



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

20.YÜZYIL AZERBAYCAN VE TÜRK SENFONİK MÜZİK
ESERLERİNDE KULLANILAN MUĞAM-MAKAM EZGİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Huseynali HUSEYNALİYEV

Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi İlker Deniz BAŞUĞUR

Haziran 2021



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

20.YÜZYIL AZERBAYCAN VE TÜRK SENFONİK MÜZİK
ESERLERİNDE KULLANILAN MUĞAM-MAKAM EZGİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Huseynali HUSEYNALİYEV
Enstitü No:1802024

Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi İlker Deniz BAŞUĞUR

Haziran 2021

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 1802024 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Huseynali Huseynaliyev, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, **“20. Yüzyıl Azerbaycan ve Türk Senfonik Müzik Eserlerinde Kullanılan Muğam-Makam Ezgileri”** başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Dr. Öğretim Üyesi İlker Deniz BAŞUĞUR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Barış KARAELEMA
Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi İlker Deniz BAŞUĞUR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi : 24 Haziran 2021
Savunma Tarihi : 15 Haziran 2021



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

15.06.2021

Huseynali Huseynaliyev



ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Azerbaycan muğamları ve Türk makamlarının 20. yüzyıl senfonik müziklerinde kullanılması bu ülkeden olan bestecilerin kendi müzik kültürlerini dış dünyaya aktarabilmeleri için oldukça önemli bir teknik olmuştur. Birbirinden farklı tekniklerle eserlerinde muğam ve makam ezgilerine yer veren bestecilerin ortak hedefi ise geleneksel ezgilerin özgünlüğüne zarar vermeden onları Batı müziği teknikleri çerçevesinde birleştirmek olmuştur. Bu çalışmada bahsedilen kapsam dahilinde ikisi Azerbaycan ikisi Türkiye’den olmakla toplam dört senfonik eser ele alınmış, bu eserlerin içeriğinde kullanılan muğam ve makam ezgileri incelenmiştir.

Bu çalışmanın başlangıcından itibaren son aşamasına kadar değerli bilgilerini ve zamanını benden esirgemeyen başta tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi İlker Deniz BAŞUĞUR’a, yönlendirmeleri ve kaynak paylaşımlarından dolayı Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU ve Dr. Öğretim Üyesi Önder ÖZKOÇ’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2021

Huseynali Huseynaliyev



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN	v
ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR.....	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
2. AZERBAYCAN VE TÜRKİYE'DE GELENEKLİ MÜZİK STİLLERİNİN TARİHSEL GEÇMİŞİ	3
2.1. Azerbaycan'da Müzik	3
2.2. Türkiye'de Müzik	9
2.3. Geleneksel Müzik Stillerinin Teorik Yapıları ve Karşılaştırılması	13
2.3.1. Muğam teorisi	13
2.3.2. Makam teorisi	17
2.3.3. Hacıbeyli nazariyesine göre Azerbaycan muğamları ve Arel-Ezgi nazariyesine göre Türk makamları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar	21
3. MUĞAM VE MAKAM EZGİLERİNİN HER İKİ ÜLKE SENFONİK MÜZİK ESERLERİNDE KULLANIMI.....	25
3.1. Yazdıkları Senfonik Eserlerde Muğam ve Makam Ezgilerine Yer Veren Azerbaycanlı ve Türk Besteciler	25
3.1.1. Necil Kâzım Akses	26
3.1.1.1. Hayatı ve çalışmaları.....	27
3.1.1.2. Makam ve Halk Ezgilerinden Esinlenerek Yazdığı Eserler.....	28
3.1.2. Fikret Amirov	30
3.1.2.1. Hayatı ve çalışmaları.....	31
3.1.2.2. Halk ezgileri ve Muğamlardan Esinlenerek Yazdığı Eserler	33
3.1.3. Ulvi Cemal Erkin.....	36
3.1.3.1. Hayatı ve Çalışmaları	37
3.1.3.2. Makam ve Halk Ezgilerinden Esinlenerek Yaptığı Besteler.....	38
3.1.4. Niyazi Tagizade	40
3.1.4.1. Hayatı ve Çalışmaları	41
3.1.4.2. Muğam ve Halk Ezgilerinden Esinlenerek Yazdığı Eserler	42
3.2. Azerbaycanlı ve Türk Besteciler Arasındaki Müzikal İlişkiler	43

4. ESERLERİN ANALİZİ.....	47
4.1. Necil Kazım Akses- <i>Itrî'nın Neva Kâr'ı üzerine Scherzo</i>	47
4.2. Fikret Amirov- <i>Şur Senfonik Muğamı</i>	52
4.3. Ulvi Cemal Erkin- <i>Köçekçe</i>	60
4.4. Niyazi-Rast.....	67
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	79
KAYNAKÇA.....	83
ÖZGEÇMİŞ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.



KISALTMALAR

- bkz.** : bakınız
MÖ : Milattan önce
vb. : ve benzeri; ve bunun gibi; ve daha başkaları
vs. : vesaire
yy. : yüzyıl





ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 2.1 XIII-XIX. yüzyıllarda makam sınıflandırılmaları	17
Çizelge 2.2 20. yüzyıldan itibaren makamlarda kullanılan terimler.....	18
Çizelge 2.3 Azerbaycan'ın 7 ana muğamına karşılık gelen Türk makamları.....	23





ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1	Gobustan'da taş üzerine kazınmış insan silüetleri	4
Şekil 2.2	Üzeyir Hacıbeyli	7
Şekil 2.3	Zincir yöntemiyle birleşen tetrakordlar	13
Şekil 2.4	Karma yöntemiyle birleşen tetrakordlar.....	14
Şekil 2.5	Aracı yarım ses yöntemiyle birleşen tetrakordlar.....	14
Şekil 2.6	Aracı tam ses yöntemiyle birleşen tetrakordlar.....	14
Şekil 2.7	Mayelerine göre muğam dizileri	15
Şekil 2.8	Çargâh 4'lüsü ve Çargâh 5'lisi.....	19
Şekil 2.9	Buselik 4'lüsü ve Buselik 5'lisi	19
Şekil 2.10	Kürdi 4'lüsü ve Kürdi 5'lisi.....	20
Şekil 2.11	Rast 4'lüsü ve Rast 5'lisi.....	20
Şekil 2.12	Uşşak 4'lüsü ve Hüseyini 5'lisi.....	20
Şekil 2.13	Hicaz 4'lüsü ve Hicaz 5'lisi.....	20
Şekil 3.1	Necil Kazım Akses	26
Şekil 3.2	Fikret Amirov.....	31
Şekil 3.3	Ulvi Cemal Erkin.....	36
Şekil 3.4	Niyazi Tagizade.....	40
Şekil 3.5	Fikret Amirov, Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin	44
Şekil 3.6	Şubat 1963. Soldan sağa; Tofik Kuliyeve, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Fikret Amirov	45
Şekil 3.7	Niyazi Tagizade ve Ahmet Adnan Saygun.....	46
Şekil 4.1	Necil Kazım Akses Scherzo ilk 2 ölçü (timpani partisi)	47
Şekil 4.2	Orjinal Neva Kâr'da ilk 3 ölçü	47
Şekil 4.3	Scherzo 18-23'üncü ölçüler arası (Kontrbas partisi)	47
Şekil 4.4	Neva Kâr ilk 3 ölçü "Ey Gül büni" heceleriyle okunan kısım.....	48
Şekil 4.5	Scherzo 43-61'inci ölçüler arası (viyolonsel partisi).....	48
Şekil 4.6	Neva Kâr "demet sâki-i gül-izâr kû cânım" heceleriyle okunan kısım	49
Şekil 4.7	Neva Kâr'da sıklıkla kullanılan bir motif.....	49
Şekil 4.8	Scherzo 42-43'üncü ölçüler arası (2. keman partisi)	49
Şekil 4.9	Scherzo 74-82'nci ölçüler arası (trompet partisi)	50
Şekil 4.10	Scherzo 102-106'nci ölçüler arası (1. keman partisi).....	50
Şekil 4.11	Neva Kâr Muhammes usulündeki kısım	50
Şekil 4.12	Scherzo 130-140'uncu ölçüler arası (1. keman partisi)	51

Şekil 4.13	Neva Kâr <i>Yürük Semai</i> üsulündeki kısım	51
Şekil 4.14	Neva Kâr <i>Sakil</i> usulündeki kısım.....	51
Şekil 4.15	Scherzo 391-399'uncu ölçüler arası (obua partisi)	52
Şekil 4.16	Şur. 3-11'inci ölçüler arası (bas klarnet partisi)	53
Şekil 4.17	Şur. partisyondaki 10 rakamından itibaren 4 ölçü	53
Şekil 4.18	Şur. 11 rakamının 2'nci ölçüsünden itibaren klarnet solosu.....	54
Şekil 4.19	Şur. Partisyonda 33 rakamı <i>Renk.</i> obua partisi	54
Şekil 4.20	Şur. Partisyonda 39 rakamı <i>Bayatı</i>	56
Şekil 4.21	Şur. Partisyonda 51 rakamı piccolo partisi	57
Şekil 4.22	Şur. Partisyonda 59 rakamı <i>İrak</i>	57
Şekil 4.23	Şur. Partisyonda 64 rakamı <i>Simayi-Şems</i>	59
Şekil 4.24	Köçekçe. İlk 4 ölçü <i>Ağırlama</i>	61
Şekil 4.25	Köçekçe. 17'nci ölçüden itibaren obua partisi <i>Nağme</i>	61
Şekil 4.26	Köçekçe. 45-49'uncu ölçüler arası tahta nefeslilerin partisi <i>Aranağme</i> ..	62
Şekil 4.27	Köçekçe. 49-53'üncü ölçüler arası ingiliz kornosu partisi <i>Nağme</i>	62
Şekil 4.28	Köçekçe. 53'üncü ölçüden itibaren trompet solosu <i>Aranağme</i>	62
Şekil 4.29	Köçekçe. 85 ci ölçüden itibaren bakır nefeslilerin partisi <i>Selam Havası</i>	63
Şekil 4.30	Köçekçe. 103-202'nci ölçüler arası piccolo partisi <i>Sirto</i>	64
Şekil 4.31	Köçekçe. 203'üncü ölçüden itibaren obua ve klarnet partisi.....	64
Şekil 4.32	Köçekçe. 230-252'nci ölçüler arası klarnet partisi <i>Taksim</i>	65
Şekil 4.33	Köçekçe. 250-274'üncü ölçüler arası <i>Hicaz Mandıra</i>	67
Şekil 4.34	Rast. İlk 6 ölçü yaylılar ve arp partisi <i>Deramed</i>	67
Şekil 4.35	Rast. 2 rakamından 4 ölçü önce klarnet solosu.....	68
Şekil 4.36	Rast. Partisyonda 5 ve 6 rakamları arasında flüt, obua ve klarnet tarafından icra edilen tema. <i>Uşşak</i>	69
Şekil 4.37	Rast. Partisyonda olmayan 6-7 rakamları arasında çalınan tema. <i>Hüseyni</i>	69
Şekil 4.38	Rast. 9 rakamından itibaren 6 ölçü piccolo, flüt ve obua partisi	70
Şekil 4.39	Rast. 21 rakamından 22 rakamına kadar yaylıların partisi	71
Şekil 4.40	Rast. 24 rakamından itibaren 3 ölçü yaylılar, piano ve celesta partisi...	72
Şekil 4.41	Rast. 29 rakamından 4 ölçü sonra flüt ve klarnet partisi	73
Şekil 4.42	Rast. 35 rakamından itibaren doğaç stilinde melodi.....	74
Şekil 4.43	Rast. 39 rakamından itibaren yaylıların partisi <i>Tasnif</i>	75
Şekil 4.44	Rast. 55 rakamının 10'uncu ölçüsü trompet solo	76
Şekil 4.45	Rast. 60 rakamının 3 cü ölçüsünden itibaren tahta üflemeliler partisi <i>Noleydi</i>	76

20.YÜZYIL AZERBAIJAN VE TÜRK SENFONİK MÜZİK ESERLERİNDE KULLANILAN MUĞAM-MAKAM EZGİLERİ

ÖZET

Müzik tarihi süresince müzikal öz arayışı neredeyse tüm besteciler için karakteristik bir özellik olmuştur. Bu bestecilerden birçoğu Klasik, Barok, Romantik ve diğer dönemdeki üstat bestecilerin eserlerini inceleyerek, onların teknik ve stillerini öğrenmeye çalışarak kendilerine belirli bir yol çizmişlerdir. Buna karşın bazı besteciler de kendi halk müziklerinden beslenmeyi ve yerel ezgileri eserlerinde kullanmayı tercih etmiştir. Özellikle *Ulusalcılık* akımının 20. yy. Çağdaş Müzik Akımları arasında yer almasıyla birlikte milli ruhun ön plana çıktığı eserler üretmek birçok Avrupalı besteci için karakteristik özellik olmaya başlamıştır. Avrupa müziğindeki bu tercihin, diğer kültürlerde de karşılık bulduğu, modalitenin daha yoğun görüldüğü Orta Doğu müzik kültürlerinde de benimsendiği görülmektedir.

