

TC

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

MÜZİK BİLİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**GARA GARAYEV’İN “24 PİYANO PRELÜDÜ”NÜN
BESTELEME YÖNTEM VE TEKNİKLER BAKIMINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

SAİN ETHEM

ANKARA - 2020

TC

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

MÜZİK BİLİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**GARA GARAYEV’İN “24 PİYANO PRELÜDÜ”NÜN
BESTELEME YÖNTEM VE TEKNİKLER BAKIMINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

SAİN ETHEM

TEZ DANIŞMANI

PROF. ALİ SEVGİ

ANKARA - 2020

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Müzik ve Sahne Sanatları Dalı Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans Programı çerçevesinde Sain ETHEM tarafından hazırlanan bu çalışma, aşağıdaki jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 10/01/2020

Tez Adı: GARA GARAYEV'İN "24 PİYANO PRELÜDÜ"NÜN
BESTELEME YÖNTEM VE TEKNİKLER BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Tez Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı - Soyadı, Kurumu)

İmza

Prof. Ali SEVGİ (Tez Danışmanı) – Başkent Üniversitesi



Prof. Dr. Mehmet Emin GÖKTEPE – Başkent Üniversitesi



Prof. Dr. Aytekin ALBUZ – Gazi Üniversitesi



ONAY

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Tarih: ... / ... /

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI
ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 12/12/2019

Öğrencinin Adı, Soyadı: Sain ETHEM
Öğrencinin Numarası: 21320156
Anabilim Dalı: Müzik ve Sahne Sanatları
Programı: Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Ali SEVGİ

Tez Başlığı: GARA GARAYEV'İN "24 PİYANO PRELÜDÜ" NÜN
BESTELEME YÖNTEM VE TEKNİKLER BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 89 sayfalık kısmına ilişkin, 12/12/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:



ONAY

Tarih: 12/12/2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:
Prof. Ali SEVGİ

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasında dünyaca tanınan, Azerbaycan bestecisi, müzik bilimcisi ve öğretmen Gara Garayev'in yaratıcılığında önemli bir yere sahip "24 Piyano Prelüdü" serisi genel besteleme teknikleri, melodik/tematik, armonik, mod-dizi-makamsal, polifonik ve form özellikleri bakımından incelenmiştir.

Tez çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında ve yürütülmesinde ilgi ve desteğini esirgemeyen, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren değerli hocam Sayın Prof. Ali Sevgi' ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmaları sürecinde görüşlerine başvurduğum müzik uzmanları ve hocalarıma, arkadaşlarıma, eğitim hayatım boyunca beni destekleyen, her zaman yanımda olan sevgili aileme de teşekkürlerimi bir borç bilirim.

SAİN ETHEM

**GARA GARAYEV'İN “24 PİYANO PRELÜDÜ”NÜN
BESTELEME YÖNTEM VE TEKNİKLER BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

MÜZİK BİLİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

2020

ÖZET

Bu araştırmada Gara Garayev'in yaratıcılığında önemli bir yere sahip olan "24 Piyano Prelüdü" serisi genel besteleme teknikleri ve melodik/tematik, armonik, mod-dizimakamsal, polifonik, form özellikleri bakımından incelenmesi amaçlanmıştır.

Besteci, müzik bilimcisi ve öğretmen Gara Garayev, Azerbaycan müzik sanatının önemli simalarından biri olup, orijinal yaratıcılığı ile Azerbaycan ve sınırları dışında da ün kazanmıştır. Garayev'in eserleri çeşitli ülkelerde (Almanya, Fransa, ABD, Rusya, Polonya, Romanya, Bulgaristan vb.) müzikli tiyatroların ve tanınmış şeflerin repertuarlarında önemli bir yere sahiptir.

Besteci ve piyanist olan Garayev, eserlerinde dönemin güncel ve geçmişin önemli olaylarından, tüm devirlerin şair ve yazarlarının sanat eserleri ile halk efsanelerinden

esinlenerek, Avrupa bestecilik okulunun gelenekleri ile çağdaş müzik yazı tekniklerini birleştirerek kendine özgü yenilikçi bir üslup yaratmıştır.

Bu araştırmada genel tarama modelinde nitel betimlemeli araştırma yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle araştırma için gerekli literatür taraması yapılmıştır. Dört defterden oluşan "24 Piyano Prelüdü" amaçlar doğrultusunda incelenmiştir.

Garayev, öncülerinin geleneklerini benimsemiş, fikrinde yeniden işleyerek milli alanda benzersiz piyano prelüdları serisini yaratmıştır. Besteci burada piyano prelüdları serisine özgü imgenin çok yönlü olması geleneğini sürdürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Gara Garayev, 24 Piyano Prelüdü, Azerbaycan Müziği, Azerbaycan Bestecileri

SAİN ETHEM

**ANALYSIS OF GARA GARAYEV’S “24 PIANO PRELUDES” FROM THE
PERSPECTIVE OF COMPOSING METHODS AND TECHNIQUES**

BAŞKENT UNIVERSITY

INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF MUSIC AND PERFORMING ARTS

MASTER’S PROGRAM IN MUSICOLOGY WITH THESIS

2020

ABSTRACT

The aim of the present study was to analyze “The 24 Piano Preludes” series that have a special place in the art of Azerbaijani composer Gara Garayev from the perspective of overall composing techniques, melody/themes, harmony, modes, polyphony and form.

Gara Garayev, a composer, musicologist and tutor is one of the most important personas in Azerbaijan’s musical history who, thanks to his original art, gained fame both in Azerbaijan and abroad. His works hold an important place in repertoire of many countries’ (Germany, France, USA, Russia, Poland, Romania, Bulgaria and others) musical theatres and concert programs of famous conductors.

As a composer and a pianist Garayev found inspiration in contemporary and past history, works of poets and writers from different eras and folk legends. He combined the traditions of European composing school with modern music writing techniques and created his original, innovative style.

A qualitative descriptive design was used for the general survey model of this study. Related literature was reviewed and “The 24 Preludes” consisting of four books were examined in accordance with the aims of the study.

Garayev adopted the traditions formed by his predecessors and, by re-working on them, created a series of unique national piano preludes. The composer thus continued the tradition of versatility in piano preludes.

Key Words: Gara Garayev, 24 Piano Preludes, Music of Azerbaijan, Azerbaijani Composers

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	i
SAİN ETHEM	ii
ÖZET	ii
SAİN ETHEM	iv
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. BÖLÜM	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Gara Garayev'in Hayatı, Eserleri ve Müzik Dünyasındaki Yeri	1
1.2. Gara Garayev'in Hayatı	1
1.3. Gara Garayev'in Eserleri	4
1.4. Gara Garayev'in Müzik Dünyasına Katkısı.....	7
1.5. Tanımlar	9
1.6. Araştırmanın Problemi.....	12
1.7. Araştırmanın Alt Problemleri	12
1.8. Araştırmanın Amacı	12
1.9. Araştırmanın Önemi.....	12
1.10. Varsayımlar	13
1.11. İlgili Araştırmalar.....	13
1.12. Sınırlılıklar	14
2. BÖLÜM	15
YÖNTEM	15
2.1. Araştırmanın Modeli	15
2.2. Araştırmanın Evreni	15
2.3. Araştırmanın Örneklemi	15
2.4. Verilerin Toplanması	15
2.5. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	16
3. BÖLÜM	17
BULGULAR VE YORUMLAR.....	17
3.1. Gara Garayev'in "24 Piyano Prelüdü"nün İncelenmesine İlişkin Bulgu ve Yorumlar	17
3.2. Prelüdlerin Melodik / Tematik Yapısına İlişkin Bulgu ve Yorumlar	19
3.3. Armonik Yaklaşım İlişkin Bulgu ve Yorumlar	42
3.4. Prelüdlere Kullanılan Dizi, Mod ve Makamlara İlişkin Bulgu ve Yorumlar	51
3.5. Prelüdlere Polifonik Unsurlara İlişkin Bulgu ve Yorumlar	64

3.6. Prelüdlere Kullanılan Formlara İlişkin Bulgular ve Yorumlar	77
4. BÖLÜM	80
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	80
KAYNAKLAR	84
EKLER	

EK 1. GARA GARAYEV "24 PİYANO PRELÜDÜ" (Karayev, 1977)



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. I. Prelüd.....	20
Şekil 2. Do Rast.....	22
Şekil 3. I. Prelüd.....	22
Şekil 4. III. Prelüd	23
Şekil 5. XI. Prelüd.....	24
Şekil 6. XV. Prelüd	25
Şekil 7. XV. Prelüd	26
Şekil 8. XXI. Prelüd.....	27
Şekil 9. VIII. Prelüd	29
Şekil 10. XII. Prelüd.....	30
Şekil 11. XII. Prelüd.....	30
Şekil 12. XIV. Prelüd.....	32
Şekil 13. XVII. Prelüd.....	33
Şekil 14. XXII. Prelüd.....	34
Şekil 15. XXIII. Prelüd	35
Şekil 16. II. Prelüd	36
Şekil 17. II. Prelüd	36
Şekil 18. IV. Prelüd.....	37
Şekil 19. V. Prelüd	38
Şekil 20. VII. Prelüd.....	39
Şekil 21. XIII. Prelüd	39
Şekil 22. XVIII. Prelüd	40
Şekil 23. XXIV. Prelüd	41
Şekil 24. “Yedi Güzeller” balesinden “Şeypurularla Dans”	43
Şekil 25. II. Prelüd	44
Şekil 26. II. Prelüd	45
Şekil 27. VI. Prelüd.....	45
Şekil 28. XIII. Prelüd	46
Şekil 29. XIII. Prelüd	46
Şekil 30. XIII. Prelüd	47
Şekil 31. II. Prelüd	48
Şekil 32. VII. Prelüd.....	49
Şekil 33. XIII. Prelüd	49
Şekil 34. X. Prelüd	50
Şekil 35. XVI Prelüd	50
Şekil 36. XIX Prelüd	54
Şekil 37. Mi bemol Rast.....	54
Şekil 38. La Şur.....	55
Şekil 39. IV. Prelüd.....	56
Şekil 40. IV. Prelüd.....	57
Şekil 41. IV. Prelüd.....	57
Şekil 42. IV. Prelüd.....	58

Şekil 43. IV. Prelüd.....	59
Şekil 44. Do Rast.....	59
Şekil 45. Rast Kadansları 1, 2, 3, 4	60
Şekil 46. I. Prelüd.....	60
Şekil 47. V. Prelüd	61
Şekil 48. Do Rast.....	62
Şekil 49. Re Şur.....	62
Şekil 50. XXIV. Prelüd	63
Şekil 51. IV. Prelüd.....	64
Şekil 52. X. Prelüd	66
Şekil 53. II. Prelüd	67
Şekil 54. II. Prelüd	68
Şekil 55. V. Prelüd	69
Şekil 56. XIV. Prelüd.....	69
Şekil 57. II. Prelüd	70
Şekil 58. XII. Prelüd.....	71
Şekil 59. XXI. Prelüd.....	72
Şekil 60. XXIII. Prelüd	73
Şekil 61. I. Prelüd.....	74
Şekil 62. IV. Prelüd.....	74
Şekil 63. IX. Prelüd.....	75
Şekil 64. XIX-XX. Prelüd.....	75
Şekil 65. XX. Prelüd	76

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Gara Garayev'in Hayatı, Eserleri ve Müzik Dünyasındaki Yeri

Azerbaycan, Türk dünyasında zengin kültürü ve sanatı ile özel bir yere sahiptir. Bu zenginliği en iyi şekilde yansıtan alanlardan biri müzik sanatıdır. Halk müziğinin yanı sıra, bestecilik ekolü de Azerbaycan'da önemli düzeylere ulaşmıştır. Bu ekolün en parlak temsilcilerinden biri Gara Garayev'dir. Uluslararası üne sahip olan Garayev, birçok müzik otoritesi tarafından Üzeyir Hacıbeyli'den sonra Azerbaycan müziğinin ikinci önemli bestecisi olarak kabul edilmektedir. Bale, opera, senfoni ve oda müziği, marşlar, şarkılar ve film müziği gibi geniş yelpazede eserlere imza atmış olan besteci, sadece Azerbaycan'ın değil, aynı zamanda SSCB besteci müziği kültürünün de en önemli temsilcilerinden biridir. Aynı zamanda birçok Azerbaycan bestecisine öğretmenlik ve rehberlik yapmış olan Garayev, ulusal bestecilik okulunun kurucularından biri olarak kabul edilmekte ve hem ülkede hem de yurt dışında orkestralar, müzik okulları ve çeşitli müzik mekânları kendisinin adını taşımaktadır.

2018 yılında, bestecinin doğumunun 100. yıldönümü UNESCO tarafından Paris'te kutlanmıştır. Bunun yanı sıra, Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY) da 2018 yılını, Garayev'i anma yılı ilan etmiştir. Ankara ve Kayseri'de bestecinin doğum yıldönümü ile ilgili etkinlikler ve konserler düzenlenmiştir.

1.2. Gara Garayev'in Hayatı

G. Garayev 5 Şubat 1918 tarihinde Bakü'de doğmuştur. Babası Abulfas Garayev tanınmış tıp profesörüydü. Baba tarafı Abşeron Fatmayi kentinin, annesinin babası olan İskender Bey Ahundov ise Şamahı kentinin meşhur ailelerindendi. G. Garayev ailesinde kendini müziğe adanmış ilk kişidir. Müzik yeteneği çok erken yaşta tespit edilen G. Garayev'in müzik okulunda ilk müzik öğretmeni V. M. Kozlov olmuştur.

Garayev, 1930'dan itibaren Bakü Müzik Meslek Okulu piyano bölümünde, öğretmen ve müzisyen olan profesör K. K. Şaroyev'den piyano eğitimi almaya başlamıştır. 1935'te Şaroyev'in öğrencisi iken Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nın bestecilik fakültesine girebilmek için hazırlanan Garayev'in bu dönemde rehberi, S. İ. Taneyev'in öğrencisi olan L. M. Rudolf olmuştur. 1935'te Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'na giren Garayev, konservatuvarda N. S. Çumakov ile armoni, Ü. Hacıbeyli ile ise Azerbaycan halk müziğinin esaslarını öğrenmiştir.

1937'de Azerbaycan Bestecilik İttifakı'na kabul edilen olan Garayev, 1938'den 1940'a kadar Moskova Devlet P. İ. Tchaikovsky Konservatuvarı'nda bestecilik bölümü öğrencisi olmuş, 1941'de Bakü'ye dönerek Azerbaycan Devlet M. Mogamayev Filarmonisi'nde sanat yönetmenliği görevinde bulunmuştur.

1944'te Azerbaycan Bestecilik İttifakı'nın idare heyeti başkan yardımcılığı görevini yürüten Garayev, 1946 yılına kadar ise Moskova Devlet Konservatuvarı'nın bestecilik bölümünde D. Schostakovich'in öğrencisi olmuştur.

1948'de Azerbaycan Devlet Konservatuvarı Doçenti olarak görev yapan Garayev, aynı yıl, Birinci Sovyet Besteciler Kongresi'nin temsilcisi olmuş, 1949'da ise Uzeyir Hacıbeyov Sanat Enstitüsü Müzik Bölümünün başkanlığına getirilmiştir.

Garayev, 1950'den 1953'e kadar Azerbaycan'ın Uzeyir Hacıbeyov Konservatuvarı rektörlüğünü yapmıştır. 1952 yılında Barış Savunma Komitesi'ne üye olarak, 1953'te Azerbaycan Bestecileri Birliği Yönetim Kuruluna başkan olarak, yine 1953'te Dördüncü Dünya Barış Dayanışma Konferansı'na temsilci olarak seçilmiştir.

1954'ten 1982'ye kadar Lenin SSCB ve Devlet Ödülleri Komitesinin bir üyesi olan Garayev, 1955-1976 yılları arasında SSCB Yüksek Şurasında milletvekilliği yapmıştır. 1956'dan 1973'e kadar, Azerbaycan Besteciler Birliği'nin birinci sekreteri olarak çalışmış, 1956 yılında Azerbaycan Bestecileri Kongresi'ne delege olarak, 1957'de ise SSCB Sinematograflar Birliği'ne üye olarak seçilmiştir. 1957 senesinde “Don Kişot” filmi için müzik bestelemiştir. 1959'da Azerbaycan SSC Bilimler Akademisine üye olarak seçilen Garayev, aynı yıl U. Hacıbeyov adında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı bestecilik bölümünde profesör olarak atanmıştır.

1960'ta Azerbaycan Komünist Partisi Merkez Komitesi üyeliğine seçilmiş, aynı yıl, Azerbaycan Komünist Partisi 24. Kongresi temsilcisi olmuştur. 1961'de, Güney Afrikalı yazar Peter Abrahams tarafından yazılan *Yıldırım Yollar* adlı romanının bale uyarlaması için Los Angeles'taki Birinci Uluslararası Çağdaş Müzik Festivali'ne katılmış, aynı yıl, Kahire'de "Yedi Güzel" balesi gösterisi nedeniyle Mısır'ı ziyaret etmiştir.

1962'de SSCB Yüksek Şurası'na milletvekili olarak seçilmiş ve İkinci Azerbaycan Bestecileri Kongresinin temsilcisi olmuş, sonrasında SSCB Besteciler Birliği sekreterliğine seçilmiştir. Amerika ve Afrika'daki Sovyet kültür ve sanat heyetinde yer almış, 1966'da ise SSCB Yüksek Şurası milletvekili olarak seçilmiştir.

Garayev, 13 Mayıs 1982'de Moskova'da vefat etmiş ve Bakü'deki Şeref Geçidi Mezarlığına (Hiyebani) defnedilmiştir. (*Qara Qarayev: Biblioqrafiya*, 2008).

Garayev, hayatı boyunca çok sayıda ödül ve madalya almıştır. Garayev'in aldığı ödül ve madalyalar aşağıda yer almaktadır:

1944 : Kafkas Savunması Madalyası

1946 - 1941-1945: Büyük Vatan Savaşı'nda Cesur İşçi Madalyası

1946 : Emek Cesareti Madalyası

1946 : Stalin Ödülü

1946 : SSCB Devlet Ödülü ("Vatan" operası için)

1948 : SSCB Devlet Ödülü ("Leyli ve Mecnun" senfonik şiiri için)

1948 : Stalin Ödülü

1955 : Azerbaycan SSC Şerefli Sanat İşçisi

1957 : Umumbirlik Sovyet Film Festivali ("Bir Mahalleli İki Oğlan" filmi müziği için)

1958 : Azerbaycan SSR Halk Sanatçısı

1959 : SSCB Halk Sanatçısı

1959 : Umumbirlik Sinema Festival'de II. Ödül ("Uzak Sahillerde" filminin müziği için)

1961 : Kızıl Emek Bayrağı Nişanı

1965 : M. Fethali Akhundov SSCB Devlet Ödülü (“Antonius ve Kleopatra” müziği için)

1967 : Lenin Ödülü (“Yıldırım Yollar” balesi için)

1967 : Lenin Nişanı (“Yıldırım Yollar” balesi için)

1971 : Ekim Devrimi Nişanı

1978 : Sosyalist Emek Kahramanı

1.3. Gara Garayev'in Eserleri

Garayev'in eserleri kendine özgü müzik diliyle dikkat çekmektedir. Azerbaycan profesyonel müziğine yeni renkler katan Garayev; prelüd, konçerto, opera, bale, senfoni, dram ve film müzikleri gibi farklı türlerde çok sayıda eser bestelemiştir. Ünlü şair Nazım Hikmet, Garayev'in eserlerinin zenginliğine vurgu yapmak için "Garayev'in müziği asıl çağdaş müziktir. Bizim günlerin müziğidir, insanların uzayı fethettiği devrin müziğidir. Bu müzikte güneşin ve güneyin ihtirası var, ayın ve kuzeyin romantikliği var" demiştir.

Garayev, çeşitli yazar ve şairlerin eserleri üzerine yaptığı bestelerle hem dinleyicilerin hem de profesyonel müzisyenlerin dikkatini çekmiştir. Besteci klasik Avrupa Bestecilik Okulunun geleneklerini ve çağdaş müzik yazı tekniğini kullanarak bestelediği eserlerle geniş dinleyici kitlesi kazanmıştır. Eserlerinde gelenekçilik ile çağdaşlığı harmanlaması, kendine özgü ritim ve benzersiz melodisi bestecinin yaratıcılığının temelini teşkil etmektedir. Daha öğrencilik yıllarında J. Haydın, W.A. Mozart, L.V. Beethoven, M. Glinka, P.İ. Tchaikovsky, F. Schubert, F. Chopin, M. Musorgski, C. Debussy gibi bestecilerin sanatsal mirasını yansıtabilmiştir.

Garayev'in ün kazanması ve dinleyicilerin ona olan sevgisinin temelinde yaratıcılığı ve müzikalitesinin yanısıra, eserlerinde vatanseverlik ve özgürlük mücadelesine yaptığı vurgunun da rolü bulunmaktadır. Vatanseverlik konusu çok eski zamanlardan beri Azerbaycan müziğindeki temel öğelerden biridir ve Azerbaycan'ın geleneksel müziğinde, halk şarkılarında, aşık yaratıcılığında ve profesyonel bestecilikte yansımaları bulmuştur. Vatanseverlik konusu tüm çağlarda güncel olmuş, bu konu üzerine bestelenen eserlerde Azerbaycan halkının manevi özellikleri yansıtılmıştır. Ancak bazı tarihi dönemlerde daha yoğun vurgulanan vatanseverlik konusu, bu yükseliş dönemlerinde müzik hazinesine de

büyük katkı sağlamıştır. Garayev eserlerinde vatanseverlik konusuna ek olarak toplumun önemli sosyal ve ahlaki problemlerine de yer vermiş, bu anlamda, belirli dönemleri anlatan değil, güncelliğini koruyarak tüm zamanların ruhuna hitap eden eserler ortaya çıkarmıştır (Karagiçeva, 1958).

Garayev yaratıcılığında; Sovyet insanlarının faşist işgalciler karşısında dayanıklılığı ve vatan mücadelesi, Vietnam halkının özgürlük mücadelesi, ırk ayrımcılığı problemleri gibi konular yansıtılmıştır. Bestecinin dünyada yaşanan bu tür olaylar karşısında duyarlılık gösterip ve fikri mücadele içinde oluşu, onun yaratıcılığında konu ve imgelerin sınırlarını genişletmiştir. Çeşitli sosyal problemlere değinmiş, odak noktası hep insan talihi, insanın özgürlük uğrunda mücadelesi, maneviyatı ve fikirleri olmuştur.

Garayev bir besteci olarak sanatta kendine özgü bir yol seçmiş ve bu yol bestecinin milli temele dayanan yaratıcılığını Rus, dünya klasik müziği ve Sovyet müziği gelenekleri ile birleştirmesinden ibaret olmuştur. O, yeteneği ve yenilikçi arayışları sonucunda Sovyet müziği geleneklerini daha da geliştirmiştir (Karagiçeva, 1969).

Bestelerinde fikir derinliğine sahip konulardan yararlanan Garayev, gerçek tarihi olayları kullanmış, aynı zamanda kendi eserlerinde halk efsanelerinden, tüm devirlerin şair ve yazarlarının sanatından esinlenmiştir. Milli edebiyatın ve dünya edebiyatının şaheserleri ile ilgilenmiş olan G. Garayev'in; N. Gencevi, A.S. Puşkin, W. Shakespeare, M. Cervantes, E. Rosatand, Ö. Hayyam, P. Abrahams, vb. edebiyatçılarla aynı konuları kullanması imge içeriklerinin derinliğinin kaynağıdır.

