müzikal ifade için etkilidir. Müzikal ifade bağlamında, ses eğitimi sadece teknik yeterlilik değil, aynı zamanda müziği, duygu ve anlamla ifade etme yeteneğini de geliştirir. Ses eğitimi, sadece teknik yeterlilik değil, aynı zamanda müziği, duygu ve anlamla ifade etme becerisini de geliştirir. Bu bağlamda, sesin teknik özelliklerinin yanı sıra duygusal derinliği yansıtmaya ve müzikal ifade gibi unsurları da dikkate alınmalıdır. Ömür (20021) sesin, bireyin içve duygu dünyasını dışa yansıtan en iyi müzikal ifade aracı olduğunu belirtir.

Müzikal ifadenin doğru yönlendirilmesi, sanatçının sesini sadece teknik bir araç değil, aynı zamanda duygusal bir anlatım aracı olarak kullanabilmesini sağlar. Bu nedenle, teknik bir aşamanın ötesine geçerek, müziğin duygu dolu bir ifadesini oluşturmak ve yansıtmak ifadeye farklı bir boyut kazandırır. Bu bağlamda Aşık Veysel'in eserlerindeki duygusal ifadeleri ele almak için, onun zorlu yaşam mücadelesinden, türkülerindeki sembollerden dil kullanımına kadar geniş bir perspektife yayılan bir incelemeyi gerektirir. Aşık Veysel'in hayat hikayesi, türkülerindeki derin anlamlı semboller ve duygusal ifadesi, onun yaşamının zorluklarla dolu bir yolculuk olduğunu vurgular. Aşık Veysel'in dünyaya bakışını anlamak için kullandığı "iki kapılı bir han" metaforu, yaşamın başlangıcından sonuna kadar süren bir geçiş olarak yorumlanabilir. Ölüm teması, türkülerindeki menzile ulaşma ve hazırlık süreci olarak karşımıza çıkar. Veysel'in eserlerindeki dil kullanımını ve sembolizmini anlamak, sanatının daha derin bir kavrayışına ve kültürel bağlamda değerlendirilmesine olanak sağlar. Bu tür bir analiz, Aşık Veysel'in türkülerini dilbilimsel ve müzikal bir bakış açısıyla değerlendirmeyi mümkün kılar, böylece sanatçının eserleri daha kapsamlı bir şekilde anlaşılabilir ve kültürel bir zenginlik içinde değerlendirilebilir.

Türkü sözlerinin duygusal ifadelerinin renklendirilmesi, ses eğitimi alanlara müzikal ifade becerilerini geliştirmek için etkili bir araç sunmaktadır. Bu şekilde renklendirme türkü sözlerinin duygusal anlamlarının kavranmasına ve seslerin duygularla uyumlu bir şekilde kullanılmasına yardımcı olabilir. Ayrıca ses kalitesi ve tonunun ayarlanması, sesin doğru bir şekilde ifade edilmesi ve seslerin duyguları iletmek için bir araç olarak görülmesine katkıda bulunabilir. Ses eğitimi araştırmalarında bu yöntemle yapılan analiz geliştirilebilir ve yaygınlaştırılabilir.

Yazar Özgeçmişi



Alper Şakalar, 1984 yılında Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimi doğduğu şehirde tamamladıktan sonra İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı'nı kazandı. Lisans eğitimi sonrası Antalya'ya yerleşti. Bu dönemde yüksek lisans ve pedagojik formasyon eğitimlerini tamamladı ve 2016 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı'nı kazanarak yaşamına İstanbul'da devam etti. 2018 yılında Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nde şan ve bireysel ses eğitimi ile ilgili eğitimler vermeye başladı. 2023 yılında doçent unvanı alan Şakalar'ın çok sayıda bilimsel ve sanatsal çalışmaları, ulusal ve uluslararası ödülleri mevcuttur. E-mail: alpersakalar@gmail.com ORCID: 0000-0002-0137-9089 **Google Scholar:** 0duaW5wAAAAJ

Academia.edu: <https://independent.academia.edu/AlperSakalar>



Sevdâ Gürel, 2004-2008 yıllarında Cumhuriyet Üniversitesi GSF Müzik Bilimleri Bölümünden mezun oldu. Lisans eğitimi süresince Prof. Dr. Ş. İlknur OKATAN ve 2007 yılında Erasmus ile gittiği Polonya Krakow Müzik Akademisi'nde opera sanatçısı Magdalena BARYLAK ile şan eğitimi üzerine çalışmıştır. 2009 yılında Avusturya/Viyana'da The European Volunteer Service Programme kapsamında 7 ay süreyle çocuklarla müzikli oyun ve koro çalışmaları yaptı. 2012-2015 yıllarında Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisansını, 2015-2018 yıllarında ise Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde doktora eğitimini tamamladı. 2014-2018 yıllarında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi GSF Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde görev yapmıştır. Bu sürede çok sayıda uluslararası proje ve festivallerde şan ve koro konserleri vermiştir. 2015 yılında İspanya'da "Songs in Europe" Europe Lifelong Learning Grundtvig AB projesine katılmıştır. 2019 yılından bu yana Dr. Öğretim Üyesi olarak atandığı Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde görev yapmaktadır. E-mail: tokersevd@gmail.com ORCID: 0000-0003-0496-7852

Academia.edu: <https://independent.academia.edu/TokerSevda>

Kaynaklar

- Abdurashitova, E. (2021). Sociolinguistics gender discourse analysis in media. *Foreign Languages in Uzbekistan*, 4(39), 62-73. <https://doi.org/10.36078/1633678058>
- Arseven, T. (2023). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosunda Âşık Veysel. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Âşık Veysel Hatırasına Gelenek Ve Edebiyat Özel Sayısı, 61-74.
- Bars, M. (2023). Âşık Veysel'in âşık tarzı şiir geleneğini temsil gücü. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Âşık Veysel Hatırasına Gelenek ve Edebiyat Özel Sayısı, 146-167.
- Crowe, M. (2005). Discourse analysis: towards an understanding of its place in nursing. *Journal of Advanced Nursing*, 51(1), 55-63.
- Demirel, S., ve Terzioğlu, A., M. (2023). Denizli türkülerinin ilköğretim müzik dersinde kullanılabilirliğine yönelik bir araştırma. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 59, 120-140.
- Deniz, S. (2021). Âşık Veysel'in şiirlerinde dil sapmaları. *Farabi Felsefe ve Din Bilimleri Dergisi*, 2(2), 46-61.
- Elefant, C. (2009). Music therapy for individuals with rett syndrome. *International Journal on Disability and Human Development*, 8(4), 359-368.
- Erdal, G. (2014). Aşık Veysel in village institutions and his contributions to music education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 116, 1449-1453.
- Erdal, K. (2023). A study on the Texts in the MEB textbooks of Âşık Veysel Şatıroğlu. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Âşık Veysel Hatırasına Gelenek ve Edebiyat Özel Sayısı, 48-60.
- Gao, X., Xin, J., Satô, T., Hansuebsai, A., Scalzo, M., Kajiwara, K., ... & Billger, M. (2007). Analysis of cross-cultural color emotion. *Color Research & Application*, 32(3), 223-229.
- Hannon, E., Soley, G., & Ullal, S. (2012). Familiarity overrides complexity in rhythm perception: a cross-cultural comparison of american and turkish listeners. *Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance*, 38(3), 543-548.
- Humairah, L. and Manaf, N. (2018). Ideology in public comments towards news about jakarta election in social media. *International Conferences on Educational, Social Sciences and Technology*. Padang, February 14th - 15th 2018.
- Jonauskaitė, D., Abu-Akel, A., Dael, N., Oberfeld, D., Abdel-Khalek, A., Al-Rasheed, A., ... & Möhr, C. (2020). Universal patterns in color-emotion associations are further shaped by linguistic and geographic proximity. *Psychological Science*, 31(10), 1245-1260.
- Locke, A. and Yarwood, G. (2016). Exploring the depths of gender, parenting and 'work': critical discursive psychology and the 'missing voices' of involved fatherhood. *Community Work & Family*, 20(1), 4-18.
- Lyu, S., Lin, N., & Chen, S. (2023). *Research on acoustic parameters of singing voice for singing speech intelligence*. *Advanced Intelligent Technologies for Information and Communication*. 131-141.
- Merrill J and Larrouy-Maestri P (2017) Vocal Features of Song and Speech: Insights from Schoenberg's Pierrot Lunaire. *Front. Psychol.* 8:1108.
- Mihelač, L. (2022). The role of songbooks in the preservation of children's folk songs in kindergarten. *Revija Za Elementarno Izobraževanje*, 15(3), 301-315.
- Niebudek-Bogusz, E., Sznurowska-Przygocka, B., Fiszer, M., Kotyło, P., Sinkiewicz, A., Modrzewska, M., ... & Sliwinska-Kowalska, M. (2008). The effectiveness of voice therapy for teachers with dysphonia. *Folia Phoniatica Et Logopaedica*, 60(3), 134-141.
- Ömür, M. (2001). *Sesin peşinde (1. Baskı)*. Pan Yayınları. İstanbul.
- Özaydın, N ve Yiğit, N. (2016). Şan eğitimi alanlarda karşılaşılan şarkı sesi sorunları. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(9), 185-199.
- Palmer, C. (1989). Mapping musical thought to musical performance. *Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance*, 15(2), 331-346.
- Palmer, C. and Holleran, S. (1994). Harmonic, melodic and frequency height Influences in the perception of multivoiced music. *Perception & Psychophysics*, 56(3), 301-312.
- Pfleiderer, M. (2011). Vocal pop pleasures: Theoretical, analytical and empirical approaches to voice and singing in popular music. *IASPM Journal*, 1(1), 1-16.
- Sak, R., Sak, İ., Şendil, Ç., ve Nas, E. (2021). Document analysis as a research method. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-256.
- Sarı, M. (2023). Teacher and poet Osman Topcu who is Aşık Veysel's student. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Âşık Veysel Hatırasına Gelenek Ve Edebiyat Özel Sayısı, 75-96.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the singing voice*. Northern Illinois University Press.
- Tekman, H. and Hortaçsu, N. (2002). Music and social identity: stylistic identification as a response to musical style. *International Journal of Psychology*, 37(5), 277-285.
- Thomas, G., Jong, F., Kooijman, P., Donders, A., & Cremers, C. (2006). Voice complaints, risk factors for voice problems and history of voice problems in relation to puberty in female student teachers. *Folia Phoniatica Et Logopaedica*, 58(5), 305-322.
- Titze, I. R., & Verdolini Abbott, K. (2012). Vocology: The science and practice of voice habilitation. National Center for Voice and Speech.

- Varul, M. (2013). The sufi ethics and the spirits of consumerism. *Marketing Theory*, 13(4), 505-512.
- Wang T, Zhao Y, Yin M. Analysis and research on the influence of music on students' mental health under the background of deep learning. *Front Psychol*. 2022 Oct 12;13:998451. doi: 10.3389/fpsyg.2022.998451. PMID: 36312155; PMCID: PMC9605585.
- Yates, C., Justus, T., Atalay, N., Mert, N., & Trehub, S. (2016). Effects of musical training and culture on meter perception. *Psychology of Music*, 45(2), 231-245.

İnternet Kaynakları

- URL-1. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%82%C5%9F%C4%B1k_Veysel (E. T. 20.11.2023)
- URL-2. <http://www.sivas.gov.tr/asik-veysel> (E. T. 21.11.2023)

Musical expression-oriented analysis of the lyrics of Aşık Veysel folk songs in the context of voice education

Abstract

Aşık Veysel is one of the most important representatives of Turkish folk music. His folk songs have universal features both musically and textually. This study aims to analyze the textual structure of 6 folk songs of Aşık Veysel in terms of expression and values. At the same time, it is discussed how folk songs can be used to develop musical expression in the context of voice education. The aim of the research is to analyze Aşık Veysel's folk songs in terms of vocal education and to reveal their musical expression features. The research is important in terms of analyzing the dimensions of Aşık Veysel's folk songs in terms of discourse (text) analysis, musical expression and vocal education. In the research, information about Aşık Veysel's life, art and general characteristics of his folk songs were given. In addition, the socio-cultural and educational dimensions of the association of Aşık Veysel folk songs with musical expression have also been tried to be addressed by mentioning the research topics in other disciplines. The examined folk songs were transferred to Maxqda24 qualitative data analysis software, the expressions in the lyrics were coded and the musical expressions were colored and indicated with the document portrait tool. Conclusions about how these expressions should be handled in voice education were written and suggestions were developed. As a result of the research, it was seen that Aşık Veysel's folk songs mostly include expressions of emotions such as love, love, tolerance, loyalty, search, and admiration. The research suggests that Aşık Veysel folk songs should be studied more in the field of vocal education.

Keywords : Aşık Veysel, music, musical expression, voice training, Turrkish folk song



Araştırma Makalesi

Türkiye’de müzik makalelerinin yazımında kalite ölçütlerinin belirlenmesi ve öneriler

Hasan Said Tortop¹

Makale Bilgisi

Geliş: 11 Ekim 2023
Kabul: 27 Aralık 2023
Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Müzik araştırmaları
Makale yazım ilkeleri
Makale kalite ölçütleri

2822-3195 / © 2023 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Müzik araştırmaları alanın akademik dergi ve akademik yayın sayısı azlığı ile diğer akademik alanlara göre farklılaştığı görülmektedir. Bunun nedeni müzik araştırmacısının aynı zamanda performans gösteren kişi olması olabilir. Müzik araştırmacısının, hem bilimsel bir makale yazma konusunda hem de müzik performansında başarı göstermesi işleri hiç de kolay değildir. Bu açıdan müzik araştırma makalesi yazma ile ilgili kalite standartlarının belirlenmesi ve geliştirilmesi oldukça önemlidir. Bu araştırma, Türkiye’deki müzik alanındaki makalelerin belirli ölçütlerle incelenmesi ve makale yazma konusundaki bu ölçütlerin neden olması gerektiğinin açıklanması ile ilgilidir. Araştırma durum çalışması niteliğindedir. Dokümanlar, Journal for the Interdisciplinary Art and Education ve Türk Müziği dergilerinde 2023 yılında yayınlanan müzikle ilgili on yedi makaledir.. Her iki dergi, editöryal süreçlerinde makalelerin yazımındaki kalitenin artırılmasına önem vermektedir.. Araştırma genel bir durumun tespitini yapmayı hedeflemenin yanında, müzik makalesi yazımı ile ilgili ideal çerçevenin çizilmesini de önermektedir. Araştırmada makalelerin incelenmesi için on yedi adet ölçüt belirlenmiştir. Bu ölçütler ilgili dergilerin yazım kılavuzlarından ve Türk Müziği Akademisi² adlı eğitimin içeriğinde sunulan ölçütlerdir. Araştırma sonucunda incelemeye alınan makalelerin birçoğunun bu ölçütleri çok az yerine getirdiği, bazı ölçütlerde hiçbir makalenin uygun olarak yazılmadığı belirlendi. Müzik araştırmaları makalelerinin yazımında bu ölçütlerin neden yer alması gerektiği örneklerle açıklandı.

Makaleye atıf için

Tortop, H.S., (2023). Türkiye’de müzik makalelerinin yazımında kalite ölçütlerinin belirlenmesi ve öneriler. *Türk Müziği*, 3(4), 499-506. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574780>

Giriş

Bilimsel araştırma, bilim insanlarının yaptığı en önemli aktivitedir. İyi bir bilim insanı olmanın günümüzdeki karşılaştırılmasına bakıldığında farklı metriklerin ve reytinglerin (Google Scholar, Scopus Citescore gibi) olduğu görülmektedir. Sanat alanındaki bir akademisyenin iyi bir bilim insanı olmasındaki güçlük hem sanat alanında iyi bir uygulamacı (performer), hem de bilim insanlarının karşılaştırılmasında kullanılan araçlarda ve platformlarda üstlerde olmalarının zorluğudur.

Türkiye, yükseköğretim sisteminin gelişmesi açısından birçok dönemden geçmiş bir ülkedir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki reformlar, yabancı ülkelere akademisyenlerin gelmesi, yurt dışında lisansüstü eğitimin desteklenmesi, yükseköğretim kurulunun (YÖK) kurulması, üniversitelerarası kurulun (ÜAK) kurulması, akademik dergiciliğin dergipark sistemi (Web 1) ile desteklenmesi gibi birçok önemli gelişmeler yaşanmıştır. Türkiye’nin akademik sıralamasının dünyada ne durumda olduğu konusuna girmek istemiyorum. Yeni üniversitelerin ve yeni bölümlerin kurulması sebebiyle akademisyen ihtiyacının oluşması, bu akademisyenlerin akademik atama ve yükselmelerinde en önemli göstergelerden biri olan makale yayınlamaları konusu önem kazanmıştır. Bu çalışmada müzik araştırmalarındaki makalelerin kalitelerine ve bu yayınların dergilerden kabulünü etkileyebilecek ölçütleri belirlemeye çalıştım.

¹ Doç. Dr., Editör, Antalya, Türkiye. E-mail: hasansaidfen@gmail.com

² Detaylı bilgi Türk Müziği dergisi web sitesinde yer almaktadır (Web 2).

YÖK Akademik platformunda “sanat” kelimesi ile yapılan taramada 4357 akademisyen bulunmaktadır. Akademisyenlerin platforma yaptıkları veri girişlerine bağlı olarak ürettikleri akademik ürünler; makale (10355), patent (12), kitap (5924) ve tez (8757) şeklindedir (Web 3). Genel bir yorumlama ile sanat alanındaki araştırmacıların kişi başı ortalama 2 makale ürettikleri söylenebilir. “Müzik” kelimesi ile yapılan aramada ise akademisyen sayısının 1984 olduğu görülmektedir. Buradan sanat alanıyla ilgili verilerin nerdeyse yarısı müzik alanından geldiği söylenebilir. Türkiye’deki sanat ve müzik alanındaki akademisyenlerin bilimsel araştırma performanslarının artırılması konusu diğer tüm akademisyenlerde olduğu gibi genelde “ yayımlanan makale” üzerinden değerlendirilmektedir. Dünyaca ünlü akademik reyting kuruluşları yaptıkları değerlendirmelerde en büyük faktör olarak yayımlanan makaleleri seçmişlerdir. Bu araştırmada müzik araştırmalarıyla ilgili olarak iki akademik dergide (Journal for the Interdisciplinary Art and Education (JIAE) ve Türk Müziği) yayımlanan makaleler üzerinde genel bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır. Bunun yanında bir akademik makaledeki kalite ölçütlerinin belirlenmesi konusunda, temel sorunlar ve çözüm önerileri yönelik irdeleme yapılması amaçlanmıştır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması türünde olup, mevcut durumun betimlenmesini hedeflemektedir. Bunun yanında bu araştırma, bilimsel araştırma yöntemlerine yönelik kitaplar ve internet kaynaklarından elde edilen bilginin incelenmesi ve irdelenmesi açısından doküman analizi ve söylem analizi tekniklerine uygundur.

Dokümanlar

Bu araştırmada, JIAE ve Türk Müziği dergisinde yayımlanan (belirli bir sayıdaki) makaleler (toplamda 17 makale) seçilmiştir. Makalelerin incelenmesinde bilimsel araştırmada genelde akademik dergilerin talep ettiği bazı ölçütleri bulundurma durumları genel bir perspektiften ele alınacaktır. Bu ölçütler tarafımdan bilimsel araştırma yöntemleri dersleri ve eğitimleri verirken oluşturduğum eğitim dokümanları ve editörlük tecrübelerim doğrultusunda geliştirilmiştir. Müzik makalelerinde olması istenilen özellikler ve ölçütler Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Müzik makalelerinde olması istenilen özellikler ve ölçütler

Ölçüt No	Özellik ve Ölçütler	Makaleye katkı yönü
Ölçüt 1	Özet yazımında düzen, açıklık, netlik	Düzenlilik
Ölçüt 2	Giriş bölümünde girişin doğru yapılması	Düzenlilik, akıcılık, dikkat çekicilik
Ölçüt 3	Araştırmanın kuramsal temelinin olması	Temel oluşturuculuk, dayanaklılık
Ölçüt 4	Araştırmayla ilgili literatürün tüm dünya ekseninde sunumu	Kapsayıcılık, ilgililik
Ölçüt 5	Önem bölümünün ekonomiklik ve orijinallik durumunu içermesi	Değerlilik
Ölçüt 6	Amaç ya da problemin yazımı	Düzenlilik, dayanaklılık
Ölçüt 7	Araştırma yönteminin doğru seçimi	Değerlilik, geçerlilik
Ölçüt 8	Örneklem ya da dokümanların belirlenmesinin açıklanması	Geçerlilik
Ölçüt 9	Veri toplama araçları/dokümanların seçim nedeni ve açıklanması	Dayanaklılık
Ölçüt 10	Veri analizinin seçiminin ve detayının açıklanması	Dayanaklılık
Ölçüt 11	Araştırmada ileri istatistik ve analiz kullanımı	Değerlilik
Ölçüt 11	Bulguların araştırma amaç/problemiyle paralellikte sunumu	Düzenlilik
Ölçüt 12	Tartışmanın yeterli ve zengin yapılması	Kapsayıcılık
Ölçüt 13	Sonucun yeterli bir özetleme şeklinde yapılması	Bütünleştiricilik, düzenlilik
Ölçüt 14	Önerilerin uygulamacılara/araştırmacılara yönelik yapılması	Kapsayıcılık, yararlılık
Ölçüt 15	Araştırmanın sınırlıklarının betimlenmesi	Kapsayıcılık, geçerlilik
Ölçüt 16	Bilgilendirme kısmının bulunması	Detaylılık
Ölçüt 17	Kaynakçanın yazımının kurallara uygun ve titiz şekilde yapılması	Düzenlilik

Bulgular ve Tartışma

Bu bölümde makale yazımında ve makalenin kalitesindeki belirlenen ölçütlerin gerçekleştirilme düzeyleri ve bu ölçütleri gerçekleştirmeye yönelik öneriler sunulacaktır.

Tablo 2. Araştırma kapsamına alınan makalelerin ölçütleri karşılayanların sayısı

Ölçüt No	Ölçütler	JIAE	TM
Ölçüt 1	Özet yazımında düzen, açıklık, netlik	3	1
Ölçüt 2	Giriş bölümünde girişin doğru yapılması	-	2
Ölçüt 3	Araştırmanın kuramsal temelinin olması	-	-
Ölçüt 4	Araştırmayla ilgili literatürün tüm dünya ekseninde sunumu	-	-
Ölçüt 5	Önem bölümünün ekonomiklik ve orjinallik durumunu içermesi	1	4
Ölçüt 6	Amaç ya da problemin yazımı	2	3
Ölçüt 7	Araştırma yönteminin doğru seçimi	2	1
Ölçüt 8	Örneklem ya da dokümanların belirlenmesinin açıklanması	1	1
Ölçüt 9	Veri toplama araçları/dokümanların seçim nedeni ve açıklanması	2	1
Ölçüt 10	Veri analizi seçimi ve detaylarının açıklanması	2	1
Ölçüt 11	Araştırmada ileri istatistik ve analiz kullanımı	-	1
Ölçüt 11	Bulguların araştırma amaç/problemiyle paralellikte sunumu	2	1
Ölçüt 12	Tartışmanın yeterli ve zengin yapılması	1	1
Ölçüt 13	Sonucun yeterli bir özetleme şeklinde yapılması	1	-
Ölçüt 14	Önerilerin uygulamacılara/araştırmacılara yönelik yapılması	1	1
Ölçüt 15	Araştırmanın sınırlıklarının betimlenmesi	-	-
Ölçüt 16	Bilgilendirme kısmının bulunması	-	-
Ölçüt 17	Kaynakçanın yazımının kurallara uygun ve titiz şekilde yapılması	1	1

JIAE: Journal for the Interdisciplinary Art and Education TM: Türk Müziği

Tablo 2’de makale yazımı ile ilgili ölçütler ve bunları karşılayan makalelerin sayısı verilmiştir. Bu ölçütlerin kısaca açıklaması yapılmış ve ölçütleri yerine getirmenin önemi altbaşlıklar altında tartışılmıştır.

Ölçüt 1. Özet yazımında düzen, açıklık, netlik

Bir makalede en önemli unsurlardan biri özetidir. Özeti belli standart ve kurallara göre yazılması gerekmektedir. Özet, makalenin tümünü yansıtmalıdır. Bunun yanında özeti okuyucu dikkat çekici özelliği de olmalıdır. Yapılan incelemede özet yazımında incelenen makalelerden JIAE’deki üç makalenin TM’deki bir makalenin bu özellikleri taşıdığı belirlenmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Uluslararası Rast Müzik Kongresi’nin web sitesinde katılımcılar için özet hazırlama kılavuzu oluşturulduğu görülmektedir (Web 4).

Özette giriş cümlesi, araştırmanın önemi ve problemi (amacı), araştırma modeli, dokümanlar/katılımcılar, veri toplama araçları, veri analizi, bulgular, sonuç ve öneriler bölümlerini belirli ölçülerde bulundurmaları gerekmektedir. Yapılan incelemelerde, araştırma konusu ile uzun ve gereksiz açıklamaların olduğu, bulgular ve sonuç kısmının çok kısa olduğu, makalelerin çoğunda araştırmanın yönteminden bahsedilmediği görülmektedir.

Ölçüt 2. Giriş bölümünde girişin doğru yapılması

Giriş bölümünde araştırmacı, okuyucunun dikkatini çekici araştırma raporları ve haberlere atıf vererek başlamalıdır. Ancak incelenen makalelerde tez yazımına benzer şekilde direkt konudan ve kavramlardan başlandığı görülmektedir. Bununla ilgili olarak JIAE’deki hiçbir makalede buna dikkat edilmediği TM’de ise sadece 2 makalenin buna uygun olarak yazıldığı görülmektedir.

Giriş cümlesi ya da giriş paragrafı makalenin tema konularına teorik ve kavramsal çerçeveyi açıklamadan önce dikkat çekici, okuyucuyu makaleyi okumaya itici bir şekilde yapılmalıdır.

Ölçüt 3. Araştırmanın kuramsal temelinin olması

Genelde araştırmacılar, bir konuyu seçerken “hiç çalışılmamış, bu konuyu ben çalışmalıyım” gibi bir motivasyon ile hareket etmektedir. Bir konunun spesifik ve çalışılmamış olması elbette araştırmaya önemli bir güç katmaktadır. Ancak bu şekilde düşünülen araştırmanın bir kuramcı tarafından daha önce ele alındığı dikkatten kaçmaktadır. Sosyal

bilimlerdeki araştırmaların hepsinin bir kuramsal gözlükle incelenmesi gerekmektedir. Bir kuramsal çerçeve çizilmeden araştırmacının incelenmesi, araştırmacının doğru bir bakış açısı ile ele alınmasını engelleyeceği için araştırma sonuçlarında yanlış kararlarla bulguların yorumlanmasını ortaya koyacaktır. Her araştırmacı araştırmaya başlamadan önce kuramsal bir gözlük takar. Bunun nitel araştırma paradigmasındaki karşılığı teori yüküllük olarak ifade edilir (Büyüköztürk vd., 2010). Araştırmacı farkına varmadan, aslında zihnindeki bir kuramla hareket eder. Bir araştırmacının bilimsel olması için onun bilim camiasında ortaya atılan ve tartışılan kuram(lar)la açıklanması gereklidir.

Müzik araştırmalarında, müzik araştırmalarının müzik alanının etkilendiği disiplinlere hakim olması kuramsal çerçeve kurabilmesi için gereklidir. O yüzden iyi bir müzikologun sosyoloji, felsefe, antropoloji, tarih gibi disiplinlere yüksek düzeyde vukufiyetinin olması gerekir.