Bu çalışmada, yerel müzikler konusunda oldukça zengin birikime sahip iki ülke olan, Azerbaycan ve Türkiye örnekleri ele alınmış, her iki ülkenin makam ve muğam ezgilerinin Avrupa Müziği teknikleriyle işlenişi üzerinde durulmuştur. Türkiye ve Azerbaycan'ın örnek olarak alınmasının temel gerekçesi, tarihi geçmişlerinin ortaklığı ve bundan hareketle kültürel üretimlerinin de benzerlikleridir. Makam ve muğam geleneği de bu benzerliklerin en önemlilerinden biridir. 20. yüzyılın başlarından itibaren her iki ülkenin bestecilerinin de Avrupa Müziği tekniklerine yönelmesiyle birlikte, halk ezgilerini merkeze alan bir sentez arayışına girdikleri görülmektedir. Özellikle "Batı" dinleyicisi için yeni ve farklı olan bu ezgilerle oluşturulan eserler, ilgi ve beğeni ile karşılanmıştır. Tez çalışmasında bu özelliklere sahip dört esere odaklanılmıştır: Bu kapsamda; Necil Kazım Akses'in "İtrî'nin Neva Kâr'ı üzerine Scherzo", Fikret Amirov'un "Şur Sinfonik Muğamı", Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" ve Niyazi Tagizade'nin "Rast" isimli eserleri içeriklerinde kullanılan makam ve muğam ezgileri kapsamında incelenecektir.

Anahtar kelimeler: *muğam, makam, senfonik müzik, geleneksel müzik*



MUGHAM-MAKAM MELODIES USED IN 20TH CENTURY SYMPHONIC MUSIC WORKS OF AZERBAIJAN AND TURKEY

SUMMARY

During music history, seeking the musical essence has always been a common characteristic for almost every composer. Many of them find their way with researching and learning the techniques that were specified by composers from Classical, Baroque, Romantic Era and other periods. However, some composers preferred feeding from their own folk music and using them in their own works. Especially with the Nationalism movement to be among the 20th Century Contemporary Music Movements, producing works in which the national spirit comes to the fore became a characteristic feature for many European composers. As the Eastern folk music is known for its richness and multifarious layers, this tradition can be encountered also in some works of Eastern composers.

In this study, it is investigated two countries quite versed in traditional music- which are Turkey and Azerbaijan in terms of using folkloric elements such as makams and mughams in Western Music techniques. The basic reasons for selecting these two countries are common historical background and similarities of cultural productivity.

Makam and mugham experience is one of the most important similarities. Starting from the beginning of the XX. century due to the warm approach towards Western Music techniques of composers from both countries, make them think about synthesis of folk music with these techniques. The works that were created with new and different melodies especially for “Western” audiences have been appreciated by many. In this study it is focused on 4 works that have these kinds of features. In this scope; the pieces called *Scherzo after “İtrî’s Neva Kâr”* by Necil Kazim Akses, *Shur Symphonic Mugham* by Fikret Amirov, *Köçekçe* by Ulvi Cemal Erkin and *Rast* by Niyazi Tagizade are investigated it terms of using makam and mugham elements.

Keywords: *mugham, makam, symphonic music, traditional music*



1. GİRİŞ

18. yy. sonlarına kadar müzik alanında özellikle vokal müzik anlamında İtalyanların, enstrümantal müzik anlamında ise Almanların hakimiyet teşkil ettiği bir algı mevcut olmuştur. 19. yy. itibariyle 1848 Devrimi'nin de etkisiyle Fransızların “Fransız” estetiği arayışı ve Rus bestecilerin de öz halk müziklerinden faydalanma çabalarıyla birlikte Ulusalılık Hareketi'nin müzik alanına da yansımaları gerçekleşmiştir. Giderek daha da popüler bir hal alan bu harekât İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle “Nasyonalizm” adı altında 20. yy. Çağdaş Müzik Akımları arasında yerini almıştır. Chopin, Lutoslawski, Debussy, Glinka, “Rus Beşleri”, Wagner, Dvorak, Grieg, Bartok, Elgar vb. gibi besteciler bu akımın en önemli bireyleri olmuşlardır (Mustan Dönmez ve Oyan, 2015). Avrupa, Amerika, Asya kıtalarındaki önde gelen bestecilerinin milli öz arayışı, modalitenin daha yoğun görüldüğü Orta Doğu müzik kültürlerinde de benimsenmiş, bu ülkelerdeki besteciler diğer ülkelere kıyasla daha yoğun çeşitliliği olan halk ezgilerini Batı müziği teknikleri altında birleştirerek birtakım eserler yaratmışlardır.

Genel anlamda Doğu müziğinin müzik kültürün oluşumuna katkısı olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Orta Doğu ve Uzak Doğu ülkelerinin geleneksel ezgileri her zaman batılı müzisyenlerin ilgisini çekmiştir. Bu konuda Ahmet Say “Türkiye'nin Müzik Atlası” kitabında (1998) Anadolu ve Orta Doğu müzik kültürlerinin batı müziğinin oluşumundaki önemli faktörler olduğunu vurgular. Say'a göre Anadolu uygarlığının tarihteki yükselişi dünya müzik kültürüne de önemli ölçüde etki etmiştir. Bu bağlamda hatta bu topraklar “Batı müziği”nin temeli olarak da kabul edilebilir (akt. Oral, 2011).

Herhangi bir ülkede müzik kültürünün kalitesinin anlaşılması için o ülkedeki geleneksel müzik stillerinin geçmişi araştırılması önemlidir. “Estetik bakımından, bir sevinci, bir eleme ifade eden ve çeşitli olayları canlandıran melodilerin en ince örneklerini halk müziklerimizde görebiliriz” (Şen ve Şen, 2011, s.47).