Polifoni Garayev'in müziğinde çok önemli bir yere sahip olup, müziğinin metro-ritmik tarafı da orijinaldir. Sovyet besteci R. Şedrin Garayev hakkında şunları yazmıştır: "O, müzikte kendi üslubunu bulmuş ve kendi okulunu yaratmıştır. Bu okulun birçok takipçisi vardır. O, dünya çapında ün kazanmış olsa da, Azerbaycan bestecisi olarak kalmıştır" (Abezgauz, 1968).

Garayev, öğrencilik yıllarında A. S. Puşkin'e ithaf ettiği "Çar Köyü Anıtı" eserinin piyano için olan minyatürü ile çok dikkat çekmiştir. Bu eserde klasik yazı üslubu ile empresyonist eğilimler de yansımaları bulmuştur. Eserde Puşkin'e özgü şiirsel imgeler, Çar Köyü bahçesine ait doğa tasvirleri müzik diline yansımıştır.

Konservatuvarda okuduğu yıllarda bestelediği birçok eserde Garayev, hayatı kapsayan tüm olgulara cevap bulmaya çalışmıştır. Örneğin, 1937'de A.S.Puşkin'in ölümünün 100.yılına ithafen, "Çar Köyü Anıtı" isimli piyano parçasını bestelemiş ve bu eser Puşkin'i anma konserinde bestecinin kendisi tarafından seslendirilmiştir.

Garayev "Yedi Güzeller" balesinde Azerbaycan edebiyatının klasik mirası olan şair Nizami Gencevi'nin hümanist fikir ve imgelerine başvurmuştur. Genellikle Nizami'nin fikir ve imgeleri besteciyi oldukça etkilemiştir. Nizami yaratıcılığının yön verici ahlaki-etik konusunu, Garayev balesinde yüksek duygusallıkla yansıtmıştır.

Garayev St. Petersburg Opera ve Bale Tiyatrosu'nun talebi ile Güney Afrikalı yazar Peter Abrahams'ın "Yıldırım Yollar" romanı ile aynı ismi taşıyan ikinci balesini 1958'de tamamlar. Rus Bestecisi Sergey Prokofiyev'in anısına ve yaratıcılık prensiplerine önem veren besteci bu balesini ona ithafen bestelemiştir.

G. Garayev "Yıldırım Yollar" balesinden sonra "Tarih Dersi", "Bir Mahalleli İki Oğlan", "Don Kişot", "Uzak Sahillerde", "Hazar'ı Feth Edenler" gibi filmlere, St. Petersburg'un Puşkin Rus Drama tiyatrosu için M.Bulgakov'un "Kaçış" piyesi ve Bakü'nün Samed Vurgun Rus Drama Tiyatrosu için M.Lermontov'un "Maskeli Balo" dramına müzikler bestelemiştir.

G.Garayev üçüncü senfonisini 1965'te bestelemiş ve bu eser ilk defa Moskova'da seslendirilmiştir. Eserin merkezinde bulunan imge Azerbaycan milli karakterinin çağdaş dönemini yansıtır. Halkların özgürlük uğruna mücadelesi, uzayın fethi, devrin yaraları olan Hiroşima ve Osventsim, uzak ülkelerin faciası, kısaca asrının tüm olayları onun ilgisini çekmiştir.

Besteci üçüncü senfonisinde 20. yüzyıl müziğinin çağdaş bestecilik tekniğini kullanmıştır. Bu teknik; dodekafoniye temel almış olup, atonal tekniğin yazı üslupları prensiplerini de içinde barındırmaktadır.

1.4. Gara Garayev'in Müzik Dünyasına Katkısı

Bilim adamı ve öğretmen olan Garayev, Azerbaycan müzik sanatının önemli simalarından biri olup, orijinal yaratıcılığı ile Azerbaycan ve sınırları dışında ün kazanmıştır. Bestecinin adı bütün dünyada bilinmekte ve eserleri Sovyetler Birliği ve yabancı ülkelerde müzikli tiyatroların repertuarlarında ve tanınmış şeflerin konser programlarında saygın bir yere sahiptir. Bestecinin baleleri Polonya, Azerbaycan, Çekoslovakya, Romanya, Fransa, ABD, Bulgaristan vb. ülkelerde sahnelenmiştir. Senfonik ve oda müziği enstrumantal eserleri farklı ülkelerin konser salonlarında seslendirilmiştir.

Garayev'in müzik dünyasına bir diğer katkısı, yetiştirdiği önemli sanatçılardır. Garayev; Rauf Hacıyev, Arif Melikov, Hayyam Mirzazade, Akşin Alizade, Vasif Adıgözalov, Frengiz Alizade, Aydın Azimov, Celal Abbasov, Fereç Garayev, Faik Nagiyev gibi önemli sanatçıların öğretmenidir. Bu isimlerini saydığımız bestecilerden hiçbiri birbirine benzemez fakat onların hepsi Garayev bestecilik okulunda yetişmiş olup, bu okulun temsilcileridir. Bu besteciler de kendi öğretmenlerinin geleneklerini hem klasik yazı tekniği hem de çağdaş müzik yazı tekniği bakımından devam ettirmişlerdir. Besteci Fikret Amirov G.Garayev hakkında şunları söylemiştir: "G.Garayev'in yarattığı müzik sadece bereketli Azerbaycan toprağının, onun orijinal medeniyetinin incileri değil, bütün dünya müziğinin süsüdür. G.Garayev şu sebepten dolayı ölümsüzdür ki, arkasında yetiştirdiği birçok besteci bırakmıştır. Aynı besteciler onun işini devam ettireceklerdir".¹

Azerbaycan müziğinin türlerini zenginleştirmesinde büyük rol oynayan Garayev, önceden mevcut olan bazı türlerin özelliklerini değiştirmiş, bazı türleri ise milli müzik yaratıcılığına ilk defa dahil etmiştir. Senfonik müziğin, balenin, oda müziğinin, vokal müziğin, film ve drama gösterilerine yazılmış müziğin gelişiminde katkısı büyük olan Garayev, klasiklerin geleneklerine dayanarak Azerbaycan halk müziğinin sınırlarını genişletmiştir. Şef Niyazi Tagizade Garayev hakkında şunları söylemiştir: "G.Garayev görkemli bir şahsiyet idi. G. Garayev'in müziği, onun iyiliksever, gülen gözleri; her zaman sevinç, mihribanlık, samimiyet ve bilgelik saçardı. Çağdaş bestecilik okulunun laik yöneticisi olan G. Garayev kendi fikirlerini, bilim ve sanatla ilgili görüşlerini severek başkalarıyla paylaşırdı. G. Garayev'in müziği onun hayatının - sanatçı hayatının, parlak,

¹ Görkemli Şehsler Qara Qarayev Haqqında. <http://anl.az/el/emb/Q.Qarayev-100/haqqinda-fikirler.html>. Erişim tarihi 15 Eylül, 2019.

dolu ve yetenekli insan hayatının net göstergesiydi" (Görkemli Şehsler Qara Qarayev Haqqında).

Garayev defalarca başka halkların geleneksel müziklerini kullanmış, fakat müziğini taklit etmemiş aksine müziğin milli tabiatını derinlemesine kavrayarak; aynı zamanda kendi kişiliği ile halkının çok yönlü müziği arasındaki yakın ilişkiyi bu müziklere yansıtmıştır. Rus besteci profesör Dimitriy Schostakovich kendi öğrencisi olan G. Garayev hakkında şunları söylemiştir: "G. Garayev benim en çok sevdiğim bestecilerdendir. Onun müziğinin başarısının sırrı halk geleneklerinin klasik mirasını en çağdaş müzik formlarında parlak yeteneği ile kendine özgü bir tarzda birleştirmesidir" (Görkemli Şehsler Qara Qarayev Haqqında).

20. yüzyılın başlarından itibaren atonal müzik yazı tekniği, Batı Avrupa ve Rus müziğinde kendine özgü yazı eğilimleri ile önemli bir yere sahip olmuştur. Bu devirde postmodernizmin ve ekspresyonizmin oluşturduğu sanat akımları çeşitli bestecilerin yaratıcılığında yansımaları bulmuştur. Bu akıma Amerika'da Charles Edward ve Ives bir süre sonra Rusya'da Skryabin ve yeni Viyana Okulu'nun temsilcilerinden olan Arnold Schönberg ve Alban Berg de dahil olmuştur. Onların bestelediği eserler atonal seri tekniğine dayandırılmıştır.

Rusya'da bu devirde D. Schostakovich, S. Prokofiev kendi bestelerinde geleneksel yazı tekniğinden uzaklaşarak atonal seri tekniğine önem vermeye başlamışlardır. Bu devirde 20.yy. müziğinin zirvesinde Paul Hindemith olmuş, onun yaratıcılığının temelinde neoklasisizmin oluşturduğu eğilimlerin etkisi görülmüştür. Paul Hindemith'in yaratıcılığında mevcut olan tonalite arka planda kalmaktadır.

Öncelikle; yaşadığı devirden, milli kökeninden, üslup özelliklerine bağlı olmayarak her bir bestecinin yaratıcılığında sevdiği, daima kullandığı bir tür olduğunu belirtmek gerekir. Bu türde çalışırken bestecinin üslup kalitesi ve bestecilik tekniği gelişir. Ayrıca yaratıcılığı boyunca kullandığı için yıllar geçtikçe onun ilgisini çeken imge ve içeriğin ve de sanat ifade vasıtalarının geliştiği açıkça gözlemlenebilir. Buna örnek olarak eserlerden F. Mendelssohn'un piyano için "Sözsüz Şarkı"sı, E.Grieg'in "Lirik Piyesler"i, D. Schostakovich'in "24 Prelüd ve Füg"ü ve aynı zamanda farklı diğer bestecilerin yaratıcılığında öne çıkan tür olan romanslar gösterilebilir. Garayev'in "24 Piyano Prelüdü"

de böyle eserler arasındadır (Abbasova, 1970). Garayev'in piyano için getirdiği yeniliklerden bahsederken piyano için bestelediği "24 Piyano Prelüdü" serisini özellikle vurgulamak gerekir.

1.5. Tanımlar

Postlüd: (Latince Post – sonraki ve Ludo – çalmak), en son seslendirilen parça. Müzik eserinin ek bölümü, romans ve şarkıların bitişindeki enstrümantal özet.

Figürasyonlu melodi: (Latince Figurare – şekillendirmek, oluşturmak, yapmak) – seslerin müzik dokusunu çizdiği. Figürasyonlu melodi müzik eserinin ana teması veya tamamı olabilir. Figürasyonun 3 türü mevcuttur:

1. Armonik: seslerin akorlara göre hareket edişi
2. Melodik: seslerin akor ve akor olmayan seslere göre hareket edişi
3. Ritmik figürasyon: tek bir nota, ses uyumu veya akorun tek bir ritimde tekrarlanması

Ballad: (Fransızca: Ballade, Latince: Ballo 'dans ediyorum'). Ortaçağ Avrupa'sında destansı şarkı türü olarak ortaya çıkmış, özellikle 18. yy'da olgunlaşmaya başlamıştır. 19. yy'da, romantizm çağında gelişiminin zirvesine ulaşmıştır. Schubert, Glinka, Chopin, Grieg, Liszt ve diğer birçok besteci bu tarzda besteler yaratmıştır.

Cantilena: (Latince 'şarkı söylemek'). Ezgisel melodi türüdür. Ortaçağ Avrupa'sında şarkı biçiminde söylenme amaçlı kısa, lirik ve destansı bir şiiirdir. Cantilena müziği basit bir polifonik üsluba ve belirgin bir melodiye sahiptir.

Metro Ritim: (Yunanca 'metron': ölçü, 'rhythmos': ritim) müzik seslerinin kuvvetli ve zayıf zamanda sıralanışıdır.

Aşık Sanatı: Saz eşliğinde doğaçlama şiir, destan söyleyen halk ozanları sanatının genel tanımı.

Diatonik: Beşliler çevriminin ilk yedi sesinden elde edilen notalara göre kurulmuş bir sistem. Birbirini izleyen notalar olduğu gibi kalabilir (Pisagor sistemi) veya ilk anlamlarından uzaklaşmadan, farklı etkiler sonucu biraz yer değiştirebilir (Zarlino sistemi). Tonal armonide, seslerin arasına giren kromatik dereceler olmadan yapılan ses sıralaması.

Reçitatif: Opera ve ortatoryo gibi sahne eserlerinde bir konuyu, öyküyü ya da bunlarla ilgili olayları anlatmak üzere hazırlanan metnin, konuşma benzeri ses müziği üslubuyla seslendirilmesi. Opera sanatıyla birlikte doğan bir vokal müzik türüdür. Reçitatifte melodi, konuşmaya yakın bir iniş çıkışın egemenliği altında olduğu için, birinci planda değildir. Reçitatifin yerine getirdiği en önemli işlev, şarkı müziğinde şiirin değerini ortaya çıkarmaktır.

Deklamasyon: Müzik eşliğinde konuşma. Bir çeşit melodisiz seslendirme tarzı. Konuşur gibi olmakla birlikte yer yer şarkı da söylenebilen bir tarzdır.

Monolog: Yunanca: Tek kişilik konuşma.

Toccata: İtalyanca, 'toccare': dokunmak. Tipik olarak klavyenin veya telli çalgılar için bestelenen hızlı, hafif parmak hareketlerine veya başka türlü virtüözik özelliklere vurgu yapan, el becerisini vurgulayan bir müzik eseri.

Scherzo: İtalyanca 'şaka'. Hızlı, canlı bir ritme, keskin ritmik ve armonik değişimlere sahip olan bir müzik eseri.

Ricercar: (İtalyanca 'aramak'). 16-17. yüzyıllarda, birkaç sıralı bölümden oluşan ve her bölümde her bir sesin temayı arar gibi davrandığı, polifonik yapıya sahip bir müzik eseri. Kaynağındaki motet gibi taklitli kontrpuan yazısına dayanan bu çalgı müziği füğ formuna temel olmuştur.

Tarantella: Güney İtalya'ya has, genellikle zilli tef eşliğinde oynanan, canlı tempoya sahip bir halk oyunu.

Ostinato: (İtalyanca: 'inatçı'). Devamlı, sıkça tekrarlanan bir melodi veya ritim motifi.

Basso-Ostinato: Müzik eserinin bas bölümünde tekrarlanan ostinato.

Melodik Ostinato: Müzik eserinin melodi bölümünde tekrarlanan ostinato.

Ritmik Ostinato: Müzik eserinin ritmik bölümünde tekrarlanan ostinato.

Organ Punktu: Basso ostinatonun basit halidir ve bas içinde tekrarlanan veya uzayan sestir.

Tasnif: Makamın esas bölümleri arasında duyulan şarkımsı ve dansımsı melodiler.

Natamam Akor: Akorun tüm derecelerini içermemesi halinde oluşan akor.

Dodekafoni: Dizisel müzik. Tonal armoninin ilke ve kurallarından bütünüyle ayrılarak 12 ton üzerine kurulmuş olan çağdaş armoni dizgesi. Bu sistemin kuralları, 1923 yılında besteci Arnold Schönberg tarafından belirlenmiştir.

Kanon: Yunanca: 'norm', 'kural'. Kontrpuan terimidir. Bir ezginin farklı zamanlarda başlayarak seslendirilmesi.

Bifonksiyonel Akor: Aynı anda iki fonksiyonu içeren akor.

Stretto:İtalyanca: 'sıkıştırılmış', 'kısaltılmış'. Füg içinde temayı taklit eden her bir sesin, söz konusu tema bir önceki seste tamamlanmadan devreye girdiği, kanonik temalar geçişidir.

Passacaglia: 17. Yüzyıl İspanya'sında misafir uğurlama şarkısı. Ağır tempo, üçlü ölçü, minör mod ve genellikle basso-ostinato ile çalınmaktadır.

Rondo Formu: Tekrarlar üzerine kurulmuş olan bir müzik formu. Rondo'da ana tema en az üç kez duyulur. Bu tekrarların arasına rondonun temasıyla gereğince karşıtlık yaratabilen ara kesitler yerleştirilir. Tipik bir rondo yapısı A-B-A-C-A biçimindedir.

Nocturne: Fransızca: 'geceye ait'. 18. yüzyılda, akşam ve gece açık havada seslendirilen, serenada benzeyen, üflemeli veya yaylı çalgılar ile çalınan parçalara denirdi. İsteğe bağlı ölçülerde, özgür formda yazılmış, düşsel özellik taşıyan çalgı müziği biçimidir.

Polifonik Varyasyon: Ana temanın kontrapunktik değişikliklerle birçok kez tekrarlanışına dayanan müzik formudur.

Patetik: (Fransızca – Pathetique): Dramatik unsuru üstün gelen dokunaklı müzik.

Requiem: (Latince) Cenaze için kilisede seslendirilmek üzere matem karakterli olarak ortaya çıkan çok sesli koro eseri.

Polimod: Birden fazla modun birleşmesi.

Maye: Azerbaycan modlarında tonik fonksiyonu taşıyan derece.

1.6. Araştırmanın Problemi

Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığı, Azerbaycan müzik sanatının öğrenilmesinde en ilgi çeken ve önemli konulardan biri olmuştur. Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılık özellikleri genel olarak klasik polifoni, farklı armonik dil, mod-entonasyon gelişiminde ortaya çıkmaktadır. Bu kapsamda araştırmanın problem cümlesi,, Azerbaycan müziğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Gara Garayev'in "24 Piyano Prelüdü"nde bestecilik bakımından nasıl bir yaklaşım izlemiştir?

1.7. Araştırmanın Alt Problemleri

1. 24 prelüdün melodik / tematik yapıları nasıldır?
2. Prelüdlere armonik açıdan nasıl bir yaklaşım izlenmiştir?
3. Prelüdlere ne tür dizi, mod ve makamlar kullanılmıştır?
4. Prelüdlere ne tür polifonik unsurlar vardır?
5. Prelüdlere ne tür formlar kullanılmıştır?

1.8. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, klasik üsluplarla milli müzik üsluplarını ayrı ve bir arada kullanan besteci ve piyanist Gara Garayev'in besteleme stili "24 Piyano Prelüdü" örneğinde melodik, armonik, dizisel, polifonik ve yapısal yönleriyle incelenmesi amaçlanmıştır.

1.9. Araştırmanın Önemi

G. Garayev'in "24 Piyano Prelüdü"nde farklı besteleme, akım ve tekniklerin araştırılması önemli ve gereklidir çünkü bu seri daha önce melodik, armonik, mod, dizi, polifonik ve formları bakımından detaylı bir şekilde incelenmemiştir. Bu prelüdlere incelenirken bestecinin müzik stilinin özellikleri detaylıca ortaya çıkarılmıştır.

1.10. Varsayımlar

Bu araştırmada G. Garayev'in tüm eserlerinde kullandığı üslup ile "24 Piyano Prelüdü" arasında tutarlı bir ilişki olduğu kabul edilmiştir. Bu ilişki, bestecinin eserleri ve konuya ilgi duyan araştırmacıların G. Garayev ile ilgili tespit ve analizlerine dayalıdır. Bu araştırma kapsamında bu kaynakların güvenilir ve geçerli olduğu varsayılmıştır.

1.11. İlgili Araştırmalar

G. Garayev'in sanatsal keşifleri hakkında, L. Karagiçeva, Ü. İmanova, E. Abbasova, N. Aliyeva, Z. Safarova gibi birçok Azerbaycanlı müzikolog çalışmalarında yayınlanmış olup, onun yaratıcılık yanı sıra uzun yıllardır Bakü Müzik Akademisi ve Milli Konservatuarında öğretilmektedir. Ayrıca, bu konuda birçok makale ve bilimsel araştırmalar yayınlanmıştır.

Nargiz Gulieva'nın (2013) "Gara Garayev'in Sahne Müziği Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı makalesinde bestecinin sahne eserlerine yazdığı (bale, dram tiyatrosu, operet, sinema, programlı müzik) müzik örnekleri ve programlı eserleri incelenerek bu eserlerin milli ve evrensel kültür hazinesine katkıları tespit edilmiştir.

Aybeniz Növresli'nin (2015) "G. Garayev ve Akşın Alizade'nin Yaratıcılıklarının Ortak Yönlerinin Araştırılmasına Dair " başlıklı makalesinde bu iki bestecinin stil özellikleri ve yaratıcılıkları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş ve aralarındaki öğretmen - öğrenci ilişkisine bakılmaksızın ahlaki ve rasyonel benzerlikler tespit edilmiştir.

Nergis Abdullayeva'nın (2007) "Ünlü Azerbaycan Bestecisi Gara Garayev" başlıklı makalesinde Gara Garayev'in yaşadığı dönem içerisindeki dünya görüşü, kişilik özellikleri ve hayatı yakından tanıtılmıştır.

Dilber Mamedova'nın (2019) "Gara Garayev'in Politoral Armosinin Karakteristikleri" başlıklı makalesinde Garayev'in armonik stilinde dikkat çeken özelliklerinden biri olarak çeşitli politoral belirtilerin halk modlarına dayandığı belirtilmiştir.

1.12. Sınırlılıklar

Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılık özelliklerinin araştırılması çok geniş bir alan olduğundan, mevcut çalışma G. Garayev'in "24 Pişano Prelüdü" serisinin incelenmesi ile sınırlıdır. Adı geçen eserlerin incelenmesinde, bestecinin müzik stiline, onun yaratıcılık çizgisinin özellikleri ortaya çıkmaktadır. Her prelüdün ayrıntılı olarak armonik analizine girilmeden, bestecinin eserlerinde melodik/tematik, genel armonik yapıları, dizi/mod/makamlar, polifonik unsurları, form yapıları bakımından genel yaklaşımla incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.



2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada genel tarama modelinde nitel betimlemeli araştırma yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle araştırma için gerekli literatür taraması yapılmıştır. Dört defterden oluşan "24 Pişano Prelüdü" amaçlar doğrultusunda incelenmiştir.

2.2. Araştırmanın Evreni

Garayev'in pişano eserleri araştırmanın evreni olarak kabul edilmiştir.

2.3. Araştırmanın Örneklemi

Bu tez çalışmasında incelenecek eser örnekleri seçilirken bestecinin etkilendiğı akımlar, üsluplar, besteciler ve ekoller dikkate alınmış, bunların yansıdığı düşünölen "24 Pişano Prelüdü" bu araştırmanın örneklemi olarak seçilmiştir.

2.4. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada, bestecinin hakkında yazılmış kitaplar, yayınlanmış makaleler ve ilgili tezlerden yararlanılmış, aynı zamanda dönemin farklı akımları ve müzik stilleri hakkında bilgi veren kaynaklardan veri toplanmıştır. Mevcut araştırmanın sürecinde Azerbaycan'ın tanınmış müzikologlarının (Ü. İmanova, N. Aliyeva ve diğler) araştırmalarından, bestecinin sanatsal keşifleri hakkında ise L. Karagiçeva, Ü. İmanova, E. Abbasova, N. Aliyeva, Z. Safarova gibi birçok Azerbaycanlı müzikoloğün bu konudaki makale ve bilimsel araştırmalarından yararlanılmıştır. Ayrıca, bu işin metodoloji esaslarının öğrenilmesi için S. Skrebkov, B. Asafyev, T. Müller, Y. Holopov gibi bilim insanların temel bilimsel araştırmalarından faydalanılmış, çalışmada tespit edilen polifonik çöksesliliğı gösteren çeşitli nota örnekleri de verilmiştir.