Bu konuda JIAE ve TM’de incelemeye alınan makalelerin hiçbirinde *kuramsal çerçevenin olmasının* dikkate alınmadığı görülmektedir. Bu durum oldukça dikkat çekicidir. Makalelerde kuramsal çerçevenin olmayışı, onların temel dayanaklarının olmamasına ve temellendirme problemlerinin olmasına yol açar. Bunun yanında kuramsal çerçeveyi çizemeyen araştırmacının araştırma bulgularını tartışacak gözlüğü takamamasından dolayı tartışma bölümünün herhangi bir karşılaştırma ölçütünden uzak bir şekilde afaki ve havada olması durumu da ortaya çıkacaktır.

Ölçüt 4. Araştırmayla ilgili literatürün tüm dünya ekseninde sunumu

İncelemeye alınan her iki dergideki makalelerin hiçbirinde ilgili literatürün uluslararası düzeyde sunumuna rastlanmamıştır.

Türkiye’de müzik alanında yayın yapan akademik dergilerin ulusal düzeyden uluslararası düzeye ulaşması oldukça sorunludur (Tortop ve Demirel, 2023). Araştırmacıların çalıştıkları alanla ilgili olarak “sadece Türkiye’de araştırmaların yapıldığı o yüzden yabancı literatüre bakılmasının gereksizliği” gibi bir algıda oldukları söylenebilir. Ancak bir önceki inceleme kriterim olan kuramsal çerçevenin olması durumu araştırmacının konusunu uluslararası düzeye taşır. Çünkü, *kuramlar, belli olguları açıklama sistemleri* olduğu için çoğunlukla zaman ve mekandaki değişimlere karşı da bağışıklık kazanmışlardır. Örneğin belirli bir zaman ve zeminde cari olan kuramsal açıklama başka bir dönemde aynı olguların tekrar edebileceğini öngörür. Ancak bazı istisnalarda belli toplumların farklılıkları ile farklı kuramsal açıklamalar olabilir. Araştırmacı kuramsal çerçevesini çizdiği araştırmasını dünya eksenin karşılaştırmalı olarak sunduğunda ancak uluslararası düzeydeki literatürü deşmeye, farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koymaya başlar.

Müzik araştırmalarında, araştırmacıların *bilimsel bilginin kümülatif olduğu* yanlıgısı hakim olmuş olabilir. Bilim felsefesinin önemli tartışma alanlarından biri olan bilimsel bilginin üretimi sürecinde, *bilimsel bilginin yanlışlanabilirliği ilkesi* Popper (1959)’ın ortaya attığı (Çev. Aka, & Turan, 2015) önemli bir görüş olup, bilimsel bilgi birikimsel olarak değil, elenerek ve değişerek üretilir. Bu konuya, bir diğer katkı ise Bilimsel Devrimlerin Yapısı adlı kitabının yazarı Thomas Khun’un görüşleridir. O’na göre bilimsel bilgiler (teori düzeyindeki) devrimsel bir yıkımla yeni bir aşamaya geçmektedir (Çev. Kuya, 2015). Ancak, belli alanlardaki araştırmalarda -örneğin etnografik araştırmalarda- belli bir toplumun, grubun özelliklerinin ortaya çıkarılması, keşfi ve betimlemesi çalışmalarında, bilimsel bilginin kümülatif olduğu kısmen doğru olarak kabul edilebilir. Ancak bir olgunun betimlenmesi birinci düzey aşamada bir araştırma olup, araştırma değeri açısından da en alt düzeydedir. İlk ve temel araştırma olmadan kuramsal çalışmaların ortaya çıkmayacağı muhakkaktır. Ancak müzik araştırmacılarının betimleme düzeyindeki araştırmalarını başka bölge, toplum, ülke gibi eksenlerle paralellikte yürütmesi, araştırmasının uluslararası literatürle de tartışılmasını sağlayacaktır. Örnek vermek gerekirse, filan yöredeki türkülerin incelenmesi şeklindeki araştırmacının, “Filan yöredeki türkülerini kültürel etkileşim ya da çatışma bağlamında incelenmesi” şekline dönüştürülmesi, bir önceki araştırma konusunda yer alan betimlemenin zaten yapılacak olmasının yanında araştırmacının kültürel etkileşim ya da çatışma perspektifiyle dünya üzerindeki başka bir araştırmalarla da kesişme noktalarını ortaya çıkaracaktır.

Ölçüt 5. Önem bölümünün ekonomiklik ve orjinallik durumunu içermesi

Yapılan incelemede JIAE’de bir makalenin ve TM’deki beş makalenin bu ilkeye uygun yazıldığını belirledim. Araştırmacının önem bölümü genelde makalelerde araştırmacılar tarafından dikkat edilen bölümlerden biridir. Ancak bu konuda bazı yanlışların olduğu da görülmektedir. Önem *sadece ve ilk defa ben çalıştım* mantığı ve argümanıyla

yazıldığı görülmektedir. Ancak bu durumun doğru olmadığını Türk Müziği Akademisi eğitimlerinde de vurguladım. Örnek vermek gerekirse, sizin önemli bir fonun yöneticisi olduğunuzu ve belli araştırmaları destekleme yetkiniz olduğunu düşünelim. Hangi araştırmalara bu fonu kullandırırınız ve neden? sorusunun cevabının **ekonomiklik** açısından önem ifadesi olduğunu belirtebilirim.

Bunun yanında **orjinallik** kavramının çok iyi anlaşılması için de yaratıcılık kuramlarının çok iyi anlaşılması gerekmektedir. Sanıldığına aksine bir şeyin orijinal olması ya da yaratıcılık yönünün olması onun ilk defa çalışılıyor olması ile doğrudan ilişkili değildir. Orjinallik sosyal bilimlerde, fen bilimlerinde yer aldığı gibi *yeni bir bitki türü bulmaktan* öte bir özelliğe sahiptir. Çünkü, sosyal bilimlerde ortaya çıkarılan bir çok bilginin farklı açıdan başka bilgilerle ilişkilerinin olduğu muhakkaktır. Bu yüzden orjinallik salt, kapalı ve izole bir bilgiyi çıkarmak anlamına tam olarak gelmemektedir. Aksine müzik araştırmacısının bulduğu yeni bilgiyi *diğer disiplinlerle ilişki kurulabilir hale getirmesi* onu daha fazla orijinal yapabilecektir. Bu durumu, araştırmaya sadece tek renk gözlükle bakmamak, *“araştırmaya birden çok renkte gözlükle bakarak asıl rengi ortaya çıkarmak”* benzetmesiyle orjinallik kavramını açıklayabiliriz.

Ölçüt 6. Amaç ya da problemin yazımı

Yapılan incelemede JIAE’de iki makalenin ve TM’de üç makalede amaç ya da problemin yazımına dikkat edildiği görülmektedir. Amaç ya da problemi yazma durumunun ayrı bir başlık altında yapılıp yapılmaması da oldukça önemlidir. Çoğu araştırmacı bu bölümün ayrı yazılmasını önemsemez. Bunun tez yazımında bir kural olarak yer aldığını ama makale yazımında yazılmasa da olabileceğini düşünebilir. Ancak, birçok kişi araştırmanın hangi dinamiklerle başladığını direkt bu bölümü okuyarak anlayabilir.

Araştırmada, araştırmacının araştırmayı neden yapmak istediği, hangi noktalarda sıkışmanın olduğu konusu araştırmanın problemini oluşturur. Bu problemin çözülmesi için çizilen hareket yolu ya da irade ise araştırmanın amacıdır.

Müzik araştırmacılarının kuramsal çerçeve ile belirginleştirdiği inceleme alanının kesin çizgilerle çizilmesi araştırmanın düzeni için de önemlidir. Çünkü araştırmanın problemi ve alt problemleri, bulgular kısmında bu sırayla sunulmalıdır. Bu durum aynı zamanda araştırmacının doğru bir planlama ve sunum yaptığıının göstergesi olacaktır. Bu konu bir başka ilke ile detaylandırılacaktır.

Ölçüt 7. Araştırma yönteminin doğru seçimi

Yapılan incelemede JIAE’deki beş makalenin ve TM’deki bir makalenin bu kriterlere uygun şekilde yazıldığını belirledim. Araştırma yöntemi bölümünün müzik araştırmacıları tarafından çoğunlukla yazılmasının ihmal edildiği görülmektedir. Bunun nedeni olarak makalelerin inceleme makalesi (review article) gibi düşünüldüğü çıkarımı yapılabilir. Ancak inceleme makaleleri bilindiği üzere herhangi bir alandaki tartışmaların en usta şekilde yapıldığı makalelerdir. İnceleme makalesi, yöntem bölümünü yazmayı zorunluluk olarak koşmaz ama araştırmacının tüm literatüre hakimiyeti ile tartışmayı en iyi şekilde yapmasını zorunluluk olarak koşar. Müzik araştırma makalelerinin çoğu bu açıdan bakıldığında aslında inceleme makalesi değildir. O yüzden müzik makalelerin yöntem bölümü (metodoloji) muhakkak olmalıdır. Müzik araştırmacısı, araştırmasında hangi araştırma yönteminin kullanıldığını yazması gerekmektedir. Doğru araştırma yönteminin seçimi için şu yapılabilir. Müzik araştırmacısı, araştırma yöntemlerinin doğru belirlendiği makaleleri çokça incelenmeli ve böylelikle içgörüsünü geliştirmelidir. Makalede, seçilen araştırma yönteminin neden seçildiği ile ilgili argüman oluşturma muhakkak yapılmalıdır.

Ölçüt 8. Örneklem ya da dokümanların belirlenmesinin açıklanması

Yapılan incelemede JIAE ve TM’de birer makalenin örneklem ya da dokümanların belirlenmesi konusunda ayrı bir bölüm oluşturduğu belirlendi.

Nicel araştırmalarda evren, örneklem gibi kavramlar araştırmanın genellenebilirliği açısından önemlidir. Nitel araştırmalarda ise araştırmanın geçerliği ve güvenilirliği açısından hangi örneklem metodunun belirlendiği ortaya konmalıdır. Ancak müzik araştırmalarında durum biraz farklı olup, inceleme nesnesi eserler ve dokümanlardır. O yüzden araştırmacı hangi dokümanları neden belirlediğini açıklamalıdır.

Ölçüt 9. Veri toplama araçları/dokümanların seçim nedeni ve açıklanması

Yapılan incelemede JIAE’de iki ve TM’de bir makalenin bu kriterleri yerine getirerek yazıldığı belirlendi. Müzik araştırmalarında veri toplama araçlarının ya da dokümanların belirlenmesi yanında niye bu veri toplama araçlarının ve dokümanların seçildiği detaylıca açıklanmalıdır. Araştırmacıların bu noktada ihmalkar olması durumu, *ne de olsa biliniyor* gibi bir yaklaşımdan ileri gelebilir. Ancak seçim kriterleri belirlemek ve bunu açıkça ortaya koymak araştırmacının çerçevesinde kalması ve kalındığının gösterilmesi açısından önemlidir.

Ölçüt 10. Veri analizi seçimi ve detaylarının açıklanması

Yapılan incelemede JIAE’de iki ve TM’de bir makalenin bu kriterleri yerine getirerek yazıldığı belirlendi. Veri analizi, ham verilerin anlamlı bulgular haline dönüşmesi için oldukça önemlidir. Bu durum doğru veri analizi metodunun kullanılması ile mümkündür. Veriler için analiz yöntemi bulmak, keşfetmek ve uygulamalara almak ayrı bir uzmanlık alanıdır. Bu açıdan veri analizinin detaylıca ve kaynak göstererek açıklanması oldukça önemlidir.

Ölçüt 11. Araştırmada ileri istatistik ve analiz kullanımı

Yapılan incelemede sadece TM’deki bir makalenin bu kriterlere uyduğu belirlendi. Müzik araştırmalarında nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin kullanılmasında basit düzeyde istatistikler olan yüzde ve frekans gibi analizlerle yapılan yorumlamalar oldukça hatalıdır. Bunun yanında gruplar arası farklılaşmanın belirlendiği araştırmalara da artık çok fazla itibar edilmediği görülmektedir. Artık nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı araştırmalarda, değişkenler arası ilişkilerin belirlenip modeller oluşturularak kurama ulaşma çalışmalarının itibar gördüğü bilinmektedir. Nitel araştırmalar da karama desenli araştırmalar olguların açıklanmasında daha fazla tercih edilmektedir. Bu açıdan müzik araştırmacıların ileri istatistik tekniklerini makalelerinde kullanmaları oldukça önemlidir.

Ölçüt 12. Bulguların araştırma amaç/problemiyle paralellikte sunumu

Bu kriterlere dikkat eden JIAE’de iki ve TM’de bir makale olduğu belirlendi. Önceki kriterlerimizden olan araştırma amaç ya da probleminin belirlenmesi ve ayrı bölüm olarak yazılması araştırma için iskeletin oluşmasında ilk temel noktadır. Araştırma problem ve alt problemlerinin yazılması, aynı zamanda bu problemlere ilişkin bulguların da aynı sırayla sunumuyla araştırmada düzeni sağlayacaktır. Çünkü hangi araştırma probleminin araştırılıp araştırılmadığı bu şekildeki sunumla net bir şekilde görülebilecektir.

Ölçüt 13. Tartışmanın yeterli ve zengin yapılması

Bu kriterle ilgili olarak JIAE’de ve TM’de sadece birer makalenin bu ölçüte uygun olarak yazıldığı belirlendi. Müzik araştırmalarında tartışmanın yeterli yapılması konusunda yazarların “*bu konuyu ilk defa ben çalışıyorum*” gibi bir yaklaşımı olduğu görülmektedir. Ancak daha önce de “kuramsal çerçevenin yazılması” kriterinde belirtildiği gibi kuramsal ve kavramsal çerçevenin belirlenmesi ile araştırma literatür açısından da derinlik kazanacaktır. Aynı kuramsal çerçeve ile yapılan araştırmalar, doğrudan araştırmacının tartışabileceği bir materyal haline gelecektir. Tez yazımında zorunlu koşulan *ilgili literatür* bölümü bazen birbirinden kopuk ilgili araştırmaların sıralanması şeklinde sunulmaktadır. Makale yazarken de ilgili literatür alt başlığının yazılması bazen kabul edilebilir, ancak makalede ilgili literatürün belli ve ilişkili sırayla sunumunun yapılması gerekir. Bu sunum birbirinden kopuk bir şekilde ilgili araştırmaları sıralama şeklinde değil, onların bulgularını bir akışla birleştirme şeklinde olmalıdır. Tartışma, ilgili literatür bölümünün bir tekrarı şeklinde olmamalıdır. Tartışma, bulguların sırayla sunumunun yapıp, peşlerine ilgili literatürün eklendiği, tartışıldığı, böylelikle araştırmanın bir bütünlük kazandığını ve yeni iskeletin oluştuğunu gösteren bir kişilikte olmalıdır.

Ölçüt 14. Sonucun yeterli bir özetleme şeklinde yapılması

Bu kriterle ilgili olarak JIAE’deki sadece bir makalenin ölçüte uygun olduğu belirlendi. Sonuç bölümleri sosyal bilimler alanı araştırmalarında fen bilimleri alanından farklıdır. Fen bilimlerinde araştırma deneysel yönetime endeksli olup, çıkan bulgular, oldukça kısa ve öz sonuçları doğurur. Örneğin bir alışımın farklı deneysel yöntemlerle analizi sonucunda bu alışımın otomotiv sanayinde şu parçalarda kullanılıp kullanılmayacağı konusunda karar verilir. Bu ise çok kısadır. Üretilen alışım, dayanım özellikleri açısından hareket aksamalarında kullanıma uygundur gibi. Ancak sosyal

bilimler kesin net sonuçlar çıkaran araştırmalar olmadığı ancak olgunun betimlenmesinin yapılmaya çalışıldığı (Baş ve Akturan, 2008) araştırmalar olduğu için araştırmanın bulguları ve tartışmalarının sonuç olarak yazımında araştırmanın tümüne ait bir özetlemenin yeniden yapılmasını içermelidir. Bu açıdan aslında müzik araştırmacısı, bir okuyucunun araştırmanın sonuç bölümüne bakarak araştırmanın diğer kısımlarına bakmaya ihtiyaç duymayacağı bir özetlemeyi sunması gerekir.

Müzik araştırmalarında araştırmacıların sonuç bölümünü maddeler halinde sunumu da görülmektedir. Ancak bu şekilde bir sunumun belki öneriler kısmında olması tercih edilebilir.

Ölçüt 15. Önerilerin uygulamacılara ve ilerideki araştırmalara yönelik yapılması

Bu kriterleri uyan JIAE ve TM’de sadece birer makalenin olduğu görülmektedir. Araştırmacıların öneriler kısmını ayrı bölüm olarak yazmadıkları belirlenmiştir. Bir araştırmanın öneriler kısmının yazılması aslında o araştırmanın yaşaması ve taze kalması için oldukça önemlidir. Bir makalenin değeri o makalenin atıf alma kapasitesi ile ölçülmektedir. Makalenin atıf alması için öneriler bölümü oldukça önemlidir. Müzik araştırmacısı, yaptığı araştırma alanının ileride hangi yönlerinin yeniden araştırılması gerektiğini “ilerideki araştırmalara öneriler” başlığı ile verebilir. Bu sayede makaleyi okuyanlara “ben şunları araştırdım ancak siz şu konuları da araştırabilirsiniz” der. Normalde bir araştırmacı bir alandaki birkaç makaleyi okuduğunda araştırma alanındaki boşlukları hızlıca görür. Ancak, derinliği olmayan kişiler göremeyebilir. Bunun yanında akademisyenliğe yeni başlayan lisansüstü öğrencileri için de bu bölümün oldukça önemli olduğu söylenebilir.

Bunun yanında yapılan araştırma, sadece araştırmacılara değil aynı zamanda o alandaki uygulamacılara da yararlı ve kullanılabilir bilgiler ortaya koyacaktır. O yüzden bunların da öneriler kısmında “uygulamacılara öneriler” şeklinde belirtilmesi oldukça önemlidir.

Ölçüt 16. Araştırmanın sınırlıklarının betimlenmesi

İncelemesi yapılan makalelerin hiç birinde araştırmanın sınırlılıklarının belirlenmediği görülmüştür. Müzik araştırmalarında araştırmacı, araştırmasının kesin sınırlarını çizerse, elde edilen bilgilerin hangi sınırlar içinde geçerli olduğunu da belirlemiş olur. Bu durum hem makaleyi inceleyen hakem için hem de makaleyi okuyan kişi için doğru gözlüğün takılmasına imkan verecektir. Aksi takdirde okuyucunun yanlış çıkarımlar yapmasına neden olabilecektir. Araştırmanın sınırlılıklarının yazımının, iyi bir makalede olması gereken bölümler olarak değerlendirilmesi ve müzik araştırmalarının yazımında bir alışkanlık haline gelmesi gereklidir..

Ölçüt 17. Bilgilendirme kısmının bulunması

Bilgilendirme (Acknowledgment) bölümü, bilhassa araştırmanın etik çerçevesiyle bilgilerin sunulduğu, teşekkürlerin edildiği, okuyucuya araştırma hakkında ekstra gerekli bilgilerin de sunulup deklere edildiği bölümdür. Bu bölümün de inceleme yapılan makalelerde yer almadığı görülmektedir.

Ölçüt 18. Kaynakçanın yazımının kurallara uygun ve titiz şekilde yapılması

Yapılan incelemede her iki dergideki birer makalenin bu kriterlere uygun olduğu görülmüştür. Her derginin kaynakça yazımında farklı kuralları kullanması yazarları da bıktırabilir, ancak genelde sosyal bilimlerde APA stili kullanılmaktadır. Yazarların en azından kaynakça yazım stiline temel kurallarını bilmesi önemlidir. Ancak daha önemli konu ise kaynakların detaylarının eksik olarak yazılması durumudur. Örneğin bir dergiden alınan makalenin kaynak gösteriminde cilt, sayı, sayfa gibi detaylar ihmal edilebilmektedir.

Bir makalenin titiz yazımında en önemli göstergelerden biri kaynakçanın titiz yazımıdır. Titiz bir araştırmacı tüm kaynakları tek tek bularak onlara ulaşır, onları kaynakçada tüm detayları ile belirtir. Bu konuda hassasiyetle ilgili olarak akademik dergi sistemleri doğru kaynak gösterme ile ilgili makalelerde ayrı uygulamalar ya da yazılımlar oluşturmuşlardır. Müzik araştırmacılarının doğru kaynak gösterme konusunda bu araçları kullanmaları önerilebilir. Ancak kitap, tez, bildiri gibi diğer araştırma türlerindeki kaynak göstermelerde kendileri yazmaları gerekmektedir. Bunun yanında İngilizce yayın yapan bir dergide Türkçe olan kaynakların başlıklarının parantez içinde İngilizcilerinin de verilmesi, Türkçe bilmeyen okuyucular için oldukça yararlı olacaktır.

Sonuç

Türkiye’de müzik araştırmalarının gelişmesi, müzik araştırmacılarının bilimsel ve akademik yazma konusundaki becerilerinin gelişmesine bağlıdır. Müzik araştırma makalelerinin kalitesinin artırılması için makale yazımı ile ilgili bazı ilkelerin yeni akademik dergilerde ortaya konulduğu görülmektedir. Bunun yanında tarafımdan ücretsiz olarak 6 hafta boyunca yapılan Türk Müziği Akademisi eğitimi, müzik araştırmalarının gelişimi için amaçlanmıştır (web 2). Türk müziği araştırmalarının Türkiye’de ve dünyadaki en büyük arşivi olmayı hedefleyen Türk Müziği dergisi de yazarlar için yazım kılavuzlarında ölçütleri ve ilkeleri belirtmektedir. Ancak inceleme kapsamına alınan her iki dergide yayınlanan makalelerin çoğunun -bu hassasiyetlere rağmen- belirlenen ölçütlere uygun olmadığı görülmüştür. Bilhassa, araştırmacının kuramsal çerçevesinin yazılması, araştırmacının sınırlılıklarının yazılması ve bilgilendirme bölümü yazılması ölçütlerinde makale bulunmamaktadır. Diğer ölçütlerde makalelerin çoğu ölçütlere uymaktadır. Bu araştırma, Türkiye’deki müzik araştırma makalelerinin niteliğinin geliştirilmesi konusunda önemli bir çerçeve çizmesi açısından bu alanda çalışan akademisyenler, editörler, hakemler gibi kişilere kaynaklık ve rehberlik etmesine katkı sağlayabilir. Müzik (bilhassa müzikoloji) alanındaki araştırmacılara, nitel ve nicel araştırma metodolojileri konusunda detaylı incelemeler yapmaları önerilebilir.

Araştırmanın Sınırlılıklar

Bu araştırma JIAE ve Türk Müziği dergilerinde 2023 yılında yayınlanan makalelerle, bu dergilerin yayın ilkeleri ve yazım kılavuzlarında bahsi geçen ve Türk Müziği Akademisinde verilen eğitimin içeriğindeki ölçütlerle sınırlıdır.

Bilgilendirme

Bu araştırmanın bir bölümü ISIPAE2023’te sunulmuştur.

Kaynaklar

- Baş, T., & Akturan, U. (2008). *Nitel araştırma yöntemleri Nvivo 7.0 ile nitel veri analizi*. Seçkin yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç, Ç. E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Kuhn, T. S. (2015). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Çev. Nilüfer Kuyaş. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Popper, K. R. (2015). *Bilimsel Araştırmanın Mantığı*. Çev. İlknur Aka ve İbrahim Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tortop, H.S., ve Demirel, S. (2023). Türkiye’de müzik araştırmalarının gelişmesi bağlamında akademik dergilerin betimsel incelenmesi. *Türk Müziği*, 3(1), 161-166.

Web siteleri

- Web 1. <https://dergipark.org.tr/>
- Web 2. <https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/muzikakademi>
- Web 2. <https://akademik.yok.gov.tr/AkademikArama/>
- Web 3. <https://rastmusiccongress.org/>

Araştırma Makalesi

Modal yapıtlarda modülasyon temsil modeli: Çember Mod Alanı

Ümit Fışkın¹

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Kasım 2023

Kabul: 28 Aralık 2023

Online Yayın: 30 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler

Beşli çemberi

Çember Mod Alanı

Mod

Modülasyon

Müzik analizi

Öz

Müzik analizi çalışmalarında 20. yüzyılda akor veya dizi temelli yaklaşımla bestelenen yapıtların armonik ilerleyişini (harmonic progression) incelemek için farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Tonal müzikte modülasyon bölgelerinin temsilinde Riemann'ın tonnetz'i, Tonal Perde Alanı (Lerdahl, 2001), modal müzikte Modal Perde Alanı (Tsougras, 2003) ve Tymoczko'nun (2011) küple temsil yaklaşımları bulunmaktadır. Diyatonic modların dışında tetratonik ya da pentatonik diziler ve Türk Makam Müziği'nde kullanılan dizilerin Batı müziği ses sistemindeki tampereleriyle benzerlik gösteren diyatonic olmayan modlar Türk Beşleri'nin de aralarında bulunduğu yerli ve yabancı besteciler tarafından kullanılmıştır. Literatürde modülasyon bölgelerinin temsili için diyatonic olmayan modları ve tetratonik ve/veya pentatonik modları da kapsayan bir model bulunmamaktadır. Bu doğrultuda çalışmada mevcut yaklaşımları geliştirerek Batı müziği eşit tampereli sistem ve tetratonik, pentatonik, heksatonik, heptatonik ve oktatonic modlarla sınırlı Çember Mod Alanı (ÇMA) önerilmiştir. Çalışmanın amacı 20. yüzyılda dizisel yaklaşımla bestelenen yapıtlarda modülasyon sürecini temsil etmek için mod alanı önermektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman ve müzikal stil analizi kullanılmıştır. İlgili dokümanlar amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. Modelin hangi modları kapsayacağı, bu modlar arasında yakınlık-uzaklık ilişkisi tanımlanması ve modelin görsel temsili yapılmıştır. Modelde mod bölgeleri renklerle temsil edilmiştir. Çalışmada literatürde dizisel yaklaşımla bestelendiği tanımlanan Bartók'un Piyano Sonatı (1. Bölüm), Stravinsky'nin Askerin Öyküsü (Marş Royal), Hindemith'in Altı Şanson (Şanson 2) ve A. Adnan Saygun'un Op. 15 Sonatin (1. Bölüm) yapıtlarından kesitler mod dönüşümü (modülasyon) bağlamında incelenmiştir. İlgili yapıtlardaki modal 'patika' ÇMA modeliyle temsil edilmiştir. ÇMA 33 tetratonik, 185 pentatonik, 299 heksatonik, 261 heptatonik ve 94 oktatonic mod olmak üzere 873 diyatonic ve sentetik modu kapsamaktadır. Çemberin bütünü on iki dilime bölünmüş ve beşli çemberi model alınarak eksen bölgeleri bu dilim bölgelerinde temsil edilmiştir. Bu modelde modların birbirine olan yakınlık-uzaklık ilişkisini tanımlamak için 'azami yakınlık değeri' önerilmiştir. Bu değerin hesaplanması için modlar arası ortak perde sayısı ve matematik alanındaki koordinat sisteminden faydalanılmıştır. İncelediğim yapıtlarda modülasyon bağlamında eksen ve mod bölgelerinin değiştiği bestecilerin hipermodülasyon tipine ağırlıklı olarak müracaat ettiği dikkati çeken unsurdur. Önerdiğim mod alanı sayesinde modülasyonun bütünsel olarak görsel temsili sağlanmış; bestecinin yapıtta tercih ettiği eksen bölgeleri, modlar ve modal plan konusunda veri elde etme ve yorum yapma olanağı sunulmuştur. Bu sayede bestecinin stil ve estetik özellikleri hakkında bilgiye ulaşılabilir. Önerilen modelle herhangi bir bestecinin dizisel tipteki yapıtları arasında veya başka bir bestecinin yapıtlarıyla karşılaştırmalı analiz yapılması sağlanabilir. Bu sayede tarihsel veya mekânsal bağlamda bestecilerin stilistik özellikleri hakkında veri sağlanabilecektir. Önerdiğim model bestecilerin tercih ettiği farklı modal yapılar eklenerek geliştirilebilir.