Doğu ve Batı müzik kültürleri arasındaki karşılıklı etkileşim ve müzikal alışveriş, bestecilerin her iki kültürün müzik tekniklerini kullanarak harmanlanmış eserler

yaratmasına olanak sağlamıştır. Bu kapsamda iki Orta Doğu ülkesi olan Azerbaycan ve Türkiye’yi ele alarak bu ülkelerde halk müziğinin yoğun kullanıldığı senfonik yapıları araştırmak ve bu eserlerde kullanılan tekniklerin benzerlik ve farklılıklarını ifade etmek hedeflenmiştir. Bu bağlamda her iki ülkeden konseptte uygun örnek eserler seçilmiş ve içeriklerinde kullanılan etnik yapılar kapsamında analiz edilmiştir. Bu çerçevede Türkiye’den Necil Kazım Akses’in “İtri’nin Neva Kâr’ı üzerine *Scherzo*” isimli eseri ile Ulvi Cemal Erkin’in “Köçekçe” isimli orkestra suiti ele alınmıştır. Azerbaycan örneği olarak da tarihte ilk *senfonik muğam* olan Fikret Amirov’un “Şur Senfonik Muğamı” ve aynı formda Niyazi Tagizade tarafından bestelenen “Rast Senfonik Muğamı” isimli eserler incelenmiştir.



2. AZERBAYCAN VE TÜRKİYE’DE GELENEKLİ MÜZİK STİLLERİNİN TARİHSEL GEÇMİŞİ

Dünyadaki birçok ülkede Avrupa müzik kültürü profesyonel müziğin başlangıcı olarak kabul edilse de Orta Doğu’da yüzyıllardır var olan müzik kültürlerinin de unutulmaması gerekir. Şifahi geleneğe dayanan müzik kültürleri, eğitim sürecinde meşk usulü geleneğini koruyarak yüzyıllarca ayakta kalmıştır. Bu tür kültürler aslında halk hikmeti anlamına gelen folklor bünyesinde birleşir. Söz konusu profesyonel Doğu müzik kültürü birçok ülkede farklı isimlerle tanınmaktadır. Örneğin bu müzik kültürünün adı Araplar ve Türkler için *makam*, Azerbaycanlılar için *muğam*, Özbek ve Tacikler için *makom*, İranlılar için *destgah*, Hintler için *raga*, Japonlar için *gagaku*, Endonezyalıları için *patet* ve Kazaklar için *küy*’dür (Zöhrabov, 2013).

Azerbaycan ve Türkiye aynı soy köküne ait iki ülke olduğundan bu ülkelerin müzik alanındaki geçmişleri tarihsel anlamda birbirinden çok uzak değildir. Bu iki ülke arasında müzikal etkileşimin tarihi oldukça eskiye dayanmaktadır. Şöyle ki, Evliya Çelebi 18. yy. müzik kültürü hakkında yazdığı “Seyahatname” isimli kitabında Osmanlı sultanlarının Azerbaycan’ın müzik alanında önde gelen isimlerini sık sık Osmanlı’ya davet ettiğinden bahsetmiştir. Kitapta IV Murat’ın birçok enstrümanda icra yeteneğine ve bestecilik kabiliyetine sahip Azerbaycan’lı müzisyen Muradağa Nahçıvan’lıyı İstanbul’a davet etmesi, ona burada eğitim imkanları sağlayarak Şeşteri Murat Ağa olarak yetiştirmesi özellikle vurgulanır (İsmayılov, 1984).

Ülkelerin kültürü yüzyıllara dayanan toplumsal birikimlerle oluşur. Bu birikimi oluşturan birçok etken vardır. Tarih, coğrafya, toplumsal yaşayış alışkanlıkları gibi unsurları tanımak, bir ülkenin müzik kültürünü tanımak açısından önemlidir.

2.1. Azerbaycan’da Müzik

Coğrafi konumuna göre Azerbaycan bir zamanlar burada yerleşmiş olan Asya ve Avrupa’ya ait birçok sivilizasyonun kültürel değerlerini kendinde birleştirmektedir. Modern müzikoloji bilimi Azerbaycan’ın müzik alanındaki geçmişinin birkaç bin yıl öncesine dayandığını savunmaktadır. Bu kapsamda yapılan araştırmalar sayesinde Kafkas sıra dağlarının güneyinde *Gobustan* isimli bölgede tahmini 15 bin (son verilere

göre 40 bin) yıl öncesine yani üst paleolit devrine ait önemli bulgular ortaya çıkmıştır. Onların arasında kayalara kazınan insan silüetleri sanki kollektif dansı (*Yallı*¹) hatırlatmaktadır (Şekil 2.1). Bu silüetlere çok yakın bir bölgede ise büyük bir taş bulunmuştur ki ona sert bir cisimle vurulduğunda oldukça farklı sesler ortaya çıkmaktadır. Yeri halkın *Gaval Daş* olarak isimlendirildiği bu taş müzikologlar tarafından Azerbaycan'ın en kadim vurmali çalgısı, dolayısıyla en kadim müzik enstrümanı olarak kabul edilmiştir. Bu tipli 6000'den fazla örneğin bulunduğu Gobustan bölgesi 2007 senesinde UNESCO'nun "Dünya Mirası" listesine dahil edilmiştir (İsmayılov, 1984).



Şekil 2.1 Gobustan'da taş üzerine kazınmış insan silüetleri

Genel anlamda Azerbaycan müziğinin gelişimi tarihsel olarak 3 kademeye ayrılabilir. İlk kademe aşık-ozan sanatı (aşık musikisi) olarak kabul edilir. Şairler, şarkıcılar ve bestecilerin birlikte çalışmasıyla oluşan bu kadim müzik sanatı varlığını bugüne kadar korumaktadır.

¹ El ele tutuşarak oynanan oyunlara verilen genel ad.

“Bu müziğin daha orta asırlarda Azerbaycan’da yayılmış olduğunu en kadim edebi abidelerden biri olarak kabul edilen kahramanlık destanı “Dede Korkut”dan biliriz. Bu destan özellikle Azerbaycan aşık sanatı hakkında bize daha kıymetli bilgiler sunmaktadır” (İsmayılov, 1984, s.6).