2.5. Verilerin Çözömlenmesi ve Yorumlanması

Araştırmanın ilk kısmında bestecinin biyografisine, yaşadığı dönemdeki akımlara ve önceki akımlardan nasıl etkilendiğine ve eserlerine nasıl yansıdığına yer verilmiştir. Araştırmanın devamında ise örneklem içindeki "24 Piyano Prelüdü" öncelikle melodik / tematik yapısı, armonik yaklaşımı, kullanılan dizi, mod ve makamları, polifonik unsurları ve formları bakımından incelenmiştir. Veriler çözömlenirken içerik analizi, örnekleyici yöntem ve benzeşim stratejileri kullanılmıştır.



3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Gara Garayev'in "24 Pişano Prelüdü"nün İncelenmesine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Garayev "24 Pişano Prelüdü"nü yirmi yıllık süre zarfında yazmıştır. Her biri altı prelüdü içeren dört defterden oluşmaktadır. Besteci prelüdüler üzerinde 1951 yılında çalışmaya başlamıştır. Prelüdülerin tonalite prensibi klasik gelenekler üzerinde kurulmuştur. Besteci, Chopin'den gelen geleneksel tonalitelerin beşli çemberi üzerine kurulması prensibini devam ettirmiştir. Bach'ın "İyi Düzenlenmiş Klavye" eserlerinde kullanılan tonalite prensibi, G.Garayev tarafından da eserlerinde kullanmıştır.

Klasik gelenekleri devam ettirmesinin yanı sıra bu serideki imgeler ve milli müzik dili tamamen Garayev'e özgü olup, hiçbir taklitten söz edilemez. Sonuç olarak klasiklerin geleneklerini devam ettiren besteci, temanın benzerliğine rağmen türlere orijinal yaklaşarak kendi prelüdülerine yenilikçi özellikler katmıştır (Kerimova, 2010).

Besteci tarafından adlandırılmasa da her bir prelüdüün programı açıkça anlaşılmaktadır. Her bir prelüdü kısa olup, bir çeşit özdeyiş şeklinde ifadeleri ile farklılık göstermektedir. Prelüdülerin içerisinde ninniler, defin merasimi, halk bayramı, şenlik gibi lirik imgeler ifade eden prelüdülerde şarkı, dans, makam gibi halk müziği türleri kullanılmaktadır. Fakat onlar her zaman karmaşık armonik ve polifonik yöntemlerle sunulmuştur. Bu da müziğe yenilik ve orijinallik katmaktadır (Abezgaüz, 1968).

Her defteri altı prelüdüden oluşan dört defterlik "24 Pişano Pişano Prelüdü" serisi, Garayev'in pişano eserleri arasında önemli bir yere sahiptir. Her defter, serinin bitmiş belirli bir bölümü gibi kabul edilir. Bu eserin belirli bir programı yoktur. Fakat her defter, hatta prelüdü belirli bir imgeyi betimler. Prelüdüler birbirleriyle zıtlık temelinde kurulmuştur. Birinci defter için imge türleri betimlenmişken, ikinci defterde lirik, dramatik ve patetik duygular özgüdür. Son iki defterdeki prelüdüler ise derin psikolojik ve felsefi içeriği ile farklıdır.

Bu prelüdlerde duygusallık, gerginlik, müzik dili bakımından karmaşıklık ve polifoniklik artar. Her defterdeki prelüdlerle bestecinin aynı devirde yazdığı diğer türlerde olan eserleri arasında bir bağlantı vardır. Örneğin ikinci defterdeki prelüdlerin "Yedi Güzeller" balesinin imgeleri ve diliyle, üçüncü defterdeki prelüdlerin "Yıldırım Yollar" balesinin müziği ile, dördüncü defterdeki prelüdlerin ise bestecinin son yıllarda bestelediği eserleri ile benzerliği hissedilir. Bütün seride polifoniklik, ritmik orijinallik özgündür. Prelüdlerin kolay hafızalarda kalır olması Azerbaycan halk müziği ile bağlantılıdır.

Birinci defterdeki prelüdlere genellikle iyimser karakterleri birleştirir. Burada polifoni kendine özgü basit elementleriyle görülür (ikinci prelüde "kanon", "organ punktu", "ninni"de - basso ostinato). Birinci defterin en önemli özelliklerinden biri, milli köklere dayanmasıdır. Buna müzik materyelinin, Azerbaycan halk müziğinin mod temeline dayanması da dahildir ("rast", "şur", "sagah", "çargah") (Hasanlı, 2010).

Birinci defterde lirik tür belirginken, ikinci defterde ise lirik, dramatik ve patetik tür ön plana çıkmaktadır. "24 Piyano Prelüdü"nün birinci ve ikinci defteri, bestecinin yazdığı "Yedi Güzeller Balesi" ile aynı döneme denk gelmektedir. Dolayısıyla bu eserlerin milli köklere bağlılığı bununla izah edilebilir.

Üçüncü defter bestecinin diğer büyük hacimli eseri "Yıldırım Yollar Balesi" ile aynı döneme denk gelmektedir. Burada artık psikolojik imgelere özel bir yer vermekte olan besteci, 2. balesi olan "Yıldırım Yollar"da hayata geçirdiği yaratıcılık prensiplerini, "24 Piyano Prelüdü"nde de kullanmıştır.

Dördüncü defter ise bestecinin yaratıcılığının en bilindik eserlerinden olan keman ve orkestra için konçertosu ve 3. senfonisi ile aynı döneme denk gelmiş, burada besteci "Caz" türünden etkilenmiştir (23 numaralı fa majör prelüdü). Dördüncü defterde "füg", "passacaglia" gibi türlerin kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Genellikle bütün seriye bakıldığında; milli etkiler giderek arka plana çekilir ve yerini polifonik özelliklere bırakır. Bu, bestecinin entellektüelleşme ve mükemmelleşme sürecinin belirtileridir. (Hasanlı, 2010).

3.2. Prelüdlarin Melodik / Tematik Yapısına İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Vokal ve enstrümantal melodileri ile farklılık gösteren Azerbaycan halk müziği, diğer Azerbaycan sanatçıları gibi Garayev için de ilham ve yaratıcılık kaynağı olmuştur. Garayev kendine özgü melodik dile sahip olan sanatçılardan biriydi. O, besteci ve ilk öğretmeni olan Üzeyir Hacıbeyli'nin rehberliğinde halk melodilerinin tükenmez hazinesini keşfetmiş, onu yeni anlayışla maksada uygun, klasik yorumlama teknikleri ile birleştirmeyi başarmıştır.

Melodi Hakkında adlı kitabında Rus müzikolog L. Mazel, melodiye belli bir fikrin icrası ve taşıyıcısı gibi karakterize eder. Müzikolog, M. Glinka'nın "Armoni, kontrpuan, enstrumantasyon melodinin belirlediği fikri dolgunlaştırmaya ve tamamlamaya hizmet eder" fikrini örnek gösterir. Melodi müziğin esasıdır. İç mantığa ve duyguya sahip imgenin gelişmesini sağlayan melodiye L. Mazel canlı bir organizma gibi değerlendirmektedir. Araştırmacı, incelemelerinde melodinin yapısında esas rol oynayan öğeler olarak ritim, melodik çizgi ve modun yanı sıra tını, ses alanı ve dinamik olarak belirtmiştir (Mazel, 1952).

Garayev melodisinin kendine özgü özelliklerine bakıldığında, bestecinin müzik dilinde melodinin, en yüksek konumda bulunduğunu belirtmek gerekir. Melodinin önemi çok yüksek olduğundan armoninin melodikleştirilme süreci başlamıştır. Garayev armonisinin özellikle yenilikçi tarafı, armoninin melodikleştirilmesi ile ilişkilidir. Bunun sonucunda oluşan poliarmoninin yapısını bir taraftan melodi çizgileri ile zenginleştirerek, diğer taraftan ise yeni önem teşkil eden armoninin oluşmasını daha görkemli gösterebilecek dinamik bir vasıtaya dönüştürmektedir. Bu durum armoni ile polifoni arasındaki engellerin kalkmasına yol açmıştır. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi armoni ve polifoni bölümlerinde verilecektir.

Bestecinin melodilerinin tarzları çok çeşitlidir: cantilena, şarkımsı, reçitatif tarzında, enstrümantal, dansımsı vb. Çoğu zaman, uzun melodilerde cantilena ve reçitatif, şarkımsı ve enstrümantal öğeler birleşmiştir. Kullanmış olduğu melodiler uzun- "sonsuz", içsel nabız kaybetmeyen, kesintisiz gelişimleri ile farklılık gösterir. Aynı zamanda Garayev'in melodiye her zaman ön planda tutması, mod-fonksiyonel ilişkisi ile bağlantılı olan içsel mantığa sahiptir.

Garayev'in melodisine makamsal ve milli armonilerin etkisi de yansımış olup, Garayev melodisinin çeşitli yönleri "24 Piyano Prelüdü" örneğinde etraflıca sunulmuştur. Serideki prelüdlerin melodileri hareketli ve lirik melodiler gibi gruplara bölünebilir.

Deklamasyon ve hitabet şeklinde, içsel gerilimi ile farklı olan, çoğunlukla dans ve marş tarzlarının kullanıldığı prelüdlere hareketli bir başlangıç görülür. Hızlı tempolu prelüdlerin melodisi, minyatürün türü ve imge içeriğine bağlıdır.

Coşkulu imge içerikli (gençlik harareti, tutku, heyecan, halk şenlikleri, ilkbahar doğası ve güneşin parlaklığı gibi) başlangıca sahip prelüdler bir grup olarak ayrılabilir. Bunlar: 1 numaralı Do majör, 3 numaralı Sol majör, 11 numaralı Si majör, 15 numaralı Re bemol majör ve 21 numaralı Si bemol majör olup, bu prelüdlerin ortak noktası hızlı hareketlerdir.

Hızlı hareketin güzel bir örneği olan 1 numaralı Do majör prelüdünün melodisi bu minyatürün türünü tanımlamaya yardım eder. Birinci prelüdün gam tarzında pasajlı melodisi, yapı ve üslubu ile J.S.Bach'ın "İyi Düzenlenmiş Klavye" serisinden Do minör prelüdü ile aynı hareketli melodiye çağrıştırmaktadır.

Şekil 1. I. Prelüd



Her iki eserde de ritim, onaltılık notalardan oluşan melodi ve armoni benzerlik göstermektedir.

L.Karagiçeva ise 1. prelüdü; halk melodisinin, dansın ritmik açıdan serbest işlenmesi gibi karakterize eder. Aynı zamanda D.Scarlatti ve D.Cimaroza'nın enstrümantal piyeslerinin hafifliği, do major prelüdünde duyulur (Karagiçeva, 1960).

Ayrıca, hızlı tempoda olan figürasyonlu melodinin "aşık" üslubuna yakınlığı da bu eserde hissedilmektedir.

Görüldüğü gibi, melodinin grafik çizgisi çok sade ve net olup, burada figürasyonlu ve gam tarzında pasajlar sıralanmıştır. Figürasyonlarda gam tarzı hareket gizli olarak hissedilmektedir.

Melodik akış ile başlayan, dört ölçünün gergin figürasyonlarından oluşan hareket, serbest ve küçük kesitlerde ise sekvens tekrarlanması ile gelişir.

Melodinin ses alanı geniştir: ikinci oktavın "Do" notasından başlayan melodi, zirve noktasında üçüncü oktavın "Sol" notasına ulaşır ve küçük oktavın "Do" notasında tamamlanır. Sekizlik notalardan oluşan eşlik ve ilk dört ölçünün melodisinin tekrarı, kesintisizliği desteklemektedir (Şekil 1).

Prelüdde milli etkiler "rast" makamında sunulmuştur ve devamında prelüdün gelişimi bu makamın kuralları üzerine kurulmuştur. Prelüdün temasında, "rast" makamının toniğinin üçlüsü olan "uşşak" bölmesi, "rast" makamının melodik zirvesi olarak kabul edilir (Şekil 1- ilk iki ölçü). Melodik hareketin tamamının hedefi, bu melodik zirveye ulaşmak olmuş ve bunun sonucunda 2. cümlemin Mi minör tonalitesi bu zeminde oluşmuştur. "Rast" makamında toniğinin üçlüsü olan "mi" burada tonik rolü oynamaktadır (Zöhrabov, 2009).

Bu prelüdün bir diğer önemli tonalitesi olan Fa majör, 2. bölümde görülmektedir. "Rast" makamının ses dizilimi, içinde iki tonalitenin özelliklerini barındırır (Şekil 2).

Şekil 2. Do Rast



Bu Fa majör de aynı şekilde milli makamda bulunan özelliklerden kaynaklanmaktadır.

Şekil 3. I. Prelüd



Serbest akışın yaratılmasında hazırlıksız (serbest) modülasyonların önemi büyüktür. I. Prelüd'ün modülasyon geçitleri şu şekildedir: 1. Cümle Do majör (1. ölçü), Mi minör (7. ölçü), Si minör (8. ölçü), Sol bemol majör (10. ölçü), Do majör (17. ölçü); temanın ilk röprizinde Do majör (17. ölçü), Mi minör (23. ölçü), Si minör (24. ölçü), Mi bemol minör (26. ölçü), Do majör (30. ölçü); 2. bölümde Fa majör (34. ölçü), Do majör (44. ölçü), Mi minör (50. ölçü), Si bemol minör (53. ölçü), Sol bemol majör (56. ölçü), Do majör (57. ölçü).

3 Numaralı Sol majör prelüdü Do majör prelüdünün melodisinin oluşturduğu çizgiyi devam ettirir. Ancak melodik hareket daha gergin ve daha net olup, ilkbaharı anımsatır. Teknik açıdan bakıldığında, bu prelüdün yapısını etüd ile karşılaştırmak daha doğrudur.

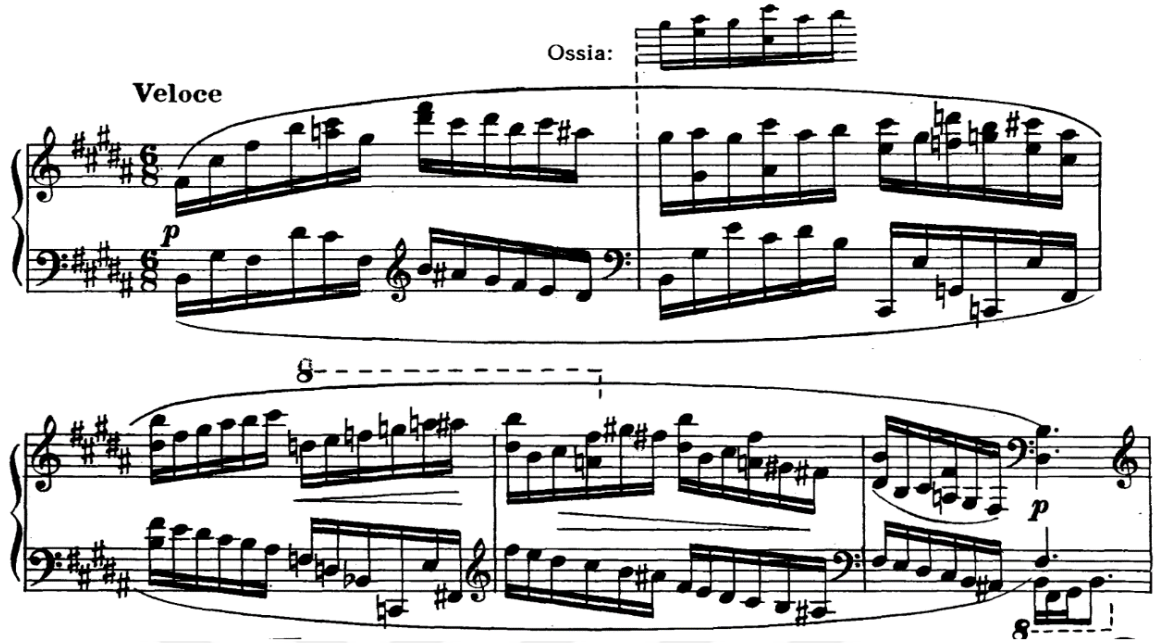


Aynı zamanda unison melodik yapılı bu prelüd halk hayatı ile bağlıdır. Gerçekten de, net metroritmik şekilde oluşan melodisi halk dansı ve genç erkeklerin dansını hatırlatır. Aynı zamanda belli ölçüde mekanikleştirilmiş ritimde "Tokkata" türünün özellikleri duyulur. Sürekli dörtlüklerden oluşan melodinin ses alanı sürekli gelişerek daha yeni ses alanlarını kapsamaktadır. Dörtlü, üçlü, ikili aralıklarında gelişen melodik kesitler kısa gam tarzında geçitler ile sıralanır ve toniğe döner. Üçüncü prelüd "scherzo" ruh halindedir. Görüldüğü gibi, melodinin grafik çizgisi, dörtlü, beşli, yedili gibi keskin atlamalı ve üçlü, ikili gibi nispeten yumuşak bir geçişle çok sayıda alterasyonlu gam tarzında hareketten oluşur.

"Rast" makamının kullanımı, farklı ses alanlarını kapsayan melodi ve P (piano)'dan F (forte)'ye kadar yükselen dinamiğin neşeli ruh halinin, ilkbahar etkisinin yaratılmasında rolü çok büyüktür.

11 Numaralı Si majör prelüdünün melodisi seride hızlı hareketin yansımada yeni bir başlangıçtır. Yapı olarak bu prelüdü virtüözite etüdü olarak değerlendirmek mümkündür.

Şekil 5. XI. Prelüd



Melodi ayrıca empresyonist yazı üslubuna yakındır. Onaltılık notalardan oluşan melodi net bir imge oluşturur. Melodik çizgisi, geniş hareketli serbest- varyasyonlu formda yazılmıştır. 1. Oktavın Fa diyez notasıyla başlayan melodi oktav, altılı ve üçlü aralıkların kullanılması sonucu ses alanı genişleyerek hem melodik, hem de dinamik zirve noktasına - üçüncü oktavın Sol notasına ulaşır. Daha sonra üç ölçü hacminde üçlü akorlarla aşağı, büyük oktavın Si notasına kadar iner. Prelüdü başlatan melodi röprizde yeniden duyularak gün batımını anımsatır.

15 Numaralı Re bemol majör prelüdü neşeli danstır ve dansın tür özellikleri başlangıçta melodik çizgide yansıtılmıştır.

Şekil 6. XV. Prelüd



Garayev'in yaratıcılık yönü ile ilgili çalışma yapan araştırmacılar 15 numaralı prelüdün türünün "tarantella" olduğuna ortak fikirle ulaşmışlardır. 12/8 tartımlı, melodik çizginin hızlı, hafif ve  ritmi "tarantella"yı çağrıştırmaktadır. Bu aynı zamanda "aşık" müziğine yakın olan ritim üslubudur. "Tarantella" için geleneksel olan ritim  ile üçlemelerle sıralanır. Notaların ısrarlı tekrarı bu prelüde özgü olan ritmik netliği desteklemektedir.

Melodi, küçük ve nabızlı kısa motiflerin birleşiminden meydana gelmekte olup Garayev melodisine has ritmik netlik bu prelüde bir kez daha kendini göstermektedir.

Şekil 7. XV. Prelüd



Melodinin grafik çizgisi dörtlü, beşli, oktav atlamalı motiflerden, arpejli hareketlerden ibaret olup, bu melodi ostinato eşliğinde belli ölçüde kaba bir imge yaratmaktadır. "Şur" makamı net hissedilen 15. prelüdün melodisi geniş ses alanına sahiptir, F (forte) ve P (piano) dinamiği sıralanarak verilmiştir.

Melodi, 2. oktavın Re bemol notasından üçüncü oktavın la bemol notasına kadar yükselir. Piyanist Ziver Aliyeva bu Re bemol majör prelüdünü "scherzo" dansı olarak nitelendirmiştir (Aliyeva, 1977).

21 Numaralı Si bemol majör prelüdü eski polifonik formlardan biri olan "ricercar" üslubunda yazılmıştır ve melodi iki seslidir. Şen ve esprili duyulan esas melodi, halk şarkısı ve dans ruhundadır (Abdullayeva, 2013).

Melodiler birbirleri ile yer değiştirerek tonikten (Si bemol) beşliye (Fa) ulaşır ve tekrar toniğe (Si bemole) iner.

Şekil 8. XXI. Prelüd

Vivace (♩=160)

p
sempre staccato e accentuato

cresc.

9486

mf *sub.p*

Esas motif defalarca tekrarlanır, serbest varyasyonlu gelişim prensibi kullanılmıştır. Metroritmik açıdan 5/4, 3/4, 4/4 tartımlar her ölçüde yer değişirler ve böyle poliritmikte, iki sesli melodinin çeşitli seslerinde ölçünün farklı vuruşlarına denk gelen aksanlar, prelüde hususi bir güzellik katar.

Sekizlik ve dörtlük notaların sıralanmasından meydana gelen esas melodi iki ölçüden ibaret motiflerin birleşmesinden oluşur. Küçük dalgaları andıran melodide, danstan ziyade daha çok şarkı etkisi hissedilir. "Sempre staccato e accentuato" ifadesi ve "rast" makamının kullanımı melodiye parlak bir renk verir.

Hızlı tempolu prelüdlerin birinci grubunun (1, 3, 11, 15, 21) melodisini aktif hareketler ve ilkbaharı etkisi hissedilen ruh hali birleştirir. Ancak, her bir prelüdün melodisi tür özellikleri bakımından kendine özgüdür. Aynı zamanda, 1 numaralı Do majör prelüdünde etüd tekniği, 3 numaralı Sol majör prelüdünde dans melodileri ve etüd tekniği, 11 numaralı Si majör prelüdünde empresyonist yazı üslubu ile yaratılmış imge anlatımında da etüd tekniği, 15 numaralı Re bemol majör prelüdünde halk dansı melodilerine bürünen

tarantella ritmi ve nihayetinde 21 numaralı Si bemol majör prelüdünde halk şarkısı melodilerinin işlenmesi ile dikkat çeker.

Hızlı tempolu melodiler hareketin yansımasıdır, ritmik açıdan sadeliği ve iç mantığının bütünlüğü ile farklıdır. 1, 3 ve 11 numaralı prelüdlerin melodileri aynı uzunlukta notalardan oluşur. 15 numaralı prelüd ise tarantella ritmindedir.

Bu prelüdlerin melodisi (21 numaralı prelüd hariç) geniş ses alanına sahiptir. İlkbahar etkisi hissedilen prelüdlerin melodilerinin oluşumunda Azerbaycan halk makamları (1, 3, 21 numaralı prelüdlere "rast" makamı, 15 numaralı prelüde "şur" makamı), halk melodileri ve ayrıca halk çalgı üslubu belirtilerinin rolü büyüktür (Abbasova, 1956).

2. Gruba (8, 12, 14, 17, 22) ait olan prelüdlere, dramatikleştirilmiş imgeleri ve gergin hareketli melodileri ile farklılık göstermektedir.

8 Numaralı La minör prelüdü ile seride yeni, hüznü imgeler sunulmuş olup, bu imgelerin açıklanmasında basso ostinato ve keskin noktalı ritmin rolü büyüktür. Ostinato, çok gergin ve kromatik hareketli, genellikle paralel beşli aralıklı ardışık akorlardan oluşur. Aslında bu akorlar La minörde hayli değişmiş dominant fonksiyonu taşımaktadır. Burada 2. - 5. dereceleri pesleştirilmiş 5. derece akoru (mi bemol- si bemol) ve 3. - 7. dereceleri tizleştirilmiş 3. derece akorlar (Do diyez-Sol diyez) kullanılmıştır. Böylece La minör tonalitesi içinde Mi bemol minör ve Do diyez minör duyulmaktadır.

Şekil 9. VIII. Prelüd

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro non troppo. Mesto" by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and cello (c). The tempo is marked "Allegro non troppo. Mesto". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part is in the upper staff, and the cello part is in the lower staff. The piano part begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line with a trill. The cello part begins with a piano (p) dynamic and features a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings (p, mf, cresc.).