2822-3195 / © 2023 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Fışkın, Ü, (2023). Modal yapıtlarda modülasyon temsil modeli: Çember Mod Alanı. *Türk Müziği*, 3(4), 507-531. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10574792>

Giriş

19. yüzyılın sonuna kadar geçen süreçte ulusal ve siyasi koşulların değişimi, sanat akımlarını ve dolayısıyla müzikteki değişimi etkilemiştir. Bu dönemde Wagner, Liszt ve Strauss'un üretimlerinde kromatizme başvurmaları, kromatik

“perdelerin daha sık ve tonal yapıyı bulanıklaştırmak amacıyla kullanılması,” (Dallin, 1964:44) tonalitenin ses malzemesini genişletmiş, “Debussy’nin tonalitenin hiyerarşik düzenini temel almayan, akorları renklerinden ötürü birbirleri ile ilişkilendirmesi tonalitenin çözülmesinin” zeminini hazırlamıştır (Çöloğlu, 2005:15). İkinci Viyana Okulu ile tonalitenin gerilim-çözülüm dengesi iyice sarsılmıştır. Modernizm’in peşinden sürüklediği İzlenimcilik, Ulusalçılık, Dışavurumculuk, Minimalizm, Neo-Klasizm ve Neo-Romantizm gibi akımlar sanat ve sanatçıyı oldukça etkilemiştir. Bu bağlamda 20. yüzyıla gelindiğinde tonal yapıt üretimi devam ettiği gibi atonalite², polytonalite³, neo-tonalite ve 12-ses sistemi gibi yaklaşımlar ‘Yeni müzik’ döneminin üretiminde, yeni sistemlerin oluşmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda 20. yüzyıl besteleme yöntemlerinde besteciler arasında farklı yaklaşımlar gözlenir. Elektronik müzik, rastlamsal müzik, şans müziği, kolaj ve makine müziği gibi yeni tını, ses ve müzik enstrümanı dışındaki nesnelerin orkestrada kullanımı gibi yaklaşımlarla keşifler üretime dahil olmuştur (Burkholder vd., 2010).

Tymoczko’ya göre 20. yüzyılda besteciler yapıtlarında üç farklı yöntem kullanmışlardır: akor temelli yaklaşım, dizi temelli yaklaşım ve bu iki yöntemin birleştiği hibrid yaklaşım. Akor temelli yaklaşımda besteciler dizilerle bağlantısı olmayan akor sekansları üretilir. Bu yaklaşımı uygulayan besteciler arasında Debussy (*Fêtes*), Grieg (*Op. 62 No. 5 Drømmesyn*) ve Nyman (*The Mood That Passes Through You*) bulunur. Dizi temelli yaklaşımda ses hattı veya bağlantıları akorlardan ziyade diziler ile bağlantılıdır. Bu yaklaşımda geleneksel modülasyon⁴ yöntemleri 19. yüzyıl akor temelli yaklaşımın, yeni dizisel alanlara genişletildiği görülür. Dizisel yaklaşımda müzikal malzeme olarak majör ve minör dizi dışında sentetik dizi (tam ton, heksatonik dizi, oktonik dizi, Macar minör/majör vb.) ve kilise modlarının⁵ kullanıldığı görülür (Araz, 2008). Bu yaklaşımı uygulayan besteciler arasında Debussy (*Des Pas Sur La Neige, Le vent dans la plaine, Les collines d’Anacapri, L’isle joyeuse*), Janáček (*On an Overgrown Path (Seri 2 No. 1)*) ve Şostakoviç (*Op. 87 Fa# Minör Prelüd ve Füg*) bulunur. Üçüncü yaklaşımda ortak tipleri veya ortak akorlar aracılığıyla dizilerde bağ kurulur. Burada dizinin seslerinden oluşan, dizinin ‘alt kümesi’ diyebileceğimiz akorların ilişkisi söz konusudur. Bu küme genişletildiğinde diziye ulaşılabilmektedir. Bu yaklaşımı uygulayan besteciler arasında Grieg (*Op. 54, No. 6 Klokkeklang*) ve Stravinsky (*Petit Aires*) örnek gösterilebilir (Tymoczko, 2011).

Dallin’e (1964) göre 20. yüzyılda Hindemith, Prokofiev, Şostakoviç, Britten ve Tippett gibi besteciler atonaliteyi kendilerine yakın bulmadıkları için yeni uygulamalar gerçekleştirerek tonaliteyi yeniden yorumlamışlardır. Bunu uygulayan besteciler neo-klasizmin etkisinde kalmışlardır. Bu yaklaşımda diatonik modların yanı sıra Debussy’nin de *Gamelan* orkestrasından etkilenmeyle başvurduğu Batı-dışı kültürlerin geleneğinde kullandıkları diatonik olmayan dizileri kullanma ve Bartók ile Antokoletz’in başvurduğu yeni dizi icat etme yönelimi gözlenir.⁶

Çöloğlu’na göre İzlenimcilik etkisinde kalan besteciler Uzakdoğu dizilerine yönelirken, Ulusalçılık etkisindeki besteciler kendi kültürel geleneklerinden beslendikleri dizilere yönelmişlerdir. Bu yaklaşım Debussy ve Ravel’de majör/minör dizi yerine pentatonik dizi, tam ton dizisi ve kilise modlarını kullanmakla kendini gösterirken Stravinsky ve Bartók’un sentetik diziler ve yerel kültürlerinin mirası olan dizileri kullandıkları görülür (Çöloğlu, 2005:33).

Neo-klasizm yaklaşımında Klasik, Barok ve hatta daha önceki dönemlere başvurulur. Bu doğrultuda bestelemeye merkeziyetçi ve melodik gelişim kaygısı güdülürken, belirtilen dönemlerin form unsurlarına müracaat edilir. Bu yaklaşımın ilk örnekleri arasında Prokofiyev’in *Klasik Senfoni*’si (1917) ve Stravinsky’nin *Pulcinella* Balesi (1919) bulunur. (Demirel, 2009, s. 38). Bu etkiyle neo-tonal olarak sınıflandırılan yapıtlar üretilmiştir. Bu besteleme yöntemi “zamanın getirdiği yeni müzikal öğelerle, klasik dönemden gelen müzikal öğeleri birleştirdi. Bu klasik öğeler, eserin strüktürel (yapısal) özelliklerini, armonik çerçeveyi ve melodik unsurları kapsamaktadır.” (Demirel, 2009:38). Neo-tonal yapıtlar atonalite ve tonalitenin aşırılığı arasında bir yerde konumlanır. Neo-tonalite’de kromatik dizinin tüm dereceleri özgürce kullanılmakla beraber eksen sonoritesi yansıtılır. Ses malzemesi bağlamında geleneksel majör ve

² Tonal olmayan, belli bir ton merkezin olmaması.

³ Birden fazla ton merkezinin bir arada olması.

⁴ Modülasyon: Tonal/modal merkezin ve/veya bölgenin değişim süreci (Persichetti, 1961, p. 251).

⁵ Çalışmada mod kavramı “belli bir ‘eksen’e (tonic) sahip nota dizisi” (Sailor, 2018, p. 12) olarak tanımlanacaktır.

⁶ Bestecilerin mevcut diatonik modların dışında, halk ezgilerinde kullanılan dizilerden etkilenmeyle veya yapılarını ‘sıfırdan’ kendileri belirledikleri diziler ‘sentetik dizi’ olarak tanımlanır (Persichetti, 1961).

minör diziden kaçınılır ve diğer diatonik modlar⁷ veya dizi türleri tercih edilir. Tonal armonideki çeken yedili ve kök 3/5 akorundan kaçınılır. Bunun yerine 9'lu ve 11'li gibi genişletilmiş üçlü aralıklardan oluşan akorlar tercih edilir. Ayrıca tam dörtlü ve tam beşli aralığa ezgi hattında ve akor kurulumunda sıklıkla müracaat edilir. Armonik ilerleyiş işlevsel (fonksiyonel) armoni yaklaşımında kurgulanmaz. Neo-tonal yapıtlarda başlangıç ve bitiş hareketleri (yapısal başlangıç ve yapısal son) aynı eksen veya farklı ekseninde olabilir (Williams, 1997). Neo-tonaliteye örnek eserler arasında Bartók'un *Mikrokozmos*, Debussy'nin *Syrinx*, Hindemith'in *Altı Şanson*, Stravinsky'nin Bir Askerin Öyküsü (*The Soldiers Tale*), *Ragtime*, Pişano-Rag-Music ve Pulcinella Balesi bulunur.

Neo-tonal yapıtta eksenin vurgulanması için bazı yaklaşımlar sergilenmiştir:

- Tekrarlama: Eksen merkezi sık sık tekrar edilir ve/veya pedal perde kullanılır
- Pasajdaki pozisyon: Cümle, 'yan cümle', dönem vb. yapıların başlangıcı veya sonunda perdenin vurgulanması
- Dinamik vurgu: Aksan veya nüanslarla vurgulama.
- Rejistr vurgusu: Tiz veya pest rejistirda sıçramalı olarak vurgulama
- Ritmik vurgu: Metrik aksan veya uzun zaman aralığına sahip perde
- Armonik vurgu: Tam beşli aralığıyla armonik olarak vurgulama (Feezel, 2011).

Türkiye'de ilk kuşak bestecilerimiz yapıt üretimlerini yurt dışında aldıkları eğitim, Modernizm akımı ve Türk müziği etkisinde gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda bestecilerimizin ilk dönem üretimlerinde İzlenimci ve neo-klasizm etkisinde tonaliteyi yeniden yorumladıkları gözlenir. "*Fransa'da eğitim görmüş Rey ve Erkin'in İzlenimci akıma daha yakın olduğu gözlenirken, Akses ve Saygun'un neo-klasizm etkisinde*" olduğunu söyleyebiliriz (Çöloğlu, 2005, p. 16). Türk makam müziği ses malzemelerinin usul, dizi ve çeşni yapılarını Batı müziği ses sistemi ve armoni teknikleriyle harmanlayan bestecilerimizin 20. yüzyılın ilk yarısında dizi temelli yaklaşımlara başvurduğu gözlenir. Çöloğlu bestecilerimizin diatonik olmayan modları ele alışıını iki kategoride sınıflandırır:

"İlk olarak, Türk müziğinin makamsal yapısı ve Anadolu'nun tarihsel ses malzemesinden türemiş modal çekirdekler gözlemlenebilir. Makamlar, çeşniler ve modal çekirdekler özellikle birinci kuşak Türk bestecilerin önemli bir ses gereci olmuştur. İkinci olarak, [Türk] Beşler'i[ni] izleyen kuşakta, aralık içeriğiyle ön plana çıkan çekirdeklerin yapı taşı olarak kullanıldığını saptayabiliyoruz. Bunlar kimi zaman bir makam soyutlaması, kimi zamansa özgün çekirdekler olarak karşımıza çıkıyorlar." (Çöloğlu, 2005:33–34)

Türk Beşleri'nin üretiminde tonaliteden ve işlevsel armoniden uzak durma ve bunun yanı sıra merkezi niteleyen akor veya perde gibi bir unsur ve merkezietiyi sağlayan dizi yaklaşımı kendisini hissettirir (Çöloğlu, 2005:33).

Batı müziğinde armonik ilerleyişi temsil etmek için bazı modeller geliştirilmiştir. Bunlardan biri olan Tonal Perde Alanı (*Tonal Pitch Space* (TPS)) Fred Lerdahl'ın önerdiği *Generative Theory of Tonal Music*'in (GTTM) bir uzantısıdır. Brewer'e göre (TPS) herhangi bir müzik durumunun (*event*) bir tonal bağlamdaki kararlılık düzeyini, o durumun tonal merkezden uzaklığı açısından nicelleştiren bir modeldir. Bu bağlamda "*ton mesafesi akustik değil (yani frekanstaki farklılıklarla doğrudan ilişkili değildir) daha çok bilişseldir ve tonal ilişkilerin özümşenen bilgisine karşılık gelir.*" (Brewer, 2007: 48). Brewer (2007) için TPS, iki akor arasındaki tonal mesafenin bir tahmini ve ölçüsü olarak birkaç faktörün etkileşimini nicelleştirir; en önemli iki faktör, beşli çemberi adı verilen teorik yapıdaki iki akorun mesafesi ve iki akor arasındaki ortak perdelerin sayısıdır.

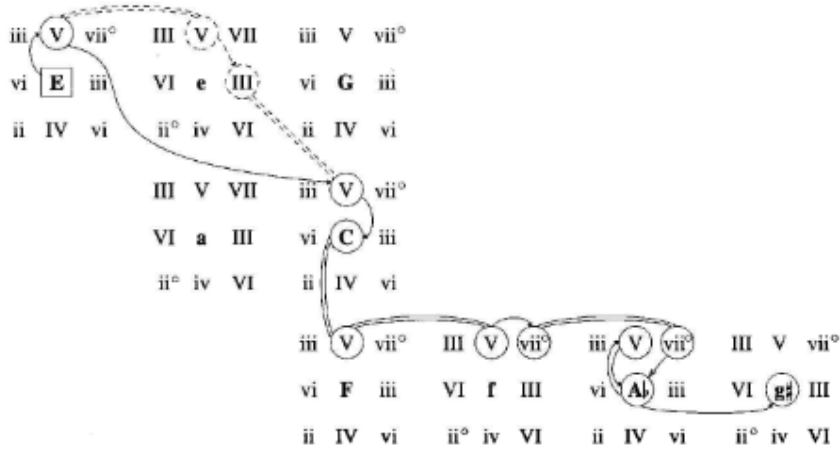
Lerdahl TPS'ı kurgularken Krumhansl'den etkilenmiştir. Krumhansl farklı müzikal eğitim ve tecrübeye sahip müzik dinleyiciler üzerinde yaptığı algı bağlamındaki deneysel çalışmasında belirli bir eksenden (tonikden) algılanan perde mesafeleri, akorlar ve bölgeler hakkında temelde aynı yargılarda bulunduklarını tespit etmiştir (Krumhansl, 1990). Bu keşif Lerdahl'ı, kendi deyimiyle, "*hem verilerdeki düzenli örüntüler için teorik bir açıklama aramaya hem de GTTM'nin uzatım analizi anlayışında niteliksel olarak belirtilen kararlılık [stabilite] koşullarını nicelleştirecek bir model geliştirmeye*" yöneltmiştir (Lerdahl, 2003). Ortaya perdelerin, akorların ve müzikal bölgelerin birbirleri

⁷ Beş büyük ikili, iki küçük ikili aralığı içeren nota dizisidir. Bu dizinin özelliği iki veya üç büyük ikili aralığının arasında küçük ikili aralığı bulunmasıdır.

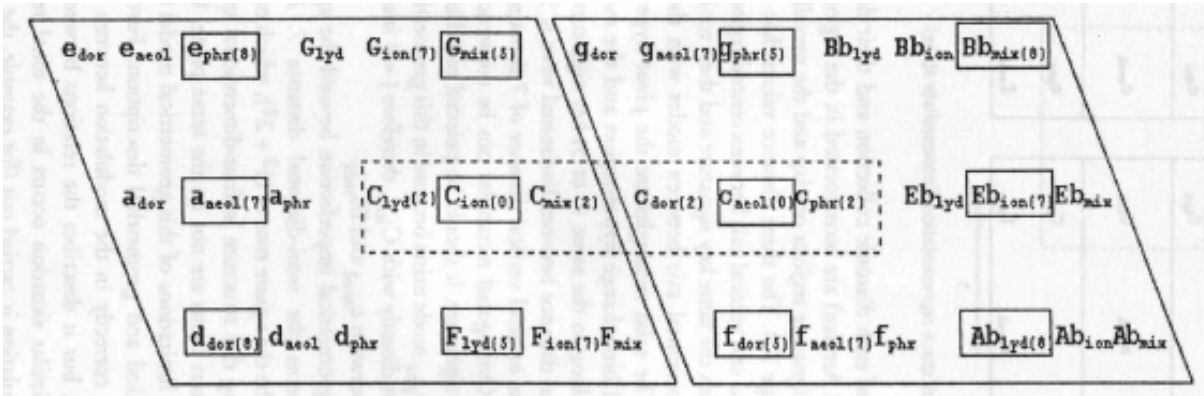
arasında algılanan mesafeler için cebirsel bir model sunan Tonal Perde Alanı (*Tonal Pitch Space* (TPS)) çıkmıştır (Lerdahl, 2003).

TPS'de Lerdahl perdeyle ilgili müzikal materyal ve organizasyona odaklanır: akor ve bölgesel alanlar, armonik uzatım, gamlar, akor gerilimi, melodik çekim. TPS iki farklı armonik gerilim türü arasında ayrım yapar ve her ikisini de hesaplamak için bir ölçüm tanımlar: ezgisel (yüzeysel) gerilim ve hiyerarşik (yapısal) gerilim. Eğer x , y üçlü akorları temsil ediyorsa, x ve y arasındaki mesafe $\delta(x, y)$, diatonik temel alana ve ortak olmayan perde kümelerine dayanan üçlü akorlardaki farklılıkların toplamıdır (Lerdahl, 2001). Yüzey gerilimi ardışık akorlar arasındaki gerilme değerini verirken, hiyerarşik gerilim uzak akorlar arasındaki gerilme değerini verir ve ancak uzatım yapısı ortaya çıktıktan sonra bulunur. Gerilimin nicelleştirilmesi, hem yapısal hem de yüzeysel gerilimi dikkate alarak, tonal bir parçadaki her akor için gerilimi hesaplamak adına kullanılır. TPS gerilim modeli, melodik gerilimin eklenmesiyle birlikte, dinleyicilerin beklentileri aracılığıyla düzenlenen duygusal tepkilerine dayanan deneysel sonuçlarla doğrulanmıştır (Krumhansl & Lerdahl, 2010).

Tsougras, Lerdahl'ın Tonal Perde Alanı modelini yedi diatonik mod için genişleterek Modal Perde Alanı'nı (*Modal Pitch Space* (MPS)) önermiştir. Tsougras'ın buradaki amacı diatonik modal müzik analizindeki koşulların makul şekilde tanımlanmasıdır. Bu bağlamda Tsougras perde, akor ve modal bölgeler arasında bölgesel yakınlık-uzaklık hesaplama algoritmaları önermiştir. Bu modeller geometrik şekillerle temsil edilmiştir.



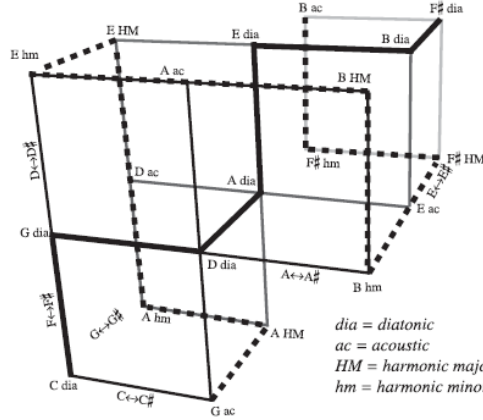
Şekil 1. Tonal Perde Alanı ile Tonal Plan Temsili (Lerdahl, 2001:96)



Şekil 2. Modal Perde Alanı Bölgesel Alan Temsili (Tsougras, 2003:72)

Tymoczko (2011) ilişki ağı odaklı modelini *pitch-class set theory* ve *Tonnetz* üzerine kurgulamıştır. Tymoczko bu modelde Batı müziğinde akor tabanlı ilişki ağlarını üç boyutlu ortamda temsil etmiştir. Tymoczko uzatım süreçlerini uyumlu ve uyumsuz akorların bağlantılı ilişkilerini küp ve küplerin yüzey alanlarında geometrik noktalar tanımlayarak temsil eder (Şekil 3). Bu temsil heptatonik dizelerle sınırlıdır. Burada modülasyon veya dizelerin yakınlık-uzaklık ilişkisi temsil edilirken dizelerdeki ortak perde sayısı dikkate alınmıştır. Fakat diatonik ve diatonik olmayan dizeler arasındaki mesafeler akor temelli hesap edilmiştir (Tymoczko, 2011).

Tymoczko 20. yüzyıl dizi temelli besteleme yöntemlerinde modülasyon (*transformation*) yöntemlerini üç boyutta sınıflandırır: Dizisel değişim, kromatik transpoze ve dizisel transpoze. Tymoczko modlar arasındaki dönüşümlerde 5-12 perdeden oluşan dizilerin yakınlık-uzaklık ilişkisini ortak perde sayısına göre belirlemiştir.



Şekil 3. Tymoczko'nun Modal Bölge Temsili

Araştırmanın Önemi

Literatürdeki modülasyon temsilleri arasında diatonik olmayan modları ve tetratonik ve/veya pentatonik modları da kapsayan bir model bulunmamaktadır. Bu doğrultuda çalışmamızda mevcut yaklaşımları geliştirerek Batı müziği eşit tampereli sistem ve tetratonik, pentatonik, heksatonik, heptatonik ve oktatonik modlarla sınırlı Çember Mod Alanı önerilecektir.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Müzik analizi çalışmalarında 20. yüzyılda akor veya dizi temelli yaklaşımla bestelenen yapıtların armonik ilerleyişini (*harmonic progression*) incelemek için farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Tonal müzikte modülasyon bölgelerinin temsiliinde Riemann'ın *tonnetz*'i, Tonal Perde Alanı (Lerdahl, 2001), modal müzikte Modal Perde Alanı (Tsougras, 2003) ve Tymoczko'nun (2011) küple temsil yaklaşımları bulunmaktadır. Diatonik modların dışında tetratonik ya da pentatonik diziler ve Türk Makam Müziği'nde kullanılan dizilerin Batı müziği ses sistemindeki tampereleriyle benzerlik gösteren diatonik olmayan modlar Türk Beşleri'nin de aralarında bulunduğu yerli ve yabancı besteciler tarafından kullanılmıştır. Literatürde modülasyon bölgelerinin temsili için diatonik olmayan modları ve tetratonik ve/veya pentatonik modları da kapsayan bir model bulunmamaktadır. Bu doğrultuda çalışmamızda mevcut yaklaşımları geliştirerek Batı müziği eşit tampereli sistem ve tetratonik, pentatonik, heksatonik, heptatonik ve oktatonik modlarla sınırlı Çember Mod Alanı (ÇMA) önerilecektir. Çalışmanın amacı 20. yüzyılda dizisel yaklaşımla bestelenen yapıtlarda modülasyon sürecini temsil etmek için mod alanı önermektir.

Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemi doküman ve müzikal stil analizi kullanılmıştır. Nitel araştırmaların doğasına uygun olarak belirlenen dokümanların/müzik eserlerinin seçiminde amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Önerilen modelin hangi modları kapsayacağı belirtilmiş, bu modlar arasında yakınlık-uzaklık ilişkisi tanımlanmış ve modelin görsel temsili tanıtılmıştır. Modelde mod bölgeleri renklerle temsil edilmiştir. Çalışmada literatürde dizisel yaklaşımla bestelendiği tanımlanan Bartók'un Piyano Sonatı (1. Bölüm), Stravinsky'nin Askerin Öyküsü (Marş Royal), Hindemith'in Altı Şanson (Şanson 2) ve A. Adnan Saygun'un Op. 15 Sonatin (1. Bölüm) yapıtlarından kesitler mod dönüşümü (modülasyon) bağlamında incelenmiştir. İlgili yapıtlardaki modal 'patika' ÇMA modeliyle temsil edilecektir.

Çalışmada dizi formülü modlar tanımlanırken Berki ve Karadeniz'in 'dizi formülasyonu' temsili kullanılacaktır (Karadeniz, 2020). Dizinin formülasyonu herhangi bir perde kümesinin "içerdiği ardışık seslerin birbirine olan uzaklığı yarım ses [küçük ikili aralığı (K2)], 1 basamak olarak" kabul edilerek tanımlanır (Karadeniz, 2020:5). Örneğin mi-fa-lab-do-mi-fa perdelerinin aralık değerlerinin dizi formülü $mi(13431)$ şeklinde tanımlanır. Bu formüldeki mi simgesi eksen; rakamlar ardışık iki perde arasındaki K2 aralığının toplamını simgeler (Karadeniz, 2022: 63).

Forte atonal müzikte dizi yapılarındaki perdeleri rakamsal değerlerle temsil etmektedir (Forte, 1973, p. 3). Forte'un yaklaşımında $do=0$, $do\#/reb=1$, $re=2$, $re\#/mib=3$, $mi=4$, $fa=5$, $fa\#/solb=6$, $sol=7$, $sol\#/lab=8$, $la=9$, $la\#/sib=10$ ve $si=11$ sayılarıyla temsil edilir. Bu yaklaşımın avantajlarından biri kromatik perdelerin değiştirici işaretlerini belirtirken diyez ve/veya bemol kullanma ikilemine düşmemektir. Forte bu temsilde perde kümesini köşeli parantez ile tanımlamaktadır. Örneğin $do-do\#-re-mi-fa-sol-lab-si-do$ perdelerinden oluşan küme $[0, 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11]$ olarak tanımlanır. Do perdesi oktav olarak kullanıldığı için 0 (sıfır) rakamıyla tanımlanmış ve köşeli parantezde bir kez temsil edilmiştir. Aynı yaklaşımla çalışmamızda perde kümesi Forte'un (1973) temsil yöntemiyle tanımlanmıştır. Çalışmada araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Çember Mod Alanı (ÇMA)

21. yüzyılda müzikal dizi yapılarını tanımlayan çalışmalara göre dizilerin farklı permütasyonlarıyla iki binin üzerinde mod elde edilebilmektedir (Zeitler, 2003). Ayrıca Batı müziği, makam müziği, farklı coğrafyalardaki geleneksel müzik türlerinde gözlenen pentatonik ve diyatonik olmayan dizilerin rotasyon veya çevrimleriyle sayısız farklı dizinin oluşturulabileceği ve/veya kullanılabileceğini görebiliriz (Tagg, 2014). Persichetti'nin (1961), Tymoczko'nun (2011), Tagg'ın (2014) ve Cope'un sınıflandırdığı 20. ve 21. yüzyılda genel geçer olarak kullanıldığı tanımlanan tetratonik, pentatonik, heksatonik, heptatonik, oktatonik modları ve sentetik dizileri kapsamaktadır. Fakat dizilerdeki bu çeşitliliğin aksine müzik teorisi yayınlarında tanımlanmış, besteciler tarafından tercih edilen dizilerin kapsamı sınırlıdır. Persichetti'ye göre bunun sebebi dinleyicinin deneyimi ve beğenisi ile görece estetik ezgi oluşumu için optimal boyutta dizi kullanma kaygısıdır (Persichetti, 1961). Tanımlanan diziler sınıflandırıldığında diyatonik olmayan modların *tri-hemitonic*⁸ ve *co-hemitonic* dizilerden oluştuğu görülür. Fakat *co-hemitonic* dizilerin yapısında en fazla iki ardışık K2'li aralığı bulunmaktadır. Ayrıca bir oktav ile sınırlı olan dizilerin perde sayısına bakıldığında oktatonik dizi ile sınırlı kalındığı görülür. Bu bağlamda bizim oluşturacağımız model, yapısında en fazla iki ardışık K2'li aralığı bulunan modlardan oluşacaktır. Persichetti'nin belirttiği optimal boyutta dizi kullanma kaygısı dikkate alınacak olursa çalışmada belirtilen özellikleri aşan tetrakord yapılarıyla oluşturulan diziler ve bunların rotasyonları mod alanı kapsamına alınmamıştır.