Bu müzik sanatında lirik “güzellemeler” (övgü şarkıları) ve “ustadnameler” (nasihat şarkıları) vardır ki onların en iyi örneklerine “Köroğlu” destanında rastlanmaktadır. Her türlü duygu aktarımını sağlayabilen bu müzik sanatında “*Yanık Keremî*”, “*Dilgemi*” gibi hüznün ve keder içerikli, “*Efşarı*” ve “*Şerili*” gibi neşeli ve hızlı müziklere de vardır. Gurbani (16. yy.), Sarı Aşık (17. yy.), Aşık Valeh (18. yy.), Aşık Alı (19. yy.) gibi birçok ozanlar aşık sanatının en mahir şahsiyetleri olmuş ve bu müzik sanatının günümüze kadar ulaşmasında önemli rol sahibi olmuşlardır (Cafer, 2015).

Klasik Azerbaycan bestecilerinin eserlerinde de çoğu zaman aşık musikisine yer verilmiştir. Bu kapsamda Azerbaycan müziğinin atası sayılan Üzeyir Hacıbeyli’nin “Aslı ve Kerem” ve “Köroğlu” operalarını örnek olarak gösterilmesi mümkündür ki, her iki operanın da ana kahramanı aşıktır. Onun dışında Kara Karayev, Cövdet Hacıyev, Fikret Amirov, Cahangir Cahangirov vb. gibi bestecilerin de birçok eserinde aşık musikisi ezgilerine sıklıkla rastlanmaktadır (İsmayılov, 1984).

Azerbaycan müziğinin gelişimindeki ikinci kademe Azerbaycan müzik kültürünün incisi olarak kabul edilen, Azerbaycan’ın şifahi ananevî (gelenekli) profesyonel musikisinin en önemli bireyi olan muğam müziğidir. Buradaki şifahi kelimesi oldukça önemlidir ki bu müziğin günümüze ulaşmasında herhangi bir notasyon söz konusu olmamış aktarım şifahi, yani sözlü olarak nesilden nesile gerçekleşmiştir. Elbette ki Azerbaycan’ın bulunmuş olduğu coğrafi konumu göz önünde bulundurulduğunda bu müzik türünün sadece Azerbaycan’a ait olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Yukarıda da belirtildiği üzere *muğam* farklı veya yakın isimlerle (*makam*, *makom*, *destgah*, *raga* vs.) Orta Asya’nın birçok ülkesinde asırlardır varlığını sürdürmektedir. Ancak, bazı bilimsel araştırmalar muğamın özünün Azerbaycan topraklarında olmasını savunmaktadır. Birçok ilim dalını içerisinde bulunduran meşhur *Lugatnâme-i Dihhudâ* (1946) kitabında muğamın tarihinden de bahsedilmektedir; “Muğam sanatı M.Ö 9-10. yüzyıllarda mug’lar tarafından icra edilirdi. Kökü Sümer medeniyetinden gelmektedir” (Kasimi, 2019, s.18). İlyas Meherremi ise “Muğam’ın Gelişim Tarihçesi”

(2010) isimli kitabında: “Muğam sözünün kökü mug’dan gelmektedir. Oradaki mezhebi dini ayinler müzik, avaz ve ritim ile icra edilirdi. Zaman geçtikçe bu müzik gelişerek şimdiki Muğam seviyesine ulaşmıştır” ifadelerini kullanmıştır (akt. Alilicanzade, 2015).

Yukarıdaki bilgilere istinaden yapılan tarihsel araştırmalarda M.Ö 9-10. yüzyıllarda *Mug* ismine birçok kaynakta rastlanmakta, onların Med İmparatorluğu yönetiminde (bazı kaynaklara göre Urmiye gölü etrafında meskunlaşmış) hem devlet idaresinde hem dini hem de bilimsel konularda bilge bir tayfa oldukları belirtilmektedir. Bu konu hakkında Azerbaycan’lı şair Nizami Gencevi (1141-1209) “İgbalname” isimli kitabında şöyle yazmıştır: “Üstad, gel, kadim devri yada sal, Muğlartek muğani hoş bir hava çal” (2004, s.54). 12. yy.’da yazılmış olan bu mısralar mug’ların aynı zamanda müzik alanında da bilge faaliyetlerinin olduğunu göstermektedir. Gencevi’nin yine aynı mısralarında mug’ların yaşadıkları bölge için *Mugan* ifadesi kullanılmıştır ki Azerbaycan’da *Mugan* isimli büyük bir ovanın varlığı bu konuda yapılan çalışmaları desteklemektedir (Chandrakausika, 2013).

*Dünyada Muğamı bilmeyen bir kes,
Perdeli yolları düz gide bilmez.*

Nizami Gencevi “İgbalname” (2004, s.14)

Azerbaycan muğamları ile ilgili yapılan araştırmalar Orta Çağ dönemlerine kadar uzanmaktadır. Azerbaycan’ın bilinen ilk müzikolog alimleri Safiuddin Urmevi (13. yy.), Abdulkadir Marağayi (15. yy.) ve Mirza Bey (18. yy.) Azerbaycan muğamları konusunda oldukça önemli araştırmalar yapmış ve hatta muğamların gelişiminde önemli rol oynamışlardır. Onların belirttiğine göre 9-10. yüzyıllarda muğamın belli bir nota yazım sistemi mevcut olmuştur. Lakin, ne yazık ki bu yazı sistemi günümüze kadar ulaşmamıştır (İsmayılov, 1984).

Azerbaycan’da muğamlar geleneksel olarak tar, kemençe ve hanendeden oluşan trio şeklinde icra edilir. Muğamların sayısı oldukça fazladır ve genel olarak olaylara, kişilere, bölgelere, modlara vs. göre isimlendirilmektedirler. Örneğin duygusal yapıya sahip muğamlar («*Simai-Şems*», «*Rast*», «*Dilkash*» ve s.), farklı yörelere hitab eden muğamlar («*Arazbari*», «*Qarabağ Şikestes*», ve s.), bireylere hitap eden muğamlar («*Shah Khatai*», «*Khosravani*», «*Huseyni*» ve s.), şehirlere hitap eden muğamlar («*Bayati Shiraz*», «*Bayati-Isfahan*», ve s.), sayılara hitap eden muğamlar («*Yegah*»,

«Dügah», «Segah», «Çargah», «Pençgah»), ülkelere hitap eden muğamlar («Bayati-Kurd», «İraq», «Mahur Hindi», «Bayati-Turk», ve s.) vs. (Qaliboğlu, 2008).