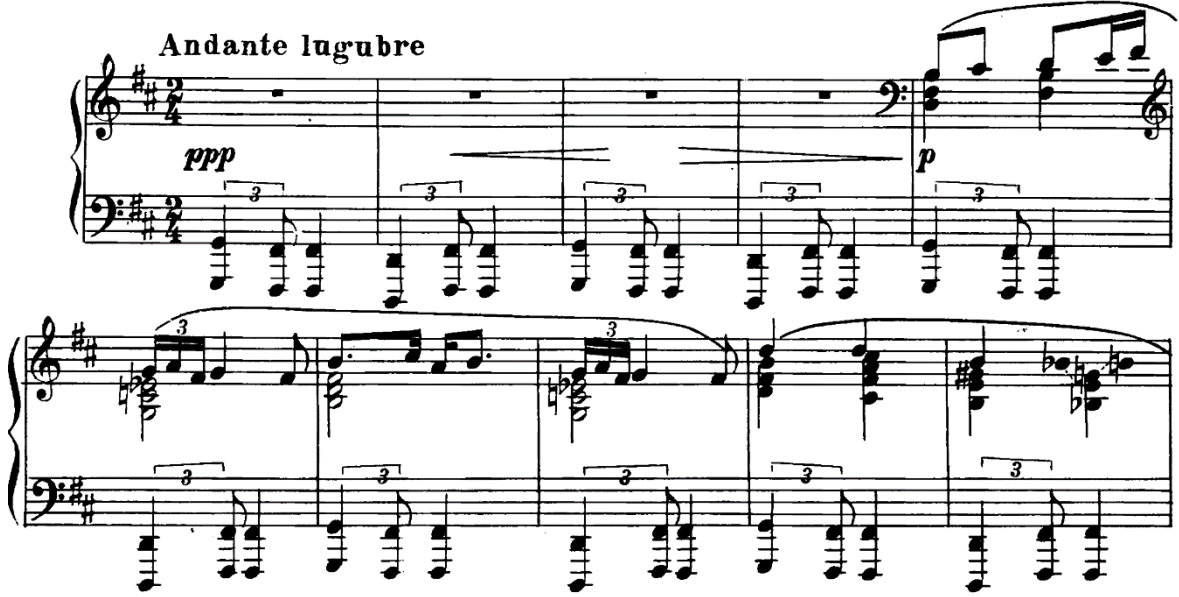
Bu ostinato üzerinde halk melodisi duyulur. Melodi La minörde olsa da içinde Mi minör etkisi hissedilir. Mi notasına dayanması ve dörtlü atlaması halk melodisi (Azeri makamları) için geleneksel olan plagalliği vurgular. Melodi ikinci gelişinde, ikili aralık üstten başlar ve ostinato gelişerek başka tonalitelere geçiş yapar. Matem marşını andıran ostinato ve dinamiklidir. 8 Numaralı prelüdün melodisi, Azerbaycan'ın makam sanatına özgü doğaçlama öğelerini içermektedir (Hacibekov, 1957). Otuzikilik ve onaltılık notalardan oluşan melodinin duraklamaları, arttırılmış ikili aralıklı hareketi ve P (piano) dinamiği ile deklamasyon etkileri hissedilir.

Melodinin ses alanı geniştir. Küçük oktavın Re notasından, ölçü dışında zayıf vuruştan başlayan melodi zirve noktasına ikinci oktavın Fa notasına ulaşır ve ff (fortissimo)'dan P (piano)'ya yavaş yavaş geçen dinamikte, küçük oktavın la notasında biter. Bu eserde "şur" makamının etkileri kederli ruh halini derinleştirmek için bir vasıta olarak kullanılmıştır. Prelüd hayat ve ölüm hakkında felsefi fikir doğurur ve dinleyiciyi düşünmeye sevk eder (Hacıyeva, 2007).

12 numaralı Si minör prelüdü, 8 numaralı La minör ve 10 numaralı Mi minör prelüdlerinin oluşturduğu matem marşı çizgisini devam ettirir (Abdullayeva, 2013). İkinci defterin minör tonaliteli matem marşları sırasında 12 numaralı prelüdü monolog olarak adlandırmak mümkündür. Ostinatonun güvenli ve hüzünlü adımları, M. Musorgski, A. Borodin ve N.R. Korsakov'un yaratıcılığına özgü, kötü haber duyuran çan seslerini

anımsatır. Ninni gibi duyulan, polifonik yapıda olan melodi geniş soluklu ve süslemeli hareketi ile farklıdır. "Çargah" makamının süslemeleri, şarkımsı melodiye hususi bir güzellik katar.

Şekil 10. XII. Prelüd



Melodi ses alanı geniştir ve dalgalı hareketle gelişir. Küçük oktavın si notasından başlayan serbest (tekrarlanmayan) melodi ilk gelişinde ikinci oktavın Re notasına ulaşarak, yeniden si notasına iner ve ikinci gelişinde 2. oktavın Fa notasına ulaşır. Burada Garayev için geleneksel olan bir mod değişikliği görülür: Küçük ikili ile aşağı inerek Si bemol minöre geçiş yapar. Melodi ile ostinato zirve noktasında yer değişir. Sol elde sekvens hareketle 1. oktavın Re bemol notasından başlayarak melodi dalgalı bir hareketle aşağı iner.

Şekil 11. XII. Prelüd



L. Karagiçeva, G. Garayev'in "Yedi Güzeller" balesinde 1. adajionun melodisi arasında benzer tarafları olduğunu ifade eder (Karagiçeva, 1960).

14 Numaralı Fa diyez minör prelüdü imge ve içerik bakımından 12 numaralı prelüdün devamıdır. Bu prelüdde insanın iç dünyasını yansıtan hüzünlü bir imge yaratılmıştır. Yine de ostinatonun sert ve ısrarcı eşliğinde iç gerilimi ile dikkat çeken deklamasyonlu ve makam ögeli melodi duyulur. Bu prelüdde ostinato teması, daha önceki prelüdlerde olduğundan daha da zorlaşmıştır. Tartımı 7/4 oluşu ile farklılık gösterir ve bu da temayı iki varyasyonlu motife böler. Bu durum kuvvetli ve zayıf zamanları yok ederek modal-armonik değişikliği yaratır (ilk motifte fa diyez, ikinci motifte do diyezde kalmaktadır). Basso ostinato burada melodik başlangıcı ile farklı olup, diğer Re majör ve La minör prelüdlерinde olduğu gibi armonik değildir (Abdullayeva, 2013). Makam tarzında melodi ritmik açıdan serbestliği ile farklı olup, genellikle dörtlük ve sekizlik notalardan oluşmuştur. Halk müziğinde görülen farklı tartımlar (7/4 gibi) burada da kullanılmıştır.

"Şur" makamı hissedilen süslemeli küçük melodiler, ana çizgiyi ikileştiren oktav sesleri ve ardışık akorlar birleşerek kontrast polifoni oluşturmuştur.

Şekil 12. XIV. Prelüd



Geniş ses alanlı (küçük oktavın la notasından - 3. oktavın Do notasına kadar) melodi yükselerek gergin ve heyecanlı bir duygu oluşturur. 12/4 olarak değişen ölçü yapısı 7. ölçüde, zirve noktasında Do majöre yönelir. Burada bestecinin sık başvurduğu armonik üslup olan, triton atlamalı (fa diyez ve do) tonal değişime rastlanır. Devamında Si bemol majör ve La bemol majöre modülasyonlar, dinamik zirve noktasında ff (fortissimo)'da duyulur. Bu melodi aniden akor yapılı ostinatunun hüznü ruh halini rahatlatır ve ostinato eşliğinde melodi yavaş yavaş söner (Abdullayeva, 2013).

17 Numaralı La bemol majör prelüdü halk melodileri, reçitatif doğaçlama üslubu ile 4, 12 ve 14 numaralı prelüdlerin melodik çizgisinin geleneklerini devam ettirir. Konuşma

tarzında melodi, epik ruh hali ve hitabet şeklindeki prelüde ballade türü belirtilerini verir. Prelüd ff (fortissimo) ile başlar (Abezgaüz, 1967).

Şekil 13. XVII. Prelüd



"Recit." işaretli bölümü hariç, aşağı ses alanında duyulan melodi gergin ve heyecan verici hareketi ile farklı olup, küçük cümle ve motiflerden oluşur. Konuşmacı tarzına benzeyen, dalgalı hareketli beşleme, yedileme ve üçlemeli hareketler, adım adım prelüdü sonlandırır. Her cümle açıkça kadansla ifade edilir.

Süslemeler, "şur" makamında duyulur ve melodide ayrıca J.S. Bach'ın yazı üslubunun etkileri görülmektedir.

22 numaralı Si bemol minör prelüdü "passacaglia"dır. İhtiraslı, deklamasyon belirtili, konuşmacı tarzına benzeyen melodide derin düşüncelere kapılmış insanın

duyguları hissedilir. Bu hüznü imgeli başlangıç "requem"i anımsatır. "Grave" temposu, yavaş melodinin içsel gerginliğini korumaktadır. 5. Ölçüde beliren yeni melodik zirve (Si bekar), dissonans duyuluş oluşturur ve Si bemol majör için triton tonalitesi olan Mi minöre yönelme oluşturur. Melodi net diatonik olup, sakın ve atlamalı hareketlerle yukarı yönde çıkıp tekrar aşağı inerek başladığı notada biter (Abdullayeva, 2013).

Şekil 14. XXII. Prelüd



İkinci gruba ait olan prelüdlerin melodileri, içsel gerginliği ve heyecanı ile farklılık gösterir. Burada milli folklorün öteki tarafı makam sanatının etkileri, özellikleri, süslemeleri ve kadans özellikleri kendine özgü yansımaları bulmuştur.

Bu ikinci grubun deklamasyonlu, reçitativ tarzında heyecanlı, ritmik açıdan noktalı, nabızlı hareketi, üçleme ve beşlemelerle zenginleştirilmiş süslemeli melodilerden oluşur.

Hüznü imgelerin yaratılmasında, melodiye oluşturan diğer üslup araçları ile aynı zamanda "şur" (17 numaralı La bemol majör, 14 numaralı Fa diyez minör) ve "çargah" (8 numaralı La minör ve 12 numaralı Si minör) makamlarının etkisini belirtmek gerekir.

Burada doğaçlama etkisi yaratan melodiler, kontrastlı polifonik yapıda sunulur: Akor ardıcılık veya ostinato ile birlikte polifonik yapıyı daha da zenginleştiren kontrpuan

anlayışla makam süslemeleri kullanılmıştır. Ayrıca, melodilerinin ostinato eşliğinde geçtiğini de vurgulamak gerekir. Örneğin: 8 numaralı La minör prelüdünde ve 12 numaralı Si minör prelüdünde ritmik ostinato; 14 numaralı Fa diyez minör prelüdünde ise basso-ostinato görülmektedir. Son prelüd "passacaglia"dır. Minör tonlalitye teşkil eden bu grubun prelüdları (la bemol majör prelüdü hariç), matem marşı imgesi ile ilişkilidir.

Hızlı tempolu prelüdları arasında 23 numaralı Fa majörün melodisi seride yeni tonlamaları ve imgeleri ile farklılık göstererek caz müziği etkisi yaratır. Bu prelüdün melodisinde caz müziği üslupları kullanılmıştır. Melodi noktalı ritimli ve keskin ifadelidir.

Şekil 15. XXIII. Prelüd



Suslarla kesilen, zayıf vuruşa düşen aksanlarla ifade edilen senkoplu, üçlemelerle süslenmiş melodi, kontrbasta çalınan bir çeşit pizzicatoyu anımsatır. Aynı zamanda, basso ostinato ve armonik dolgunluğu olmayan oktavlar ile besteci hayali bir imge yaratmıştır (Abezgaüz, 1968).

"24 Pişano Prelüdü" serisinde Garayev liriğinin örneklerine rastlanmaktadır. Seride sunulan lirik tarz çok renkli olup, romans ve halk şarkısı ruhlu, empresyonist renkli ve felsefi fikirli duygularla her bir prelüde kendine özgü bir şekil verir. 2 numaralı do minör prelüdü romanstır ve sakin, "şur" makamı etkileri taşıyan melodi duyulur.

Şekil 16. II. Prelüd



Sakin melodik çizgiye renk katan oktav ve zıt yönlü beşli atlamalar, akıcı melodilerle nöbetleşerek duyulur.

Kontrapuntal yaklaşımla gelişen melodi yavaş yavaş canlanır. Lakin canlanma anlıktır. Ostinato eşliğinde kurulan melodik ve dinamik zirvede melodi kesilir. Prelüdde, Garayev'de sık rastladığımız, duyulan bir ezginin bir oktav aşağıdan duyulması gözlemlenmektedir (Abezgaüz, 1968).

Şekil 17. II. Prelüd



Melodinin ses aralığı geniştir ve küçük oktavın La notasından üçüncü oktavın Do notasına kadar yükselen melodi diatoniktir.

4 Numaralı Sol minör prelüdü insanın iç dünyasını yansıtır, melodi romantik ve pastoral ruh halindedir. Biraz hayali ve kantilenalı melodi, 2. prelüdün melodisinden farklı olarak viyola ve viyolonsel ses alanlarında duyulur (Karagiçeva, 1960).

Şekil 18. IV. Prelüd

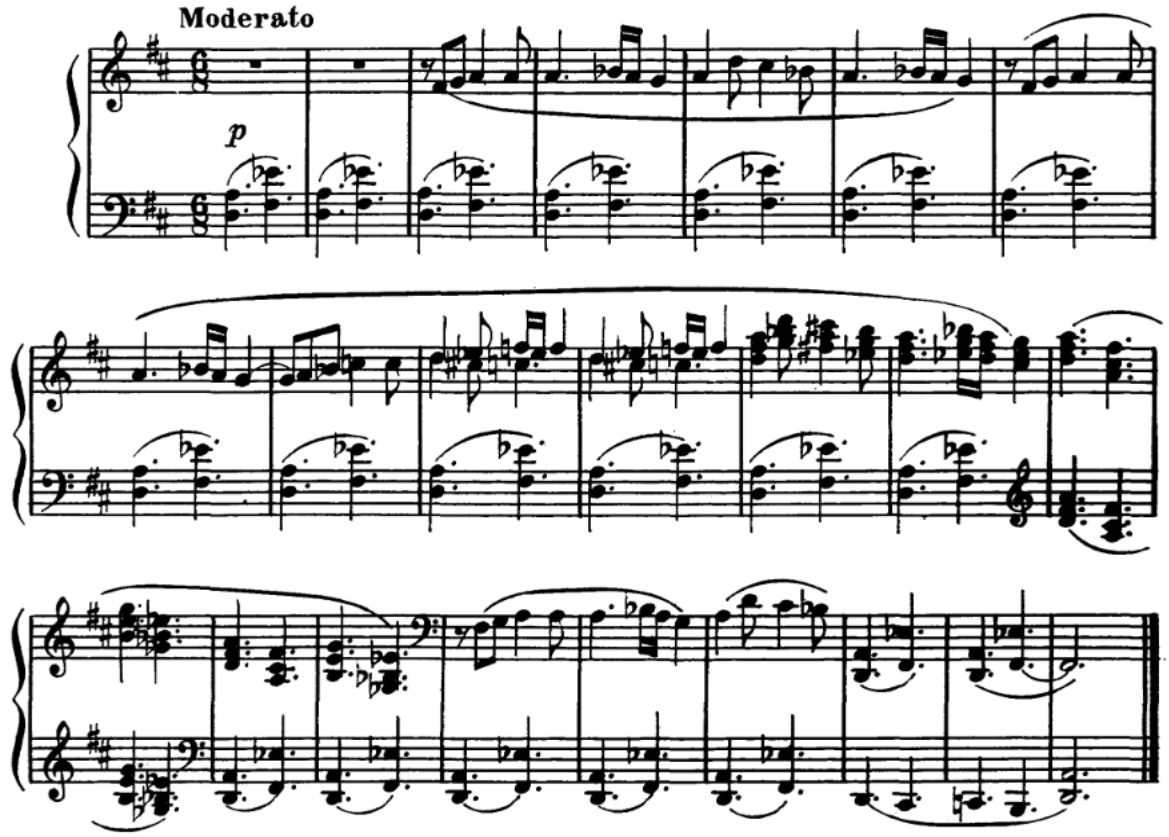


Tonikten başlayan melodi dalgalı hareket eder. Senkopların oluşturduğu beklenmeyen kesintiler soru izlenimi yaratır.

Metroritmik açıdan melodi nettir. Dörtlük, sekizlik notalı senkoplu melodi, orta bölümde kesik çizgili, beşli ve oktav atlamaları ile daha da keskinleşmiştir. Melodi röprizde bir oktav aşağıda duyularak P(Piano)'da sonlanır.

5 Numaralı Re majör prelüdünde Azerbaycan halk şarkısı etkisi duyulur. L. Karagiçeva, 2. prelüdü Azerbaycan halk şarkısı ve ninni ile karşılaştırmıştır (Karagiçeva, 1960). Küçük ve yorgun fikirli cümlelerden oluşan melodinin gelişimi aşamalıdır. İkinci cümlenin sonunda başlayan gelişme, üçüncü cümlenin yarısında akor ardıcılığında biter.

Şekil 19. V. Prelüd



Prelüd, melodinin birinci cümlesinin bir oktav aşağısından, tamamlanmamış tekrar ile biter. Melodi, "zabul-segah" makamına has olan seyirler ile renklendirilmiştir.

7 Numaralı La majör prelüdü, tabiatın uyanışını anımsatmaktadır. Azerbaycan halk melodisinin özellikleri prelüdde yansıtılmıştır. "Rast" makamında yazılmış prelüdün melodisinde kadansların vurgulanmasına olan istek devamlı hissedilir. Azerbaycan halk melodisinde sıklıkla karşılaştığımız sekvensler bu prelüdde de kullanılmıştır ve sekvenslerde gevşek imitasyondan yararlanıldığı görülmektedir.

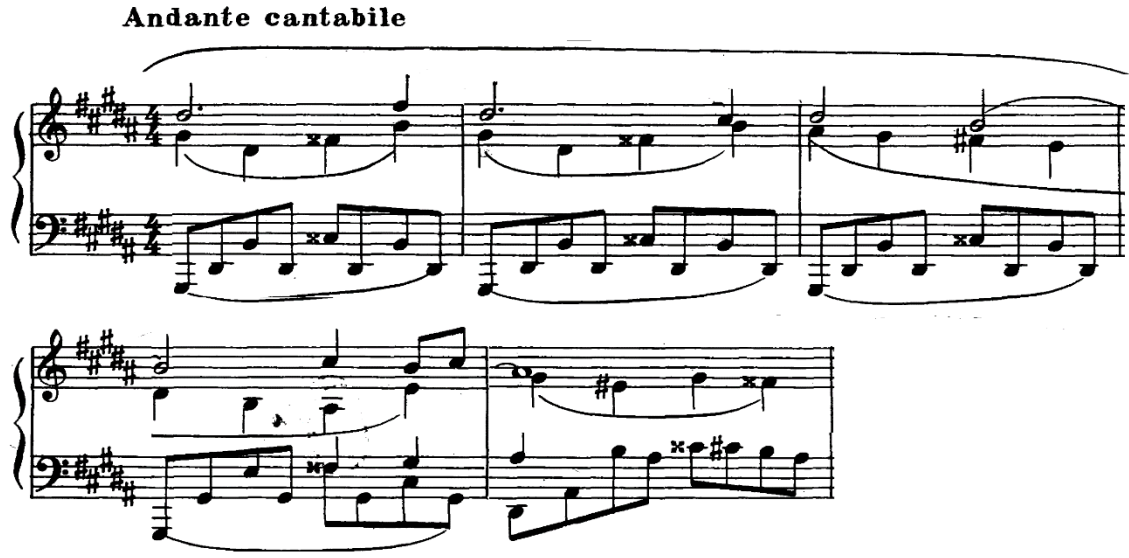
Şekil 20. VII. Prelüd



Çoğunlukla ikilik ve dörtlük notalardan oluşan melodinin hareketi sakindir. Birinci oktavın si notasından başlayan melodi, melodik ve dinamik zirve noktasına (ikinci oktavın Fa diyez notasına) ulaşır ve gam perdeleri üzerine sönen dinamikte aşağı iner.

18 Numaralı Sol diyez minör prelüdü, basta sekizlik notalı, çıkıcı ve inici hareketten oluşan ostinato ve orta seste dörtlük notalı melodik ostinato eşliğinde hüzünlü ve ninniye anımsatan melodi duyulur.

Şekil 22. XVIII. Prelüd



Birinci bölümde ikilik, dörtlük, noktalı ikilik notalı melodi dalgalı hareketi ile dikkat çeker. Sürekli beşli re diyez notasının seslenmesi için bir eğilim hissedilir.

Garayev, klasik gelenekleri takip edip, aynı zamanda bu klasik prensiplerin müzik dilini kendine özgü yazısıyla revize etmiştir. 24 Numaralı Fa minör prelüdünün melodisi G.Garayev lirîğinin olgun örneklerinden biridir. Bu prelüd incelendiğinde, her bir partinin bağımsız oluşu ve senkronik ritmik hareketi görülür. Melodinin karakteri, Rus halk müziğine benzerliği ile dikkat çeker. Bu benzerlik, Scriabin'in prelüdlерinde (özellikle Re bemol majör prelüdünde) de görülür. 24 Numaralı prelüd, hüzünlü ruh halinde olup, şarkıya benzemektedir ve prelüdün teması tonlama bakımından ilginçtir. Üst partide (iki sesli bölümde), 2. derece olan Sol notasındaki duraksamalar, şuşter kadansı için karakteristik bir özelliktir (Abdullayeva, 2013).

Şekil 23. XXIV. Prelüd



Üç ölçüyü kapsayan tema polifonik varyasyon formunda yazılmış, üç sesli prelüd, iki sesli olarak başlar. Minör ile ilk ölçülerde sonuçlanan tema 10. ve 11. ölçüde sabit olmayan ses sayesinde genişler: bu eksik tatrakord (Mi - Fa - Sol - La bemol) "şüşter" makamının ses dizilimine denk gelmektedir. Dar ses alanında hareketlerle, ritmik açıdan sakin temanın melodisi seriyi sonlandırır.

Prelüdün dinamiği kendine özgüdür. İlk gelişinde tema P (piano), sonraki gelişinde ise subito Forte'den (aynı üçlü Fa minör ve Mi majör politonal birleşmesi ile) başlayarak ff (fortissimo)'ya kadar yükselir ve yavaş yavaş sönerek yok olur.

Sakin tempolu prelüdlerin melodisinde Garayev'in lirik özellikleri tam ve çok yönlü sunulmuştur. Romans (2 numaralı Do minör), kantilenalı (4 numaralı Sol minör), halk şarkısı (5 numaralı Re majör, 7 numaralı La majör), empresyonist yazı üsluplu (13

numaralı Fa diyez majör), ninni (18 numaralı Sol diyez minör) ve felsefi fikirli (24 numaralı Fa minör) lirik melodilerle sıralanır.

Eğer birinci grubun melodileri dansımsı ve etüd hareketi tarzında ise ikinci grubun melodileri gergin ve doğaçlamalı oluşu ile farklılık gösterir. Üçüncü grupta ağır tempolu minyatürlerin melodisi romantik, halk şarkısı, felsefi fikirli ifadelerle sunulmuştur.

Minyatürlerde ritmik açıdan netlik duyulur: genellikle yanaşık seslerden adımlarla ve kural olarak uzun süreli notalarda ara verir.