20. yüzyıl bestecilerinin heptatonik dizilerin yanı sıra heksatonik dizilere müracaat ettiğine dair teori yayınları bilgi vermektedir. Bununla birlikte Cumhuriyet dönemi ilk kuşak Türk bestecileri, Bartók ve Stravinsky gibi bestecilerin tetratonik ve pentatonik dizilere iki veya üç ölçü zaman aralığındaki pasajlarda müracaat ettiği gözlenir. Bu bağlamda mod alanı kapsamına tetratonik ve pentatonik diziler dahil edilecektir. Peki varyasyonu çok geniş bir yelpazeye sahip bu dizilerin kapsamı ne olacaktır? Bu sorunun cevabı için öncelikle mod alanının kapsamını oluşturduğumuz heptatonik dizilerdeki tetrakord ve pentakordlar örnek alınabilir. Bu heptatonik dizilerde (112), (121), (211), (122), (221), (212), (222), (131), (311), (113), (132), (321), (213), (312) aralık yapısındaki tetrakordlar gözlenir. Bu tetrakordlara K2'li, B2'li ve K3'lü aralığının eklendiği pentakord yapılar, belirttiğimiz heptatonik dizilerde bulunmaktadır. Ayrıca (123), (231), (114), (141), (411), (124), (241), (412), (142), (421) ve (214), (134), (341), (413), (143), (431) ve (314) gibi tetrakordlar daha önce tanımlanan dizilerin yapısında bulunmamaktadır. Fakat Bartók'un Pişano Sonatı ve Yaylı Dörtlü No. 4'te (141) ve (421) tetrakordlarını kullandığını görmekteyiz. Bartók'un başka yapıtlarında ve/veya başka bestecilerin de yapısında B3'lü aralığı bulunan yapıları kullanma ihtimaline karşı bu yapıdaki modları da alana dahil edeceğiz. Belirttiğimiz tetrakordlarda perde aralık genişliklerinin artan oranda değiştiği ve çeşitlendiği gözlenebilir. Bu bağlamda yapısında B3'lü aralığı bulunan ve (123) ile (231) tetrakordlarından oluşan modal varyasyonlar mod alanına dahil edilecektir. Bu bağlamda perde kümesi oktav hariç 4-8 perdeden oluşan modlarla sınırlı kalınmıştır.

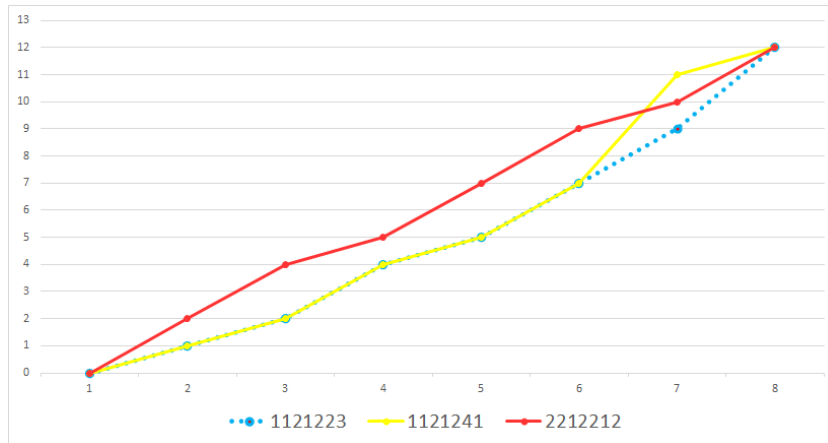
Önereceğim modelde modların alandaki dağılımları yakınlık-uzaklık ilişkisi içinde temsil edilecektir. Tonal ve modal yapıtlar bağlamında armonik sürecin yönelimi ve ton veya modlarda yakınlık-uzaklık ilişkisini temsil etmek için bazı teoriler önerilmiştir. Bu önerilerde akor temelli ve dizi temelli yaklaşımlar gözlenir. Akor temelli yaklaşımlarda matematiksel hesaplamalar tercih edilirken dizisel yaklaşımlarda modlardaki ortak perde sayısına göre ilişki kurulmuştur. Tsougras diyatonik modlar için öncelikle değiştirici işaret sayısına göre hiyerarşi oluşturmuştur. Daha

⁸ *Tri-hemitonic* Dizi: Yapısında en az bir artık ikili (A2) aralığı bulunan dizi. (Örn.: $s(13122122)$, $s(1312131)$)).

sonra akor temelli yaklaşımla matematiksel hesaplama yoluna gitmiştir (Tsougras, 2003). Tymoczko akor temelli uzaklığı matematiksel yolla hesap ederken, diziler arasındaki uzaklığı ortak perde sayısına göre belirlemiştir (Tymoczko, 2011). Bu yaklaşımların bulunduğu nokta dizilerdeki ortak perde sayısıdır. Bizim de aynı yaklaşımla hipotezimiz şöyledir:

Hipotez 1. Modlar arasında ortak perde sayısı en büyük olan iki mod birbirine görece yakındır.

Bu doğrultuda ortak perde sayısını karşılaştıracığımız merkezi bir moda ihtiyaç vardır. Zarlino'dan (1517-1590) beri literatürdeki yaklaşımlar heptatonik diziler için bu merkezi İyonyen modu (Do majör tonu) olarak belirlemiştir. Biz de heptatonik modlar için aynı yaklaşımla Do İyonyen modunu merkeze alacağız. Diğer alanlar için İyonyen modu ile tetrakord ve pentakord bağlamında, dizi derecesi azami ortak perde sayısına sahip mod 'merkez mod' olarak tanımlanacaktır. Tetratonik alan için $_{do}(2217)$, pentatonik alan için $_{do}(22125)$, heksatonik alan için $_{do}(221223)$, oktatonic alan için $_{do}(22121211)$ modu merkez mod olarak tanımlanmıştır. Alandaki tüm modlar do ekseninde tanımlanacaktır. Çalışmada her modun ortak perde sayısı, merkez modla karşılaştırılarak bulunacaktır. Bu doğrultuda örneklem olarak heptatonik mod alanı özelinde Do İyonyen modu ile ortak perde sayısı 6 olan modlar İyonyen modunun altında ve üstünde birinci katmanı, 5 ortak perdeye sahip olanlar ikinci katmanı, 4, 3 ve 2 perdeye sahip olan modlar diğer katmanları oluşturacaktır. Diğer aşamada her katman kendi içerisinde yukarıdan aşağıya doğru kendi arasında sıralanacaktır. Bu sıralamada yine ortak perde sayısı ve dizi derecesi ortak perde sayısı göz önünde bulundurulacaktır. Bu koşulda ortak perde sayısı eşit olan modlar için ikinci bir sıralama faktörüne ihtiyaç vardır. Bunun için literatürdeki mekânsal uzaklık hesaplamalarıyla benzer bir yaklaşım sergileyip, koordinat sisteminden faydalanılacaktır. Bu yaklaşımda y eksenine perdeler arasındaki K2'li aralığı uzaklığının değeri ve x eksenine moddaki dizi derecesinin değeri verilerek modun kırık doğru bileşeni grafik üzerinde oluşturulacaktır. Daha sonra bu doğru bileşenlerinin integral değerleri⁹ hesaplanacaktır. Bu sayede modların doğru bileşenleri arasındaki alandan faydalanarak, mekânsal alegori ile yakınlık-uzaklık ilişkisi kurulacaktır. Örneğin $_{do}(1121223)$, $_{do}(1121241)$ ve $_{do}(2212212)$ (Miksolidyen) modlarını ele alalım. $_{do}(1121223)$ dizi formülündeki perde kümesi [0, 1, 2, 4, 5, 7, 9], $_{do}(1121241)$ dizi formülündeki perde kümesi [0, 1, 2, 4, 5, 7, 11] ve $_{do}(2212212)$ (Miksolidyen) modunun perde kümesi [0, 2, 4, 5, 7, 9, 10]'dir. Bu koşullarda $_{do}(1121223)$ ve $_{do}(1121241)$ modlarının ortak perde sayısı 6'dır. $_{do}(1121223)$ ve $_{do}(2212212)$ (Miksolidyen) modlarının ortak perde sayısı da 6'dır. Ortak perde sayısı eşit olan bu modlarda farklı yapılar görürüz. Grafik 1'de de görüldüğü gibi $_{do}(1121223)$ ve $_{do}(1121241)$ modlarında dizi derecelerindeki notaların senkronize, yani aynı olduğu altı nota bulunur. $_{do}(1121223)$ ve $_{do}(2212212)$ (Miksolidyen) modlarında da 6 ortak perde vardır. Ancak bu 6 perde aynı dizi derecelerinde bulunmaz. Bu koşuldaki gibi dizi derecelerinde senkronize olarak örtüşen perde sayısını 'dizi derecesi ortak perde sayısı' (DD OPS) olarak adlandıracamız. Bu koşuldaki modları konumlandırmak için 'azami yakınlık' ilişkisine ihtiyaç duyulmuştur.



Grafik 1. Kırık doğru bileşenleri

Ton ve mod alan teorilerinde yakınlık-uzaklık değerleri için farklı yaklaşımlar gerçekleştirilmiştir. Örneğin Tonal Perde Alanı ve Modal Perde Alanı'nda gerilme değeri önerilmiştir. Fakat yapısında K3'lü aralığı bulunan modlar bu iki

⁹ Integral değeri: Koordinat sisteminde doğrunun x eksenine ile arasında kalan alan değerleri toplamıdır.

modelin kapsamına girmemektedir. Bu sebeple bizim kapsama aldığımız modlar için bu modellerin değerleri geçerli olmayacaktır. Bu doğrultuda ‘azami yakınlık değeri’ önerilecektir.

Azami yakınlık değerine geçmeden önce bazı koşullara açıklık getirmeyi yararlı görüyoruz. Modların konumlandırılmasında ortak perde sayısı ve dizi derecesi ortak perde sayısı arasında bazı uyumsuzluklar vardır. Tablo 1’de merkez mod İyonyen dahil sekiz mod örneği verilmiştir.

Tablo 1. Dizi derecesi ortak perde sayısına (DD OPS) göre mod konumları örneği

Mod Sırası	Perde Kümesi	Dizi Formülü	Ortak Perde Sayısı	Dizi Derecesi Ortak Perde Sayısı (İyonyen Modu)	Kırık Doğru Mod Bileşeni Integral Değeri
1. Mod (M1)	0,1,2,4,5,6,8	(1121124)	4	1	32,00
2. Mod (M2)	0,1,2,4,5,6,9	(1121133)	5	1	33,00
3. Mod (M3)	0,1,2,4,5,6,10	(1121142)	4	1	34,00
4. Mod (M4)	0,1,2,4,5,7,10	(1121232)	5	1	35,00
5. Mod (M5)	0,1,2,4,5,7,9	(1121223)	6	1	34,00
6. Mod (M6)	0,1,2,4,5,7,8	(1121214)	5	1	33,00
7. Mod (M5)	0,1,2,4,5,7,11	(1121241)	6	2	36,00
8. Mod (M8)	0,2,4,5,7,9,11	(2212221)	0	7	44

Bu modların ilişkisi dizi dereceleri ortak perde sayısına göre birbirleriyle görece azami derecede yakındırlar. Tablo 1’de M1, M2, M3 ve M4, M5, M6, M7 ilk altı dizi derecesi bağlamında görece azami derecede yakın olarak iki ayrı grup oluştururlar. Fakat bu iki grup içindeki modlar arasında M2 ile M5, M3 ile M4 ve M1 ile M6 dizi dereceleri ortak perde bağlamında görece azami derecede birbirleriyle yakındır. Bu koşullarda konumlandırmanın ölçeği ve olasılığı artmaktadır. Ayrıca mod alanında birden fazla merkez oluşmaktadır. Dördüncü sütunda örnekteki modların İyonyen modu ile aralarındaki ortak perde sayısı verilmiştir. Görüleceği üzere bu sayılar sıralı değildir. Bu uyumsuzluğu gidermek için bir sınırlama getirilmiştir. Modlar öncelikle ortak perde sayısına göre, daha sonra dizi dereceleri ortak perde sayısına göre konumlandırılacaktır (veya sıralanacaktır). Bu doğrultuda hipotezimiz şöyledir.

Hipotez 2. Ortak perde sayısı eşit olan modlar arasında dizi derecesi ortak perde sayısı eşit olan modlar görece birbirine daha yakındır.

Azami yakınlık değeri (AYD) bulunurken hiyerarşik yaklaşım izlenecektir. Öncelikle modlar merkez mod ile ortak perde sayısına göre gruplandırılacaktır. Sonrasında her bir grup kırık doğru bileşeni integral değerine göre küçükten büyüğe doğru sıralandırılacaktır. Bu işlemin amacı merkez moda yakınlığın koordinat sistemine göre altında veya üstündeki modları konumlandırmaktır. Çünkü her mod bileşeni koordinat sisteminde eğim değerine göre farklı bölgelerde konumlanmaktadır. ÇMA’da eğim değeri dizi derecesinin bir sonraki dizi derecesi ile arasındaki müzikal aralık değerine karşılık gelir.¹⁰ Örneğin (2212221) dizi formülünde üçüncü derecenin koordinat düzleminde kırık doğru eğimi 1’dir. Merkez mod ile ortak perde sayısına göre sıralanan modlar önce kendi içindeki dizi derecesindeki maksimum ortak perde sayısına göre gruplandırılır. Diğer aşamalarda iki modun kırık doğru bileşenleri arasındaki alan farkına göre önce tüm mod bileşeninin alan farkı, sonra sırasıyla 1. pentakord ve 1. tetrakordun mod bileşeni alan farkına göre gruplandırma yapılacaktır. Azami yakınlık değeri tüm alanlar için şu şekilde bulunur:

Azami Yakınlık Değeri (AYD): Ortak perde sayısı eşit ve dizi derecesi ortak perde sayısı eşit olan modlar arasında,

- 1) Kırık doğru bileşenleri arasındaki alan değeri,
- 2) Kırık doğru bileşenleri arasındaki alan değerleri eşit olan birden fazla mod arasında,
 - a) 1. pentakord kırık doğru bileşenleri arasındaki alan değerleri farkı sıfır ise,

¹⁰ Dizi derecesi eğim değeri kırık doğru bileşeninde herhangi bir doğru parçasının eğim değeridir. Bu değer formülü $m_n = (y_2 - y_1) / (x_2 - x_1)$ ’dir. Örn.: Grafik 1’de kırmızı mod bileşeninde 2. dizi derecesinin eğim değeri $n=2$ için, $m_2 = (4-2) / (3-2)$ işleminden 2 bulunur. Bu değer dizi formülünde ikinci aralık değerine eşittir.

- i) 8. dizi derecesi eğim değeri,
- ii) 7. dizi derecesi eğim değeri,
- iii) 6. dizi derecesi eğim değeri,
- iv) 5. dizi derecesi eğim değeri,
- b) 1. pentakord kırık doğru bileşenleri arasındaki alan değerleri farkı sıfır olmadığı koşullarda 1. tetrakord kırık doğru bileşenleri arasındaki alan değerleri farkı
 - i) Sıfır ise 4. dizi derecesi eğim değeri,
 - ii) Sıfır değil ise,
 - (a) 4. dizi derecesi eğim değeri,
 - (b) 3. dizi derecesi eğim değeri,
 - (c) 2. dizi derecesi eğim değeri,
 - (d) 1. dizi derecesi eğim değeri.

Bu bağlamda üçüncü hipotez:

Hipotez 3. Ortak perde sayısı eşit olan modlar arasında dizi derecesi ortak perde sayısı eşit modların sıralaması azami yakınlık değerine göre yapılır. Bu mod grubunda azami yakınlık değeri küçük olan mod merkez moda görece daha yakındır.

Merkez mod ile ortak perde sayısına göre sıralanan modların önce kendi içindeki dizi derecesindeki maksimum ortak perde sayısına göre gruplandırılacağını belirtmiştik. Bu modlarda azami yakınlık değeri geri planda kalacaktır. Bu sebeple Hipotez 3 ile bir uyumsuzluk oluşur. Bu sebeple şu hipotez önerilmiştir:

Hipotez 4. Hipotez 2'nin geçerli olduğu koşullarda Hipotez 3 geçersizdir.

AYD belirlenirken heptatonik alan için 2.a.i maddesi uygulanmaz. Tetratonik alan için 2.b.ii maddesine göre işlem yapılır. Pentatonik alan için 2.a.iv maddesinden itibaren, heksatonik alan için 2.a.iii maddesinden itibaren gerekli koşullar değerlendirilecektir. Tablo 1'de yukarıda belirttiğimiz hipotez ve AYD yönergesi heptatonik alan üzerinde örneklendirilmiştir. Bu örneklendirme altı ortak perdeye sahip modlardan yararlanılacaktır. Mod alanındaki konumlandırma ve sıralama Hipotez 1-4'e göre gerçekleştirilecektir.

Tablo 2'de $_{do}(1121421)$ ve $_{do}(1123131)$ modlarını ele aldığımızda, bu modların İyonyen moduyla dizi derecesi ortak perde sayısı eşittir. Bu doğrultuda AYD belirleme basamaklarından madde 1 ile Hipotez 3'e göre $_{do}(1121421)$ modunun integral değeri 6, $_{do}(1123131)$ modunun 5'dir. Bu bağlamda analiz yakınlık değeri $_{do}(1121421)$ modundan küçük olan $_{do}(1123131)$ modu İyonyen moduna görece daha yakın olacaktır. $_{do}(2212311)$ ve $_{do}(2213121)$ modlarının integral değeri eşittir. Bu bağlamda AYD yönergesindeki 2.b.i maddesine göre $_{do}(2212311)$ modu AYD 2, $_{do}(2213121)$ modu AYD 3'tür. Bu bağlamda $_{do}(2212311)$ modu İyonyen moduna görece daha yakındır.

Tablo 3'te AYD-2a.ii'ye göre $_{do}(1123212)$ modunun AYD 2, $_{do}(1123311)$ modunun 1; AYD-2b.i'ye göre $_{do}(2113113)$ modunun AYD 3, $_{do}(2112141)$ modunun 1; AYD-2b.ii.(b)'ye göre $_{do}(1123311)$ modunun AYD 1, $_{do}(2113113)$ modunun 2; AYD-2a.iv'e göre $_{do}(1131321)$ modunun AYD 3, $_{do}(1133121)$ modunun 1'dir. Bu modlardan AYD küçük olan modlar Hipotez 3'e göre konumlandırılmıştır.

ÇMA'nda modların konumlandırılması örneklerdeki gibi gerçekleştirilmiştir. Bu konumlandırma ekte sunulmuştur (Tablo 5). Ancak bir hususu belirtmekte fayda var. Görüleceği üzere AYD ortak perdeye sahip mod kümelerinde iki modun merkez modla yakınlık ilişkisini belirlemek için önerilmiştir. Bu değer in büyüklüğü herhangi üç veya dört modun karşılaştırılmasında değişkenlik gösterebilir. Örneğin $_{do}(2113113)$ modu $_{do}(1123311)$ ve $_{do}(2112141)$ modlarıyla iki ayrı koşulda karşılaştırılmıştır. Birinci koşulda $_{do}(2113113)$ modunun AYD 3, ikincisinde 2'dir. Bu yüzden AYD mutlak bir değer değildir. Modları konumlandırmak için işlevsel bir değerdir. Ayrıca bir mod ikilisinde bu değer 10 olacağı gibi, bu mod ikilisinin hemen üstünde veya altındaki başka bir mod ikilisi için 1, 2 veya 15 de olabilir. Bu değer büyüklükleri modların konumunu etkilemez. Bunun yanı sıra modların konumları hiyerarşik bağlamda mutlak değildir. Başka bir yaklaşımla modların konumu değişebilir. Mod alanına dizi eklemlenmesinin konumları değiştireceği de aşikardır. Bizim öncelikli amacımız modların alanda azami derecede temsilini sağlamak, modülasyon planını bütünsel açıdan görsel olarak temsil etmektir. Bu doğrultuda merkez moda göre yapılan

konumlandırmada diğer modların da birbirlerine görece yakın veya daha yakın oldukları varsayılmıştır. ÇMA’da temsil bu varsayım doğrultusunda gerçekleştirilecektir.

Tablo 2. Heptatonik alanda 6 ortak perdeye sahip mod listesi

Perde Kümesi	Dizi Formülü	Ortak Perde Sayısı	Dizi Derecesi Ortak	Kırk Doğru Mod	İki Modun Kırk Doğru Mod Bileşeni			Dizi Derecesi Kırk									
			Perde Sayısı	Bileşeni	Arasındaki Alan Değer Farkı			Doğru Eğim Değeri									
			(İyonien Modu)	İntegral Değeri	(İyonien Modu)			Genel	1.	1.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
						Pentakord	Tetrakord										
0,1,2,4,5,7,9	(1121223)	6	1	34,00	10,0	5,0	3,5	1	1	2	1	2	2	3			
0,1,2,4,5,7,11	(1121241)	6	2	36,00	8,0	5,0	3,5	1	1	2	1	2	4	1			
0,1,2,4,5,9,11	(1121421)	6	3	38,00	6,0	5,0	3,5	1	1	2	1	4	2	1			
0,1,2,4,7,8,11	(1123131)	6	3	39,00	5,0	4,0	3,5	1	1	2	3	1	3	1			
0,1,2,4,7,9,11	(1123221)	6	4	40,00	4,0	4,0	3,5	1	1	2	3	2	2	1			
0,2,3,4,7,9,11	(2113221)	6	5	42,00	2,0	2,0	1,5	2	1	1	3	2	2	1			
0,2,4,5,7,8,9	(2212113)	6	5	41,00	3,0	0,0	0,0	2	2	1	2	1	1	3			
0,1,2,5,7,9,11	(1132221)	6	5	41,00	3,0	3,0	3,0	1	1	3	2	2	2	1			
0,1,4,5,7,9,11	(1312221)	6	6	43,00	1,0	1,0	1,0	1	3	1	2	2	2	1			
0,2,3,5,7,9,11	(2122221)	6	6	43,00	1,0	1,0	1,0	2	1	2	2	2	2	1			
0,2,4,5,6,9,11	(2211321)	6	6	43,00	1,0	0,5	0,0	2	2	1	1	3	2	1			
0,2,4,5,7,8,11	(2212131)	6	6	43,00	1,0	0,0	0,0	2	2	1	2	1	3	1			
0,2,4,5,7,9,10	(2212212)	6	6	43,00	1,0	0,0	0,0	2	2	1	2	2	1	2			
0,2,4,5,7,9,11	(2212221)	0	7	44,00	0,0	0,0	0,0	2	2	1	2	2	2	1			
0,2,4,5,7,10,11	(2212311)	6	6	45,00	1,0	0,0	0,0	2	2	1	2	3	1	1			
0,2,4,5,8,9,11	(2213121)	6	6	45,00	1,0	0,5	0,0	2	2	1	3	1	2	1			
0,2,4,6,7,9,11	(2221221)	6	6	45,00	1,0	1,0	0,5	2	2	2	1	2	2	1			
0,3,4,5,7,9,11	(3112221)	6	6	45,00	1,0	1,0	1,0	3	1	1	2	2	2	1			
0,2,4,7,8,9,11	(2231121)	6	5	47,00	3,0	2,5	1,0	2	2	3	1	1	2	1			
0,2,5,6,7,9,11	(2311221)	6	5	46,00	2,0	2,0	1,5	2	3	1	1	2	2	1			
0,2,5,7,8,9,11	(2321121)	6	4	48,00	4,0	3,5	2,0	2	3	2	1	1	2	1			

Tablo 3. Heptatonik alanda 5 ortak perdeye sahip mod örnekleri

Perde Kümesi	Dizi Formülü	Ortak Perde Sayısı	Dizi Derecesi Ortak Perde Sayısı	Kırk Doğru Mod Bileşeni İntegral	İki Modun Kırk Doğru Mod Bileşeni Arasındaki Alan Değer Farkı (İyonien Modu)			Dizi Derecesi Kırk Doğru Eğim Değeri						
			(İyonien Modu)	Değeri	Genel	1.	1.	1	2	3	4	5	6	7
						Pentakord	Tetrakord							
0,1,2,4,7,9,10	(1123212)	5	3	39,00	5,0	4,0	3,5	1	1	2	3	2	1	2
0,1,2,4,7,10,11	(1123311)	5	3	41,00	5,0	4,0	3,5	1	1	2	3	3	1	1
0,2,3,4,7,8,9	(2113113)	5	3	39,00	5,0	2,0	1,5	2	1	1	3	1	1	3
0,2,3,4,6,7,11	(2112141)	5	3	39,00	5,0	2,5	1,5	2	1	1	2	1	4	1
0,1,2,4,8,9,11	(1124121)	5	3	41,00	4,0	3,5	3,5	1	1	2	4	1	2	1
0,1,2,5,6,9,11	(1131321)	5	4	40,00	4,0	3,5	3,0	1	1	3	1	3	2	1
0,1,2,5,8,9,11	(1133121)	5	4	42,00	4,0	3,5	3,0	1	1	3	3	1	2	1

Tonnetz, Tonal Perde Alanı ve Modal Perde Alanı, beşli çemberi gibi modellerde modülasyon bölgeleri temsil edilirken üçgen, dörtgen, çember ve küp gibi geometrik şekillerden faydalanılmıştır. Makam müziği Edvarları’nda dairelerden faydalandığı bilinmektedir. Çalışmamızda benzer yaklaşımla moda bölgelerinin temsili için çember şekli kullanılacaktır. Bu sayede mod tablosundaki modlar ve ilerleyen süreçte tabloya eklenebilecek modların sayısı göz önüne alındığında bütüncül bir gösterimin sağlanacağı değerlendirilmektedir. Mod bölgelerini birbirinden ayırmak için *neo-Riemann* yaklaşımında (Leotsakos, 2020) yapıldığı gibi renk ile temsil kullanılacaktır (Şekil 4 ve 5).

Çember alan modlardaki perde sayısına göre katmanlara ayrılmıştır (Şekil 4). Merkez katman tetratonik alanı, 2. dış katman pentatonik alanı, 3. dış katman heksatonik alanı, 4. dış katman heptatonik alanı, 5. dış katman oktagonik alanı temsil etmektedir. Şekil 5’de ÇMA’nda çember dilimlere ayrılmıştır. Her bir dilim beşli çemberine göre tasnif edilen eksen bölgelerini temsil etmektedir. Çemberdeki ince halkalar mod bölgelerini temsil eder. Yapıt analizlerinde modülasyon yönelimi mod bölgelerinde sayıyla belirtilecektir.

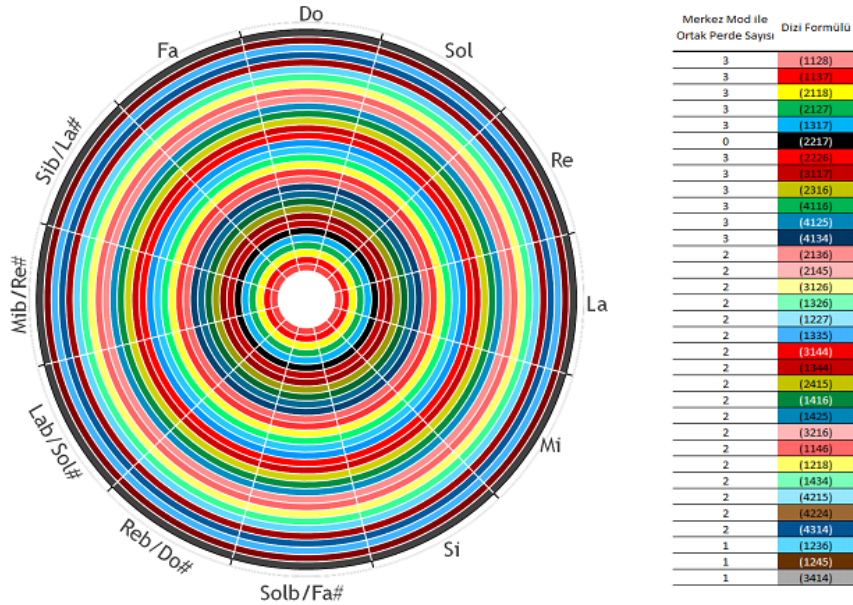
a) Geniş alan mod grupları



b) Merkez moda göre geniş alandaki mod dağılımı



Şekil 4. ÇMA mod bölge dağılımı



Şekil 5. ÇMA, tetratonik alan

ÇMA kapsamındaki bazı modlar literatürde birden fazla isimle anılmaktadır. Örneğin x(1312131) dizi formülü Çift Armonik Dizi¹¹, Flamenko Modu, Çigan Frigyen (Araz, 2011, s. 101) ve Hicazkar (Tagg, 2014, p. 116) gibi adlarla sınıflandırılmıştır. Çalışmamda bu isimlendirmelerden ziyade modun aralık yapısını gösteren dizi formülü yaklaşımı tercih edilmiştir. Bu bağlamda tek bir niteleme kullanılmış olacaktır. İyonyen ve Miksolidyen gibi isimlendirmesi genel geçer olarak kabul gören modlar dizi formülünden sonra parantez içinde hatırlatılacaktır.