Azerbaycan müziğinin gelişimindeki üçüncü kademe ise dahi besteci Üzeyir Hacıbeyli ve takipçileri dönemini kapsayan Azerbaycan klasik enstrümantal müziğidir. Azerbaycan klasik müziğinin gelişimi söz konusu olduğunda Üzeyir Bey'in isminin anılmayacağı neredeyse tek bir kaynak bile yoktur. Hacıbeyli 1885 yılında sanat, edebiyat ve müzik alanında Azerbaycan'ın kalbi sayılan Şuşa şehrinde doğmuş, ilk müzik eğitimini dayısı Aliverdibeyov'dan almış ve ardından *Gori Öğretmenler Lisesi*'ne kabul edilmiştir.



Şekil 2.2 Üzeyir Hacıbeyli

Hacıbeyli daha Şuşa'da iken “*meclisi-üns*²” isimli edebi meclisin müzikal etkinliklerinde aktif olarak iştirak etmiştir. Temel amacı Nizami, Fizuli, Vagif gibi Azerbaycan edebiyatının önemli isimlerinin eserlerini halk arasında yaygınlaştırmak olan bu meclis bünyesinde sık sık bu kişilerin gazelleri muğam müziği eşliğinde sergilenmiş ve hatta müzikal tiyatrolar düzenlenmiştir. Bu kapsamda 1897 senesinde Füzuli'nin “Leyli Mecnun” eserinden “Leyli Mecnun'un mezarı başında” kısmı yine

² Dostluk meclisi anlamına gelir. 19.yy'da Hurşid Banu Natavan önderliğinde Şuşa'da faaliyet gösteren yaklaşık 30 üyesi bulunan edebi meclis.

muğam üçlüsü ve koro eşliğinde sergilenmiştir. Daha 13 yaşındayken bu koroda yer alan Hacıbeyli eserden o kadar etkilenmiştir ki tam on sene sonra 1907 senesinde “Leyli ve Mecnun” operasını yazmış ve 1908 senesinde Zeynalabdin Tağıyev Tiyatrosu’nda bu operanın prömiyeri gerçekleştirilmiştir. Doğuda ilk opera olarak kabul edilen bu eser, Azerbaycan’da milli operaların yaranması için zemin hazırlamış ve profesyonel bestecilik faaliyetleri anlamında önemli bir etken olmuştur (Cafer, 2015).

“Leyli Mecnun” operası ile Hacıbeyli aynı zamanda dünyada eşi benzeri bulunmayan “*Muğam Operası*” janrının da temelini atmış oldu. İçerdiği geleneksel muğam ezgileri ve kullanılan milli enstrümanlar nedeniyle “*Muğam Operası*” olarak isimlendirilen bu türde yazılan diğer eserlere örnek olarak yine Hacıbeyli’nin “Şeyh Senan” (1909), “Rüstem ve Söhrab” (1910), “Şah Abbas ve Hurşud Banu” (1912), “Aslı ve Kerem” (1912), Zülfikar Hacıbeyov’un “Aşık Garip” (1916), Müslüm Mogamayevin “Şah İsmayıl” (1916) isimli operaları gösterilebilir.

Hacıbeyli 1910 senesinden sonra eğitimini sürdürmek adına Moskova, ardından da St. Petersburg konservatuvarında çalışmalarına devam etmiş, buradaki eğitimini tamamladıktan sonra Bakü’ye dönerek müzik alanında çok önemli kurumların açılmasına öncülük etmiştir. Onun desteği ile o dönemde Azerbaycan’da klasik müzik açısından önemli gelişmeler yaşanmış, Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası (1920), Koro (1926), Halk Çalgı Enstrümanları Orkestrası (1931), Azerbaycan Besteciler İttifakı (1934), Azerbaycan Devlet Filarmoni Cemiyeti (1936), Müzikal Komedi Tiyatrosu (1938) ve s. gibi müzik alanında yeni cemiyetler kurulmuştur. Hacıbeyli’nin Azerbaycan klasik müziğine katkıları bununla kalmamış, besteci Azerbaycan muğamlarını profesyonel biçimde notaya alan ilk kişi olmuş ve bu kapsamda sonraki jenerasyon bestecilerine de yol göstermesi adına “Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları” (1945) kitabını yazmıştır. Besteciye hürmet göstergesi olarak Hacıbeyli’nin doğum günü olan 18 Eylül günü her sene Azerbaycan’da *Milli Musiki Günü* olarak kutlanmaktadır (Azerbaycan Milli Kütüphanesi, 2009).

2.2. Türkiye’de Müzik

Yaklaşık 5000 yıllık geçmişi, hüküm sürdüğü geniş coğrafya ve geçtiği tarihsel dönemler göz önünde bulundurulduğunda Türklerin müzik alanında da oldukça fazla ulus ve medeniyetlerle etkileşimde bulunmuş bir toplum olduğu ifade edilebilmektedir. Türk kültüründe yazılı belgeler son 1500 yılı kapsadığından, bundan önceki döneme ilişkin kaynaklara ulaşılamamaktadır. Ancak, bazı Çin kaynaklarına ve Orta Asya’da yapılan arkeolojik kazılara istinaden ilk Türk devletleri olan Hunlar, Göktürkler ve Uygurların geniş bir müzik kültürüne sahip oldukları vurgulanmaktadır (Körükçü, 2005).

“Geçmişten günümüze olan tarihsel süreç içinde Orta Asya-Anadolu eksenindeki kültür ilişkileri bağlamında en temel ve en güçlü Türk devletleri zincirinin ana halkaları sırasıyla “1. Hunlar-Göktürkler-Uygurlar, 2. Karahanlılar-Gazneliler-Selçuklular, 3. Türkiye Selçukluları- [Türkiye] Osmanlılar-Türkiye Cumhuriyeti'dir” (Uçan, 2000, s.599).