Azerbaycan makam belirtileri 2 numaralı Do minör donanımlı "şur" makamı, 5 numaralı Re majör "zabul-segah" makamı, 7 numaralı La majör "rast" makamı prelüdlerinde halk şarkısı melodileri yansıtılmıştır.

Yukarıda belirtildiği gibi birinci ve ikinci grupların çoğu prelüdlerinde röprizde temalar kural olarak bir oktav aşağıdan duyulur: 4 numaralı Sol minör, 2 numaralı Do minör, 5 numaralı Re majör prelüdlere buna örnektir.

Prelüdlerin melodileri ses alanı açısından farklıdır: üç sestten oluşmuş tema 24 numaralı Fa minör, oktav aralıklı 7 numaralı La majör, tahmini iki oktavı kapsayan 2 numaralı Do minör, üç oktav aralıklı 4 numaralı Sol minör prelüdlerin melodileri örnek gösterilebilir.

Dinamik açıdan prelüdler birbirine yakındır. Bir kural olarak dinamik ve melodik zirve noktaları örtüşür.

3.3. Armonik Yaklaşım İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Garayev armoni alanında yenilikçi bir besteci olarak tanınmıştır. Araştırmacı B. Mammedova, Garayev'in armonik diline özgü olan ilginç bir üsluptan, poliarmoniden bahsetmiştir (Mammedova, 1959).

Bu üslup bir taraftan kontrastlı polifonik gelişim üslubunun zorlaşması, diğer taraftan homofon yapıları eserlerin polifonikleştirilmesi ile bağlantılıdır.

Armoni, polifoni ve Garayev müziğinin güzelliğini ifade eden melodi bestecinin yaratıcılığında birlikte görülür. Bestecinin müziğinde bu ifade araçlarını birbirinden ayırmak imkansızdır. Poliarmoninin iki türü onun için geleneksel olup, birinci tür her bir armoninin diğeri ile örtüşmesi sonucunda ortaya çıkan kontrast yapılı ardışık akorlar ile ilişkilidir. Armoni vasıtası ile kontrastın yaratılması ve çözülmesi, net imge yaratılmasında ihtiyaç oldukça kullanılır. Buna örnek olarak "Yedi Güzeller" balesinden "Şeypurlarla Dans" ("Boynuzlarla Dans") sahnesi gösterilebilir (Mammedova, 1959).

Şekil 24. "Yedi Güzeller" balesinden "Şeypurlarla Dans"



İkinci tür poliarmoni melodik çizgilerin üst üste gelmesi sonucunda oluşmaktadır. Burada melodikleştirilmiş armoni kontrast melodik çizgilerle birlikte polifonik yapının oluşumunda kullanılır. Bu tür poliarmoni bestecinin müziğinde daha yaygındır. Bu konu hakkında ilerideki polifoni bölümünde daha kapsamlı açıklamalar yapılacaktır.

Genellikle poliarmonik müzik yazısı, farklı modları içinde barındırmış üsluplardan biridir. Aynı zamanda Garayev, homofonik yapılı müzik eserlerini polifonik yaklaşımla şekillendirmiştir.

Poliarmoninin ortaya çıkışının kökenleri geçmişe dayanmaktadır. Şekillenmesi ve gelişimi uzun ve zor bir süreç sonucunda oluşmuştur. Sonra bu üslup gelişim sürecinde, müzik eserlerinin melodikleştirilmesi sayesinde oluşan poliarmoni, imgenin ve içeriğinin anlatımında kullanılan bir üslup olmuştur. 20. yüzyılın D. Shostakovich, N. Myaskovsky, S. Prokofiev gibi bestecileri bu poliarmoniye sıklıkla kullanmışlardır.

Garayev, öğretmeni olan D. Shostakovich gibi, poliarmoniden, armoni ve melodiye güçlendiren yeni renkler elde etmeye imkan tanıyan bir araç olarak yararlanmıştır. Kısacası, onun melodiye olan yüksek derecede meyli, armoniye bile çoğunlukla

melodikleştirmiştir. Genellikle bu süreç iki taraflıdır: Bir taraftan melodi armoniye eklenmiş (melodikleştirilme vasıtası ile), diğer taraftan ise armoni melodiye etki ederek onu daha görkemli göstererek dinamik bir vasıtaya dönüştürmüştür. Akor sesleri sayesinde melodinin dolgunlaşması süreci gerçekleşir. Bu ise gizli polifonik yapı ile ilişkilidir (Mamedova, 2019).

Poliarmoninin birinci türünden bahsederken (farklı armonilerin üst üste gelerek karmaşık ve bileşik oluşturulması) dikkati Garayev için karakteristik olan akor bağlantılarına yöneltmek önemlidir. Öyle ki, onun armonisinde akor bağlantıları geleneksel mod işlevselliğinden uzaktır. İ. Abezgauz bunu bestecinin müziğinde, özellikle yaratıcılığının etkin döneminde dikey ve yatay sentezin güçlenmesi, polifonik yazı üslubunun homofon yapılı her taraflı işlenmesi, empresyonist ve romantik sanata özgü olan müzik dilinin yaratılması ile açıklar (Abezgauz, 1967). Zamanında müzik dünyasında kabul edilmeyen, sıradışı sayılan G.Garayev armonisi bestecinin ilerici görüşlerinden kaynaklanmaktaydı. Diğer ifade vasıtalarının yanısıra; düşünce, içerik ve imge anlatımında aktif bir rol oynar.

Yatay ve dikey sentezin güçlenmesi, ayrıca birinin diğerine bağlılığı bestecinin müziğine özgü olan plagallik ve naturel dominantın tercih edildiği durumun sık kullanılması ile ilişkilidir. G.Garayev dominantı, dramatik merkez rolünü oynayan romantik dominantlardan farklıdır (Mammedova, 1959).

Şekil 25. II. Prelüd



Majörün miksolidian armonisi ile yumuşatılması da (7. derece pesleşince - minör dominantı ile) milli müzik tonlamalarının kullanımından kaynaklanmaktadır. Dominantın

doğal minörde kullanımı, Garayev'in mod-armonik dili için gelenekseldir. Buna 2 numaralı Do minör, 6 numaralı Re minör prelüdlerini örnek vermek mümkündür.

Şekil 26. II. Prelüd



Şekil 27. VI. Prelüd



Empresyonist armoni belirtileri 13 numaralı Fa diyez majör prelüdünde görülür. Bas partisinde tam tonlu adımlarla büyük yedili akoru ardıcılığına bakılacak olursa:

Şekil 28. XIII. Prelüd



Dörtlü ve beşli içerikli akorlar eşliğinde kesintisiz, çeşitli aralıklı, keskin atlamalı, duran melodiler duyulmaktadır.

Plagallik ayrıca çeşitli alterasyonlu sesler ile dikkat çeken, sık kullanılan subdominant fonksiyonunun özellikle 2. derece akorunun seslerinin kullanılması ile bağlantılıdır.

Şekil 29. XIII. Prelüd



13. Prelüdde "şur" makamının kullanımı ilginçtir. Esas tonalite Fa diyez majör olmasına rağmen, prelüdün hiçbir kesitinde bu ana tonalite hissedilmemektedir. Prelüd Fa diyez majör toniğinin olmadığı, Sol diyez minör duyulan ostinato melodi ile başlar.

Şekil 30. XIII. Prelüd



Prelüde Sol diyez minör tonalitesi hakimdir ve ostinato eşliğinde sol diyez minör ile biten melodik cümle gelir. Bu kadans, "şur" makamı için karakteristiktir ve plagallik hissi yaratır (Şekil 31, 5. ölçü). Böylece, burada majör içinde, minör olan "şur" makamının kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Seride subdominant fonksiyonu zengin alterasyonlarla, yaygın olarak birçok prelüde kullanılmıştır.

Şekil 31. II. Prelüd



Son ölçüler:



2 numaralı Do minör prelüdü subdominant ile başlar ve II_6^{b1-3} akorunun toniğe çözümü ile biter. Genellikle bu prelüdde tonik doğal halde sadece minyatürün sonunda duyulur.

Bestecinin armonik dilinin yenilikçi özelliklerinden biri dörtlü içerikli akorları sıkça kullanmasıdır. Bu da aşık sanatı ile ilişkilidir. Çift fonksiyonlu olan bu akorlar kural olarak süsleme gibi veya empresyonist tarzda imge yaratmak için kullanılmıştır.

Seride yedili ardışık akorlar ise sadece süslemeler yaratmak için kullanılmıştır. Polifonik yapıyla 7 numaralı La majör prelüdünde dikey çizgide oluşan yedili akoru, 13

numaralı Fa diyez majör prelüdünde ise büyük yedili akoru ardıcılıkları buna örnek gösterilebilir.

Şekil 32. VII. Prelüd



Şekil 33. XIII. Prelüd



Bestecinin mod armonisinde toniğin rolü dikkat çekicidir. Garayev'in belirgin kadanslarının yanı sıra eserin orta bölümünde ve özellikle başlangıcında duyulan tonik grubuna ait dissonans akorlar imge ve içeriğin anlatımında kullanılmıştır (Mamedova, 2019).

5 Numaralı Re majör prelüdünün armonisi plagaldır. Basta duyulan akorlar Re- La, Fa diyez-Mi bemol notalarını birleştğinde dissonans I₉ (tonik 9) akoru gibi kabul edilebilir. Boğuk zil seslerini anımsatan akor ancak prelüdün sonunda tonik (T₃₅) akoruna çözülür (Abdullayeva, 2013).

10 Numaralı Mi minör prelüdünün orta bölümü de armonik dili bakımından ilginçtir. Polifonik yapıli orta bölümün (üç sesli yapıli) dış partilerde ostinato temalar yer alır. Basta Si minörün (10. prelüdünün dominant tonalitesi) T₃₅ ve Re bemol majörün T₄₆ akorları birbirleriyle yer değışerek müziğe heyecanlı ruh hali ve gerginlik katar (Mamedova, 2019).

Şekil 34. X. Prelüd



16 Numaralı Do diyez minör prelüdü hüzünlü karakterli olup, müzik yazı dili ile diğler prelüdlerden farklıdır: melodisiz eşliktir.

Şekil 35. XVI Prelüd



Yumuşatılmış keskin ritimli sol elin ve sekizlik notalarla aralıksız devam eden melodikleştirilmiş armonili sağ elin partileri J.S. Bach'ın "İyi Düzenlenmiş Klavye"sinin 1.kitabından do majör prelüdünü anımsatır. Görüldüğü gibi Garayev'in armoni alanında yenilikçiliği, profesyonel Avrupa müziğini, kendine özgü Azerbaycan halk müziği ve bundan doğan modal makam armonilerini kullanarak zenginleştirmesi ile açıklanabilir.

Bu fikri profesör L. Mazel'in sözleri ile desteklemek mümkündür: "Asrın başlangıcına (20. yüzyıl) denk gelmiş armoni alanındaki kriz dönemi aşılamayacak gibi değildi. Krizin aşılması sürecinde armoni iki kaynaktan beslenmiştir. Bunlardan biri geçen asırda, tahminen 100 yıl önce, müzik eleştirmeni Vladimir Stasov tarafından başlatılmış süreçle klasik müziğin milli halk müziği esasları ile zenginleştirilmesi ile ilişkilidir. Gerçekten de çeşitli ülkelerin müziklerinin kendine özgü mod özelliklerinin (bazen doğrudan, bazen de yeni haliyle) dünya müziği sanatına etkisi büyük olmuştur. Burada Amerikan zencilerinin müziği (George Gershwin), İspanyol (Isaac Albeniz, Manuel de Falla), Macar (Bela Bartok, Zoltan Kodaly), Azerbaycanlı (G.Garayev), Brezilyalı (Heitor Villa-Lobos), İngiliz (Eski İngiliz şarkısı kullanan Ralph Vaughan Williams) ve diğer halkların folkloru kullanılmıştır" (Mazel, 1965).

Yukarıda bahsedilen besteciler gibi Garayev'in armoni alanında yenilikçi metodu, çağdaş fikirli dünya müziği medeniyetinin sağlamlaştırma kaynağı olması yanı sıra, Azerbaycan profesyonel müziğinin bu veya diğer alanlarda gelecekteki gelişimi için geniş imkanlar açmıştır.

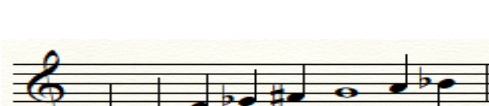
Azerbaycan sanatı için tamamen yeni olan Garayev müziği, onun kendine özgü mod-armonik dili, hareketli polifonisi, yapı ve gelişim özellikleri ile farklıdır. Folklorik olan ve olmayan araçları birleştğinde halk sanatı imgesi, genellikle halk müziği anlayışının ne derece genişletilebilir olduğunun kanıtıdır.

3.4. Prelüdlerde Kullanılan Dizi, Mod ve Makamlara İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Garayev için milli temeli olmayan müzik var olmamıştır. Onun en iyi eserleri halk müziği, şarkı, dans, edebiyat ve halk sanatının diğer kaynakları ile ilişkilidir (Mammedova, 1959).

Bestecinin milli yönü müziğinde makamları kullanması ile sıkı ilişkilidir. Fakat onları direkt kullanmamıştır. Milli makamlar bestecinin yaratıcı düşünce süzgecinden geçerek, kendine özgü şekil almış, kısa melodilerde, alterasyonda ve makam tarzında doğaçlamalarda yansıtılmıştır.

Tablo 1. Azerbaycan Makamlarının Kuruluşları

Makam	Tetrakordların Kuruluşu (ton)	Mayesi Perdesi	Tetrakordların Birleşme Şekli
Rast 	1 – 1 – ½	4.	Birleştirilmiş
Şur 	1 – ½ – 1	4.	Birleştirilmiş
Segah 	½ – 1 – 1	4.	Birleştirilmiş
Bayati-Şiraz 	1 – 1 – ½	4.	A ₂ ve B ₂ Aralıklı Ardıcıl
Çargah 	½ – 1½ – ½	4.	İlk İki Tetrakord Birleştirilmiş, Son İki Tetrakord B ₂ Aralıklı Ardıcıl
Şuşter 	½ – 1 – ½	6.	A ₂ Ardıcıl
Zabul-Segah 	Segah makamının 3. derecesi tizleşmiş, 7.derecesi pesleşmiş, 8.derece tizleşmiş halidir.	4.	Birleştirilmiş

Kaynak: Hacıbekov, Ü. (1939). *Osnovi Azerbaidjanskoy Narodnoy Muziki*

Geleneksel müzikte her mod belirli imgelerle ilişkilidir. Üzeyir Hacıbeyli "Azerbaycan Müziği Esasları" adlı kitabında şunları yazmıştır: "Karakteri bakımından 'rast' makamı erkeklik ve dinçlik duygusu, 'şur' makamı neşeli ve lirik etki, 'segah' makamı aşk duygusu, 'şüşter' makamı derin hüzün etkisi, 'çargah' makamı ihtiras ve tutku duygusu, 'bayati şiraz' makamı hüzün duygusu, 'hümayun' makamı derin hüzün etkisi yaratır" (Hacıbekov, 1939).

Garayev, yaratıcılığında sıkça aşık müziğinin imgesel tonlamasını kullanır (dörtlü-beşli atlamaları). Neredeyse tüm aşık sanatı "şur" makamı üzerine kurulur (aşıkların kullandıkları sazın ses dizilimi ile "şur" makamının ses dizilimi denk gelmektedir). Bestecinin yaratıcılığında drtll ve beşli ardıcılıklar önemli bir yere sahiptir ve aşık sanatı etkileri tüm seride kullanılmıştır. İlk 3 defterde bu etkiler renk katmak için kullanılırken, son defterde melodik seslerin gelişim temelinde oluşmaktadır (Tatulov, 1970).

Şekil 36. XIX Prelüd



19 Numaralı prelüdde "rast" makamı (Mi bemol üzerine), temada görülür. Melodinin temeli aşamalı (ard arda yükselen) hareket üzerine kurulmuş olup, 7. dereceye (Re notasına) ulaşır. Bu da "rast" makamının özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Şekil 37. Mi bemol Rast



Tonal - armonik açıdan incelendiğinde bu prelüdde, 5. ölçüde Fa majör, 11. ölçüde Si bemol majör tonaliteleri ve aşık sanatının aralıkları (dörtlü- beşli) ile karşılaşmaktayız (Paşayeva, 1972).

Garayev'in en sevdiği makam "şur" makamıdır. Besteci sıklıkla mod imgesine sanatsal yaklaşmıştır. Diğer milli makamlarda olduğu gibi "şur" makamı, onun sanatında çeşitli tonlara kavuşur, farklı imgeleri yansıtmak için kullanılır: 4 numaralı prelüdde düşünceli imge, 13 numaralı prelüdde romantik imge, 6 numaralı ve 8 numaralı prelüdlere gergin ve dramatik imgelidir. "Şur" makamı onun yaratıcılığında ya direkt ya da değiştirilmiş şekilde kullanılır. "Azerbaycan makamlarının ses alanı bir oktavı aşmaktadır" (Hacibekov, 1939).

Şekil 38. La Şur



"Şur" makamının bir diğer özelliği de, diğer milli modlar için de karakteristik olan, mesafede oluşan kromatikliktir (La "şur" makamı nota örneğinde Fa diyez- Fa). Bu mesafede kromatiklik, yani makamın ses sırasına aynı derecenin hem doğal hem de alterasyonlu hali dahildir, fakat farklı oktavlardadır.

Majör ve minör sistemi açısından "şur" makamı değişkenliğe sahip olup, burada doğal la minörle dorian modu birleşmiştir.

Minör etkisi veren "şur" makamının, 4 numaralı Sol minör, 6 numaralı Re minör, 14 numaralı Fa diyez minör prelüdünde hüznü imgeyi oluşturmada rolü büyüktür. 8 numaralı La minör, 12 numaralı Si minör prelüdünde "çargah" makamı minör ile birleşerek serideki matem ruhlu karakterleri devam ettirir.

4 Numaralı Sol minör prelüdünü daha detaylı incelendiğinde; bu prelüdde "şur" makamının "Sol" eksenli kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Şekil 39. IV. Prelüd



Milli makam tüm prelüd boyunca kullanılır ve tonalite temelini oluşturur. Alt partide geçen düşünceli ve lirik temanın melodisi, "Sol" "şur" makamının kromatik (alterasyonlu) haliyle yazılmıştır ("La bemol"). Besteci burada milli makamların diğer özelliklerini kullanmıştır: Modun kuvvetli zamanlarına denk gelen destek derecesi alt ve üst seslerle çevrelenmiştir, bu da "şur" makamının kadansı için karakteristiktir (Paşayeva, 1972).

Şekil 40. IV. Prelüd



Şekil 41. IV. Prelüd



Prelüdün orta bölümünde esas temanın gelişimi sunulur ve "şur" makamında bulunmayan kromatik sesler çoğalarak, "şur" makamının ses dizilimini daha da renklendirir. Bu prelüdde, orta bölümde Sol majör, Sol minör, "Sol" "şur" doğal ve alterasyonlu "şur" modları birleşmektedir. Buna rağmen, "Sol" "şur" makamının egemenliği hissedilmektedir (Paşayeva, 1972).



Son satır:



Prelüdün sonunda ise beklenmedik bir şekilde Sol minörde majör subdominantı kullanılmıştır. "Şur" makamı için karakteristik olan plagal kadansta, Sol majörün ardından

sol minörün tonik akoru gelir. Bu tarzda bir son, milli mod kullanımını vurgulamaktadır. "Mi bekar"ın kullanılması, Sol majör olmasının yanı sıra, "şur" makamı ses dizilimine denk gelmektedir (Paşayeva, 1972).

Şekil 43. IV. Prelüd



Garayev prelüdlerinde ayrıca sık kullanılan bir diğer makam da "rast" makamıdır. Bilindiği gibi majör ile benzerliğe sahipken aynı zamanda farklıdır. "Rast"ın toniği olan "Do", adaş tonalitesi olan Do majörden 7. derecesinin farklı oluşu ile değişiklik göstermektedir (Do majörde "Si" doğarken, "rast" makamında üst tetrakord "Si bemol" içermektedir).

Şekil 44. Do Rast



Bu örnekten de anlaşıldığı gibi, "rast" makamının ses dizilimi, diğer Azeri makamlarında olduğu gibi bir oktav aralığını aşmaktadır. "Rast" makamı için otantik kadans karakteristiktir ve onun belirleyici dereceleri 1. derece (toniğin aşağı inici dörtlüsü), 4. derece (modun toniği "rast"ın mayesi), 8. derece (toniğin beşlisi) olarak kabul edilir. Bu da karakteristik kadanslarla kanıtlanmaktadır (Hacibekov, 1939).

Şekil 45. Rast Kadansları 1, 2, 3, 4



Kaynak: Hacıbekov, Ü. (1939). *Osnovi Azerbaidjanskoy Narodnoy Muziki*.

Bu milli makam özelliklerini Garayev, prelüd temalarında kullanmıştır. Buna örnek olarak 1 numaralı Do majör prelüdü gösterilebilir; başlangıç motifinde "rast" makamının sesleri kullanılır ve cümle "rast" makamının klasik kadansında tamamlanır.

Şekil 46. I. Prelüd

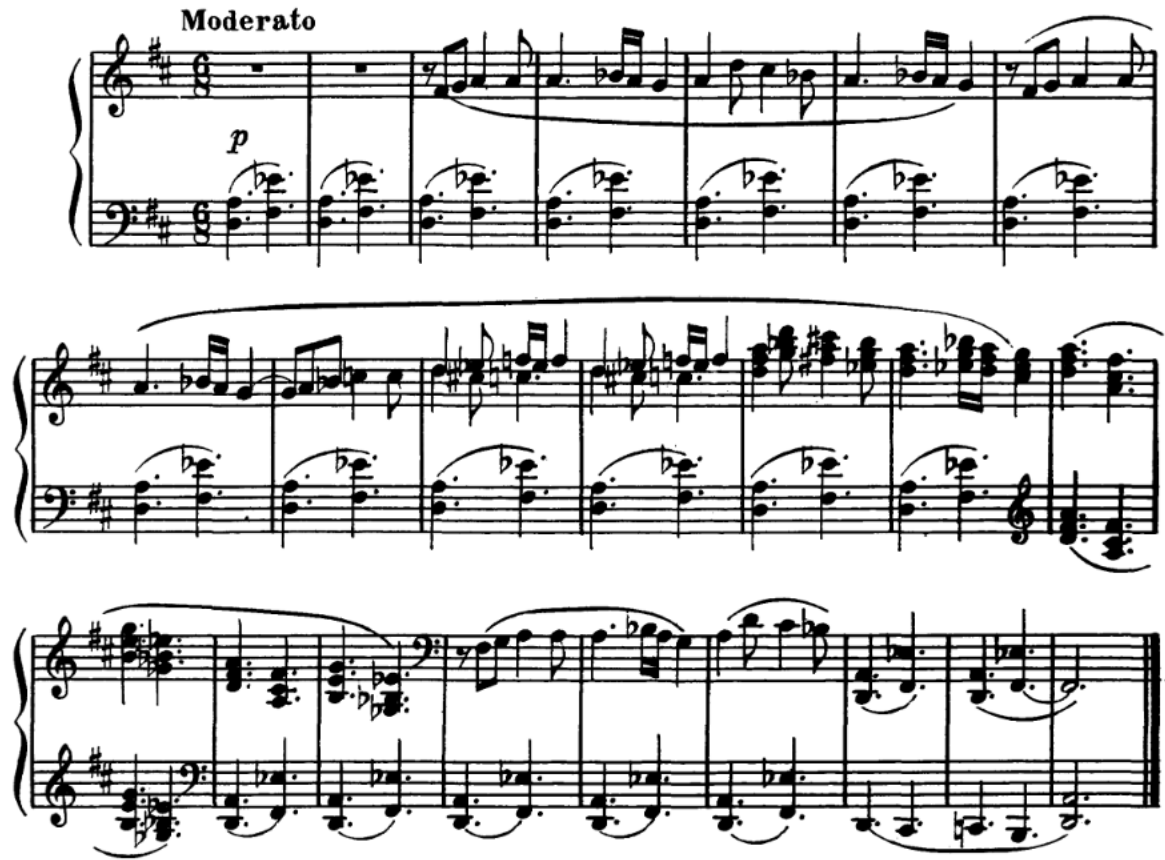


Bu ilk motif ("Do - Si - Do - Sol"), tüm prelüd için başlangıç noktası olup, bu motifin sekvensli tekrarından prelüdün teması oluşmaktadır. Sekvensin birebir aynı tekrarlanmadığının da vurgulanması gereklidir ("Do - Si - Do - Sol"- "Do - Sol" dörtlü, "Re Do - Re - La" dörtlü, "Mi - Re - Mi - Do"- "Mi - Do" üçlü). İlk iki motifteki dörtlü atlama, üçüncü motifte üçlü atlamaya dönüşmesi tesadüfi değildir. Dörtlüsü "Si" olması gerekirken "Do" olması "rast" makamının ses dizilimini vurgulamaktadır. Dördüncü ölçüdeki "Do" "rast" makamı için karakteristik olan 7. derecenin pesleştirilmiş "Si bemol" sesi görülür.