¹¹ Stetina, Troy (1999). The Ultimate Scale Book, p. 59. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_scales_and_modes

Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde ÇMA yapıt analiziyle örneklendirilecektir. Analiz edilecek yapıtlar amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. Bu bağlamda literatürde dizisel yaklaşımla bestelendiği tanımlanan Bartók'un Piyano Sonatı 1. Bölüm, Stravinsky Askerin Öyküsü *Marş Royal*, Hindemith Altı Şanson (Şanson 2), A. Adnan Saygun Op. 15 Sonatin 1. Bölüm yapıtları incelenecektir. Bu yapıtlarda sadece mod dönüşümü (modülasyon) incelenmiştir.

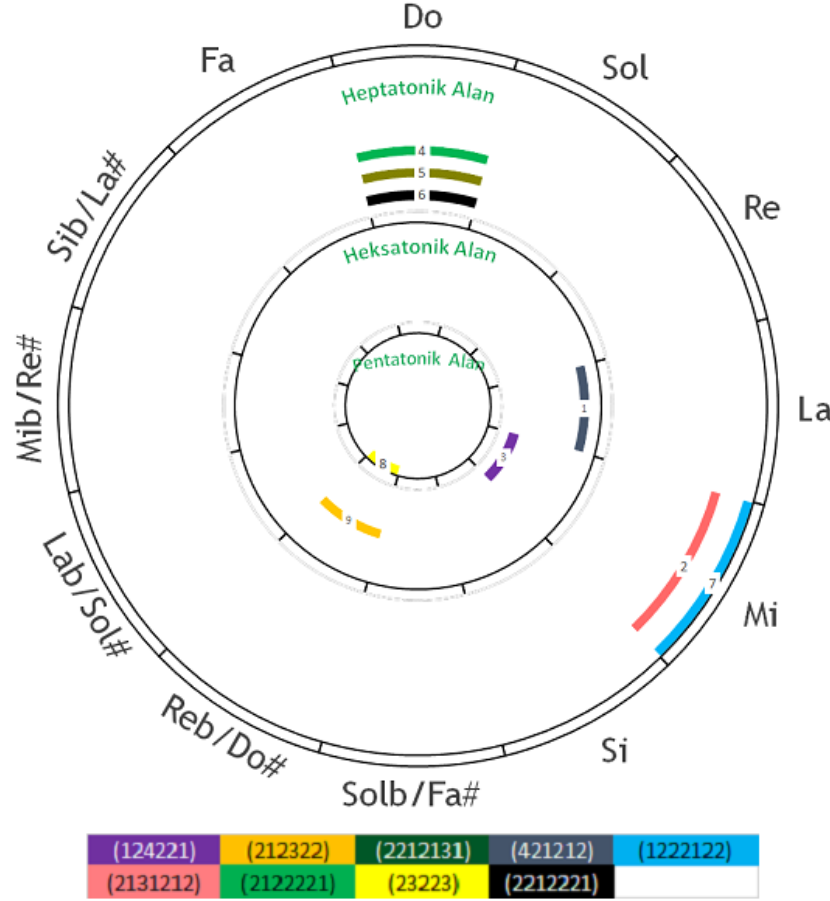
İncelenen yapıtlardaki mod yapıları ekler bölümünde sunulmuştur (Tablo 4). Yapıtlarda tanımladığımız modal yapılar Bartók'un Piyano Sonatı 1. Bölüm'de pentatonik, heksatonik ve heptatonik modlardan faydalandığını görüyoruz. Eksen bölgesi bağlamında do ve mi merkezinde yoğunluk görülmektedir. Bartók burada dokuz mod ile sınırlı kalırken heksatonik alanda eksen bölgesi açısından dağınıklık gözlenir.

Hindemith bir heksatonik modun dışında bütünüyle heptatonik modları kullanmıştır. Eksen bölgelerinde si perdesi merkezinde bir yoğunluk görülürken, mod açısından $\times(2122122)$ dizi formülünde Eolyen modu daha merkezi konumdadır. Modların re-la-mi-si eksen aralığında dar alana yığıldığı görülür.

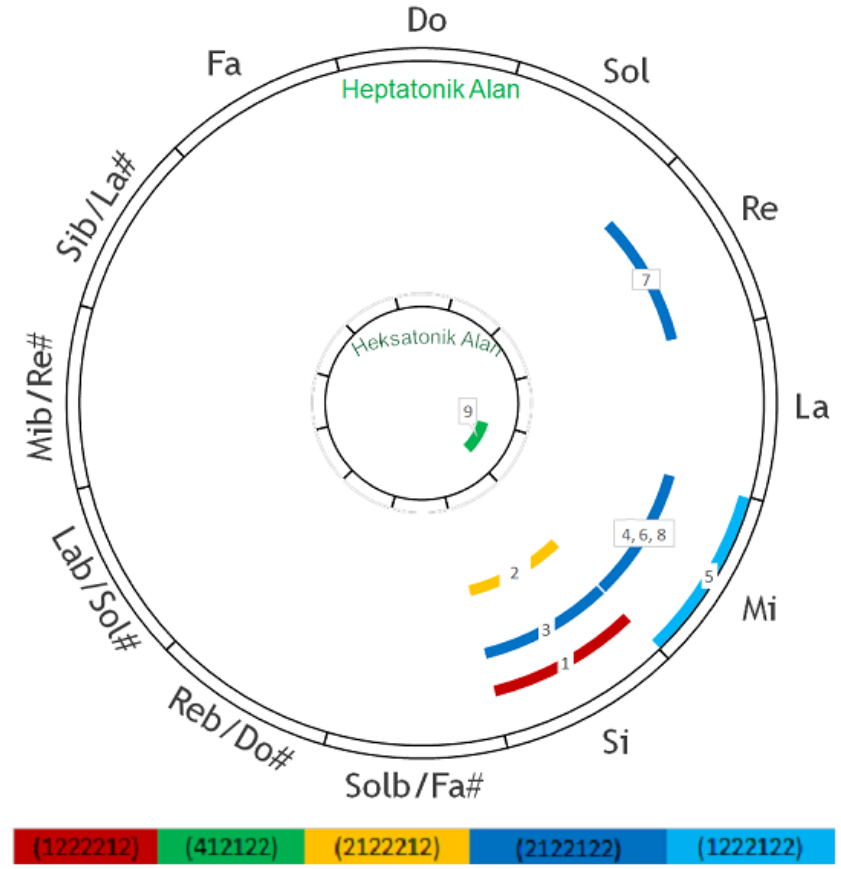
Stravinsky'nin *tri-hemitonic* ve *co-hemitonic* yapıların yanı sıra heptatonik ve pentatonik modlara yer verdiği görülür. Bu bağlamda geniş bir mod yelpazesi tercih edilmiştir. Oktatonik alandaki lab merkezini saymazsak, mod eksenlerinin sib-mi kutbunda, çemberin sağ üst yarısına dağıldığı gözlenir. Eksen merkezlerinde sib, do ve sol perdelerinde bir yoğunluk vardır. $\times(2122212)$ dizi formülündeki Doryen ve $\times(2212212)$ dizi formülündeki Miksolidyen modunda farklı eksen bölgelerine modülasyonu görülür. Modal 'patika'da $\text{sib}(2221221)$ Lidyen moduna gerçekleşen altı yönelim bu modu merkezileştirmektedir.

Saygun pentatonik, heptatonik, heksatonik tam-ton dizisi ve *tri-hemitonic* yapılar kullanmıştır. Eksen bölgeleri bağlamında Saygun'un neredeyse her eksen bölgesini tercih ettiği görülür. Bu koşulda tüm alana yayılan bir çeşitlilik oluşur. Bu çeşitlilik mod bölgeleri için de geçerlidir. Saygun'un mod yelpazesini çok geniş tuttuğunu söyleyebiliriz. Bu yelpazede farklı eksenlerde $\times(2221221)$ Lidyen modu ve $\times(23223)$ moduna yönelim daha sık olmuştur. $\text{la}(2122212)$ moduna ise dört yönelim bu modu 'patika'da öne çıkarır. İncelediğimiz yapıtlarda bestecilerin eksen ve mod bölgelerinin değiştiği hipermodülasyon tipine ağırlıklı olarak müracaat ettiği dikkat çeken bir unsurdur.

Bartok, Piyano Sonatı 1. Bölüm

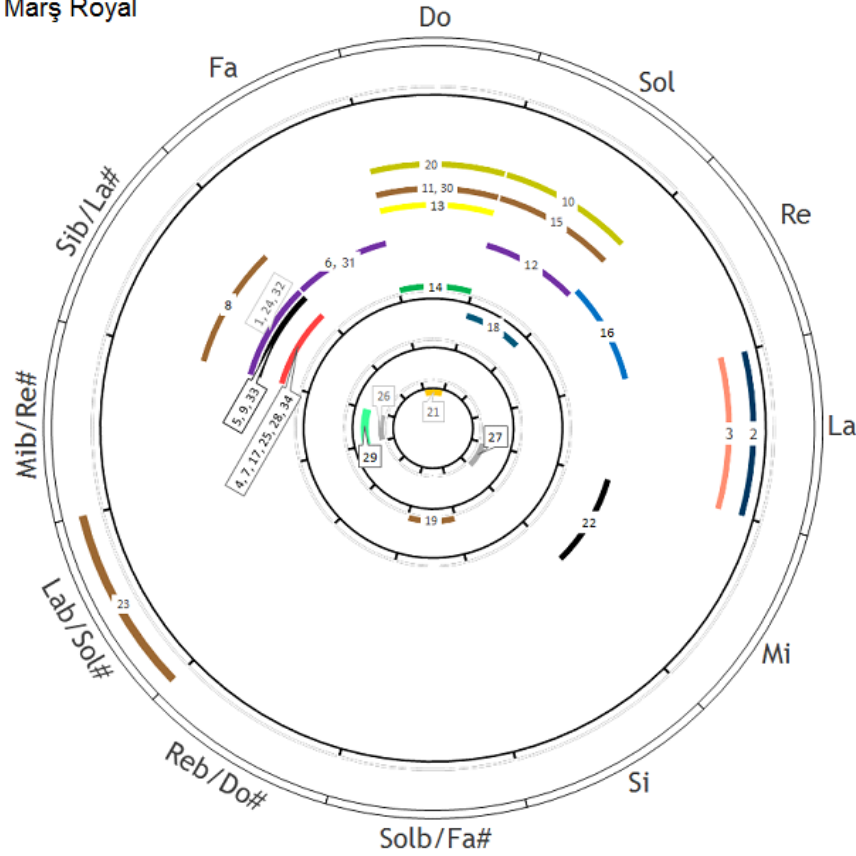


Hindemith Şanson No. 2

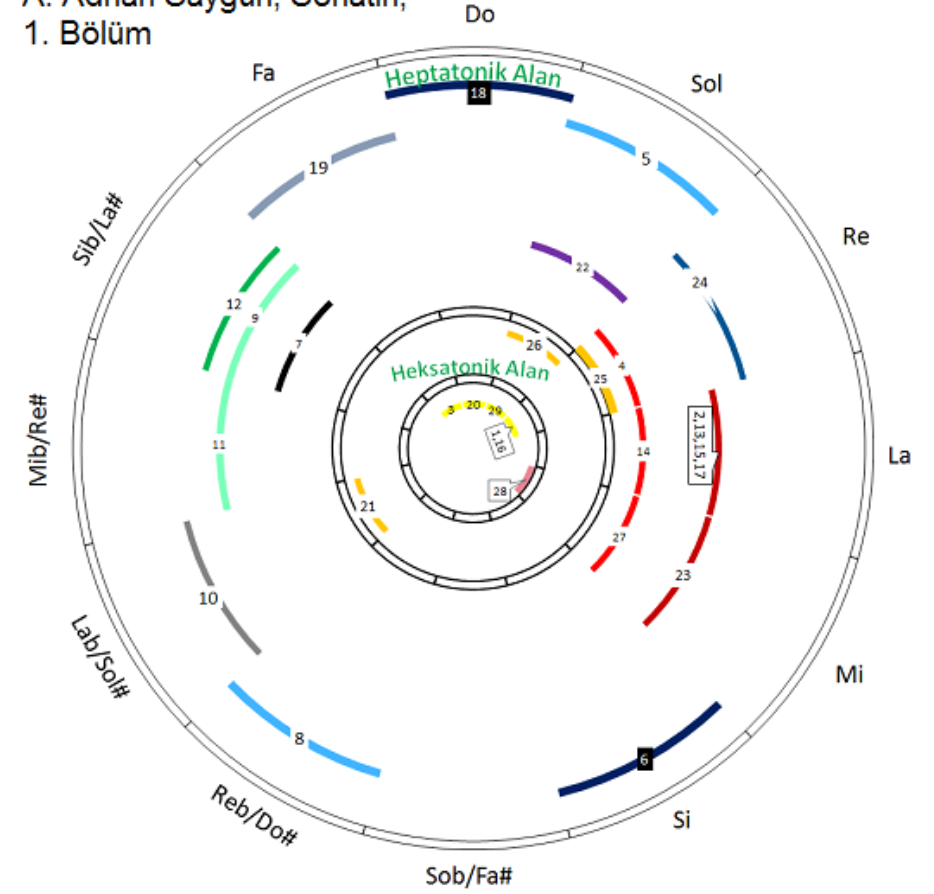
Şekil 6. ÇMA ile modülasyon temsili¹²

¹² Çember alandaki modlar arasındaki mesafe ölçeksizdir. Modlar arasındaki 'azami yakınlık değeri' mod tablosundaki değerlerle hesaplanmaktadır. Çemberde temsil edilen modların üzerine modülasyon sırası sayılarla gösterilmiştir (Bkz. Ekler, Tablo 4). Temsilde kolaylık sağlanması için alanda temsil edilmeyen mod bölgelere görsele dahil edilmemiştir.

Stravinsky, Askerin Öyküsü,
Marş Royal



A. Adnan Saygun, Sonatin,
1. Bölüm



Şekil 6. ÇMA ile modülasyon temsili (devam)

Sonuç

Yirminci yüzyılda dizisel gelenekle üretilen yapıtların modülasyon sürecini temsil etmek için önerdiğimiz Çember Mod Alanı (ÇMA) 33 tetratonik, 185 pentatonik, 299 heksatonik, 263 heptatonik ve 95 oktatonik mod olmak üzere 875 diyatonic ve sentetik modu kapsamaktadır. Bu bağlamda literatürdeki mevcut modellere nazaran mod içeriği açısından daha kapsamlı bir model önerilmiştir. Bu sayede bestecilerin tercih ettiği farklı aralık yapıtlarına sahip modların modülasyon temsili sağlanabilecektir. ÇMA ile modların birbirine olan uzaklık-yakınlık ilişkisini tanımlamak için 'azami yakınlık değeri' önerilmiştir. Bu değerın hesaplanması için modlar arası ortak perde sayısı ve matematik alanındaki koordinat sisteminden faydalanılmıştır. Bestecilerin tercih ettiği bazı modal yapıtlar, mevcut modülasyon temsil modellerinin kapsamına girmediği göz önüne alınırsa, bazı yapıtlarla ilgili verile yakınlık-uzaklık ilişkisi ve/veya modal plan bağlamında yüzeysel kalmaktadır. Modülasyon temsil modellerinin kapsamının sınırlı olması daha çok akor temelli kurgulanmış olmasından kaynaklanabilir. Fakat 20. yüzyıldaki farklı besteleme yaklaşımları dikkate alınacak olursa dizisel gelenekte bestelenen yapıtlarda çok sayıda sentetik modun kullanıldığı görülmektedir. Bu yapıtlardaki modal planın belirlenmesi yapıtların bir niteliği olabileceği gibi bestecinin oluşturduğu kurguyu da yansıtır. Modal planın belirlenmesiyle hem yapıt sınıflandırılabilir, hem de bestecinin stili bağlamında veri sağlanabilecektir. ÇMA'nın bu işlevi karşılayabileceği kanaatindeyiz. Böylece modülasyon yöneliminin bütünsel bir görsel temsili sağlanarak bestecinin yapıt için tercih ettiği eksen bölgeleri, modlar ve modal plan konusunda yorum yapma olanağı sunulabilir. Önerilen modellerle herhangi bir bestecinin dizisel tipteki yapıtları arasında veya başka bir bestecinin yapıtlarıyla karşılaştırmalı analiz yapılması sağlanabilir. Bu sayede tarihsel veya mekânsal bağlamda stilistik özellikler hakkında veriye ulaşılabilirliği öngörülmektedir. ÇMA bestecilerin tercih ettiği farklı modal yapıtlar eklenerek geliştirilebilir. Bestecinin tercih ettiği modların ölçü bazında zaman aralığını tanımlamaması modelin dezavantajı olarak görülebilir. Bu özelliğin eklenmesi ile model geliştirilebilir. ÇMA'nın dijital ortamda kullanılabilmesi için bilgisayar ve/veya mobil telefon uygulamasının geliştirilmesi değerlendirilmektedir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Ümit Fışkın** ilk ve orta öğrenimini Yozgat'ta tamamladı. Lise eğitimini Mızıka Astsubay Hazırlama Okulu'nda tamamlayarak Bando Astsubayı Vurmalı Çalgılar İcracısı olarak TSK'da göreve başladı. 2003 yılında Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisans eğitiminde Prof. A. Ahmet Altınel ile Batı müziği formları, tonal armoni ve müzik analizi üzerine çalıştı. İdari görev kapsamında Haziran 2016'dan itibaren NATO KFOR Barış Görevi kapsamında 9 ay süre ile Kosova-Mamuşa'da görev yaptı. Bu süre zarfı içerisinde Kosova-Türkleri'nin yaşamında müziğin yeri ve önemi bağlamında alan çalışması gerçekleştirdi. 2018-2019 yılları arasında Prof. Dr. F. Belma Oğul ve Doç. Dr. Evrim Hikmet Öğüt'ün gözetiminde Bursa Demirtaş Mah. yöresinde Göçmen Kosova-Türkleri ile 2 ay süren mülakat çalışması yaptı. Doktora çalışmasında Ulvi Cemal Erkin'in Pişano Konçertosu'nu Lerdahl ve Jackendoff'un A Generative Theory of Tonal Music yaklaşımıyla inceledi. Fışkın, müzik analiz yöntemleri alanında çalışmalarını devam ettirmektedir.

Kaynakça

- Araz, D. G. (2008). *20. Yüzyılın ilk yarısında modalite*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Brewer, L. (2014). *Cognitive Connections Between Linguistic and Musical Syntax An Optimality Theoretic Approach*. Yüksek Lisans Tezi. University of Georgia, Atina.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *A History of Western Music*. New York, London: W.W.Norton & Company.
- Çöloğlu, E. (2005). *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. Yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi (Orkestra İçin Müzik)*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Dallin, L. (1964). *Techniques of Twentieth Century Composition*. Dubuque, Iowa, W.C. Brown Co. <https://archive.org/details/techniquesofwten0000dall>
- Demirel, D. D. (2009). *Igor Stravinsky'nin Neo-Klasiik Anlayışa Yaklaşımı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Feezel, M. (2011). *Neo-Tonalite*. <https://learnmusictheory.net/contemporary/index.asp?FileName=06-03-AnalyzingDiatonicModes>. Erişim Tarihi: 30.04.2023.
- Karadeniz, İ. (2020). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları: Pişano Konçertosu Op. 34, I*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karadeniz, İ. (2022). *Pişano ve Orkestra İçin 3 Analiz: Saugun-Erkin-Akses*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.

- Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive foundations of musical pitch*. Oxford University Press. <http://0-search.ebscohost.com.divit.library.itu.edu.tr/login.aspx?direct=true&db=cat01696a&AN=itu.b2591077&lang=tr&site=eds-live>
- Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.
- Lerdahl, F. (2003). Essay: Two ways in which music relates to the world. *Music Theory Spectrum*, 25(2), 367–373. <https://doi.org/10.1525/mts.2003.25.2.367>
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth Century Harmony: Creative Aspect and Practice*. New York: W. W. Norton & Company.
- Tagg, P. (2014). *Everyday Tonality II: Towards a Tonaş Theory of What Most People Hear*. New York: The Mass Media Scholars Press.
- Tsougras, C. (2003). Modal Pitch Space: A theoretical and analytical study. *Musicae Scientiae*, VII(1), 57–86. <https://doi.org/10.1177/102986490300700104>
- Tymoczko, D. (2011). *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press.
- Williams, J. K. (1997). *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*. ABD: Harcourt Brace Company.

Representational model of modulation in modal works: Cycle Mode Space

Abstract

In music analysis in the 20th century, different approaches were developed to examine the harmonic progression of works composed with a chord or scale-based approach. In tonal music, Riemann's tonnetz, Tonal Pitch Space (Lerdahl, 2001), Modal Pitch Space (Tsougras, 2003) and Tymoczko's (2011) cube representation approaches are used to represent modulation regions. As an alternative to tonnetz, the Tonal Pitch Space was created with a psycho-acoustic approach in the context of the proximity-distance relationship. Inspired by the Tonal Pitch Space, the Modal Pitch Space is limited to seven diatonic modes (Phrygian, Lydian, Mixolydian, Ionian, Eolian, Dorian, Lokrian). Tymoczko's approach is chord-based and limited to octatonic, heptatonic and diatonic scales. In addition to diatonic modes, tetratonic and pentatonic scales and non-diatonic modes, which are similar to the scales used at Turkish Maqam Music in the Western music sound system, have been used by local and foreign composers, including the Turkish Mighty Five. There is no model in the literature that includes non-diatonic modes and tetratonic and/or pentatonic modes for representation of modal modulation region. Accordingly, this study will develop existing approaches and propose a Cycle Mode Space limited to tetratonic, pentatonic, hexatonic, heptatonic and octatonic modes in Western music equal-tempered system. The aim of the study is to propose a mode space to represent the modulation progression in works composed with a scalar tradition in the 20th century. In this direction, it will be tried to obtain data about modal regions preferred by the composer, the modal 'path' applied by the composer and the modal centers. The qualitative research method will be applied in the study, and in this direction, literature review, musical style analysis and purposive sampling method will be used. It will be stated which modes the proposed model will cover, the proximity-distance relationship between these modes will be defined and the visual representation of the model will be introduced. Mode regions will be represented by colors in model. In this study, excerpts from Bartók's Piano Sonata (1st movement), Stravinsky's The Soldier's Story (March Royal), Hindemith's Six Schansons (Schanson 2) and A. Adnan Saygun's Op. 15 Sonatin (1st movement), which are described in the literature as composed with a scalar tradition, will be analyzed in the context of modal transformation (modulation). The modal 'path' in the related works will be represented by the ÇMA model. Cycle Mode Space include 873 diatonic and synthetic modes, containing 33 tetratonic, 185 pentatonic, 299 hexatonic, 261 heptatonic and 94 octatonic modes. The whole cycle is divided into twelve slices and the axis regions are represented in these slices by modeling the cycle of fifths. While determining the scope of the defined modes, synthetic modes with at most two consecutive minor 2nd intervals were created. Modes with at most major 3rd intervals in their structure were limited. In this model, 'maximal proximity value' is proposed to define the distance-closeness relationship between the modes. In order to calculate this value, the number of common pitches between the modes and the coordinate system in mathematics were used. It is noteworthy that the works we analyzed predominantly utilized the hypermodulation type by composer in which the axis and mode regions change in the context of modulation. Thanks to the mode space we have proposed, a holistic visual representation of the modulation has been provided; it is possible to obtain data and comment on the axis regions, modes and modal plan preferred by the composer in the work. In this way, information about the composer's style and aesthetic characteristics can be obtained. With the proposed model, it is possible to make comparative analysis between the works of any composer in the scalar tradition or with the works of another composer. In this way, data on composer's stylistic characteristics in a historical or spatial context can be provided. The model can be improved by adding different modal structures preferred by composers.