Geçirdikleri tarihsel süreç ve inanışlarına rağmen bu devletlerin hepsi için müzik anlamında ortak bir nokta vardır ki, o da askeri müziklerdir. Bazı kaynaklara göre Hun imparatorluğunda milattan önce 209 yılında Mete Han önderliğinde ilk düzenli kara ordusu kurulmuş ve hem onları cesaretlendirmek hem de düşmana karşı motivasyonel avantaj sağlamak için müzikten istifade edilmiştir. Bu dönem imparatorluk bünyesinde kurulan *Tuğ Takımları* kös çalgılar, boru, zil, davul gibi enstrümanların bulunduğu ilk askeri müzik topluluğu olmuştur. Hem düşmanın gözünü korkutmak hem de orduyu düzene sokmak için kullanılan bu takımlar o kadar etkili olmuştur ki, bu gelenek sadece Türk devletleri içerisinde kullanılmakla kalmamış, kısa sürede bir savaş tekniği veya savaş alameti olarak diğer devletlerin de ordusunda benzer topluluklar kurulmuştur (Çağlak ve Filiz, 2018). Mahmut Ragıp Gazimihal bu konuda şöyle aktarmaktadır: “Askerî muzikayı güney ve batıya doğru erkenden yayanlar Türkler olmuştur. Orta zamanda Hindistan, Irak, Mısır ve Anadolu’nun saray ve ordularında benzer takımlar kuruldu. Türlü kültür münasebetleri, askerî muzika göreneğini Endülüs’e kadar yaymıştır” (1955, s.1).

Türkler için bir egemenlik sembolüne dönüşen tuğ takımları, sonraki Türk devletleri olan Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklular’da da varlığını

sürdürmüştür. Elbette ki aradan geçen uzun bir süreç dahilinde Tuğ Takımları da hem geleneksel açıdan hem de kullanılan enstrümanlar açısından muhtelif değişimlere maruz kalmıştır. Karahanlıların İslamiyeti kabul etmesiyle birlikte artık sadece savaş alanlarında değil, devlet merasimleri ve namaz vakitlerinin duyurulmasında da kullanılan takımlar, *Nevbet* veya *Tabıl* takımları olarak da isimlendirilmeye başlamıştır. Nihayet Osmanlı döneminde bu takımlar kendisinin en şaşıaalı dönemini yaşamış, Yeniçeri Ocağı'nın kurulmasıyla birlikte sayıları 300'e kadar çıkan *Mehter* isimli bir müzik topluluğuna dönüşmüş ve bu topluluk İstanbul'un fethi dahil Osmanlı'nın neredeyse bütün seferlerinde aktif olarak görev almıştır. 16. yüzyıldan itibaren faaliyetleri daha da çoğalan ve Türklerin simgesine dönüşen mehter takımı dönemin Avrupa'daki önemli bestecilerinin de dikkatinden kaçmamıştır. Gluck, Mozart, Beethoven gibi besteciler özellikle mehter marşlarından etkilenerek Türk motiflerine eserlerinde yer vermiş ve "Alla Turca" (Türk Tarzı) isimli kavramı klasik müzik literatürüne kazandırmışlar (Çağlak ve Filiz, 2018).

Orta çağlarda Arap ve Fars müzik dünyasında yeni bir takım müzik oluşumları meydana gelmiştir. Anadolu gibi bir merkezde meskunlaşan ve geniş bir coğrafi alana sahip olan Türkler özellikle islamiyetin kabulünden sonra bahsi geçen müzik oluşumlarından etkilenmiş ve katkı sahibi olmuşlardır. Günümüzde makam olarak isimlendirilen bu müzik oluşumları Geleneksel Türk Müziğinin temelini teşkil etmektedir (Levendoğlu, 2004).

Araştırmalara göre makam terimini yazılı kaynaklarda ilk kullanan kişi Güney Azerbaycan'lı müzikolog Abdülkâdir Merâgî (1353-1435) olmuştur. Merâgî'den önceki kaynaklarda makam kelimesine rastlanmasa da bu terim yerine daha çok dizi anlamına gelen *edvar*³ kelimesinin kullanıldığı görülmektedir (Kaçar, 2008). Lakin edvar ve makam kavramı karıştırılmamalıdır. Edvarlar 4'lü ve 5'lilerin oluşturduğu diziler, makam ise bu diziler arasından seçilen 12 diziye verilen isimdir (Hatipoğlu, 2019).

Tarih boyu "*Kitâbü'l Edvâr*" ("Devirler Kitabı") ismi altında birçok çalışmalar yapılmıştır ki bunlardan ilki 13. yüzyıl müzikoloğu Safiyyuddîn Urmevî (1224-1294)

³ "*Edvâr* kelimesi Arapça "devr" kelimesinin çoğulu olup, "dâireler, dönüşler" anlamlarını taşır. Eski dönemlerde yazılan mûsikî nazariyâtı kitaplarına "edvâr" isminin verilmesi bu eserlerde konu edilen makam ve usullerin, daire şeklindeki çizimlerle gösterilmesinden dolayıdır" (Uygun, 2019, s.24).

tarafından yazılmış kitaptır. Doğu milletlerinin müzik nazariyelerinin temelini teşkil eden bu kitap asırlardır Arap, Türk ve İranlı nazariyatçıların üzerine analizler yaptığı, kitaplar yazdığı bir eserdir (Uygun, 2019). Hem Merâğî hem de Urmevî makamlarla ilgili yaptıkları araştırmalarda geçmiş dönemde yaşamış el-Kindî (805-875), Fârâbî (873-950) ve İbn-i Sînâ (980-1037) gibi müzik alanında da önemli çalışmalar yapan düşünürlerin kaynaklarından faydalanarak sınıflandırmalar yapmışlardır (Kaçar, 2008).

Türk musikisi nazariye anlamındaki en mühim dönüm noktalarını farklı dönemlerde farklı musiki alimlerinin çalışmalarıyla yaşamıştır. Bunlardan ilki 18. yüzyılda Dimitri Kantemiroğlu’nun, ikincisi 19. yüzyılda Abdülbaki Nasır Dede’nin, üçüncüsü 20. yüzyılda Rauf Yekta Bey’in, sonuncusu ise yine 20. yüzyılda Hüseyin Sadeddin Arel ve Suphi Ezgi’nin yapmış oldukları çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir (Hatipoğlu, 2019).

Arapça “bulunulan mevki”, “durulan nokta” gibi kelime anlamlarına sahip makam teriminin müzikal anlamda ifadesi ise oldukça karışıktır. Birçok kaynaktan etimolojik açıdan birbirine benzer ifadelerle tanımlanmış olmasına rağmen farklı özellikleriyle açıklanmıştır. Örneğin iki farklı dönemde makam için verilen tarifler aşağıdaki gibidir: Nâsır Dede’ye göre makam; “Uygun bir yol ile temel unsurlarının işitilmesiyle kendine özgü bir bütünlük taşıyıp, başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan ezgidir” (Başer, akt. Hatipoğlu, 2019, s.62).