Bununla beraber, renk katmak için 2. ve 6. dereceler de alterasyonlu- pesleştirilmiş olarak gelmektedir (Paşayeva, 1972).

5 numaralı Re majör prelüdüde ise "çargah" ve "zabul-segah" makamları, minyatürün lirik şarkı karakterini daha da dolgunlaştırır.

Şekil 47. V. Prelüd



22 Numaralı Si bemol minör prelüdü diğer prelüdlerden son kadansın modülasyonu ile farklılık gösterir. Dominant ile biten bu minyatür sıradaki 23 numaralı Fa majör prelüdünün tonalitesini hazırlar.

Polimod, çağdaş müzik dilinin önemli üsluplarından biri olup Sovyet ve diğer ülke bestecilerinin yaratıcılıklarında kullanılmıştır. Aynı zamanda Garayev'in yaratıcılığında da yaygın olarak kullanılmıştır. Bununla beraber Garayev, diğer besteciler gibi Azerbaycan

makamlarının özelliklerini geliştirerek ve doğal yollarla kaynaştırarak polimodu kullanmıştır. Fakat polimod, majör ve minör sistemini yok etmemektedir (Mamedova, 2019).

Azerbaycan makamlarının en önemli özelliklerinden biri de, aynı anda, aynı modda, aynı dereceyi hem alterasyonlu hem de doğal olarak kullanılıyor olmasıdır. Örneğin, "rast" makamı ses dizilimi içinde doğal ve miksolidian majörünü barındırmaktadır. Diğer taraftan, bu mod içinde iki tonalitenin- "Do majör" ve "Fa majör"ün olması hissedilir (Hacibekov, 1939).

Şekil 48. Do Rast



"Şur" makamının ses dizilimi, içinde doğal ve dorian minörünü barındırır. Aynı zamanda, dörtlü aralık mesafesinde bulunan minör tonalitelerinin özelliklerine de sahiptir.

Şekil 49. Re Şur



Buna bağlı olarak, bu incelenen modlar kendi içinde diğer iki modun özelliklerini barındırır.

Garayev yaratıcılığında polimod, çoğu zaman felsefi ve psikolojik derinliği olan imgelerin anlatımında üslup olarak kullanmıştır. Bestecinin yaratıcılığında polimodu ekspozisyon bölümünde ve orta bölümlerinde karşımıza çıkar (Haciyeva, 2007).

24 Numaralı Fa minör prelüdüde de polimod üslubu kullanılmıştır. Polifonik yapılı prelüdün ikinci bölümünde, ikinci (Fa minör) ve üçüncü (Mi majör) tonalitelerinde gelişen

melodiler politonal bağlantıyla birleşmişlerdir. Aynı zamanda Azerbaycan makamlarına bakıldığında, mi majör tonalitesi ("Do") "şüşter" makamı ile ilişkilidir. Bu modların birleştiği an, dinamik zirvede "subito forte" ile vurgulanır. Burada 3. varyasyon, temanın Fa minörde verilmesi ile başlar. Kontrpuan (alt parti) tonalitesi yarım ton aşağıda - Mi majörde duyularak (enarmonik ses: "La bemol", "Sol diyez" görevinde olur), burada polimodal yenilik görülür. Bununla beraber tonalitelerin birleşimi dikey polimodluk oluşturur. Bu tonalitelerin seçimi tesadüfî olmayıp, "şüşter" modunun ses diziliminden kaynaklanmaktadır. İki partinin sentezi "Do" tonikli "şüşter" makamının habercisidir. Prelüdün başında da duyulan, kuvvetli zamana denk gelen "sol" notası üzerindeki duraksama, "şüşter" makamının ses diziliminde son ses olduğundan, vurgulanmıştır (Abdullayeva, 2013).

Şekil 50. XXIV. Prelüd



Plagalliğin ve subdominant fonksiyonunun sık kullanımı bestecinin müziğinde, onun mod dilinde Azerbaycan makamlarını kullanmasından kaynaklanmaktadır.

Garayev müziğinin plagalliği onun sık başvurduğu "şur" makamının dorian belirtileri ve bununla ilgili minörde majör subdominantının kullanımı ile ilişkilidir. Besteci, Üzeyir Hacıbeyli'nin geleneklerini devam ettirmektedir.

Şekil 51. IV. Prelüd



3.5. Prelüdlerdeki Polifonik Unsurlara İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Garayev müziğinde armoniye polifoniden ayırmak mümkün değildir. Polifonik yazı üslubu, bestecinin yaratıcılığında özellikle onun olgun döneminde önemli ve kapsamlı yer almıştır. Müzikolog İ. Abezgauz, Garayev'in bu devirdeki yaratıcılığı için homofon ve polifonik yapının karakteristik olduğunu belirtmiştir. Garayev'in armoniye yenilikçi yaklaşımı, armoninin melodikleştirilmesi sürecinde polifoninin önemi öne çıkarak, besteciye özgü homofon yapı oluşumuna sebep olmuştur (Abezgauz, 1967).

Genellikle 20. yy. müzik sanatı, polifonik arayışlarla karakteristiktir. İ. Stravinsky, B. Bartok, A. Honegger, D. Schostakovich gibi bestecilerin yaratıcılığı da kontrast polifonik dile sahipti (Abezgauz, 1967).

19. yüzyılın sonunda polifoninin önemini ve rolünün anlayan Rus besteci, polifonist Taneyev: "Giderek fonksiyonel - tonal ilişkilerini kaybeden armoninin yanı sıra müzikte kontrapunktik formların önemi yükselecektir" ifadesini yazılarında belirtmiştir. (Taneyev, 1909).

A. Dmitriyev ise 19.- 20. yüzyılın geçiş döneminde polifoninin form rolü yüksek olduğundan, homofon- polifonik kuruluşlu, kendine özgü formun yaratıldığından söz etmiştir (Dmitriyev, 1962).

20. yüzyıl müziğinde yaygınlaşan neoklasisizm, eski form ve tarzlarının yeni içerik ve imge ile bağlı olarak kendine özgü formda canlandırıldığı, Bach müziğine ve yazısına ilginin güçlendiği bir devirdir (İmanova, 2019).

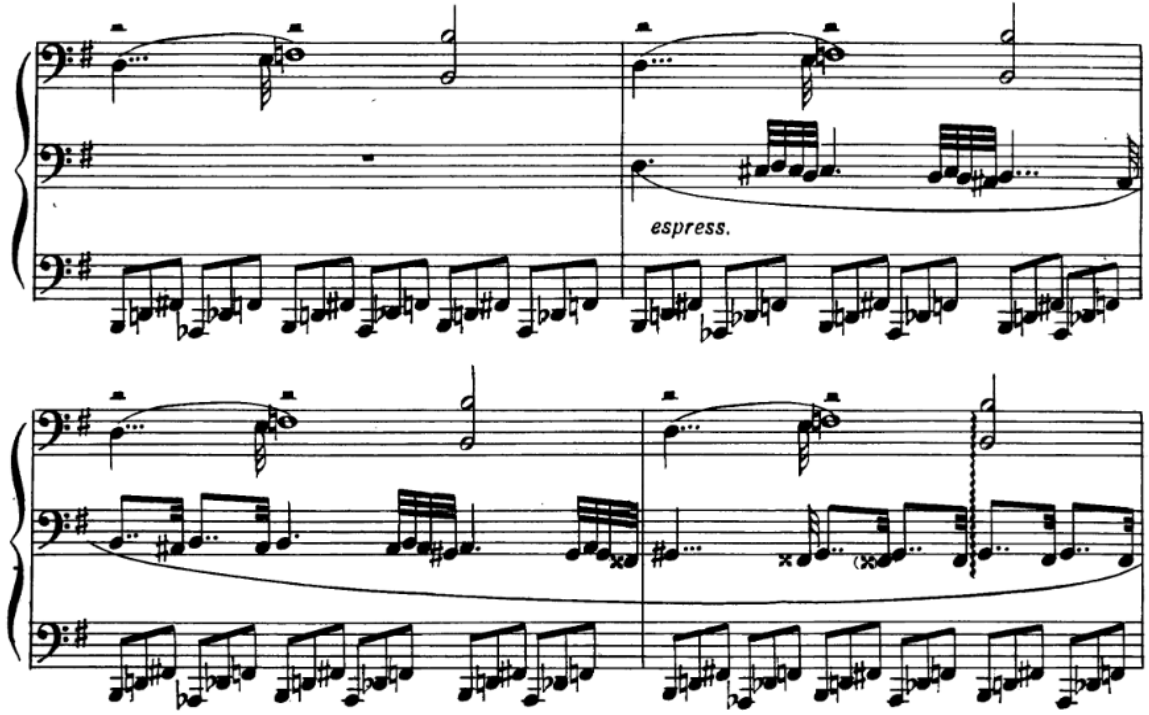
"24 Piyano Prelüdü" serisinde Garayev polifoniye sık kullanan bir besteci olarak kendini göstermiştir. Polifoninin üstünlüğü özellikle serinin sonuna doğru artar.

Bestecinin polifonik yazı üslubunu kullanmasına örnek olarak son altı prelüdü gösterilebilir.

Serideki prelüdlere polifonik yazı üslubu şu özellikleri ile farklıdır: Yatay ve dikey sentez, armoni ile polifoninin ilişkilerinin kuvvetlenmesine ortam yaratır. Armonik ilişkiler önemini kaybettikçe yatay ve dikey çizgilerin örtüşmesinin (üst üste gelmesi) önemi artmaktadır. Bu, öncelikle armoninin melodikleştirilmesinden kaynaklanır. B. Mammedova bestecinin armonisini analiz ederken, birkaç melodik çizginin örtüşmesinden oluşan poliarmoniden kontrast dikey çizgisi ile dikkat çeken kendine özgü katmanlı polifoniden söz etmiştir. Garayev için karakteristik olan bu çeşit polifonik yapıda Rus bestecileri D. Schostakovich, N. Myaskovsky, S. Prokofiev'den devam eden geleneklerin etkileri ve halk müziğinin özellikleri hissedilmektedir. Azerbaycan halk sanatına özgü olan, solo şarkıcı ve ostinato enstrumantal eşlikli halk polifonisi karakteristiktir (Mamedova, 1959).

Poliarmoni, polifonik kuruluşun kontrast formu olarak değerlendirilebilir. 10 Numaralı mi minör prelüdünün (21.ölçü'de başlayan) orta kısmı buna bir örnektir. Dramatik duyulan sekiz ölçüden oluşan orta bölümde hem tonlama, hem de ritmik açıdan bağımsız üç melodik çizgi birleşmiştir. Alt ses armonik fon rolünü oynar: melodikleştirilmiş iki akorun; Si minörün T_{35} akoru (Mi minörde dominant tonalitesi) ve Re bemol majörün T_{46} akoru (Si minöre göre enarmonik D_{46}) tekrarlanarak ostinatoda verilir. Artık dörtlü (Fa - Si) ile vurgulanan, triton tonlamalı üst ses ısrarla sekiz defa tekrarlanır. Görüldüğü gibi üst ses de ostinato oluşu ile farklıdır (Abdullayeva, 2013).

Şekil 52. X. Prelüd



İçinde makamsal doğaçlamaların görüldüğü ara partide, "çargah" makamının kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bu tür katmanların polifonik yapısı 12 numaralı Si minör, 7 numaralı La majör, 13 numaralı Fa diyez majör, 9 numaralı Mi majör ve 14 numaralı Fa diyez minör prelüdlerinde kesitlerle işlenmiştir. Bu tür yapının kontrast polifoni ile bağlı olduğunu belirtmek gereklidir. Garayev'in müzik düşüncesi genel olarak polifoniktir. D. Schostakovich, S. Prokofiev gibi Garayev de 20. yüzyılın klasisizminin duygusal ve romantik yönlerini kullanmıştır. Garayev'in klasisizmi seride şu belirtilerle kullanılmıştır:

1. Eski form ve türleri yeniden canlandırarak, bestecinin yaratıcılığında, onun maksatlarına uygun şekilde kullanılarak yansımaları bulmuş ve yeni bir şekil almıştır. Örneğin: 21 numaralı prelüdü "ricercar", 22 numaralı Si bemol minör ve 14 numaralı Fa diyez minör prelüdüleri "pasacaglia", 20 numaralı Mi bemol minör prelüdü "füg"dür. 19 numaralı Mi bemol majör prelüdü ise eski iki bölümlü formda yazılmıştır.

2. J.S. Bach müziğinin üslup vasıtaları ve özelliklerini kullanması ile ilişkilidir. Besteci çeşitli üslup araçlarının yeni sentezini, makam melodisi ile J.S. Bach'ın patetik prelüd yazısını birleştirmeyi başarmıştır. Bu üslup "Makam-Bach" sentezi Azerbaycanlı besteci olan C. Hacıyev'in yaratıcılığında daha yaygın olarak kullanılmıştır. Örnek olarak 17 numaralı La bemol majör prelüdü gösterilebilir.

3. Polifonik üslup araçlarının kullanımı ve genellikle polifoninin bestecinin yaratıcılığındaki önemi ile ilişkilidir. Örneğin: İmitasyonu Garayev sık sık imgenin derinliğini anlatmak için ve melodinin kendi içindeki gelişimini güçlendiren bir araç olarak kullanmıştır. Seride 2 numaralı Do minör prelüdü buna örnek olarak gösterilebilir (Abdullayeva, 2013).

Şekil 53. II. Prelüd



22 Numaralı Si bemol minör prelüdünde iki sesli kanon kullanılmıştır. Garayev müziğinde ostinato, form teşkil eden ve gelişim sağlayan bir etkiye de sahiptir.

Bestecinin sık kullandığı polifonik üsluplardan biri de ostinatodur. Basit organ punktundan başlayarak karmaşık, çoğu zaman çok içerikli ostinato yapıları bestecinin yaratıcılığında kullanılmıştır. Besteci yenilikçi armoninin yanı sıra ostinatoyu, 19. Yüzyıl

romantik müziği gelişim üsluplarına yansıyan bir araç olarak kullanmıştır (Abdullayeva, 2013).

İmge, karakter, gelişim dinamiğine bağlı olarak ostinatoyu hem basit organ punktu, hem ardışık akorlar, hem de melodik figürasyon vb. olarak kullanmıştır. Genellikle organ punktunu besteciler eski devirlerden başlayarak bir müziği ifade aracı olarak kullanmışlardır. J.S. Bach, G.F. Handel, W.A. Mozart, L.V. Beethoven ve Rus klasikleri bu usule sık sık başvurmuşlardır. Fakat klasiklerde müziğin gelişimini dinamikleştiren, form teşkil eden bir vasıta iken, çağdaş bestecilerin yaratıcılığında renkler yaratan bir araç olarak kullanılır. Köken olarak organ punktu aynı zamanda halk yaratıcılığından da beslenir. Tutulan ses üzerine melodinin eklenmesi prensibi halk müziğinde de kullanılmıştır. 2 Numaralı Do minör prelüdünde organ punktu zirveyi hazırlayan dinamik bir vasıta gibi kullanılmıştır (Abdullayeva, 2013).

Şekil 54. II. Prelüd



Bu prensibin kendine özgü özelliği, bas seste pedal ses olarak devam eden "Si bemol"ün, Fa minörde subdominant fonksiyonunda olmasıdır (Abdullayeva, 2013).

Re majör prelüdünün ostinatosu benzersizdir. Bu ostino T₉ (tonik dokuz) akorunun dağıtılmış (iki arda arda akor) şeklinden oluşur. Bu T₉ (tonik dokuz) akoru ayrıca "çargah" makamının ses diziliminden de kaynaklanmaktadır. Ostinato bas eşliğine lirik ve şarkımsı melodi eklenir. Bu ostinato, "çargah" ve "zabul-segah" makamının renk tonlarını daha da derinleştirir (Abdullayeva, 2013).

Şekil 55. V. Prelüd



8 Numaralı La minör prelüdünde hareketli ve kromatik dizilişe sahip akor ardıcılığı ostinatonun temeli ilk ölçüde belirir. Duyulan hüznü hissin oluşmasında melodi ile aynı öneme sahiptir.

14 Numaralı Fa diyez minör prelüdünde ostinato, prelüdün genel karakterini - cenaze marşı hissini aktarmak için kullanılmıştır. Aynı zamanda melodik açıdan farklı olan basso-ostinato, form oluşturmak için önemli bir rol oynamaktadır. Bu prelüd form bakımından "passacaglia" olarak adlandırılabilir. Bu prelüdde kullandığı basso-ostinatoda kahramanlık duygusu etkisi izlenmektedir (Abdullayeva, 2013).

Şekil 56. XIV. Prelüd



22 numaralı Si bemol minör prelüdü de "pasacaglia"dır. 2 Numaralı Do minör prelüdünde ritmik ostinato olan melodikleştirilmiş armonik arka planı lirik ve biraz hüzünlü imgenin oluşturulmasında bir araç olarak kullanılmıştır (Abbasova, 1978).

Şekil 57. II. Prelüd



18 Numaralı Sol diyez minör prelüdünde ritmik açıdan sakin ostinato ninni duygusu yaratıyor. Aynı zamanda ostinato prelüdün formunu belirleyerek, zıt orta kısımlı, üç bölümlü formda olduğunu göstermektedir (Abdullayeva, 2013).

12 Numaralı Si minör prelüdünde ostinato, hüzünlü etkisiyle, cenaze marşı etkisi uyandırmaktadır. Alt ses alanında, unison oktavlarla ve üçlemelerle oluşan ostinato, doğaçlama gelişimli melodiye tamamlamaktadır. Melodinin zirve noktasında basso-ostinatının tekrarı üst sese geçer ve bu tekrar eserin sonlarına doğru tekrar üst seste duyulur (Abdullayeva, 2013).

Şekil 58. XII. Prelüd



21 numaralı Si bemol majör ve 22 numaralı Si bemol minör prelüdlerinde ostinato üslubu, polifonik varyasyon formunda yazılmıştır (Karagiçeva, 1960).

21 numaralı prelüd "ricercar"dır. Dans tarzında melodi değişmeden devam eder. Varyasyonlar, "ostinato melodiye" kontrapunktik melodilerin eklenmesi ve yapının değişmesinden oluşur (Karagiçeva, 1960).

Şekil 59. XXI. Prelüd

Vivace (♩=160)

p
sempre staccato e accentuato

cresc.

9486

mf *sub.p*

cresc. *mf*

Bu prelüdün "vivace" temposunda enerjik temasının karakteri, halk danslarından olan "yallı" (halay gibi) dansını anımsatır. Besteci bu prelüdde, melodinin çekirdeğini oluşturan

23 Numaralı Fa majör prelüdünün ostinatosu varyasyon formulu prelüdlar arasında kendine özgü oluşu ile farklıdır. Burada ostinato melodi farklı derecelerden kurulmuştur (Paşayeva, 1972).

[illegible]

73

Şekil 61. I. Prelüd



4 numaralı Sol minör prelüdünde on altılık notalı, aynı hareketli melodiler alt sesteki lirik melodi ile birleşerek hüzünlü imgeyi daha da belirginleştirir (Paşayeva, 1972).

Şekil 62. IV. Prelüd



13 numaralı Fa diyez majör prelüdünün beşlemeli ritmik ostinatosunu empresyonist tarzda duyulur (Debussy, Revel, Stravinsky gibi) (Paşayeva, 1972) .

Birim sürenin farklı bülünme biçimlerine örnek olarak 9 numaralı Mi majör prelüdünü gösterebiliriz.

Şekil 63. IX. Prelüd



Besteci burada birim sürenin alt partide ikiye, üst partide üçe bölünmesinden oluşan ritmik zıtlıktan yararlanmışır.

19 Numaralı Mi bemol majör ve 20 numaralı Mi bemol minör prelüdleri, prelüd ve füğ bağlantılıdır. Bu bağlantıyı yarım kadans yaratır (Paşayeva, 1972).

Şekil 64. XIX-XX. Prelüd



Mi bemol majör prelüdü iki fonksiyonlu akor ile biter ve melodik hareket D₆ (dominant altı)'da tamamlanır. Basta duyulan tonik oktav çözüm rolü oynamaz. Füğ ise (Mi bemol minör prelüdü) majör T₃₅ (tonik üç beş) akoru ile biter. Böylece, 19 numaralı

prelüdün D₆ (dominant altı) akoru çözümünü 20. prelüdün son T₃₅ (tonik üç beş) akorunda bulur (Paşayeva, 1972).

19 ve 20 numaralı prelüdlere birçok bakımdan J.S. Bach'ın "İyi Düzenlenmiş Klavye"sinden (1.kitap) mi bemol majör prelüd ve füğünü hatırlatır. Üç zamanlı koral gibi duyulan 19 numaralı prelüdü ile dört zamanlı "sarabanda" tarzı ve sakin duyulan 20 numaralı prelüdü karakter bakımından benzerlik göstermektedir (Paşayeva, 1972).

Bestecinin seride "füg" gibi klasik bir formu kullanması, D. Shostakovich'in yaratıcılığında ("Piyano için 24 Prelüd" serisinde) da görülür (Abdullayeva, 2013).

Mi bemol minör prelüdü lirik ruhludur ve melodinin çizgisi beşli atlamalardan oluşmaktadır. Başlangıçta beşli atlama aşağı yönde hareket ederken, sonra yukarı yönde yükselerek devam eder. Temanın ikinci seste gelişi alt sese geçerek Si bemol minörde duyulur (Abdullayeva, 2013).

Şekil 65. XX. Prelüd



Tema "Stretto" üslubundadır. Genellikle, besteci "stretto"yu, karşı hareket gibi klasik polifoni üslubunu Mi bemol minör prelüd- füğünde serbest kullanmıştır, temanın sınırları esnektir (Abdullayeva, 2013).

Bestecinin polifonik dili kendine özgü ve rengarenk olup, polifonik ifade yöntemlerini yaratıcılığında serbest şekilde kullanmıştır.

3.6. Prelüdlere Kullanılan Formlara İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Form bakımından da prelüdlere birbirinden farklıdır. 1. ve 2. defterlerde esas yeri period, basit iki ve üç bölümlü formlar oluştururken, 3. ve 4. defterlerde üstünlüğü polifonik varyasyonlar, kontrast kuruluşlu formlar oluşturur. Çoğu prelüdün net klasik formda olmadığını da belirtmek gerekir.