Keywords: Music analysis, mode, Cycle Mode Space, modulation, cycle of fifths

Ekler

Tablo 4. Bartók, Piyano Sonatı 1. Bölüm; Stravinsky, Askerin Öyküsü Marş Royal, Hindemith, Altı Şanson No. 2; A. Adnan Saygun, Op. 15 Sonatin 1. Bölüm, Yapıtlarında Tanımlanan Modal Yapılar

Bartók, Piyano Sonatı, Bölüm 1			Hindemith, Şanson 2		
S. Nu.	Ölçü Nu.	Mod	S. Nu.	Ölçü Nu.	Mod
1	1.-12.	mi(421212)	1	1.	si(1222212) (Bulgar Bartók)
2	14.-28.	mi(2131212)	2	2.-3.	si(2122212) (Doryen)
3	38.-42.	do#(124221)	3	4.	si(2122122) (Eolyen)
4	46.-47.	Do(2122221)	4	6.-8.	mi(2122122) (Eolyen)
5	49	do(2212131)	5	9.-11.	mi(1222122) (Frigyen)
6	50.-52.	do(2212221) (İyonyen)	6	12.-14.	mi(2122122) (Eolyen)
7	53	mi(1222122) (Frigyen)	7	15.-16.	re(2122122) (Eolyen)
8	56.-65.	do#(23223)	8	17.-19.	mi(2122122) (Eolyen)
9		mi(1222122) (Frigyen)	9	21.-22.	mi(412122)
10	66.-73.	la(212322)			

Stravinsky, Askerin Öyküsü, Marş Royal					
S. Nu.	Ölçü Nu.	Mod	S. Nu.	Ölçü Nu.	Mod
1	1.-3.	sib(2212212) (Miksolidyen)	18	73.-77.	solb(221124)
2	4.-7.	la(1221222)	19	78.-80.	sol(221412)
3	8.-9.	la(2122122) (Eolyen)	20	81.-84.	do(1312212)
4	10.-15.	sib(2221221) (Lidyen)	21	85.-87.	do(124)
5	20.-21.	sib(2212221) (İyonyen)	22	88.-89.	mi(2212221) (İyonyen)
6	23.-25.	fa(2212212) (Miksolidyen)	23	97.-102.	lab(21121122)
7	26.-30.	sib(2221221) (Lidyen)	24	103.-104.	sib(2212212) (Miksolidyen)
8	32.-33.	sib(2122212) (Doryen)	25	107.-114.	sib(2221221) Lidyen
9	36.-37.	sib(2212221) (İyonyen)	26	115.-116.	mib(2221)
10	39.-42.	sol(1312212)	27	117.	mi(2221)
11	43.-49.	do(2122212) (Doryen)	28	118.-119.	sib(2221221) (Lidyen)
12	51.-52.	sol(2212212) (Miksolidyen)	29	120.-123.	solb(2224211)
13	53.	do(1312221)	30	124.-125.	do(2122212) (Doryen)
14	54.	do(2221212) (Overtone)	31	127.-130.	fa(2212212) (Miksolidyen)
15	55.-56.	sol(2122212) (Doryen)	32	131.-133.	sib(2212212) (Miksolidyen)
16	57.-70.	re(2212131) (Armonik Majör)	33	134.-137.	sib(2212221) (İyonyen)
17	71.-72.	sib(2221221) (Lidyen)	34	138.-140.	sib(2221221) (Lidyen)

A. Adnan Saygun, Op. 15 Sonatin, Bölüm 1					
S. Nu.	Ölçü Nu.	Mod	S. Nu.	Ölçü Nu.	Mod
1	1.-4.	re(23223)	16	64.-67.	re(23223)
2	5.-12.	la(2122212) (Doryen)	17	68.-71.	la(2122212) (Doryen)
3	13.-15.	fa(23223)	18	72.-75.	do(1221222) (Lokriyen)
4	16.-23.	re(2221221) (Lidyen)	19	77.-79.	fa(1231212)
5	24.-29.	sol(1222122) (Frigyen)	20	80.-81.	do(23223)
6	30.-33.	si(1221222) (Lokriyen)	21	82.	lab(222222) (Tam-ton dizisi)
7	34.-35.	sib(2212221) (İyonyen)	22	86.-88.	sol(2212212) (Miksolidyen)
8	38.-42.	do#(1222122) (Frigyen)	23	89.-90.	mi(2122212) (Doryen)
9	43.-44.	sib(2122131) (Armonik Minör)	24	91.-92.	re(1222221) (Neapolitan Majör 6'lı)
10	45.-47.	lab(1222212)	25	93.	re(2221212) (Overtone)
11	49.-50.	mib(2122131) (Armonik Minör)	26	94.	sol(222222) (Tam-ton dizisi)
12	51.-53.	sib(1312122)	27	95.	fab(2221221) (Lidyen)
13	54.-58.	la(2122212) (Doryen)	28	97.-100.	mi(23214)
14	59.-60.	la(2221221) (Lidyen)	29	101.-104.	mi(32232)/Sol (23223)
15	61.-63.	la(2122212) (Doryen)			

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar¹³

Tetratonik Alan												
S. Nu.	Perde Kümesi	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (İyoniyen Modu)		KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyoniyen Modu)		DD KDED			
									1.	2.	3.	4.
1	0,1,3,6	(1236)	1	1	16	2			1	2	3	6
2	0,1,3,4	(1218)	2	1	14	3			1	2	1	8
3	0,1,2,6	(1146)	2	1	15	3			1	1	4	6
4	0,1,3,5	(1227)	2	2	15	2			1	2	2	7
5	0,1,2,4	(1128)	3	1	13	4			1	1	2	8
6	0,1,2,5	(1137)	3	2	14	3			1	1	3	7
7	0,2,3,4	(2118)	3	2	15	2			2	1	1	8
8	0,2,3,5	(2127)	3	3	16	1			2	1	2	7
9	0,1,4,5	(1317)	3	3	16	1			1	3	1	7
10	0,2,4,5	(2217)	0	4	17	0			2	2	1	7
11	0,2,4,6	(2226)	3	3	18	1			2	2	2	6
12	0,3,4,5	(3117)	3	3	18	1			3	1	1	7
13	0,2,5,6	(2316)	3	2	19	2			2	3	1	6
14	0,4,5,6	(4116)	3	1	21	4			4	1	1	6
15	0,4,5,7	(4125)	3	1	22	5			4	1	2	5
16	0,4,5,8	(4134)	3	1	23	6			4	1	3	4
17	0,2,3,6	(2136)	2	2	17	1			2	1	3	6

Tetratonik Alan												
S. Nu.	Perde Kümesi	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (İyoniyen Modu)		KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyoniyen Modu)		DD KDED			
									1.	2.	3.	4.
18	0,1,4,6	(1326)	2	2	17	2			1	3	2	6
19	0,2,3,7	(2145)	2	2	18	2			2	1	4	5
20	0,1,4,7	(1335)	2	2	18	3			1	3	3	5
21	0,3,4,6	(3126)	2	2	19	2			3	1	2	6
22	0,1,4,8	(1344)	2	2	19	4			1	3	4	4
23	0,3,4,8	(3144)	2	2	21	4			3	1	4	4
24	0,2,6,7	(2415)	2	2	21	4			2	4	1	5
25	0,1,5,6	(1416)	2	1	18	2			1	4	1	6
26	0,1,5,7	(1425)	2	1	19	3			1	4	2	5
27	0,3,5,6	(3216)	2	1	20	3			3	2	1	6
28	0,1,5,8	(1434)	2	1	20	4			1	4	3	4
29	0,4,6,7	(4215)	2	1	23	6			4	2	1	5
30	0,4,6,8	(4224)	2	1	24	7			4	2	2	4
31	0,4,7,8	(4314)	2	1	25	8			4	3	1	4
32	0,1,3,7	(1245)	1	1	17	3			1	2	4	5
33	0,3,7,8	(3414)	1	1	24	7			3	4	1	4

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

Pentatonik Alan													
S. Nu.	Perde Kümesi	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)		İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)			DD KDED				
				KDBİD	Genel	1. 5'li	1. 4'li	1.	2.	3.	4.	5.	
1	0,1,2,3,6	(11136)	2	1	18	6	5,5	4	1	1	1	3	6
2	0,1,2,6,8	(11424)	2	1	23	4	3,5	2,5	1	1	4	2	4
3	0,1,3,4,8	(12144)	2	1	22	3	2,5	2,5	1	2	1	4	4
4	0,1,3,4,6	(12126)	2	1	20	4	3,5	2,5	1	2	1	2	6
5	0,1,3,5,6	(12216)	2	2	21	3	2,5	2	1	2	2	1	6
6	0,1,3,5,8	(12234)	2	2	23	3	2,5	2	1	2	2	3	4
7	0,1,3,6,7	(12315)	2	2	23	2	2	1,5	1	2	3	1	5
8	0,1,2,4,6	(11226)	3	1	19	5	4,5	3,5	1	1	2	2	6
9	0,1,2,4,8	(11244)	3	1	21	4	3,5	3,5	1	1	2	4	4
10	0,1,3,4,5	(12117)	3	1	19	5	4	2,5	1	2	1	1	7
11	0,1,2,5,6	(11316)	3	2	20	4	3,5	3	1	1	3	1	6
12	0,1,2,5,8	(11334)	3	2	22	4	3,5	3	1	1	3	3	4
13	0,1,2,5,9	(11343)	3	2	23	5	4	3	1	1	3	4	3
14	0,1,2,6,7	(11415)	3	2	22	3	3	2,5	1	1	4	1	5
15	0,1,3,4,7	(12135)	3	2	21	3	3	2,5	1	2	1	3	5
16	0,2,3,4,6	(21126)	3	2	21	3	2,5	1,5	2	1	1	2	6
17	0,2,3,4,8	(21144)	3	2	23	2	1,5	1,5	2	1	1	4	4
18	0,1,3,5,7	(12225)	3	3	22	2	2	2	1	2	2	2	5
19	0,1,4,5,6	(13116)	3	3	22	2	1,5	1	1	3	1	1	6
20	0,2,3,5,6	(21216)	3	3	22	2	1,5	1	2	1	2	1	6
21	0,1,2,4,5	(11217)	4	1	18	6	5	3,5	1	1	2	1	7
22	0,1,2,4,7	(11235)	4	2	20	4	4	3,5	1	1	2	3	5
23	0,1,2,5,7	(11325)	4	3	21	3	3	3	1	1	3	2	5
24	0,2,3,4,7	(21135)	4	3	22	2	2	1,5	2	1	1	3	5
25	0,1,4,5,7	(13125)	4	4	23	1	1	1	1	3	1	2	5
26	0,2,3,5,7	(21225)	4	4	23	1	1	1	2	1	2	2	5
27	0,2,4,5,6	(22116)	4	4	23	1	0,5	0	2	2	1	1	6
28	0,2,4,5,7	(22125)	0	5	24	0	0	0	2	2	1	2	5
29	0,2,4,5,8	(22134)	4	4	25	1	0,5	0	2	2	1	3	4
30	0,2,4,5,9	(22143)	4	4	26	2	1	0	2	2	1	4	3

Pentatonik Alan													
S. Nu.	Perde Kümesi	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)		İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)			DD KDED				
				KDBİD	Genel	1. 5'li	1. 4'li	1.	2.	3.	4.	5.	
31	0,2,4,6,7	(22215)	4	4	25	1	1	0,5	2	2	2	1	5
32	0,3,4,5,7	(31125)	4	4	25	1	1	1	3	1	1	2	5
33	0,2,5,6,7	(23115)	4	3	26	2	2	1,5	2	3	1	1	5
34	0,2,4,7,8	(22314)	4	3	27	3	2,5	1	2	2	3	1	4
35	0,2,4,7,9	(22323)	4	3	28	4	3	1	2	2	3	2	3
36	0,2,4,7,10	(22332)	4	3	29	5	3,5	1	2	2	3	3	2
37	0,2,4,7,11	(22341)	4	3	30	6	4	1	2	2	3	4	1
38	0,2,5,7,8	(23214)	4	2	28	4	3,5	2	2	3	2	1	4
39	0,2,5,7,9	(23223)	4	2	29	5	4	2	2	3	2	2	3
40	0,2,5,7,10	(23232)	4	2	30	6	4,5	2	2	3	2	3	2
41	0,2,5,7,11	(23241)	4	2	31	7	5	2	2	3	2	4	1
42	0,2,3,6,7	(21315)	3	3	24	1	1	0,5	2	1	3	1	5
43	0,1,4,5,8	(13134)	3	3	24	2	1,5	1	1	3	1	3	4
44	0,1,4,6,7	(13215)	3	3	24	2	2	1,5	1	3	2	1	5
45	0,2,4,6,8	(22224)	3	3	26	2	1,5	0,5	2	2	2	2	4
46	0,2,3,5,8	(21234)	3	3	24	2	1,5	1	2	1	2	3	4
47	0,3,4,5,6	(31116)	3	3	24	2	1,5	1	3	1	1	1	6
48	0,3,4,5,8	(31134)	3	3	26	2	1,5	1	3	1	1	3	4
49	0,3,4,6,7	(31215)	3	3	26	2	2	1,5	3	1	2	1	5
50	0,2,4,6,9	(22233)	3	3	27	3	2	0,5	2	2	2	3	3
51	0,1,4,5,9	(13143)	3	3	25	3	2	1	1	3	1	4	3
52	0,2,3,5,9	(21243)	3	3	25	3	2	1	2	1	2	4	3
53	0,3,4,5,9	(31143)	3	3	27	3	2	1	3	1	1	4	3
54	0,2,4,6,10	(22242)	3	3	28	4	2,5	0,5	2	2	2	4	2
55	0,2,4,8,9	(22413)	3	3	29	5	4	1,5	2	2	4	1	3
56	0,2,4,8,10	(22422)	3	3	30	6	4,5	1,5	2	2	4	2	2
57	0,2,4,8,11	(22431)	3	3	31	7	5	1,5	2	2	4	3	1
58	0,1,4,7,8	(13314)	3	2	26	4	3,5	2	1	3	3	1	4
59	0,1,4,7,9	(13323)	3	2	27	5	4	2	1	3	3	2	3
60	0,1,4,7,10	(13332)	3	2	28	6	4,5	2	1	3	3	3	2

¹³ Tablodaki kısaltmalar: OPS, Ortak Perde Sayısı; DD, Dizi Derecesi; KDBİD, Kırk Doğru Bileşeni İntegral Değeri; DD KDED, Dizi Derecesi Kırk Doğru Eğim Değeri; S. Nu., Sıra Numarası.

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

Pentatonik Alan													
S. Nu.	Perde Kümese	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)			DD KDED				
						Genel	1. 5'li	1. 4'lü	1	2	3	4	5
61	0,1,4,7,11	(13341)	3	2	29	7	5	2	1	3	3	4	1
62	0,1,5,6,7	(14115)	3	2	25	2	2	1,5	1	4	1	1	5
63	0,2,3,7,8	(21414)	3	2	26	3	2,5	1	2	1	4	1	4
64	0,2,3,7,9	(21423)	3	2	27	4	3	1	2	1	4	2	3
65	0,2,3,7,10	(21432)	3	2	28	5	3,5	1	2	1	4	3	2
66	0,2,3,7,11	(21441)	3	2	29	6	4	1	2	1	4	4	1
67	0,2,5,6,8	(23124)	3	2	27	3	2,5	1,5	2	3	1	2	4
68	0,2,5,6,9	(23133)	3	2	28	4	3	1,5	2	3	1	3	3
69	0,2,5,6,10	(23142)	3	2	29	5	3,5	1,5	2	3	1	4	2
70	0,2,5,8,9	(23313)	3	2	30	6	5	2,5	2	3	3	1	3
71	0,2,5,8,10	(23322)	3	2	31	7	5,5	2,5	2	3	3	2	2
72	0,2,5,8,11	(23331)	3	2	32	8	6	2,5	2	3	3	3	1
73	0,2,5,9,10	(23412)	3	2	32	8	6,5	3	2	3	4	1	2
74	0,2,5,9,11	(23421)	3	2	33	9	7	3	2	3	4	2	1
75	0,2,6,7,8	(24114)	3	2	29	5	4,5	3	2	4	1	1	4
76	0,2,6,7,9	(24123)	3	2	30	6	5	3	2	4	1	2	3
77	0,2,6,7,10	(24132)	3	2	31	7	5,5	3	2	4	1	3	2
78	0,2,6,7,11	(24141)	3	2	32	8	6	3	2	4	1	4	1
79	0,3,4,7,8	(31314)	3	2	28	4	3,5	2	3	1	3	1	4
80	0,3,4,7,9	(31323)	3	2	29	5	4	2	3	1	3	2	3
81	0,3,4,7,10	(31332)	3	2	30	6	4,5	2	3	1	3	3	2
82	0,3,4,7,11	(31341)	3	2	31	7	5	2	3	1	3	4	1
83	0,3,5,6,7	(32115)	3	2	27	3	3	2,5	3	2	1	1	5
84	0,1,5,7,8	(14214)	3	1	27	4	3,5	2	1	4	2	1	4
85	0,1,5,7,9	(14223)	3	1	28	5	4	2	1	4	2	2	3
86	0,1,5,7,10	(14232)	3	1	29	6	4,5	2	1	4	2	3	2
87	0,1,5,7,11	(14241)	3	1	30	7	5	2	1	4	2	4	1
88	0,3,5,7,8	(32214)	3	1	29	5	4,5	3	3	2	2	1	4
89	0,3,5,7,9	(32223)	3	1	30	6	5	3	3	2	2	2	3
90	0,3,5,7,10	(32232)	3	1	31	7	5,5	3	3	2	2	3	2
91	0,3,5,7,11	(32241)	3	1	32	8	6	3	3	2	2	4	1
92	0,4,5,6,8	(41124)	3	1	29	5	4,5	3,5	4	1	1	2	4
93	0,4,5,6,9	(41133)	3	1	30	6	5	3,5	4	1	1	3	3
94	0,4,5,6,10	(41142)	3	1	31	7	5,5	3,5	4	1	1	4	2
95	0,4,5,7,10	(41232)	3	1	32	8	6,5	4	4	1	2	3	2
96	0,4,5,7,8	(41214)	3	1	30	6	5,5	4	4	1	2	1	4
97	0,4,5,7,9	(41223)	3	1	31	7	6	4	4	1	2	2	3
98	0,4,5,7,11	(41241)	3	1	33	9	7	4	4	1	2	4	1
99	0,4,5,8,9	(41313)	3	1	32	8	7	4,5	4	1	3	1	3
100	0,4,5,8,10	(41322)	3	1	33	9	7,5	4,5	4	1	3	2	2
101	0,4,5,8,11	(41331)	3	1	34	10	8	4,5	4	1	3	3	1
102	0,4,5,9,10	(41412)	3	1	34	10	8,5	5	4	1	4	1	2
103	0,4,5,9,11	(41421)	3	1	35	11	9	5	4	1	4	2	1
104	0,4,6,7,8	(42114)	3	1	31	7	6,5	5	4	2	1	1	4
105	0,4,6,7,9	(42123)	3	1	32	8	7	5	4	2	1	2	3
106	0,4,6,7,10	(42132)	3	1	33	9	7,5	5	4	2	1	3	2
107	0,4,6,7,11	(42141)	3	1	34	10	8	5	4	2	1	4	1
108	0,4,7,8,9	(43113)	3	1	34	10	9	6,5	4	3	1	1	3
109	0,4,7,8,10	(43122)	3	1	35	11	9,5	6,5	4	3	1	2	2
110	0,4,7,8,11	(43131)	3	1	36	12	10	6,5	4	3	1	3	1
111	0,4,7,9,10	(43212)	3	1	36	12	10,5	7	4	3	2	1	2
112	0,4,7,9,11	(43221)	3	1	37	13	11	7	4	3	2	2	1
113	0,4,7,10,11	(43311)	3	1	38	14	12	7,5	4	3	3	1	1
114	0,1,3,5,9	(12243)	2	2	24	4	3	2	1	2	2	4	3
115	0,1,4,6,8	(13224)	2	2	25	3	2,5	1,5	1	3	2	2	4
116	0,1,4,6,9	(13233)	2	2	26	4	3	1,5	1	3	2	3	3
117	0,1,4,6,10	(13242)	2	2	27	5	3,5	1,5	1	3	2	4	2
118	0,1,4,8,9	(13413)	2	2	28	6	5	2,5	1	3	4	1	3
119	0,1,4,8,10	(13422)	2	2	29	7	5,5	2,5	1	3	4	2	2
120	0,1,4,8,11	(13431)	2	2	30	8	6	2,5	1	3	4	3	1
121	0,2,3,6,8	(21324)	2	2	25	2	1,5	0,5	2	1	3	2	4
122	0,2,3,6,9	(21333)	2	2	26	3	2	0,5	2	1	3	3	3
123	0,2,3,6,10	(21342)	2	2	27	4	2,5	0,5	2	1	3	4	2
124	0,2,6,8,9	(24213)	2	2	31	7	6	3,5	2	4	2	1	3
125	0,2,6,8,10	(24222)	2	2	32	8	6,5	3,5	2	4	2	2	2
126	0,2,6,9,10	(24312)	2	2	33	9	7,5	4	2	4	3	1	2
127	0,2,6,9,11	(24321)	2	2	34	10	8	4	2	4	3	2	1
128	0,2,6,10,11	(24411)	2	2	35	11	9	4,5	2	4	4	1	1
129	0,2,6,8,11	(24231)	2	2	33	9	7	3,5	2	4	2	3	1
130	0,3,4,6,8	(31224)	2	2	27	3	2,5	1,5	3	1	2	2	4
131	0,3,4,6,9	(31233)	2	2	28	4	3	1,5	3	1	2	3	3
132	0,3,4,6,10	(31242)	2	2	29	5	3,5	1,5	3	1	2	4	2
133	0,3,4,8,9	(31413)	2	2	30	6	5	2,5	3	1	4	1	3
134	0,3,4,8,10	(31422)	2	2	31	7	5,5	2,5	3	1	4	2	2
135	0,3,4,8,11	(31431)	2	2	32	8	6	2,5	3	1	4	3	1
136	0,1,2,6,10	(11442)	2	1	25	6	4,5	2,5	1	1	4	4	2
137	0,1,2,6,9	(11433)	2	1	24	5	4	2,5	1	1	4	3	3
138	0,1,3,7,8	(12414)	2	1	25	4	3,5	2	1	2	4	1	4
139	0,1,3,7,9	(12423)	2	1	26	5	4	2	1	2	4	2	3
140	0,1,3,7,10	(12432)	2	1	27	6	4,5	2	1	2	4	3	2
141	0,1,3,7,11	(12441)	2	1	28	7	5	2	1	2	4	4	1
142	0,1,5,6,8	(14124)	2	1	26	3	2,5	1,5	1	4	1	2	4
143	0,1,5,6,9	(14133)	2	1	27	4	3	1,5	1	4	1	3	3
144	0,1,5,6,10	(14142)	2	1	28	5	3,5	1,5	1	4	1	4	2
145	0,1,5,8,9	(14313)	2	1	29	6	5	2,5	1	4	3	1	3
146	0,1,5,8,10	(14322)	2	1	30	7	5,5	2,5	1	4	3	2	2
147	0,1,5,8,11	(14331)	2	1	31	8	6	2,5	1	4	3	3	1
148	0,1,5,9,10	(14412)	2	1	31	8	6,5	3	1	4	4	1	2
149	0,1,5,9,11	(14421)	2	1	32	9	7	3	1	4	4	2	1
150	0,3,5,6,8	(32124)	2	1	28	4	3,5	2,5	3	2	1	2	4
151	0,3,5,6,9	(32133)	2	1	29	5	4	2,5	3	2	1	3	3
152	0,3,5,6,10	(32142)	2	1	30	6	4,5	2,5	3	2	1	4	2
153	0,3,5,8,10	(32322)	2	1	32	8	6,5	3,5	3	2	3	2	2
154	0,3,5,8,11	(32331)	2	1	33	9	7	3,5	3	2	3	3	1
155	0,3,5,8,9	(32313)	2	1	31	7	6	3,5	3	2	3		

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

Heksatonik Alan													Heksatonik Alan																	
S. Nu.	Perde Kütmesi	Dizi Formülülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDEBD	İki Mod Arasındaki KDS Alan Değeri (İyonyen Modu)						DD KDEED	S. Nu.	Perde Kütmesi	Dizi Formülülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDEBD	İki Mod Arasındaki KDS Alan Değeri (İyonyen Modu)						DD KDEED					
						Genel	1.5'li	1.4'lü	1	2	3								4	5	6	Genel	1.5'li	1.4'lü		1	2	3	4	5
1	0,1,2,6,8,10	(114222)	2	1	33	5	13	6	1	1	4	2	2	2	61	0,1,2,6,7,9	(114123)	4	3	31	3	12,5	6	1	1	4	1	2	3	
2	0,1,3,4,6,8	(121224)	2	1	28	5	11	6	1	2	1	2	2	4	62	0,2,3,4,8,9	(211413)	4	3	32	2	13	7	2	1	1	4	1	3	
3	0,1,3,4,6,10	(121242)	2	1	30	4	11	6	1	2	1	2	4	2	63	0,1,3,5,7,9	(122223)	4	4	31	2	12,5	6,5	1	2	2	2	2	3	
4	0,1,3,4,8,10	(121422)	2	1	32	4	12	6	1	2	1	4	2	2	64	0,1,4,5,7,10	(131232)	4	4	33	2	13,5	7,5	1	3	1	2	3	2	
5	0,1,3,5,8,10	(122322)	2	2	33	4	13	6,5	1	2	2	3	2	2	65	0,1,4,5,7,8	(131214)	4	4	31	2	13,5	7,5	1	3	1	2	1	4	
6	0,1,3,5,6,10	(122142)	2	2	31	3	12	6,5	1	2	2	1	4	2	66	0,1,4,5,6,9	(131133)	4	4	31	2	13	7,5	1	3	1	1	3	3	
7	0,1,3,5,6,8	(122124)	2	2	29	4	12	6,5	1	2	2	1	2	4	67	0,1,4,5,8,9	(131313)	4	4	33	2	14	7,5	1	3	1	3	1	3	
8	0,1,3,6,7,10	(123132)	2	2	33	3	13,5	7	1	2	3	1	3	2	68	0,1,4,6,7,9	(132123)	4	4	33	2	14,5	8	1	3	2	1	2	3	
9	0,1,3,6,7,8	(123114)	2	2	31	3	13,5	7	1	2	3	1	1	4	69	0,2,4,5,6,8	(221124)	4	4	31	2	14	8,5	2	2	1	1	2	4	
10	0,1,3,6,8,9	(123213)	2	2	33	3	14	7	1	2	3	2	1	3	70	0,2,3,5,7,8	(212214)	4	4	31	2	13,5	7,5	2	1	2	2	1	4	
11	0,1,4,6,7,8	(132114)	2	3	32	3	14,5	8	1	3	2	1	1	4	71	0,2,3,5,6,9	(212133)	4	4	31	2	13	7,5	2	1	2	1	3	3	
12	0,1,2,4,6,8	(112224)	3	1	27	6	10	5	1	1	2	2	2	4	72	0,2,3,4,7,9	(211323)	4	4	31	2	12,5	7	2	1	1	3	2	3	
13	0,1,2,4,6,10	(112242)	3	1	29	5	10	5	1	1	2	2	4	2	73	0,2,3,5,7,10	(212232)	4	4	33	2	13,5	7,5	2	1	2	2	3	2	
14	0,1,2,4,8,10	(112422)	3	1	31	5	11	5	1	1	2	4	2	2	74	0,2,3,5,8,9	(212313)	4	4	33	2	14	7,5	2	1	2	3	1	3	
15	0,1,2,4,8,11	(112431)	3	1	32	6	11	5	1	1	2	4	3	1	75	0,2,3,6,7,9	(213123)	4	4	33	1	14,5	8	2	1	3	1	2	3	
16	0,1,3,4,5,8	(121134)	3	1	27	6	10,5	6	1	2	1	1	3	4	76	0,2,4,5,6,10	(221142)	4	4	33	1	14	8,5	2	2	2	1	1	4	1
17	0,1,2,4,8,9	(112413)	3	2	30	4	11	5	1	1	2	4	1	3	77	0,2,4,6,7,8	(222114)	4	4	33	2	15,5	9	2	2	2	1	1	4	
18	0,1,2,4,6,9	(112233)	3	2	28	5	10	5	1	1	2	2	3	3	78	0,3,4,5,7,8	(311214)	4	4	33	2	15,5	9,5	3	1	1	2	1	4	
19	0,1,2,5,6,10	(113142)	3	2	30	4	11	5,5	1	1	3	1	4	2	79	0,1,2,4,5,9	(112143)	5	2	27	6	9,5	5	1	1	2	1	4	3	
20	0,1,2,5,6,8	(113124)	3	2	28	5	11	5,5	1	1	3	1	2	4	80	0,1,2,4,7,9	(112323)	5	3	29	4	10,5	5	1	1	2	3	2	3	
21	0,1,2,5,8,10	(113322)	3	2	32	5	12	5,5	1	1	3	3	2	2	81	0,2,3,4,7,11	(211341)	5	3	33	4	12,5	7	2	1	1	3	4	1	
22	0,1,2,5,8,11	(113331)	3	2	33	6	12	5,5	1	1	3	3	3	1	82	0,2,3,4,7,10	(211332)	5	3	32	3	12,5	7	2	1	1	3	3	2	
23	0,1,2,6,7,8	(114114)	3	2	30	4	12,5	6	1	1	4	1	1	4	83	0,1,2,5,7,9	(113223)	5	4	30	3	11,5	5,5	1	1	3	2	2	3	
24	0,1,2,6,7,10	(114132)	3	2	32	4	12,5	6	1	1	4	1	3	2	84	0,1,4,5,7,9	(131223)	5	5	32	1	13,5	7,5	1	3	1	2	2	3	
25	0,1,2,6,7,11	(114141)	3	2	33	5	12,5	6	1	1	4	1	4	1	85	0,2,4,5,7,8	(221214)	5	5	32	1	14,5	8,5	2	2	1	2	1	4	
26	0,1,3,4,6,9	(121233)	3	2	29	4	11	6	1	2	1	2	3	3	86	0,2,4,5,6,9	(221133)	5	5	32	1	14	8,5	2	2	1	1	3	3	
27	0,1,3,4,7,10	(121332)	3	2	31	4	11,5	6	1	2	1	3	3	2	87	0,2,3,5,7,9	(212223)	5	5	32	1	13,5	7,5	2	1	2	2	2	3	
28	0,1,3,4,7,8	(121314)	3	2	29	4	11,5	6	1	2	1	3	1	4	88	0,2,4,5,7,9	(221223)	0	6	33	0	14,5	8,5	2	2	1	2	2	3	
29	0,1,3,4,7,11	(121341)	3	2	32	5	11,5	6	1	2	1	3	4	1	89	0,2,4,5,7,10	(221232)	5	5	34	1	14,5	8,5	2	2	1	2	3	2	
30	0,1,3,4,8,9	(121413)	3	2	31	3	12	6	1	2	1	4	1	3	90	0,2,4,5,7,11	(221241)	5	5	35	2	14,5	8,5	2	2	1	2	4	1	
31	0,2,3,4,6,10	(211242)	3	2	31	3	12	7	2	1	1	2	4	2	91	0,2,4,5,8,9	(221313)	5	5	34	1	15	8,5	2	2	1	3	1	3	
32	0,2,3,4,6,8	(211224)	3	2	29	4	12	7	2	1	1	2	2	4	92	0,2,4,6,7,9	(222123)	5	5	34	1	15,5	9	2	2	2	1	2	3	
33	0,2,3,4,8,10	(211422)	3	2	33	3	13	7	2	1	1	4	2	2	93	0,3,4,5,7,9	(311223)	5	5	34	1	15,5	9,5	3	1	1	2	2	3	
34	0,1,2,5,6,9	(113133)	3	3	29	4	11	5,5	1	1	3	1	3	3	94	0,2,4,5,9,10	(221412)	5	4	36	3	15,5	8,5	2	2	1	4	1	2	
35	0,1,2,5,8,9	(113313)	3	3	31	4	12	5,5	1	1	3	3	1	3	95	0,2,4,5,9,11	(221421)	5	4	37	4	15,5	8,5	2	2	1	4	2	1	
36	0,1,3,5,6,9	(122133)	3	3	30	3	12	6,5	1	2	2	1	3	3	96	0,2,4,7,8,9	(223113)	5	4	36	3	17	9,5	2	2	3	1	1	3	
37	0,1,3,5,7,10	(122232)	3	3	32	3	12,5	6,5	1	2	2	2	3	2	97	0,2,4,7,9,10	(223212)	5	3	38	5	17,5	9,5	2	2	3	2	1	2	
38	0,1,3,5,7,8	(122214)	3	3	30	3	12,5	6,5	1	2	2	2	1	4	98	0,2,4,7,9,11	(223221)	5	3	39	6	17,5	9,5	2	2	3	2	2	1	
39	0,1,3,5,7,11	(122241)	3	3	33	4	12,5	6,5	1	2	2	2	4	1	99	0,2,5,7,9,10	(232212)	5	2	39	6	18,5	10,5	2	3	2	2	1	2	
40	0,1,3,5,8,9	(122313)	3	3	32	3	13	6,5	1	2	2	3	1	3	100	0,2,5,7,9,11	(232221)	5	2	40	7	18,5	10,5	2	3	2	2	2	1	
41	0,1,3,6,7,9	(123123)	3	3	32	2	13,5	7	1	2	3	1	2	3	101	0,4,5,7,8,9	(412113)	5	2	39	6	20	12,5	4	1	2	1	1	3	
42	0,1,4,5,6,10	(131142)	3	3	32	2	13	7,5	1	3	1	1	4	2	102	0,4,5,7,9,10	(412212)	5	1	41	8	20,5	12,5	4	1	2	2	1	2	
43	0,1,4,5,6,8	(131124)	3	3	30	3	13	7,5	1	3	1	1	2	4	103	0,4,5,7,9,11	(412221)	5	1	42	9	20,5	12,5	4	1	2	2	2	1	
44	0,2,3,4,6,9	(211233)	3	3	30	3	12	7	2	1	1	2	3	3	104															

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

Heksatonik Alan											Heksatonik Alan																				
S. Nu.	Perde Kütmesi	Dizi Formülülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDBİD	İz Mod Aramada KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)						DD KDED	S. Nu.	Perde Kütmesi	Dizi Formülülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDBİD	İz Mod Aramada KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)						DD KDED						
						Genel	1. 5'li	1. 4'lü	1.	2.	3.								4.	5.	6.	Genel	1. 5'li	1. 4'lü		1.	2.	3.	4.	5.	6.
121	0,2,5,7,8,9	(232113)	4	3	37	4	18	10,5	2	3	2	1	1	3	181	0,3,4,5,8,11	(311331)	3	3	37	4	16	9,5	3	1	1	3	3	1		
122	0,2,4,7,8,10	(223122)	4	3	37	4	17	9,5	2	2	3	1	2	2	182	0,3,4,5,8,10	(311322)	3	3	36	3	16	9,5	3	1	1	3	2	2		
123	0,2,4,7,8,11	(223131)	4	3	38	5	17	9,5	2	2	3	1	3	1	183	0,3,4,6,7,10	(312132)	3	3	36	3	16,5	10	3	1	2	1	3	2		
124	0,2,4,6,9,10	(222312)	4	3	37	4	16,5	9	2	2	2	3	1	2	184	0,3,4,6,7,8	(312114)	3	3	34	3	16,5	10	3	1	2	1	1	4		
125	0,2,4,6,9,11	(222321)	4	3	38	5	16,5	9	2	2	2	3	2	1	185	0,3,4,6,7,11	(312141)	3	3	37	4	16,5	10	3	1	2	1	4	1		
126	0,2,3,5,9,10	(212412)	4	3	35	4	14,5	7,5	2	1	2	4	1	2	186	0,3,4,6,8,9	(312213)	3	3	36	3	17	10	3	1	2	2	1	3		
127	0,2,3,5,9,11	(212421)	4	3	36	5	14,5	7,5	2	1	2	4	2	1	187	0,1,3,5,9,10	(122412)	3	2	34	5	13,5	6,5	1	2	2	4	1	2		
128	0,1,4,7,8,9	(133113)	4	3	35	4	16	8,5	1	3	3	1	1	3	188	0,1,3,5,9,11	(122421)	3	2	35	6	13,5	6,5	1	2	2	4	2	1		
129	0,3,4,7,8,9	(313113)	4	3	37	4	18	10,5	3	1	3	1	1	3	189	0,1,3,7,8,9	(124113)	3	2	34	4	15	7,5	1	2	4	1	1	3		
130	0,1,4,5,9,10	(131412)	4	3	35	4	14,5	7,5	1	3	1	4	1	2	190	0,1,4,6,9,10	(132312)	3	2	36	5	15,5	8	1	3	2	3	1	2		
131	0,1,4,5,9,11	(131421)	4	3	36	5	14,5	7,5	1	3	1	4	2	1	191	0,1,4,6,9,11	(132321)	3	2	37	6	15,5	8	1	3	2	3	2	1		
132	0,3,4,5,9,11	(311421)	4	3	38	5	16,5	9,5	3	1	1	4	2	1	192	0,1,4,7,10,11	(133311)	3	2	39	8	17	8,5	1	3	3	3	1	1		
133	0,3,4,5,9,10	(311412)	4	3	37	4	16,5	9,5	3	1	1	4	1	2	193	0,1,4,7,8,10	(133122)	3	2	36	5	16	8,5	1	3	3	1	2	2		
134	0,2,4,8,9,10	(224112)	4	3	39	6	18,5	10	2	2	4	1	1	2	194	0,1,4,7,8,11	(133131)	3	2	37	6	16	8,5	1	3	3	1	3	1		
135	0,2,4,8,9,11	(224121)	4	3	40	7	18,5	10	2	2	4	1	2	1	195	0,1,4,8,9,10	(134112)	3	2	38	7	17,5	9	1	3	4	1	1	2		
136	0,2,4,7,10,11	(223311)	4	3	40	7	18	9,5	2	2	3	3	1	1	196	0,1,4,8,9,11	(134121)	3	2	39	8	17,5	9	1	3	4	1	2	1		
137	0,2,5,7,10,11	(232311)	4	2	41	8	19	10,5	2	3	2	3	1	1	197	0,1,5,6,7,10	(141132)	3	2	35	3	15,5	9	1	4	1	1	3	2		
138	0,2,5,7,8,11	(232131)	4	2	39	6	18	10,5	2	3	2	1	3	1	198	0,1,5,6,7,11	(141141)	3	2	36	4	15,5	9	1	4	1	1	4	1		
139	0,2,5,7,8,10	(232122)	4	2	38	5	18	10,5	2	3	2	1	2	2	199	0,2,3,4,8,11	(211431)	3	2	34	4	13	7	2	1	1	4	3	1		
140	0,2,3,7,9,10	(214212)	4	2	37	5	16,5	8,5	2	1	4	2	1	2	200	0,2,3,6,9,10	(213312)	3	2	36	4	15,5	8	2	1	3	3	1	2		
141	0,2,3,7,9,11	(214221)	4	2	38	6	16,5	8,5	2	1	4	2	2	1	201	0,2,3,6,9,11	(213321)	3	2	37	5	15,5	8	2	1	3	3	2	1		
142	0,2,6,7,9,11	(241221)	4	2	41	8	19,5	11,5	2	4	1	2	2	1	202	0,2,3,7,10,11	(214311)	3	2	39	7	17	8,5	2	1	4	3	1	1		
143	0,2,6,7,9,10	(241212)	4	2	40	7	19,5	11,5	2	4	1	2	1	2	203	0,2,3,7,8,10	(214122)	3	2	36	4	16	8,5	2	1	4	1	2	2		
144	0,3,5,7,8,9	(322113)	4	2	38	5	19	11,5	3	2	2	1	1	3	204	0,2,3,7,8,11	(214131)	3	2	37	5	16	8,5	2	1	4	1	3	1		
145	0,1,5,7,8,9	(142113)	4	2	36	4	17	9,5	1	4	2	1	1	3	205	0,2,5,6,10,11	(231411)	3	2	40	7	18	10	2	3	1	4	1	1		
146	0,3,4,7,9,11	(313221)	4	2	40	7	18,5	10,5	3	1	3	2	2	1	206	0,2,5,6,8,10	(231222)	3	2	37	4	17	10	2	3	1	2	2	2		
147	0,1,4,7,9,11	(133221)	4	2	38	7	16,5	8,5	1	3	3	2	2	1	207	0,2,5,6,8,11	(231231)	3	2	38	5	17	10	2	3	1	2	3	1		
148	0,1,4,7,9,10	(133212)	4	2	37	6	16,5	8,5	1	3	3	2	1	2	208	0,2,5,6,9,10	(231312)	3	2	38	5	17,5	10	2	3	1	3	1	2		
149	0,3,4,7,9,10	(313212)	4	2	39	6	18,5	10,5	3	1	3	2	1	2	209	0,2,5,6,9,11	(231321)	3	2	39	6	17,5	10	2	3	1	3	2	1		
150	0,4,5,6,8,9	(411213)	4	2	38	5	19	12	4	1	1	2	1	3	210	0,2,5,8,10,11	(233211)	3	2	42	9	20	11	2	3	3	2	1	1		
151	0,1,2,5,9,11	(113421)	4	2	34	7	12,5	5,5	1	1	3	4	2	1	211	0,2,5,8,9,10	(233112)	3	2	40	7	19,5	11	2	3	3	1	1	2		
152	0,1,5,7,9,10	(142212)	4	1	38	6	17,5	9,5	1	4	2	2	1	2	212	0,2,5,8,9,11	(233121)	3	2	41	8	19,5	11	2	3	3	1	2	1		
153	0,1,5,7,9,11	(142221)	4	1	39	7	17,5	9,5	1	4	2	2	2	1	213	0,2,6,7,10,11	(241311)	3	2	42	9	20	11,5	2	4	1	3	1	1		
154	0,3,5,7,9,10	(322212)	4	1	40	7	19,5	11,5	3	2	2	2	1	2	214	0,2,6,7,8,10	(241122)	3	2	39	6	19	11,5	2	4	1	1	2	2		
155	0,3,5,7,9,11	(322221)	4	1	41	8	19,5	11,5	3	2	2	2	2	1	215	0,2,6,7,8,11	(241131)	3	2	40	7	19	11,5	2	4	1	1	3	1		
156	0,4,5,6,8,10	(411222)	4	1	39	6	19	12	4	1	1	2	2	2	216	0,2,6,8,9,10	(242112)	3	2	41	8	20,5	12	2	4	2	1	1	2		
157	0,4,5,6,9,10	(411312)	4	1	40	7	19,5	12	4	1	1	3	1	2	217	0,2,6,8,9,11	(242121)	3	2	42	9	20,5	12	2	4	2	1	2	1		
158	0,4,5,6,9,11	(411321)	4	1	41	8	19,5	12	4	1	1	3	2	1	218	0,3,4,6,9,10	(312312)	3	2	38	5	17,5	10	3	1	2	3	1	2		
159	0,4,5,7,10,11	(412311)	4	1	43	10	21	12,5	4	1	2	3	1	1	219	0,3,4,6,9,11	(312321)	3	2	39	6	17,5	10	3	1	2	3	2	1		
160	0,4,5,7,8,11	(412131)	4	1	41	8	20	12,5	4	1	2	1	3	1	220	0,3,4,7,10,11	(313311)	3	2	41	8	19	10,5	3	1	3	3	1	1		
161	0,4,5,7,8,10	(412122)	4	1	40	7	20	12,5	4	1	2	1	2	2	221	0,3,4,7,8,10	(313122)	3	2	38	5	18	10,5	3	1	3	1	2	2		
162	0,4,5,8,9,10	(413112)	4	1	42	9	21,5	13	4	1	3	1	1	2	222	0,3,4,7,8,11	(313131)	3	2	39	6	18	10,5	3	1	3	1	3	1		
163	0,4,5,8,9,11	(413121)	4	1	43	10	21,5	13	4	1	3	1	2	1	223	0,3,4,8,9,10	(314112)	3	2	40	7	19,5	11	3	1	4	1	1	2		
164	0,4,6,7,9,10	(421212)	4	1	42	9	21,5	13,5	4	2	1	2	1	2	224	0,3,4,8,9,11	(314121)	3	2	41	8	19,5									

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

Heksatonik Alan																
S. Nu.	Perde Kütmesi	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)						DD KDED				
						Genel	1. 5'li	1. 4'lü	1.	2.	3.	4.	5.	6.		
241	0,3,5,7,8,11	(322131)	3	1	40	7	19	11,5	3	2	2	1	3	1		
242	0,3,5,8,9,10	(323112)	3	1	41	8	20,5	12	3	2	3	1	1	2		
243	0,3,5,8,9,11	(323121)	3	1	42	9	20,5	12	3	2	3	1	2	1		
244	0,3,6,7,9,10	(331212)	3	1	41	8	20,5	12,5	3	3	1	2	1	2		
245	0,3,6,7,9,11	(331221)	3	1	42	9	20,5	12,5	3	3	1	2	2	1		
246	0,3,7,8,9,11	(341121)	3	1	44	11	22,5	14	3	4	1	1	2	1		
247	0,4,5,6,8,11	(411231)	3	1	40	7	19	12	4	1	1	2	3	1		
248	0,4,5,6,10,11	(411411)	3	1	42	9	20	12	4	1	1	4	1	1		
249	0,4,5,8,10,11	(413211)	3	1	44	11	22	13	4	1	3	2	1	1		
250	0,4,6,7,8,10	(421122)	3	1	41	8	21	13,5	4	2	1	1	2	2		
251	0,4,6,7,10,11	(421311)	3	1	44	11	22	13,5	4	2	1	3	1	1		
252	0,4,6,7,8,11	(421131)	3	1	42	9	21	13,5	4	2	1	1	3	1		
253	0,4,6,8,9,11	(422121)	3	1	44	11	22,5	14	4	2	2	1	2	1		
254	0,4,7,8,10,11	(431211)	3	1	46	13	24	15	4	3	1	2	1	1		
255	0,1,4,6,7,11	(132141)	2	3	35	4	14,5	8	1	3	2	1	4	1		
256	0,1,4,6,8,11	(132231)	2	2	36	5	15	8	1	3	2	2	3	1		
257	0,1,4,6,8,10	(132222)	2	2	35	4	15	8	1	3	2	2	2	2		
258	0,1,4,6,10,11	(132411)	2	2	38	7	16	8	1	3	2	4	1	1		
259	0,1,4,8,10,11	(134211)	2	2	40	9	18	9	1	3	4	2	1	1		
260	0,3,4,8,10,11	(314211)	2	2	42	9	20	11	3	1	4	2	1	1		
261	0,1,5,6,8,9	(141213)	2	2	35	3	16	9	1	4	1	2	1	3		
262	0,1,3,6,7,11	(123141)	2	2	34	4	13,5	7	1	2	3	1	4	1		
263	0,1,3,5,8,11	(122331)	2	2	34	5	13	6,5	1	2	2	3	3	1		
264	0,2,3,6,8,10	(213222)	2	2	35	3	15	8	2	1	3	2	2	2		
265	0,2,3,6,10,11	(213411)	2	2	38	6	16	8	2	1	3	4	1	1		
266	0,2,3,6,8,11	(213231)	2	2	36	4	15	8	2	1	3	2	3	1		
267	0,2,6,8,10,11	(242211)	2	2	43	10	21	12	2	4	2	2	1	1		
268	0,3,4,6,8,10	(312222)	2	2	37	4	17	10	3	1	2	2	2	2		
269	0,3,4,6,8,11	(312231)	2	2	38	5	17	10	3	1	2	2	3	1		
270	0,3,4,6,10,11	(312411)	2	2	40	7	18	10	3	1	2	4	1	1		

Heptatonik Alan																
S.	Perde	Dizi	DD OPS		KDEİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (hyonyen Modu)						DD KDEİD				
Nu.	Kütmesi	Formülü	OPS	(hyonyen Modu)		Genel	1. 5'li	1. 4'lü	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	
1	0,1,3,5,6,8,10	(1221222)	2	2	39,00	5,0	2,5	2,0	1	2	2	1	2	2		
2	0,1,3,6,7,8,10	(1231122)	2	2	41,00	4,0	2,0	1,5	1	2	3	1	1	2		
3	0,1,3,6,8,9,10	(1232112)	2	2	43,00	4,0	2,5	1,5	1	2	3	2	1	1		
4	0,1,3,4,6,7,8	(1212114)	3	1	35,00	9,0	3,5	2,5	1	2	1	2	1	1		
5	0,1,3,4,6,8,9	(1212213)	3	1	37,00	7,0	3,5	2,5	1	2	1	2	2	1		
6	0,1,3,4,6,8,10	(1212222)	3	1	38,00	6,0	3,5	2,5	1	2	1	2	2	2		
7	0,1,3,4,5,8,10	(1211322)	3	1	37,00	7,0	4,0	2,5	1	2	1	1	3	2		
8	0,1,2,4,6,8,10	(1122222)	3	1	37,00	7,0	4,5	3,5	1	1	2	2	2	2		
9	0,1,2,5,6,8,10	(1131222)	3	2	38,00	6,0	3,5	3,0	1	1	3	1	2	2		
10	0,1,3,4,6,10,11	(1212411)	3	2	41,00	4,0	3,5	2,5	1	2	1	2	4	1		
11	0,1,3,4,6,8,11	(1212231)	3	2	39,00	5,0	3,5	2,5	1	2	1	2	2	3		
12	0,1,2,6,7,8,10	(1141122)	3	2	40,00	5,0	3,0	2,5	1	1	4	1	1	2		
13	0,1,2,6,8,9,10	(1142112)	3	2	42,00	5,0	3,5	2,5	1	1	4	2	1	1		
14	0,1,3,4,6,9,10	(1212312)	3	2	39,00	5,0	3,5	2,5	1	2	1	2	3	1		
15	0,1,3,4,7,8,10	(1213122)	3	2	39,00	5,0	3,0	2,5	1	2	1	3	1	2		
16	0,1,3,4,8,10,11	(1214211)	3	2	43,00	4,0	2,5	2,5	1	2	1	4	2	1		
17	0,1,3,4,8,9,10	(1214112)	3	2	41,00	4,0	2,5	2,5	1	2	1	4	1	1		
18	0,2,3,4,6,8,10	(2112222)	3	2	39,00	5,0	2,5	1,5	2	1	1	2	2	2		
19	0,1,3,5,6,7,10	(1221132)	3	2	38,00	6,0	2,5	2,0	1	2	2	1	1	3		
20	0,1,3,5,6,8,9	(1221213)	3	2	38,00	6,0	2,5	2,0	1	2	2	1	2	1		
21	0,1,3,5,6,8,11	(1221231)	3	3	40,00	4,0	2,5	2,0	1	2	2	1	2	3		
22	0,1,3,5,6,10,11	(1221411)	3	3	42,00	3,0	2,5	2,0	1	2	2	1	4	1		
23	0,1,3,5,6,9,10	(1221312)	3	3	40,00	4,0	2,5	2,0	1	2	2	1	3	1		
24	0,1,3,5,7,8,10	(1222122)	3	3	40,00	4,0	2,0	2,0	1	2	2	2	1	2		
25	0,1,3,5,8,9,10	(1223112)	3	3	42,00	4,0	2,5	2,0	1	2	2	3	1	1		
26	0,1,3,6,7,8,11	(1231131)	3	3	42,00	3,0	2,0	1,5	1	2	3	1	1	3		
27	0,1,3,6,7,9,10	(1231212)	3	3	42,00	3,0	2,0	1,5	1	2	3	1	2	1		
28	0,1,4,5,6,8,10	(1311222)	3	3	40,00	4,0	1,5	1,0	1	3	1	1	2	2		
29	0,1,4,6,7,8,10	(1321122)	3	3	42,00	4,0	2,0	1,5	1	3	2	1	1	2		
30	0,2,3,5,6,8,10	(2121222)	3	3	40,00	4,0	1,5	1,0	2	1	2	1	2	2		

Heksatonik Alan																	
S. Nu.	Perde Kütmesi	Dizi Formülü	DD OPS (İyonyen Modu)		KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)						DD KDED					
			OPS			Genel	1. 5'li	1. 4'lü	1.	2.	3.	4.	5.	6.			
271	0,1,2,6,10,11	(114411)	2	1	36	8	14	6	1	1	4	4	1	1			
272	0,1,2,6,8,11	(114231)	2	1	34	6	13	6	1	1	4	2	3	1			
273	0,1,2,6,9,10	(114312)	2	1	34	6	13,5	6	1	1	4	3	1	2			
274	0,1,2,6,9,11	(114321)	2	1	35	7	13,5	6	1	1	4	3	2	1			
275	0,1,3,6,9,10	(123312)	2	1	35	5	14,5	7	1	2	3	3	1	2			
276	0,1,3,6,9,11	(123321)	2	1	36	6	14,5	7	1	2	3	3	2	1			
277	0,1,3,7,8,10	(124122)	2	1	35	5	15	7,5	1	2	4	1	2	2			
278	0,1,3,7,10,11	(124311)	2	1	38	8	16	7,5	1	2	4	3	1	1			
279	0,1,5,6,8,10	(141222)	2	1	36	4	16	9	1	4	1	2	2	2			
280	0,1,5,6,8,11	(141231)	2	1	37	5	16	9	1	4	1	2	3	1			
281	0,1,5,6,10,11	(141411)	2	1	39	7	17	9	1	4	1	4	1	1			
282	0,1,5,8,10,11	(143211)	2	1	41	9	19	10	1	4	3	2	1	1			
283	0,3,5,6,8,10	(321222)	2	1	38	5	18	11	3	2	1	2	2	2			
284	0,3,5,6,8,11	(321231)	2	1	39	6	18	11	3	2	1	2	3	1			
285	0,3,5,6,10,11	(321411)	2	1	41	8	19	11	3	2	1	4	1	1			
286	0,3,5,8,10,11	(323211)	2	1	43	10	21	12	3	2	3	2	1	1			
287	0,3,6,7,10,11	(331311)	2	1	43	10	21	12,5	3	3	1	3	1	1			
288	0,3,6,7,8,10	(331122)	2	1	40	7	20	12,5	3	3	1	1	2	2			
289	0,3,6,7,8,11	(331131)	2	1	41	8	20	12,5	3	3	1	1	3				
290	0,3,6,8,9,10	(332112)	2	1	42	9	21,5	13	3	3	2	1	1	2			
291	0,3,6,8,9,11	(332121)	2	1	43	10	21,5	13	3	3	2	1	2	1			
292	0,4,6,8,9,10	(422112)	2	1	43	10	22,5	14	4	2	2	1	1	2			
293	0,3,7,8,10,11	(341211)	2	1	45	12	23	14	3	4	1	2	1	1			
294	0,4,6,8,10,11	(422211)	2	1	45	12	23	14	4	2	2	2	1	1			
295	0,3,6,8,10,11	(332211)	1	1	44	11	22	13	3	3	2	2	1	1			
296	0,1,3,6,8,10	(123222)	1	1	34	4	14	7	1	2	3	2	2	2			
297	0,1,3,6,8,11	(123231)	1	1	35	5	14	7	1	2	3	2	3	1			
298	0,1,3,6,10,11	(123411)	1	1	37	7	15	7	1	2	3	4	1	1			
299	0,1,3,7,8,11	(124131)	1	1	36	6	15	7,5	1	2	4	1	3	1			