8 Numaralı La minör, 2 numaralı Do minör, 7 numaralı La majör, 5 numaralı Re majör, 13 numaralı Fa diyez majör prelüdlere tek bölmeli formda yazılmıştır. 8. ve 2. prelüdlere ostinato ritimi müziğe eşsizlik, tamamlanmışlık özelliği katmaktadır. 7. prelüd ise "tasnif" olarak adlandırılabilir (Abdullayeva, 2013).

Basit üç bölümlü formu 3 numaralı Sol majör, 9 numaralı Mi majör, 12 numaralı Si minör, 16 numaralı Do diyez minor ve 17 numaralı La bemol majör prelüdlere görülür (Abdullayeva, 2013).

11 numaralı Si majör ve 6 numaralı Re minör prelüdlere ("De Capo") ise üç bölümlü formda yazılmıştır (Abdullayeva, 2013).

18 Numaralı Sol diyez minör prelüdü ise basit üç bölümlü formda yazılmış olup; biraz heyecanlı ve hareketli olan orta bölümü, ninniye anımsatan birinci ve üçüncü bölümlerinden çok farklı karakterdedir (Abdullayeva, 2013).

1 numaralı Do majör prelüdü basit iki bölümlü, 19 numaralı Mi bemol majör prelüdü ise eski basit iki bölümlü formda yazılmıştır. 15 numaralı Re bemol majör prelüdü "rondo" olarak adlandırılabilir. 20 Numaralı Mi bemol minör prelüdü ise "füg"dür ve kodalı, üç bölümlü formda yazılmıştır (Abdullayeva, 2013).

14 Numaralı Fa diyez minör, 21 numaralı Si bemol majör, 22 numaralı Si bemol minör, 23 numaralı Fa majör, 24 numaralı Fa minör prelüdlere form bakımından polifonik varyasyonlardır (Abdullayeva, 2013).

14 ve 22 numaralı prelüdlere "passacaglia", 21 numaralı prelüd ise "ricercar" formunda yazılmıştır (Abdullayeva, 2013).

Caz tarzında olan 23 numaralı Fa majör prelüdü kendine özgü ostinato baslı varyasyon formunda olup, 2. varyasyonda noktalı ritim ve 3. varyasyonda 10'lu aralıklı atlamalarla duyulur (Abdullayeva, 2013).

Karmaşık formda yazılmış minyatürlere, 10 numaralı Mi minör, 5 numaralı Re majör, 8 numaralı La minör, 23 numaralı Fa majör, 24 numaralı Fa minör prelüdlere örnek olarak gösterilebilir.

10 Numaralı prelüdde röprizli iki bölümlü form ile rondo formunun özellikleri birleşmiştir. İki bölümlü form olarak prelüdü incelemek gerekirse; 1.bölüm zıt orta kısımlı ve basit üç bölümlü formda yazılmıştır. Prelüdün girişinde ve sonunda bir oktav pesten, dramatik duyulan, 5 ölçüden oluşan, akor yapılı bölümler arasında; müziğe heyecan katan, unison ve üçlemeli arpejli orta bölüm duyulur. Prelüdün 2. bölümü serbest gelişimli tek bölmeli formda yazılmış olup, polifonik yapının burada üstünlüğü görülmektedir. Ostinato bas (melodikleştirilmiş T₃₅ Si minörde ve T₄₆ Re bemol majörde) ve üst sese ek olarak makam belirtili, noktalı ritimli, doğaçlama melodi duyulur. Bu sekiz ölçülü polifonik kesiti unison ve üçlemeli melodik hareket (1. bölümden orta bölümü hatırlatan) çerçevelemiştir. Prelüdün başında duyulan onaltılık notalardan oluşan kesit 2. bölümün sonunda tekrar duyulur ve ardışık akorlarla tamamlanır (Paşayeva, 1972).

Rondo formu; akor ardıcılıklı (Mi minör), üçlemeli unison (Fa minör), tekrar akor ardıcılıklı (Mi minör), polifonik yapılı 2. bölüm kesitlerinin (melodilerinin) (Si minör) ve tekrar akor ardıcılıklı (Mi minör) melodilerin sıralanması ile kurulmuştur. A (Mi minör)- B (Fa minör) – A (Mi minör) – C (Si minör) – A (Mi minör) (Paşayeva, 1972).

24 Numaralı Fa minör prelüdünde iki bölümlü form ile polifonik varyasyon formları birleşir ve melodi iki sesli başlayıp dördüncü ölçüde üç sesli olarak devam eder. Dinamik açıdan 1. bölüm P (piano), 2. bölüm sub. F (subito forte)'dir. Mod - tonal ilişkisi açısından 1. bölümde Fa minör hakimken, 2. bölüm politonal (üst ses Fa minörde ve alt ses Mi majörde) olarak başlar ve birinci bölüm tam kadansla, ikinci bölüm ise prelüdde defalarca

tekrarlanan Fa minörün 2. derecesi (Sol) ile biter. Ancak bu kesitler tonlama ve melodik açıdan bağlantılıdır. Melodik ostinato üzerine kurulan kontrapunkt, polifonik varyasyon formunun temelini oluşturur (Abdullayeva, 2013).

14 Numaralı Fa diyez minör prelüdünde ise basso-ostinato üzerinde oluşan polifonik varyasyonlar ile serbest açıklanmış tek bölmeli form birleşmiştir. İlk ölçülerde sunulan basso - ostinato trajik bir his oluşturur. Basso-ostinato polifonik varyasyonların habercisi iken, makam tarzı melodi tek bölmeli formda net olarak hissedilir (Dmitriyev, 1962).

5 Numaralı Re majör prelüdünde tek bölmeli form ile üç bölümlü form, 8 numaralı La minör ve 2 numaralı Do minör prelüdlerinde tek bölmeli form ile ostinato, 23 numaralı Fa majör prelüdünde ise üç bölümlü form ile kendine özgü şekilde açıklanmış ostinato ile başlı varyasyonlar birleşmiştir (Dmitriyev, 1962).

Görüldüğü gibi seride prelüdler birbirinden form bakımından farklılık gösterir; imge, içerik ve kullanılan üslup araçları form oluşumunda esas rol oynar.

4. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Garayev'in piyano yaratıcılığında "24 Piyano Prelüdü" serisi özel bir yere sahiptir. Bu seride Garayev, J.S. Bach'ın "İyi Düzenlenmiş Klavyesi"nin I. ve II. defterlerinde, F. Chopin piyano prelüdları serisindeki gelenekleri, Rus piyano müziği edebiyatında Skryabin'in, Rachmaninov'un piyano müziğini ve D.Shostakovich'in piyano yaratıcılığını devam ettirmiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'da piyano müziği tarihinde böyle bir serinin olmadığı da ayrıca vurgulanmalıdır. Debussy'nin piyano prelüdları serisi istisna olup, empresyonist yazı üslubunun bir örneğidir.

Garayev, öncülerinin geleneklerini benimsemiş, fikrinde yeniden işleyerek milli alanda benzersiz piyano prelüdları serisini yaratmıştır. Besteci burada piyano prelüdları serisine özgü imgenin çok yönlü olması geleneğini sürdürmüştür. Genel dramaturjik düşünce ile bağlantılı olan minyatürler psikolojik özellik bakımından birbirlerinden farklıdır. İnsan ve onu çevreleyen renkli - zıt ortamlar, mucizelerle dolu doğa, ölüm ve hayat ("İnsan sen kimsin?") gibi felsefi kavramlar yer almış, seride hayat dolu duygular, eğlenceli halk şenlikleri, tabiat resimleri vb. imgeler sıralanmıştır.

Seride farklı türler kullanılmıştır. Bazı prelüdlar teknikleri bakımından farklıdır. Hızlı hareketli 1 numaralı Do majör, 3 numaralı Sol majör, 6 numaralı Re minör, 11 numaralı Si majör minyatürlerinde etüd teknikleri görülürken, 2 Numaralı Do minör prelüdünü romans, 4 numaralı Sol minör prelüdünü noktürn, 5 numaralı Re majör prelüdünü lirik şarkı, 18 numaralı Sol diyez minör prelüdünü ise ninni olarak adlandırılabilir. 3 Numaralı Sol majör ve 15 numaralı Re bemol majör prelüdlarında ise folklor müziği hissedilmektedir.

15 Numaralı prelüdünde halk dansı ile "tarantella" ritmi birleşir. 7 Numaralı La majör ve 13 numaralı Fa diyez majör prelüdları ise doğa resimleri gibi yansıtılmış, 17 numaralı La bemol majör prelüdü ise tutkulu deklamasyonu ve patetiği ile "ballad"ı anımsatır.

8 Numaralı La minör, 12 numaralı Si minör ve 14 numaralı Fa diyez minör prelüdleri hüznü (matem) imge oluşturur. Bu üç prelüdü yalnızca ortak imge değil, aynı zamanda form olarak ostinato prensibinin kullanılması da birleştirir. Hüzün (matem) imgesi ile bağlı prelüdlar sırasını tamamlayan 22 numaralı Si bemol minör prelüdü basso-ostinato üzerine yazılmış varyasyon formundadır, yani "passacaglia"dır.

19 Numaralı Mi bemol majör, 20 numaralı Mi bemol minör ve 24 numaralı Fa minör prelüdleri bestecinin entelektüel liriklerinin önemli örneklerinden biridir.

8 Numaralı La minör, 10 numaralı Mi minör, 12 numaralı Si minör, 17 numaralı La bemol majör ve 22 numaralı Si bemol minör prelüdlarinde açıkça görüldüğü gibi, besteci piyanonun seslenme olanakları dışına çıkarak, orkestra etkisi verme arayışına girdiği görülmektedir.

Serinin yaratılış tarihi incelendiğinde, 1951-1952'de tamamladığı ilk iki defterin imgesi, müziğin kompozisyonu ve usulleri bakımından "Yedi Güzel" balesine benzemektedir. Aynı isimli prelüd çiftleri (majör- minör); tempo, imge ve içerik bakımından farklıdır. Hızlı hareketli 1 numaralı Do majör prelüdü, romans tarzı, 2 numaralı Do minör prelüdü, coşkulu 3 numaralı Sol majör prelüdü, romantik- pastoral ruhlu 4 numaralı Sol minör prelüdü "noktürn" gibi sıralanır. Azerbaycan lirik halk şarkısı imgeli 5 numaralı Re majör ve üçlemelerle dinamik, gergin imgeli 6 numaralı Re minör minyatürleri birinci defteri tamamlar.

İkinci defterin imge alemini yansıtan ifade ve üslup araçları daha derin ve çeşitlidir. Prelüd çiftlerinde imge bakımından trajik hissi ile seriye yenilik katan iki minör prelüdü (8 numaralı La minör ve 12 numaralı Si minör) bunun göstergesidir. Bu prelüdlere gergin ve dramatik oluşu ile farklılık gösteren 10 numaralı Mi minör prelüdü de dahildir. Bu üç prelüd ancak dinleyicinin hayal gücünde yaratılan imge ile ilişkilidir; her üç prelüdde de ritmik açıdan ostinato üzerine (10 numaralı prelüdde 3/2 tartımlı polifonik yapıli kesitte, "bayati şiraz") milli makam armonili, doğaçlamalı, reçitatif- deklamasyon etkili melodi seslenmektedir. İkinci defterin majör prelüdlari, matem ruhu aniden değiştirerek ilkbahar etkili 7 numaralı La majör prelüdü ile başlamaktadır. 8 Numaralı La minör prelüdü matem imgelidir. Sıradaki prelüd çiftinde hızlı hareketli ve parlak olan 9 numaralı Mi majör

prelüdü yerini dramatik olan 10 numaralı Mi minör prel d ne bırakır. Hızlı tempolu ve etüd teknikli prelüdlerin devamcısı olarak 11 numaralı Si majör prelüdü ise empresyonist yazı üslubu ile farklılık gösterir. 12 Numaralı Si minör prelüdü " l m ve hayat" konusu ile ilişkilidir.

Garayev,"Don Kişot" filminin müziğini bestelediği 1957'de, "Yıldırımly Yollar" balesini ve üçüncü prelüd defterini tamamlamış, burada hem lirik hem de psikolojik temalar daha da derinleşip karmaşıklaşmıştır. Empressionist üslupta bestelenmiş, sakin ve pastoral renkli olan 13 numaralı Fa diyez majör prelüdü, seriye yenilik katan ("hayat ve ölüm" kavramına değinen) formu "passacaglia" olan 14 numaralı Fa diyez minör prel d ne öncülük ediyor.

Aynı toniğe sahip olan bir sonraki prelüd çiftini; folklor melodisi ile "tarantella" ritminin birleşiminden oluşan 15 numaralı Re bemol majör prelüdü ile 16 numaralı akor yapılı, sakin ve lirik olan do diyez minör prelüdü oluşturur.

Re itativ- deklamasyon üslubunda 17 numaralı La bemol majör prelüdü epik oluşu ve patetiği ile beklenmedik, ürpertici bir etki yaratmaktadır . Bu prelüd yerini ninni olan 18 numaralı Sol diyez minör prel d ne bırakır.

Dördüncü defter ile üçüncü defteri birbirinden altı yıllık bir yaratıcılık yolu ayırır. 1963'te bestecinin tamamladığı dördüncü defter ile yaratıcılığında yeni bir dönem başlamıştır. Garayev 1964'te "3. senfoni"sini, 1966'da "Klasik S it"ini (piyano prel dlerinin dördüncü defterinin temeline dayanarak), 1967'de ise keman ve orkestra için konçertosunu bestelemiştir. Son altı prelüd imge ve form kuruluşunun derinliği ve çeşitliliği - "f g" ve "passacaglia", felsefesi bakımından, antik çağlardan caza kadar genişlemesi ile farklılık göstermektedir. Dördüncü defterde bestecinin yaratıcılığına, bu döneme özgü klasik usluba olan ilgisi yansımıştır. Burada Garayev, sadece antik devirler müziğinin ifade ve üsluplarına, formuna değil, ayrıca genellikle prelüd tarzı için yenilik niteliğindeki caz müziğine de başvurmuştur. 19 Numaralı Mi bemol majör ve 20 numaralı mi bemol minör prelüdleri çifti "prelüd ve f g" ilişkilidir. 21 Numaralı Si bemol minör prelüdü halk şarkı ve dans gibi duyulan melodi ile yazılmış varyasyondur. 22 Numaralı Si bemol minör prelüdünde besteci tekrar matem marşı imgesini kullanmaktadır. Form

kuruluşu bakımından 22 numaralı prelüdü "passacaglia" olup, 23 numaralı Fa majör prelüdünde ise seride imge içeriğinde beklenmeyen yeni armoni - caz müziği duyulur. Bu üç prelüdün her biri imge ve içerik, ifade ve üslup araçları bakımından benzersizdirler.

Son 24 numaralı Fa minör prelüdü "postlud"dür. Besteci seriyi oldukça derlemeci ifade araçlarıyla tamamlar.

Azerbaycan piyano edebiyatının klasik örneklerinden biri olan “24 Piyano Prelüdü” serisi yalnızca Azerbaycan'da değil, tüm dünyada piyano müziğinin son zamanlarda elde ettiği önemli başarılarından biri olup, imge netliği, kendine özgü dili, milli köklere bağlılığı ve çağdaş yaklaşımı ile fark yaratan bu serinin önemi büyüktür.

Prelüd tarzı, Azerbaycan piyano müziği için yeni değildir. Çeşitli zamanlarda bu tarza: E. Nazirova (5 prelüd, 1945), F. Amirov (2 prelüd, 1948), T. Kuliyeu (2 prelüd, 1948), V. Adıgözalov (6 prelüd, 1982), H. Mirzazade (12 prelüd "Beyaz ve Siyah", 1984) gibi besteciler başvurmuş, kendi yaratıcı düşüncelerine uygun sanat numunelerini yaratmışlardır. Farklı yıllarda yazılmış dört defterden oluşan Garayev'in "24 Piyano Prelüdü" bu eserler arasında özel bir yere sahiptir.

Garayev müziğin çeşitli türlerinde birbirinden değerli eserler yaratmış, müziğinin çeşitli türlerinde kendisinin bestecilik yeteneğini göstermiştir. Garayev besteci olmasının yanı sıra dünya görüşüne, ansiklopedik bilgiye, felsefi genellemeye, geniş genel kültüre, keskin zekaya sahip bir düşünür idi. O, dünya müzik biliminin son başarılarını büyük dikkatle öğrenmiş, benimsemiş, dünya müziğinin ve edebiyatının, ressamlığın, tiyatrunun bilgisi olmuştur.

Garayev, klasik üsluplarla milli müzik üsluplarını ayrı ve bir arada kullanan bir bestecidir. Çeşitli ülkelerin halk melodilerini, kendi süzgecinden geçirerek bestelerine aktarmıştır. Polifoni, bestecinin yaratıcılığında önemli bir yere sahip olduğundan, polifonik üslupları sık kullandığı gözlemlenmektedir.

Garayev'in orkestra eserlerinde kullandığı orkestrasyon tekniklerinin de bir araştırma konusu olarak çalışılmasında yarar görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Abbasova, E. ve Karagiçeva, L. (1978). *Qara Qarayev*. Bakü: İşıq.
- Abbasova, E. ve Kasimov, K. (1970). *Oçerki Muzikalnogo İskusstva Sovetskogo Azerbaidjana: 1920- 1956*. Bakü: Elm.
- Abbasova, E. ve Mamedov, N. (1956). *Mugamı v Tvorçestve Azerbaidjanskix Kompozitorov*. Bakü
- Abdullayeva, M. (2013). *Polifoniçeskiye Formı v Kamerno-İnstrumental'nom Tvorçestve K. Karayeva*. Bakü.
- Abdullayeva, N. (2007). “Ünlü Azerbeycan Bestecisi Kara Karayev”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 22, 231-242.
- Abezgauz, İ. (1967). O Garmoniçeskom Yazıke Kara Karayeva. *Muzıka i Sovremennost'*, 5, 159–208.
- Abezgauz, İ. (1968). Talant, Grajdanstvennost', Masterstvo. *Sovetskaya Muzıka*, 2.
- Aliyeva, Z. (1977). *Metodiçeskiye Rekomendatsii po İzuçeniyu Rannih Proizvedeniy K. Karayeva*. Bakü.
- Aliyeva, Z. (1977). *24 Prelüdiı Dlya Fortepiano (Metodiçeskiye Rekomendatsii)*. Bakü.
- Amirov, F., & Amirov, F. (1978). Hoşbeht Senetkar. *F. Amirov, Musiqi Sehifeleri içinde*. Bakü: İşıq.
- Berkov, V. (1962). *Garmoniya*. Moskova.

- Bobrovski, V. (1978). *Funksional'niye Osnovy Muzikal'noy Formı*. Moskova: Muzıka.
- Dmitriyev, A. (1962). *Polifoniya Kak Faktor Formoobrazovaniya*. Leningrad.
- Doljanski, A. (1952). *24 Prelüdi i Fugi D. Şostakoviça*. Moskova: Muzgiz.
- Görkemli Şehsler Qara Qarayev Haqqında. <http://anl.az/el/emb/Q.Qarayev-100/haqqinda-fikirler.html>. Erişim tarihi 15 Eylül, 2019.
- Gulieva, N . (2013). “Gara Garayev’in Sahne Müziği Üzerine Bir Değerlendirme”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, No. 30, 95-102.
- Hacibekov, Ü. (1939). *Osnovi Azerbaidjanskoy Narodnoy Muziki*.
- Haciyeva, M. (2007). *Filosofiya Mışleniya K. Karayeva*. Bakü.
- Hasanlı, F. (2010). Fortepiano v Tvorçestve Kara Karayeva. *Matealı Pervogo Mejdunarodnogo Nauçno-İspolnitel'skogo Konkursa Pianistov İmeni Kara Karayeva* içinde. Bakü.
- Holopov, Y. (1974). *Oçerki Sovremennoy Garmonii*. Moskova: Muzıka.
- Hristov, D. (1980). *Teoretiçeskiye Osnovi Melodiki*. Moskova: Muzıka.
- İmanova, Ü. (2019). Neoklassitsizm v Tvorçestve Azerbaycanskogo Kompozitora K. Karayeva. *Qara Qarayev - 100: Senetinin Yolları içinde (s. 164–173)*. Bakü: Bakı Musiqi Akademiyası.
- Karagiçeva, L. (1958). Azerbaidjanskiy Kompozitor - Pevets Drujbı i Mira. *Kultura i Jizn*, 9, 32–36.
- Karagiçeva, L. (1960). *Kara Karayev*. Moskova: Sovetskiy Kompozitor.

Karayev, K. (18 Eylül 1960). Videt' i Vospevat' Novoye. *Pravda*.

Karayev, K. (29 Kasım 1962). Vospitaniye Kompozitora. *Sovetskaya Kul'tura*.

Karayev, K. (1977). *24 Prelüdi: Dlya Fortepiano*. Moskova: Muzika.

Kerimova, Z. (2010). Fortepiano v Tvorçestve Kara Karayeva. *Matealı Pervogo Mejdunarodnogo Nauçno-İspolnitel'skogo Konkursa Pianistov İmeni Kara Karayeva* içinde. Bakü.

Mamedova, B. (1959). *O Nekotorih Osobennostyah Garmoniçeskogo Yazıka K. Karayeva*. Bakü: Azmuzgiz.

Mamedova, D. (2019). Harakteristiki Politonal'noy Garmonii Kara Karayeva. *Qara Qarayev - 100: Senetinin Yolları* içinde (s. 164–173). Bakü: Bakı Musiqi Akademiyası.

Mazel, L. (1952). *O Melodii*. Moskova: Muzgiz.

Növresli, A. (2015). “Q.Qarayev və A.Əlizadə Yaradıcılığında Ümumi Cəhətlərin Araşdırılmasına Dair”, *Musiqi Dünyası*, Vol.2, No: 63, 7368-7375.

Paşayeva, T. (1972). Osobennosti Natsional'nogo Naçala v Lado-Garmoniçeskom Yazıke Kamerno-İstrumental'nıh Proizvedeniy K. Karayeva (Yayınlanmamış Yüksek Lizaans Tezi). Ü. Hacıbəyov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası. Bakü.

Person, D. (1976). *K. A. Karayev*. Moskova: Sovetskiy Kompozitor.

Qara Qarayev: Biblioqrafiya. (2008). Bakü: M.F. Axundov adına Milli Kitabxana.

Royterştayn, M. (1978). 24 Prelüdi K. Karayeva. L. Karagiçeva (Ed.), *Kara Karayev: Stat'i, Pis'ma, Viskazıvaniya* (s. 247–266) içinde. Moskova: Sovetskiy Kompozitor.

Seidov, T. (1980). *Azerbaidjanskaya Sovetskaya Fortepiannaya Muzika*. Bakü: Yazıçı.

Seidov, T. (1983). *12 Fortepiannih Fug K. Karayeva*. Bakü.

Sposobin, İ. (1984). *Muzikal'naya Forma*. Moskova: Muzika.

Taneyev, S. (1909). *Podvijnoy Kontrapunkt Starogo Pis'ma*. Leipzig.

Tatulov, A. (27 Eylül, 1970). V Gostyah u Karayeva. *Moskovskaya Pravda*.

Tyulin, Y. (1976). *Uçeniye o Muzikal'noy Fakture i Melodiçeskoy Figuratsii*. Moskova: Muzika.

Zöhrabov, R. (2009). K Voprosu Kompozitsionno-Strukturnoy Osobennosti Azerbaycanskogo Mugama. *Matealı Mejdunarodnogo Nauçnogo Simpoziuma ‘‘Mir Mugama’’* içinde. Bakü.

EK 1. GARA GARAYEV "24 PİYANO PRELÜDÜ" (Karayev, 1977)

I

K. KAPAEV

Allegro molto

Piano *f brillante*

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system is marked 'Allegro molto' and 'Piano f brillante'. The key signature has one flat (B-flat). The first system features a rapid, ascending and descending scale-like pattern in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern with some chromatic alterations. The third system introduces a more complex, chromatic melody in the right hand. The fourth system features a 'cresc.' (crescendo) marking and a more active left hand. The fifth system ends with a 'ff' (fortissimo) marking and a final, powerful chord in the right hand. The score is written in a clear, professional notation style with various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

cresc.

ff

6400







II

Andante



This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system includes a *fis* marking above the treble staff and a *c* marking above the bass staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system includes a *poco* marking under the bass staff, followed by a *a poco* marking, and then a *cresc.* marking. The fifth system features a *f* marking above the treble staff and a *p* marking above the bass staff. The sixth system concludes the piece with a final chord and a fermata over the bass staff.

III

Allegro molto

8

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff.

8

The second system continues the musical piece. The treble clef melody includes some chromaticism, with flats appearing in the later measures. The bass clef accompaniment remains consistent. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff.

8

The third system of musical notation shows a change in dynamics to *sub. f* (subito forte) in the bass clef. The treble clef continues with its melodic line. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff.

8

The fourth system of musical notation continues the piece. The treble clef melody features some chromaticism. The bass clef accompaniment remains consistent. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff.

8

The fifth system of musical notation concludes the piece. The treble clef melody features some chromaticism. The bass clef accompaniment remains consistent. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff.

9

cresc.

ff

8

8

8

8

This page of musical notation consists of six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system includes a 'ff' (fortissimo) marking. The third, fourth, fifth, and sixth systems each have an '8' marking below the staff, indicating an eighth note. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Two systems of piano music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody in the treble staff features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, with the treble staff featuring a more complex melodic line with some chromaticism and a fermata. The bass staff continues with a similar accompaniment pattern. Both systems include a dashed line with the number '8' below the first measure, indicating an 8-measure phrase.

IV

Andante cantabile

Three systems of piano music, all marked *Andante cantabile*. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a bass staff with a simpler accompaniment. The second system continues the melodic development in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The third system shows further melodic elaboration in the treble staff, with the bass staff maintaining a consistent accompaniment. The music is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature.

This page of musical notation consists of six systems of staves. The first five systems each contain a grand staff (treble and bass clefs). The sixth system features a bass clef on the left and a treble clef on the right. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "morendo" is written above the bass staff in the sixth system, and "pp" (pianissimo) is written above the treble staff in the same system. The page number "9486" is printed at the bottom center.

9486

This page of musical notation consists of six systems of staves. The first five systems each contain a grand staff (treble and bass clefs). The sixth system features a bass clef on the left and a treble clef on the right. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "morendo" is written above the bass staff in the sixth system, and "pp" (pianissimo) is written above the treble staff in the same system. The page number "9486" is located at the bottom center.

9486

V

Moderato

p

This musical section, labeled 'Moderato', is written for piano. It begins with a treble staff containing a whole rest and a bass staff with a series of eighth-note chords, each marked with a flat. The second system continues the bass staff pattern while the treble staff plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third system features a more complex treble staff with chords and a melodic line, while the bass staff continues with eighth-note chords.

VI

Allegro con brio

f

This musical section, labeled 'Allegro con brio', is written for piano. It begins with a treble staff featuring a series of eighth-note triplets, some marked with an asterisk. The bass staff has a series of eighth-note chords, some marked with an asterisk. The tempo is marked 'Allegro con brio' and the dynamic is 'f'.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a single half note. A fermata is placed over the half note in the bass staff.

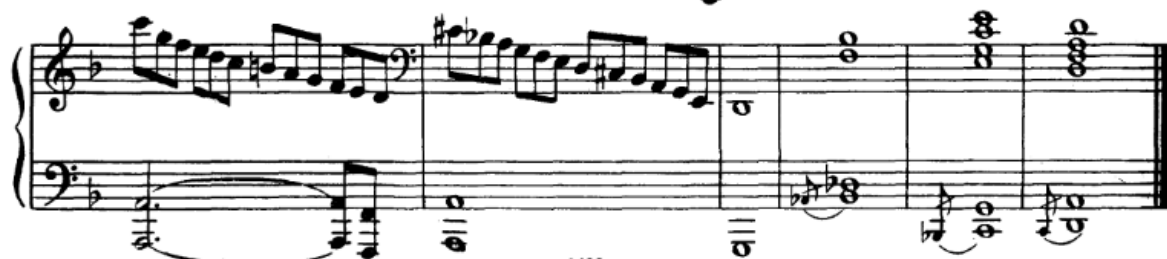
Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the eighth notes in the bass staff. The dynamic marking *ff* is present.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the eighth notes in the bass staff. The dynamic marking *ff* is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the eighth notes in the bass staff. The dynamic marking *ff* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the eighth notes in the bass staff. The dynamic marking *ff* is present.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the eighth notes in the bass staff. The dynamic marking *ff* is present.



VII

Moderato

The musical score is written for piano and violin in 6/8 time, key of D major. It consists of five systems of music. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) marking. The second system also begins with a piano (*p*) marking. The third system begins with a mezzo-forte (*mf*) marking. The fourth system begins with a piano (*p*) marking. The fifth system ends with a double bar line. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

VIII

Allegro non troppo. Mesto

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked "Allegro non troppo. Mesto".

- System 1:** The right hand begins with a whole rest, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Fingering numbers 2 and 1 are indicated above the first two notes of the right hand.
- System 2:** The right hand features a melodic line with slurs and ties. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte). Fingering numbers 4, 2, 4, and 2 are shown.
- System 3:** The right hand continues with a melodic line, including a *dimin.* (diminuendo) section. Dynamics include *f* (forte). Fingering numbers 1 and 1 are shown.
- System 4:** The right hand has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *f* (forte).
- System 5:** The right hand features a melodic line with a *ff* (fortissimo) marking. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

dimin. *p*

pp

IX

Andante tranquillo

p *sempre legatissimo e dolce*

cresc.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics and tempo markings are present throughout the piece.

Tempo markings: *rit.* (ritardando) and *a tempo*.

Dynamics: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *dimin.* (diminuendo), and *p* (piano).

The first system begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system continues the melody in the treble clef. The third system features a *dimin.* marking. The fourth system includes a *p* marking. The fifth system continues the melody. The sixth system concludes the page with a final chord.

poco rit.
pp

X

Allegro con fuoco

f
cresc.
Più mosso
ff

rit.

Tempo I

ff

cresc.

8

Piu mosso

dimin.

pp

9486

This musical score is written for piano and bass. It begins with a piano introduction in the right hand, marked 'rit.' (ritardando). The main piece starts in the left hand with a 'Tempo I' marking. The piano part features a powerful 'ff' (fortissimo) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The score includes a section of 8 measures, indicated by a dashed line. The tempo then changes to 'Piu mosso' (faster). The piano part includes a 'dimin.' (diminuendo) marking. The bass part features a 'pp' (pianissimo) marking. The score concludes with a final cadence in the bass.



First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The word *espress.* is written below the middle staff.



Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. The word *espress.* is written below the middle staff.



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. The word *dimin.* is written below the middle staff.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. The word *ppp* is written below the middle staff.

cresc.

f *cresc.* *poco a poco*

ff *poco a poco*

XI

Veloce

p

Ossia:

8

p

mp cresc.

ossia:

f

rit.

Ossia:

a tempo

p

4*

9486

8

mf *dimin.*

p

This musical system contains measures 1 through 8. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. A dashed line with the number '8' above it spans the first four measures. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *dimin.* (diminuendo) in measures 5 and 6, and *p* (piano) in measure 8. The music consists of flowing sixteenth-note patterns in both hands.

XII

Andante lugubre

ppp *p*

f *legato*

This section, titled "Andante lugubre", contains measures 9 through 16. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of three sharps. The first system (measures 9-12) begins with a *ppp* (pianissimo) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system (measures 13-16) includes a *p* (piano) dynamic and a melodic phrase in the treble staff marked with a *f* (forte) dynamic and *legato* instruction. The music is characterized by triplet markings and a somber, slow tempo.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a whole note chord (F#4, C#5). Bass staff has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) followed by a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3).

Second system of musical notation. Treble staff has a whole note chord (F#4, C#5). Bass staff has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) followed by a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3). A *dimin.* marking is present above the bass staff.

Third system of musical notation. Treble staff has a whole note chord (F#4, C#5). Bass staff has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) followed by a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3). A *p* marking is present below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble staff has a whole note chord (F#4, C#5). Bass staff has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) followed by a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3). A *rit.* marking is present above the treble staff. A *a tempo* marking is present above the bass staff. A *pp* marking is present below the bass staff. A *molto* marking is present above the bass staff. A *cresc.* marking is present above the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble staff has a whole note chord (F#4, C#5). Bass staff has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) followed by a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3). A *fff* marking is present below the bass staff. A *dimin.* marking is present above the bass staff.

Sixth system of musical notation. Treble staff has a whole note chord (F#4, C#5). Bass staff has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) followed by a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3). A *p* marking is present below the bass staff. A *ppp* marking is present below the bass staff.

XIII

Allegro moderato

The musical score is written for piano and right hand, featuring four systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked **Allegro moderato**. The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The right hand plays a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the eighth-note melody in the right hand, with the left hand playing a more active role with eighth-note patterns. The third system features a more complex right-hand melody with some sixteenth-note passages, while the left hand continues with a steady accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final flourish in the right hand and a sustained chord in the left hand.



First system of musical notation. The right hand features a continuous eighth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single note, marked with an *acc.* (accents) symbol. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the left hand.



Second system of musical notation. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single note, marked with an *f* (forte) dynamic. A *dim.* (diminuendo) marking is placed above the right hand. A dashed line with the number 8 is positioned above the right hand.



Third system of musical notation. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single note, marked with a *p* (piano) dynamic. A *6* (sixteenth notes) marking is placed above the right hand.



Fourth system of musical notation. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single note, marked with a *p* (piano) dynamic. A *6* (sixteenth notes) marking is placed above the right hand.



Fifth system of musical notation. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single note, marked with a *p* (piano) dynamic. A *6* (sixteenth notes) marking is placed above the right hand.

Two systems of piano music. The first system consists of a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second system also consists of a treble and bass staff with the same key signature. The first system ends with a double bar line. The second system ends with a double bar line and a fermata over the final chord. The bass staff of the second system has a *pp* dynamic marking and a '5' fingering.

XIV

Andante mesto

Three systems of piano music. The first system consists of a bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/4 time signature. The second system also consists of a bass staff with the same key signature and time signature. The third system consists of a treble and bass staff with the same key signature and time signature. The first system ends with a double bar line. The second system ends with a double bar line and a *cresc.* dynamic marking. The third system ends with a double bar line and a fermata over the final chord. The bass staff of the second system has a *pp* dynamic marking and a '3' fingering. The bass staff of the third system has a '3' fingering.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 12/4. The music is marked *ff* (fortissimo). It includes complex chordal textures and triplet markings (3).

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps. The time signature is 7/4. The music includes triplet markings (3) and a *dim.* (diminuendo) marking.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps. The time signature is 7/4. The music is marked *mf* (mezzo-forte) and includes a triplet marking (3).

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps. The time signature is 7/4. The music is marked *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). It includes complex rhythmic patterns and slurs.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps. The time signature is 7/4. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes complex rhythmic patterns and slurs.

XV

Allegro giocoso

The musical score is written for piano and right hand in 12/8 time. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The tempo is marked 'Allegro giocoso'. The score consists of five systems of two staves each.

- System 1:** The right hand plays a melody of eighth notes. The left hand plays a bass line with chords. Dynamics include *mf* and *sempre non legato*.
- System 2:** The right hand continues the melody. The left hand has a more active bass line. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the right hand.
- System 3:** The right hand features a more complex, flowing melody. The left hand provides harmonic support. Dynamics include *p* (piano) and *poco a*.
- System 4:** The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *poco* and *cresc.* (crescendo).
- System 5:** The right hand plays a melodic phrase. The left hand has a simple bass line. The piece concludes with a final chord in the right hand.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte).

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the three-flat key signature. The music includes various note values and rests.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the three-flat key signature. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte).

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the three-flat key signature. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo).

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the three-flat key signature. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte). The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first measure is marked *dim.* and the third measure is marked *rit.*

Second system of musical notation. The treble staff continues the melody. The bass staff features a more active accompaniment with eighth notes. The first measure is marked *p*. The tempo marking *poco a poco a tempo* is centered above the staff.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melody. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains three flats.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a more complex melodic line with some accidentals. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains three flats.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melody. The bass staff continues the accompaniment. The first measure is marked *p* and the final measure is marked *pp*. The system concludes with a double bar line.

XVI

Tranquillo rubato
legato sempre

p cantabile

simile

The musical score is written for piano in A major (three sharps: F#, C#, G#) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system includes the tempo marking **Tranquillo rubato** and performance instructions *legato sempre*, *p cantabile*, and *simile*. The right hand plays a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes. The left hand features a bass line with dotted half notes and whole notes, some of which are beamed together. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the third measure.

Second system of musical notation. The melody continues with eighth and quarter notes. The left hand maintains a similar bass line pattern with dotted half notes and whole notes.

Third system of musical notation. The melody continues with eighth and quarter notes. The left hand maintains a similar bass line pattern with dotted half notes and whole notes.

Fourth system of musical notation. The first measure is marked *rit.* (ritardando). The second measure is marked *a tempo*. The melody continues with eighth and quarter notes. The left hand features a bass line with dotted half notes and whole notes.

Fifth system of musical notation. The melody continues with eighth and quarter notes. The left hand features a bass line with dotted half notes and whole notes. A dynamic marking of *simile* is present below the first measure.



XVII

Andante maestoso

The musical score is written for piano in a grand staff format, consisting of four systems. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Andante maestoso".

- System 1:** Marked *ff* (fortissimo). The right hand features a complex, rapid passage with a "5" fingering. The left hand has a more rhythmic accompaniment.
- System 2:** Marked *mf* (mezzo-forte). The left hand features a complex, rapid passage with a "7" fingering. The right hand has a more rhythmic accompaniment.
- System 3:** The left hand features a complex, rapid passage with a "3" fingering. The right hand has a more rhythmic accompaniment.
- System 4:** Marked *ff* (fortissimo). The right hand features a complex, rapid passage. The left hand has a more rhythmic accompaniment.

recit.
8-

ff non legato

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff begins with a dashed line and the number '8-'. The music consists of rapid, slurred sixteenth-note passages in both hands. The instruction 'ff non legato' is written above the first few notes of the bass staff.

This system contains the third and fourth staves of the musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with rapid, slurred sixteenth-note passages in both hands, maintaining the same key signature.

ff

5

dim.

This system contains the fifth and sixth staves of the musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand. The instruction 'ff' is written above the first measure of the right hand. The number '5' is written above a measure in the left hand. The instruction 'dim.' is written above the final measure of the right hand.

cresc.

7

This system contains the seventh and eighth staves of the musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand. The instruction 'cresc.' is written above the first measure of the right hand. The number '7' is written above a measure in the left hand.

p

pp

This system contains the ninth and tenth staves of the musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand. The instruction 'p' is written above the first measure of the right hand. The instruction 'pp' is written above the final measure of the right hand.

XVIII

Andante cantabile

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "Andante cantabile". The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The score consists of five systems of two staves each. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a circled note in the bass staff. The third system includes a circled note in the bass staff. The fourth system includes a circled note in the bass staff. The fifth system includes a circled note in the bass staff. The score concludes with a tempo change to "rit. a tempo" and a dynamic marking of "p dolce".

p

rit. a tempo

p dolce

9456

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, including the tempo marking *rit.* (ritardando) and *a tempo* (return to original tempo).

Fourth system of musical notation, including the tempo marking *poco rit.* (a little ritardando) and *a tempo* (return to original tempo). It also features the dynamic marking *dim.* (diminuendo).

Fifth system of musical notation, concluding the piece with the dynamic marking *pp* (pianissimo).

Andante (♩ = 80-84)

p *mf*

p *p* *p*

p

mf

dim. *mp*

cresc.

dim.

rit.

morendo

pp

ppp

XX

Molto moderato (♩=96)

p

sempre legatissimo e molto tenuto

cresc.

mf

dim.

First system of a piano piece in B-flat major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. A 'dim.' (diminuendo) marking is placed above the first measure of the left hand.

poco rit. a tempo

Second system of the piano piece. The tempo changes from 'poco rit.' (slightly slower) to 'a tempo' (return to original tempo) between the second and third measures. The melodic line continues with various note values, and the accompaniment remains consistent.

p dolce

Third system of the piano piece. The tempo changes from 'a tempo' to 'p dolce' (piano dolce, or soft and sweetly) between the second and third measures. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with eighth notes.

cresc.

Fourth system of the piano piece. The dynamic marking 'cresc.' (crescendo) is placed above the right hand in the third measure, indicating a gradual increase in volume. The melodic and accompaniment patterns continue.

mf

Fifth system of the piano piece. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte, or moderately loud) is placed above the right hand in the second measure. The right hand features a more complex melodic line with sixteenth notes.

9486

Sixth system of the piano piece. The page number '9486' is printed below the left hand in the third measure. The system concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

First system of a piano piece. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The music is in a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of the piano piece. The right hand continues the melodic development. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). The system concludes with a change in time signature to 4/4.

Third system of the piano piece. The right hand features a long, flowing melodic line. Dynamics include *pp* (pianissimo). The system ends with a double bar line.

XXI

Section XXI begins with the tempo marking **Vivace** and a metronome marking of $\text{♩} = 160$. The key signature has two flats (B-flat, E-flat). The music is in a 5/4 time signature. The right hand plays a series of accented eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and the instruction *sempre staccato e accentuato* (always staccato and accented).

Second system of Section XXI. The right hand continues with accented eighth notes. Dynamics include *cresc.* (crescendo). The system concludes with a change in time signature to 4/4.

First system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and eighth notes, while the bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Dynamic markings include *mf* and *sub. p*.

Second system of musical notation. The treble staff continues with chords and eighth notes, and the bass staff maintains the eighth-note accompaniment. The time signature changes to 3/4 in the second measure and back to 4/4 in the fourth measure.

Third system of musical notation. The treble staff features a more complex texture with sixteenth notes and chords. The bass staff continues with eighth notes. The time signature changes to 5/4 in the second measure and back to 4/4 in the fourth measure. Dynamic markings include *cresc.* and *mf*.

Meno mosso

Fourth system of musical notation, marked **Meno mosso**. The treble staff has a melody with eighth notes and chords, while the bass staff provides a steady accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Dynamic markings include *f* and *legato*.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melody of eighth notes and chords. The bass staff has a steady accompaniment. The time signature changes to 3/4 in the second measure and back to 4/4 in the fourth measure. A section labeled **Ossia:** begins in the bass staff at the start of the fourth measure.

Tempo I 20



sub. *p*

mp non legato

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a half note chord, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef, starting with a half note chord and followed by a series of eighth and sixteenth notes. A horizontal line with a wedge-shaped crescendo hairpin is placed above the lower staff. The system concludes with a measure in 3/4 time.



poco a

poco

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a series of eighth notes with accents. The lower staff has a series of eighth notes. The system ends with a measure in 3/4 time.



cresc.

f

The third system of musical notation shows a transition. The upper staff has a series of eighth notes with accents. The lower staff has a series of eighth notes. The system ends with a measure in 3/4 time.



ff

The fourth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a series of eighth notes with accents. The lower staff has a series of eighth notes. The system ends with a measure in 3/4 time.



The fifth system of musical notation concludes the piece. The upper staff has a series of eighth notes with accents. The lower staff has a series of eighth notes. The system ends with a measure in 3/4 time.

musical score for piano, measures 46-53. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measures 46-53 are shown. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature changes from 4/4 to 3/4 to 2/4 to 3/4 to 2/4 to 3/4 to 2/4.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando). Performance instructions include *molto*, *cresc.* (crescendo), and *rit.* (ritardando). A section starting at measure 51 is marked *sempre ff* (sempre fortissimo).

Measure numbers 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, and 53 are indicated below the staves.

musical score for a piano piece, measures 1-11. The score is in 3/4 time, key of B-flat major (three flats). It features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a sense of rapid movement. The piece concludes with a final cadence in measure 11.

XXII

Grave $\text{♩} = 46$

p

sempre legato

musical score for a piano piece, measures 12-15. The score is in 3/4 time, key of B-flat major (three flats). It is marked "Grave" with a tempo of 46 beats per minute. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and is marked "sempre legato". The melody in the right hand is slow and expressive, with long intervals and a final cadence in measure 15. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

rit. a tempo

p

sempre legato e cresc.

mf *f*

ff

The musical score is written for piano and bass. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system includes the markings 'rit.' and 'a tempo'. The second system features a piano dynamic marking '*p*'. The third system is marked 'sempre legato e cresc.'. The fourth system shows a mezzo-forte '*mf*' dynamic in the piano part and a forte '*f*' dynamic in the bass part. The fifth system starts with a fortissimo '*ff*' dynamic in the piano part. The score is characterized by flowing melodic lines in the piano part and more rhythmic, often arpeggiated, patterns in the bass part.



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting line with sustained notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass staff.



Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a *fff* (fortissimo) dynamic marking, and the bass staff has a *sub. mp* (subito mezzo-piano) marking. A *cresc.* marking appears in the bass staff towards the end of the system.



Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking. The bass staff continues the supporting line.



Fourth system of musical notation. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The bass staff provides a steady accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over a measure marked with a circled 'b'. The bass staff provides harmonic support. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a *dolce* marking and contains a melodic line with a fermata. The bass staff starts with a *fff* (fortissimo) dynamic and includes a *sub. P* (subito piano) marking. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, continuing the piece with complex harmonic textures in both the treble and bass staves.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It features a *pp* (pianissimo) dynamic in the treble staff and a *pp* marking in the bass staff. The system ends with a double bar line.

XXIII

Allegro (♩ = 152-160)

The musical score consists of five systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1:** The piano part begins with a *mf* dynamic. The violin part features a series of eighth and sixteenth notes.
- System 2:** The piano part includes a *leggiere* marking and a *p non legato* instruction. The violin part has a triplet of eighth notes.
- System 3:** The piano part features a triplet of eighth notes. The violin part has a triplet of eighth notes.
- System 4:** The piano part features a triplet of eighth notes. The violin part has a triplet of eighth notes.
- System 5:** The piano part begins with a *mf* dynamic. The violin part features a series of eighth and sixteenth notes.

First system of a musical score in B-flat major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is present in the second measure.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development. The right hand includes some triplet-like figures, and the left hand maintains a steady accompaniment.

Third system of the musical score. It begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the right hand, which then transitions to *subp* (sub-piano) in the left hand. The system shows a variety of rhythmic patterns and articulation marks.

Fourth system of the musical score. It features a *mf* dynamic marking and includes the instruction *P non legato e leggero* (Piano, non legato and light) in the right hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure of the system.

Fifth system of the musical score, concluding the piece with a final melodic flourish in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. It features several triplet markings (3) over groups of notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some triplet markings.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

Third system of musical notation. The tempo is marked *Andante*. The treble clef staff includes triplet markings (3). The bass clef staff features a long, sustained note in the lower register, with a piano (*p*) dynamic marking.

XXIV

Fourth system of musical notation. The tempo is marked *Andante* with a metronome marking of 72 (♩ = 72). The treble clef staff begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a simple accompaniment of eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the accompaniment, with some notes beamed together.