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

Heptatonik Alan															Heptatonik Alan																
S. Nu.	Perde Kütmesi	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (İyonien Modu)	KDBTD	İz Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonien Modu)										OPS	DD OPS (İyonien Modu)	KDBTD	İz Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonien Modu)												
						Genel	1. 5'li	1. 4'ü	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.				Genel	1. 5'li	1. 4'ü	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.			
61	0,1,2,5,6,10,11	(1131411)	4	3	41,00	4,0	3,5	3,0	1	1	3	1	4	1	1	121	0,2,3,4,6,7,9	(2112123)	5	2	37,00	7,0	2,5	1,5	2	1	1	2	1	2	3
62	0,1,2,5,7,8,10	(1132122)	4	3	39,00	5,0	3,0	3,0	1	1	3	2	1	2	2	122	0,2,3,5,6,7,9	(2121123)	5	3	38,00	6,0	1,5	1,0	2	1	2	1	1	2	3
63	0,1,2,5,6,9,10	(1131312)	4	3	39,00	5,0	3,5	3,0	1	1	3	1	3	1	2	123	0,1,2,4,6,9,11	(1122321)	5	3	39,00	5,0	4,5	3,5	1	1	2	2	3	2	1
64	0,1,2,5,8,9,10	(1133112)	4	3	41,00	5,0	3,5	3,0	1	1	3	3	1	1	2	124	0,1,2,4,8,9,11	(1124121)	5	3	41,00	4,0	3,5	3,5	1	1	2	4	1	2	1
65	0,1,2,5,8,10,11	(1133211)	4	3	43,00	5,0	3,5	3,0	1	1	3	3	2	1	1	125	0,1,2,4,7,9,10	(1123212)	5	3	39,00	5,0	4,0	3,5	1	1	2	3	2	1	2
66	0,1,2,6,7,10,11	(1141311)	4	3	43,00	4,0	3,0	2,5	1	1	4	1	3	1	1	126	0,1,2,4,7,10,11	(1123311)	5	3	41,00	5,0	4,0	3,5	1	1	2	3	3	1	1
67	0,1,2,6,7,8,11	(1141131)	4	3	41,00	4,0	3,0	2,5	1	1	4	1	1	3	1	127	0,1,2,5,7,8,9	(1132113)	5	3	38,00	6,0	3,0	3,0	1	1	3	2	1	1	3
68	0,1,2,6,7,9,10	(1141212)	4	3	41,00	4,0	3,0	2,5	1	1	4	1	2	1	2	128	0,1,2,5,6,7,11	(1131141)	5	3	38,00	6,0	3,5	3,0	1	1	3	1	1	4	1
69	0,1,2,6,8,9,11	(1142121)	4	3	43,00	4,0	3,5	2,5	1	1	4	2	1	2	1	129	0,1,3,4,5,9,11	(1211421)	5	3	39,00	5,0	4,0	2,5	1	2	1	1	4	2	1
70	0,1,3,4,6,9,11	(1212321)	4	3	40,00	4,0	3,5	2,5	1	2	1	2	3	2	1	130	0,2,3,4,6,7,11	(2112141)	5	3	39,00	5,0	2,5	1,5	2	1	1	2	1	4	1
71	0,1,3,4,7,10,11	(1213311)	4	3	42,00	4,0	3,0	2,5	1	2	1	3	3	1	1	131	0,2,3,4,7,8,9	(2113113)	5	3	39,00	5,0	2,0	1,5	2	1	1	3	1	1	3
72	0,1,3,4,7,8,11	(1213131)	4	3	40,00	4,0	3,0	2,5	1	2	1	3	1	3	1	132	0,1,2,5,6,9,11	(1131321)	5	4	40,00	4,0	3,5	3,0	1	1	3	1	3	2	1
73	0,1,3,4,7,9,10	(1213212)	4	3	40,00	4,0	3,0	2,5	1	2	1	3	2	1	2	133	0,1,2,5,7,10,11	(1132311)	5	4	42,00	4,0	3,0	3,0	1	1	3	2	3	1	1
74	0,1,3,4,8,9,11	(1214121)	4	3	42,00	3,0	2,5	2,5	1	2	1	4	1	2	1	134	0,1,2,5,7,8,11	(1132131)	5	4	40,00	4,0	3,0	3,0	1	1	3	2	1	3	1
75	0,1,3,5,6,7,11	(1221141)	4	3	39,00	5,0	2,5	2,0	1	2	2	1	1	4	1	135	0,1,2,6,7,9,11	(1141221)	5	4	42,00	3,0	3,0	2,5	1	1	4	1	2	2	1
76	0,1,3,5,7,8,9	(1222113)	4	3	39,00	5,0	2,0	2,0	1	2	2	2	1	1	3	136	0,1,3,4,7,9,11	(1213221)	5	4	41,00	3,0	3,0	2,5	1	2	1	3	2	2	1
77	0,1,4,5,6,8,9	(1311213)	4	3	39,00	5,0	1,5	1,0	1	3	1	1	2	1	3	137	0,2,3,4,6,9,11	(2112321)	5	4	41,00	3,0	2,5	1,5	2	1	1	2	3	2	1
78	0,2,3,4,6,10,11	(2112411)	4	3	42,00	3,0	2,5	1,5	2	1	1	2	4	1	1	138	0,1,2,5,7,9,10	(1132212)	5	4	40,00	4,0	3,0	3,0	1	1	3	2	2	1	2
79	0,2,3,4,6,8,11	(2112231)	4	3	40,00	4,0	2,5	1,5	2	1	1	2	2	3	1	139	0,1,2,5,8,9,11	(1133121)	5	4	42,00	4,0	3,5	3,0	1	1	3	3	1	2	1
80	0,2,3,4,6,9,10	(2112312)	4	3	40,00	4,0	2,5	1,5	2	1	1	2	3	1	2	140	0,1,4,5,7,8,9	(1312113)	5	4	40,00	4,0	1,0	1,0	1	3	1	2	1	1	3
81	0,2,3,4,8,9,10	(2114112)	4	3	42,00	3,0	1,5	1,5	2	1	1	4	1	1	2	141	0,2,3,4,7,8,11	(2113131)	5	4	41,00	3,0	2,0	1,5	2	1	1	3	1	3	1
82	0,2,3,4,7,8,10	(2113122)	4	3	40,00	4,0	2,0	1,5	2	1	1	3	1	2	2	142	0,2,3,4,7,10,11	(2113311)	5	4	43,00	3,0	2,0	1,5	2	1	1	3	3	1	1
83	0,2,3,5,6,7,10	(2121132)	4	3	39,00	5,0	1,5	1,0	2	1	2	1	1	3	2	143	0,2,3,4,8,9,11	(2114121)	5	4	43,00	2,0	1,5	1,5	2	1	1	4	1	2	1
84	0,2,3,5,6,8,9	(2121213)	4	3	39,00	5,0	1,5	1,0	2	1	2	1	2	1	3	144	0,2,3,4,7,9,10	(2113212)	5	4	41,00	3,0	2,0	1,5	2	1	1	3	2	1	2
85	0,1,3,5,6,9,11	(1221321)	4	4	41,00	3,0	2,5	2,0	1	2	2	1	3	2	1	145	0,2,3,5,6,7,11	(2121141)	5	4	40,00	4,0	1,5	1,0	2	1	2	1	1	4	1
86	0,1,3,5,8,9,11	(1223121)	4	4	43,00	3,0	2,5	2,0	1	2	2	3	1	2	1	146	0,2,3,5,7,8,9	(2122113)	5	4	40,00	4,0	1,0	1,0	2	1	2	2	1	1	3
87	0,1,3,5,7,10,11	(1223311)	4	4	43,00	3,0	2,0	2,0	1	2	2	2	3	1	1	147	0,2,4,5,6,8,9	(2211213)	5	4	40,00	4,0	0,5	0,0	2	2	1	1	2	1	3
88	0,1,3,5,7,8,11	(1222131)	4	4	41,00	3,0	2,0	2,0	1	2	2	2	1	3	1	148	0,3,4,5,7,8,9	(3112113)	5	4	42,00	4,0	1,0	1,0	3	1	1	2	1	1	3
89	0,1,3,5,7,9,10	(1222212)	4	4	41,00	3,0	2,0	2,0	1	2	2	2	2	1	2	149	0,1,4,5,7,8,11	(1312131)	5	5	42,00	2,0	1,0	1,0	1	3	1	2	1	3	1
90	0,1,3,6,7,9,11	(1231221)	4	4	43,00	2,0	2,0	1,5	1	2	3	1	2	2	1	150	0,1,4,5,6,9,11	(1311321)	5	5	42,00	2,0	1,5	1,0	1	3	1	1	3	2	1
91	0,1,4,5,6,10,11	(1311411)	4	4	43,00	2,0	1,5	1,0	1	3	1	1	4	1	1	151	0,1,4,5,7,9,10	(1312212)	5	5	42,00	2,0	1,0	1,0	1	3	1	2	2	1	2
92	0,1,4,5,6,8,11	(1311231)	4	4	41,00	3,0	1,5	1,0	1	3	1	1	2	3	1	152	0,2,3,5,6,9,11	(2121321)	5	5	42,00	2,0	1,5	1,0	2	1	2	1	3	2	1
93	0,1,4,5,6,9,10	(1311312)	4	4	41,00	3,0	1,5	1,0	1	3	1	1	3	1	2	153	0,2,3,5,7,8,11	(2121313)	5	5	42,00	2,0	1,0	1,0	2	1	2	2	1	3	1
94	0,1,4,5,8,9,10	(1313112)	4	4	43,00	3,0	1,5	1,0	1	3	1	3	1	1	2	154	0,2,3,5,7,9,10	(2122212)	5	5	42,00	2,0	1,0	1,0	2	1	2	2	2	1	2
95	0,1,4,5,7,8,10	(1312122)	4	4	41,00	3,0	1,0	1,0	1	3	1	2	1	2	2	155	0,2,4,5,6,9,10	(2211312)	5	5	42,00	2,0	0,5	0,0	2	2	1	1	3	1	2
96	0,1,4,6,7,8,11	(1321131)	4	4	43,00	3,0	2,0	1,5	1	3	2	1	1	3	1	156	0,2,4,5,7,8,10	(2212122)	5	5	42,00	2,0	0,0	0,0	2	2	1	2	1	2	2
97	0,1,4,6,7,9,10	(1321212)	4	4	43,00	3,0	2,0	1,5	1	3	2	1	2	1	2	157	0,1,2,4,5,7,9	(1121223)	6	1	34,00	10,0	5,0	3,5	1	1	2	1	2	2	3
98	0,2,3,5,6,10,11	(2121411)	4	4	43,00	2,0	1,5	1,0	2	1	2	1	4	1	1	158	0,1,2,4,5,7,11	(1121241)	6	2	36,00	8,0	5,0	3,5	1	1	2	1	2	4	1
99	0,2,3,5,																														

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

Heptatonik Alan														Heptatonik Alan																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											
S. Nu.	Perde Kümese	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (lyonyen Modu)	KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (lyonyen Modu)								DD KDED	S. Nu.	Perde Kümese	Dizi Formülü	OPS	DD OPS (lyonyen Modu)	KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (lyonyen Modu)								DD KDED																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																												
						Genel	1. 5'li	1. 4'lü	1.	2.	3.	4.	5.								6.	7.	Genel	1. 5'li	1. 4'lü	1.	2.	3.		4.	5.	6.	7.																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																								
181	0,2,3,5,7,10,11	(2122311)	5	5	44,00	2,0	1,0	1,0	2	1	2	2	3	1	1	222	0,3,4,6,8,9,11	(3122121)	4	4	47,00	3,0	2,5	1,5	3	1	2	2	1	1	223	0,3,4,6,7,9,10	(3121212)	4	4	45,00	3,0	2,0	1,5	3	1	2	1	2	1	2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											
182	0,2,3,5,8,9,11	(2123121)	5	5	44,00	2,0	1,5	1,0	2	1	2	3	1	2	1	224	0,1,5,6,7,10,11	(1411311)	4	3	46,00	3,0	2,0	1,5	1	4	1	1	3	1	1	225	0,1,5,6,7,9,10	(1411212)	4	3	44,00	3,0	2,0	1,5	1	4	1	1	2	1	2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
183	0,2,3,6,7,9,11	(2131221)	5	5	44,00	1,0	1,0	0,5	2	1	3	1	2	2	1	226	0,1,5,6,8,9,11	(1412121)	4	3	46,00	3,0	2,5	1,5	1	4	1	2	1	2	1	227	0,2,3,4,8,10,11	(2114211)	4	3	44,00	3,0	1,5	1,5	2	1	1	4	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
184	0,2,4,5,6,10,11	(2211411)	5	5	44,00	1,0	0,5	0,0	2	2	1	1	4	1	1	228	0,2,3,7,8,10,11	(2141211)	4	3	47,00	4,0	2,5	1,0	2	1	4	1	2	1	1	229	0,2,5,6,8,10,11	(2312211)	4	3	48,00	4,0	2,5	1,5	2	3	1	2	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
185	0,2,4,5,8,10,11	(2213211)	5	5	46,00	2,0	0,5	0,0	2	2	1	3	2	1	1	230	0,2,5,6,8,9,10	(2312112)	4	3	46,00	4,0	2,5	1,5	2	3	1	2	1	1	2	231	0,3,5,6,7,10,11	(3211311)	4	3	48,00	4,0	3,0	2,5	3	2	1	1	3	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
186	0,2,4,5,8,9,10	(2213112)	5	5	44,00	2,0	0,5	0,0	2	2	1	3	1	1	2	232	0,3,5,6,7,9,10	(3211212)	4	3	46,00	4,0	3,0	2,5	3	2	1	1	2	1	2	233	0,1,3,7,8,9,11	(1241121)	4	3	45,00	4,0	3,5	2,0	1	2	4	1	1	2	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
187	0,2,4,6,7,10,11	(2221311)	5	5	46,00	2,0	1,0	0,5	2	2	2	1	3	1	1	234	0,3,5,6,8,9,11	(3212121)	4	3	48,00	4,0	3,5	2,5	3	2	1	2	1	2	1	235	0,1,4,7,8,10,11	(1331211)	4	3	47,00	5,0	3,5	2,0	1	3	3	1	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
188	0,2,4,6,7,8,11	(2221131)	5	5	44,00	2,0	1,0	0,5	2	2	2	1	1	3	1	236	0,3,4,7,8,10,11	(3131211)	4	3	49,00	5,0	3,5	2,0	3	1	3	1	2	1	1	237	0,2,6,7,8,10,11	(2411211)	4	3	50,00	6,0	4,5	3,0	2	4	1	1	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
189	0,2,4,6,7,9,10	(2221212)	5	5	44,00	2,0	1,0	0,5	2	2	2	1	2	1	2	238	0,1,5,7,8,10,11	(1421211)	4	2	48,00	5,0	3,5	2,0	1	4	2	1	2	1	1	239	0,3,5,7,8,10,11	(3221211)	4	2	50,00	6,0	4,5	3,0	3	2	2	1	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
190	0,2,4,6,8,9,11	(2222121)	5	5	46,00	2,0	1,5	0,5	2	2	2	2	1	2	1	240	0,4,5,6,8,9,10	(4112112)	4	2	48,00	6,0	4,5	3,5	4	1	1	2	1	1	2	241	0,4,5,6,8,10,11	(4112211)	4	2	50,00	6,0	4,5	3,5	4	1	1	2	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
191	0,3,4,5,7,10,11	(3112311)	5	5	46,00	2,0	1,0	1,0	3	1	1	2	3	1	1	242	0,4,5,7,8,10,11	(4121211)	4	2	51,00	7,0	5,5	4,0	4	1	2	1	2	1	1	243	0,4,6,7,8,10,11	(4211211)	4	2	52,00	8,0	6,5	5,0	4	2	1	1	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
192	0,3,4,5,7,8,11	(3112131)	5	5	44,00	2,0	1,0	1,0	3	1	1	2	1	3	1	244	0,2,3,6,8,10,11	(2132211)	3	3	46,00	3,0	1,5	0,5	2	1	3	2	2	1	1	245	0,2,3,6,8,9,10	(2132112)	3	3	44,00	3,0	1,5	0,5	2	1	3	2	1	1	2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
193	0,3,4,5,7,9,10	(3112212)	5	5	44,00	2,0	1,0	1,0	3	1	1	2	2	1	2	246	0,1,3,6,7,10,11	(1231311)	3	3	44,00	3,0	2,0	1,5	1	2	3	1	3	1	1	247	0,1,3,6,8,9,11	(1232121)	3	3	44,00	3,0	2,5	1,5	1	2	3	2	1	2	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
194	0,3,4,5,8,9,11	(3113121)	5	5	46,00	2,0	1,5	1,0	3	1	1	3	1	2	1	248	0,3,4,6,7,8,10	(3121122)	3	3	44,00	4,0	2,0	1,5	3	1	2	1	1	2	2	249	0,1,4,6,8,10,11	(1322211)	3	3	46,00	4,0	2,5	1,5	1	3	2	2	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
195	0,3,4,6,7,9,11	(3121221)	5	5	46,00	2,0	2,0	1,5	3	1	2	1	2	2	1	250	0,1,4,6,8,9,10	(1322112)	3	3	44,00	4,0	2,5	1,5	1	3	2	2	1	1	2	251	0,3,4,6,8,10,11	(3122211)	3	3	48,00	4,0	2,5	1,5	3	1	2	2	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
196	0,1,5,6,7,9,11	(1411221)	5	4	45,00	2,0	2,0	1,5	1	4	1	1	2	2	1	252	0,3,4,6,8,9,10	(3122112)	3	3	46,00	4,0	2,5	1,5	3	1	2	2	1	1	2	253	0,1,5,6,8,10,11	(1412211)	3	2	47,00	4,0	2,5	1,5	1	4	1	2	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
197	0,2,3,7,8,9,11	(2141121)	5	4	46,00	3,0	2,5	1,0	2	1	4	1	1	2	1	254	0,1,5,6,8,9,10	(1412112)	3	2	45,00	4,0	2,5	1,5	1	4	1	2	1	1	2	255	0,1,3,5,8,10,11	(1223211)	3	3	44,00	4,0	2,5	2,0	1	2	2	3	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
198	0,2,5,6,7,10,11	(2311311)	5	4	47,00	3,0	2,0	1,5	2	3	1	1	3	1	1	256	0,1,3,7,8,10,11	(1241211)	3	2	46,00	5,0	3,5	2,0	1	2	4	1	2	1	1	257	0,3,5,6,8,10,11	(3212211)	3	2	49,00	5,0	3,5	2,5	3	2	1	2	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
199	0,2,5,6,7,9,10	(2311212)	5	4	45,00	3,0	2,0	1,5	2	3	1	1	2	1	2	258	0,1,2,6,8,10,11	(1142211)	3	2	44,00	5,0	3,5	2,5	1	1	4	2	2	1	1	259	0,3,5,6,8,9,10	(3212112)	3	2	47,00	5,0	3,5	2,5	3	2	1	2	1	1	2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
200	0,2,5,6,8,9,11	(2312121)	5	4	47,00	3,0	2,5	1,5	2	3	1	2	1	2	1	260	0,3,6,7,8,10,11	(3311211)	3	2	51,00	7,0	5,5	4,0	3	3	1	1	2	1	1	261	0,1,3,6,8,10,11	(1232211)	2	2	45,00	4,0	2,5	1,5	1	2	3	2	2	1	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
201	0,3,5,6,7,9,11	(3211221)	5	4	47,00	3,0	3,0	2,5	3	2	1	1	2	2	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										</

Tablo 5. Çember Mod Alanı'nın kapsadığı modal yapılar (devam)

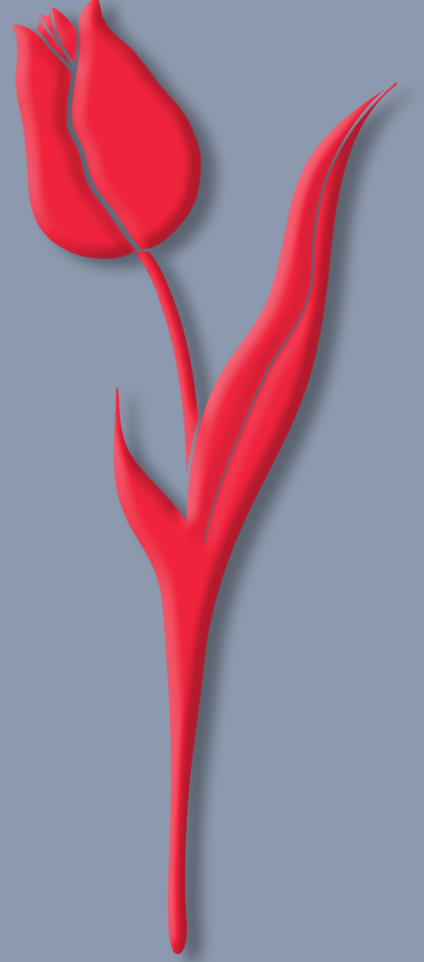
Oktatonik Alan														Oktatonik Alan																									
S. Nu.	Perde Kümesi	Dizi Formülütü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)								S. Nu.	Perde Kümesi	Dizi Formülütü	OPS	DD OPS (İyonyen Modu)	KDBİD	İki Mod Arasındaki KDB Alan Değeri (İyonyen Modu)																			
						Genel	1. 5'li	1. 4'lı	1.	2.	3.	4.	5.							6.	7.	8.	Genel	1. 5'li	1. 4'lı	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.						
1	0,1,3,4,6,7,8,10	(12121122)	4	1	45	8	3,5	2,5	1	2	1	2	1	2	2	48	0,1,2,4,5,7,8,10	(11212122)	6	1	43	10	5	3,5	1	1	2	1	2	1	2	2							
2	0,1,3,4,6,7,8,11	(12121131)	4	2	46	7	3,5	2,5	1	2	1	2	1	1	3	49	0,1,2,4,6,7,9,10	(11221212)	6	1	45	8	4,5	3,5	1	1	2	2	1	2	1	2	2						
3	0,1,3,4,6,8,9,10	(12122112)	4	2	47	6	3,5	2,5	1	2	1	2	2	1	1	2	50	0,1,3,4,5,7,9,10	(12112212)	6	1	45	8	4	2,5	1	2	1	1	2	2	1	2	2					
4	0,1,3,5,6,8,9,10	(12212112)	4	3	48	5	2,5	2	1	2	2	1	2	1	1	2	51	0,1,2,4,5,6,9,11	(11211321)	6	2	44	9	5	3,5	1	1	2	1	1	3	2	1	2	1				
5	0,1,3,4,6,8,9,11	(12122121)	4	3	48	5	3,5	2,5	1	2	1	2	2	1	2	1	52	0,1,2,4,5,7,8,11	(11212131)	6	2	44	9	5	3,5	1	1	2	1	2	1	3	1	2	1				
6	0,1,3,4,6,8,10,11	(12122211)	4	4	49	4	3,5	2,5	1	2	1	2	2	2	1	1	53	0,1,2,4,5,8,9,10	(11213112)	6	2	45	8	5	3,5	1	1	2	1	3	1	1	2	1	2				
7	0,1,3,5,6,8,9,11	(12212121)	4	4	49	4	2,5	2	1	2	2	1	2	1	2	1	54	0,1,2,4,6,7,9,11	(11221221)	6	2	46	7	4,5	3,5	1	1	2	2	1	2	2	1	2	2	1			
8	0,1,3,5,6,8,10,11	(12212211)	4	5	50	3	2,5	2	1	2	2	1	2	2	1	1	55	0,1,3,4,5,7,9,11	(12112221)	6	2	46	7	4	2,5	1	2	1	1	2	2	2	1	2	2	1			
9	0,1,3,6,7,8,10,11	(12311211)	4	5	52	2	2	1,5	1	2	3	1	1	2	1	1	56	0,2,3,4,6,7,9,10	(21121212)	6	2	47	6	2,5	1,5	2	1	1	2	1	2	1	2	1	2	2			
10	0,1,2,4,5,6,8,9	(11211213)	5	1	41	12	5	3,5	1	1	2	1	1	2	1	3	57	0,1,2,4,5,6,10,11	(11211411)	6	3	45	8	5	3,5	1	1	2	1	1	4	1	1	2	1	3			
11	0,1,2,4,5,6,8,10	(11211222)	5	1	42	11	5	3,5	1	1	2	1	1	2	2	2	58	0,1,2,4,5,8,9,11	(11213121)	6	3	46	7	5	3,5	1	1	2	1	3	1	1	2	1	2	1			
12	0,1,3,4,5,7,8,9	(12111213)	5	1	43	10	4	2,5	1	2	1	1	2	1	1	3	59	0,1,2,4,6,7,10,11	(11221311)	6	3	47	6	4,5	3,5	1	1	2	2	1	3	1	1	2	1	2			
13	0,1,3,4,5,7,8,10	(12111222)	5	1	44	9	4	2,5	1	2	1	1	2	1	2	2	60	0,1,2,4,6,8,9,11	(11222121)	6	3	47	6	4,5	3,5	1	1	2	2	2	1	2	1	2	1	2			
14	0,1,3,4,6,7,9,10	(12121212)	5	1	46	7	3,5	2,5	1	2	1	2	1	2	1	2	61	0,1,3,4,5,7,10,11	(12112311)	6	3	47	6	4	2,5	1	2	1	1	2	3	1	1	2	1	2			
15	0,1,2,4,5,6,8,11	(11211231)	5	2	43	10	5	3,5	1	1	2	1	1	2	3	1	62	0,2,3,4,6,7,9,11	(21121221)	6	3	48	5	2,5	1,5	2	1	1	2	1	2	2	1	2	2	1			
16	0,1,2,4,6,7,8,11	(11221131)	5	2	45	8	4,5	3,5	1	1	2	2	1	1	3	1	63	0,2,3,5,6,7,9,10	(21211212)	6	3	48	5	1,5	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	2	1		
17	0,1,3,4,5,7,8,11	(12112131)	5	2	45	8	4	2,5	1	2	1	1	2	1	3	1	64	0,1,2,4,5,8,10,11	(11213211)	6	4	47	6	5	3,5	1	1	2	1	3	2	1	1	2	1	2	1		
18	0,1,2,4,6,8,9,10	(11222112)	5	2	46	7	4,5	3,5	1	1	2	2	2	1	1	2	65	0,1,2,4,6,8,9,11	(11231121)	6	4	48	5	4	3,5	1	1	2	3	1	1	2	1	2	1	2	1		
19	0,1,3,4,5,8,9,10	(12113112)	5	2	46	7	4	2,5	1	2	1	1	3	1	1	2	66	0,2,3,4,6,7,10,11	(21121311)	6	4	49	4	2,5	1,5	2	1	1	2	1	3	1	1	2	1	2	1		
20	0,2,3,4,6,7,8,10	(21121122)	5	2	46	7	2,5	1,5	2	1	1	2	1	1	2	2	67	0,2,3,5,6,7,9,11	(21211221)	6	4	49	4	1,5	1	2	1	2	1	1	2	2	1	2	2	1	2		
21	0,1,3,4,6,7,9,11	(12121221)	5	2	47	6	3,5	2,5	1	2	1	2	1	2	2	1	68	0,1,2,4,7,8,10,11	(11231211)	6	5	49	4	4	3,5	1	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2		
22	0,1,3,5,6,7,9,10	(12211212)	5	2	47	6	2,5	2	1	2	2	1	1	2	1	2	69	0,1,2,5,7,8,9,11	(11321121)	6	5	49	4	3	3	1	1	3	2	1	1	2	1	2	1	2	1		
23	0,1,2,5,6,8,9,10	(11312112)	5	3	47	6	3,5	3	1	1	3	1	2	1	1	2	70	0,2,3,4,7,8,9,11	(21131121)	6	5	50	3	2	1,5	2	1	1	3	1	1	2	1	2	1	2	1	2	
24	0,1,3,4,5,8,9,11	(12113121)	5	3	47	6	4	2,5	1	2	1	1	3	1	2	1	71	0,2,3,5,6,7,10,11	(21211311)	6	5	50	3	1,5	1	2	1	2	1	1	3	1	1	2	1	2	1		
25	0,2,3,4,6,7,8,11	(21121131)	5	3	47	6	2,5	1,5	2	1	1	2	1	1	3	1	72	0,2,4,5,6,8,9,10	(22112112)	6	5	50	3	0,5	0	2	2	1	1	2	1	1	2	1	1	2	1	2	
26	0,1,3,4,6,7,10,11	(12121311)	5	3	48	5	3,5	2,5	1	2	1	2	1	3	1	1	73	0,1,2,5,7,8,10,11	(11321211)	6	6	50	3	3	3	1	1	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	
27	0,1,3,5,6,7,9,11	(12211221)	5	3	48	5	2,5	2	1	2	2	1	1	2	2	1	74	0,1,4,5,7,8,9,11	(13121121)	6	6	51	2	1	1	1	3	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1		
28	0,2,3,4,6,8,9,10	(11221122)	5	3	48	5	2,5	1,5	2	1	1	2	2	1	1	2	75	0,2,3,4,7,8,10,11	(21131211)	6	6	51	2	2	1,5	2	1	1	3	1	2	1	1	2	1	2	1	2	
29	0,1,2,5,6,8,9,11	(11312121)	5	4	48	5	3,5	3	1	1	3	1	2	1	2	1	76	0,2,3,5,7,8,9,11	(21221121)	6	6	51	2	1	1	2	1	2	2	1	1	2	1	2	1	2	1	2	
30	0,1,3,4,5,8,10,11	(12113211)	5	4	48	5	4	2,5	1	2	1	1	3	2	1	1	77	0,2,4,5,6,8,9,11	(22112121)	6	6	51	2	0,5	0	2	2	1	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	
31	0,1,3,5,6,7,10,11	(12211311)	5	4	49	4	2,5	2	1	2	2	1	1	3	1	1	78	0,2,3,5,7,8,10,11	(21221211)	6	7	52	1	1	1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	
32	0,1,3,4,7,8,9,11	(12131121)	5	4	49	4	3	2,5	1	2	1	3	1	1	2	1	79	0,1,4,5,7,8,10,11	(13121211)	6	7	52	1	1	1	1	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	
33	0,2,3,4,6,8,9,11	(21122121)	5	4	49	4	2,5	1,5	2	1	1	2	2	1	2	1	80	0,2,4,5,6,8,10,11	(22112211)	6	7	52	1	0,5	0	2	2	1	1	2	2	1	2	1	2	1	2	1	2
34	0,1,4,5,6,8,9,10	(13112112)	5	4	49	4	1,5	1	1	3	1	1	2	1	1	2	81	0,1,2,4,5,7,9,10	(11212212)	7	1	44	9	5	3,5	1	1	2	1	2	2	1	2	2	1	2	2	1	
35	0,2,3,5,6,8,9,10	(21212112)	5	4	49	4	1,5	1	2	1	2	1	2	1	1	2	82	0,1,2,4,5,7,9,11	(11212221)	7	2	45	8	5	3,5	1	1	2	1	2	2	2	1	2	2	1	2	2	
36	0,1,2,5,6,8,10,11	(11312211)	5	5	49	4	3,5	3	1	1	3	1	2	2	1	1	83	0,1,2,5,6,7,9,10	(11311212)	7	2	46	7	3,5	3	1	1	3	1	1	2	1	2	1	2	1	2	2	
37	0,1,3,4,7,8,10,11	(12131211)	5	5	50	3	3	2,5	1	2	1	3	1	2	1	1	84	0,1,2,4,5,7,10,11	(11212311)	7	3	46	7	5	3,5	1	1	2	1	2	3	1	1	2	3	1	1	2	
38	0,1,3,5,7,8,9,11	(12221121)	5	5	50	3	2	2	1	2	2	2	1	1	2	1	85	0,1,2,																					

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 3 Sayı 4 Aralık 2023 (Kış)



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195



9 772822 319004