Sadeddin Arel’e göre makam; “Dizide veya lahinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyetdir. Şu hâlde makam bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur” (Arel, 1993, s.30).

Tariflerden görüldüğü üzere Nâsır Dede’nin konuya bakış açısı daha geleneksel, Arel’in yaklaşımı ise daha moderndir. Doç. Dr. Emrah Hatipoğlu “Makamlar ve Terkibler” isimli kitabında bu konuyu şu şekilde açıklar: “Günümüzde makamlar; dizi, dörtlü ve beşlilerden ibarettirler. Bu yaklaşımın olumsuz tarafı; makam kavramının aslında neyi ifade ettiğinin anlaşılmamasına sebep olmasıdır” (2019, s.71).

18. yüzyılda Osmanlı kültürünün Batı kültüründe ilgi odağı olduğu bir vakitte Osmanlı’da da batılılaşma hareketi başlamıştır. Sultan III. Selim’in teşebbüsü ile

hemen hemen her alanda “batılılaşmak” için yapılan reformlar müzik alanını da etkilemiş, özellikle III. Selim’in reform siyasetini devam ettiren sultan II. Mahmud döneminde Osmanlı’ya Avrupa ülkelerinden müzisyenler davet edilmiştir. 1828 senesinde İtalyan müzisyen Guiseppe Donizetti’nin ülkeye davet edilmesiyle müzik alanında önemli değişimler yaşanmış, bundan 6 sene sonra Donizetti’nin teşebbüsü ve rehberliği ile Türkiye tarihinde ilk orkestra olarak bilinen “*Muzıka-yı Hümayun*” orkestrası kurulmuştur. Bu olay aynı zamanda mehter müziğinden bando müziğine geçişi de resmileştirmiştir. Batı müziğine olan sıcak yaklaşım diğer sultanlar tarafından da devam ettirilmiş, özellikle batı müziğine derin ilgisi olduğu bilinen sultan II. Abdülmecid Türk insanı için gerçek müziğin halk müziği olduğu ama müziğin batı kültürü ile öğrenilmesi gerektiğine inanmıştır. Kendisinin de küçük yaşlardan batı kültürü ve müziği ile yetişmesinden dolayı onun döneminde alafranga ve alaturka müzik türleri varlıklarını bir arada sürdürmüş ve Saray cemiyeti tarafından kabul edilmiştir. Sonraki sultanlar Abdülaziz ve II. Abdülhamid’in de dönemlerinde bu gelenek devam ettirilmiştir (Kılıç, 2019).

Osmanlının son döneminde yapılan “batılılaşma” eylemleri Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde Cumhuriyetin ilanıyla birlikte farklı bir ivme kazanmış Ali Uçan’ın ifadesiyle; “Cumhuriyet Türkiye’nde Türk Müzik kültürü *Türk kalarak yenileşme ve batılılaşma, çağdaşlaşma ve evrenselleşme* ilke ve amacı doğrultusunda yeniden temellenmiş, yeniden yapılanmış, yeniden örgütlenmiş, yeniden kurumlaşmıştır” (2000, s.621). Darülelhan’ın İstanbul’da yeniden açılarak Konservatuvar’a dönüştürülmesi (1923), Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’nin kurulması (1924), Muzıka-i Hümayun’un İstanbul’dan Ankara’ya taşınması ve burada orkestra, bando ve fasıl topluluklarından oluşan Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti ismi altında faaliyet göstermesi (1924), Avrupa’ya müzik alanında yetenekli gençlerin eğitime gönderilmesi (1925), Geleneksel Türk Halk Müziği ezgilerinin derlenmeye başlanması (1925-1926), Güzel Sanatlar Müdürlüğü’nün kurulması (1935), Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kurulması (1936) vs. gibi olaylar Atatürk önderliğindeki Cumhuriyet’in ilk 15 yılında gerçekleştirilmiş en önemli değişim, dönüşüm çalışmaları olmuştur (Uçan, 2000).

2.3. Geleneksel Müzik Stillerinin Teorik Yapıları ve Karşılaştırılması

2.3.1. Muğam teorisi

Azerbaycan muğamlarının ilk sistematik versiyonu Azerbaycan Klasik Müziğinin kurucusu olarak bilinen besteci Üzeyir Hacıbeyli tarafından yazılmıştır. Uzun araştırmalar sonucu Hacıbeyli, Batı müziğinde olduğu gibi Azerbaycan müziğinde de 1 oktavın 7 diyatonik 12 kromatik perdeden oluştuğunu ancak Batı müziğinden farklı olarak perdelerin eşit tempere edilmemiş olmasını ifade etmiştir. Büyük 3'lünün standartta göre daha dar, küçük 3'lünün ise daha geniş tempere edilmiş olmasından dolayı Azerbaycan muğamlarına ait ezgiler eşit tempere edilmiş bir enstrümanda örneğin piyanoda çalındığında üçlü ve altılı aralıklarda uyumsuzluk olması oldukça muhtemeldir. Majör ve minör dizilerden farklı olarak Azerbaycan müziğindeki diziler perde sistemine bağlı olarak 8 ile 11 ton arasında değişmektedir. "Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları" isimli kitabında bu dizileri *lad* olarak isimlendiren Hacıbeyli bu ladların iki veya daha fazla tetrakordun birleşmesiyle ortaya çıktığını belirtmektedir (Hacıbeyli, 1944).

Azerbaycan ladlarının esasını teşkil eden tetrakordların kuruluş formülleri aşağıdaki gibidir:

- | | |
|------------------------|---|
| a) 1-1- $\frac{1}{2}$ | d) $\frac{1}{2}$ -1- $\frac{1}{2}$ |
| b) 1- $\frac{1}{2}$ -1 | e) $\frac{1}{2}$ -1 $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ |
| c) $\frac{1}{2}$ -1-1 | |

Azerbaycan muğam ladlarını elde edebilmek için tetrakordlar *zincir*, *karma*, *aracı yarım ses* ve *aracı tam ses* olmakla toplam 4 yöntemle birleştirilebilir:



Şekil 2Hata! Belgede belirtilen stilde metne rastlanmadı..3 Zincir yöntemiyle birleşen tetrakordlar.



Şekil 2.4 Karma yöntemiyle birleşen tetrakordlar.



Şekil 2.5 Aracı yarım ses yöntemiyle birleşen tetrakordlar.



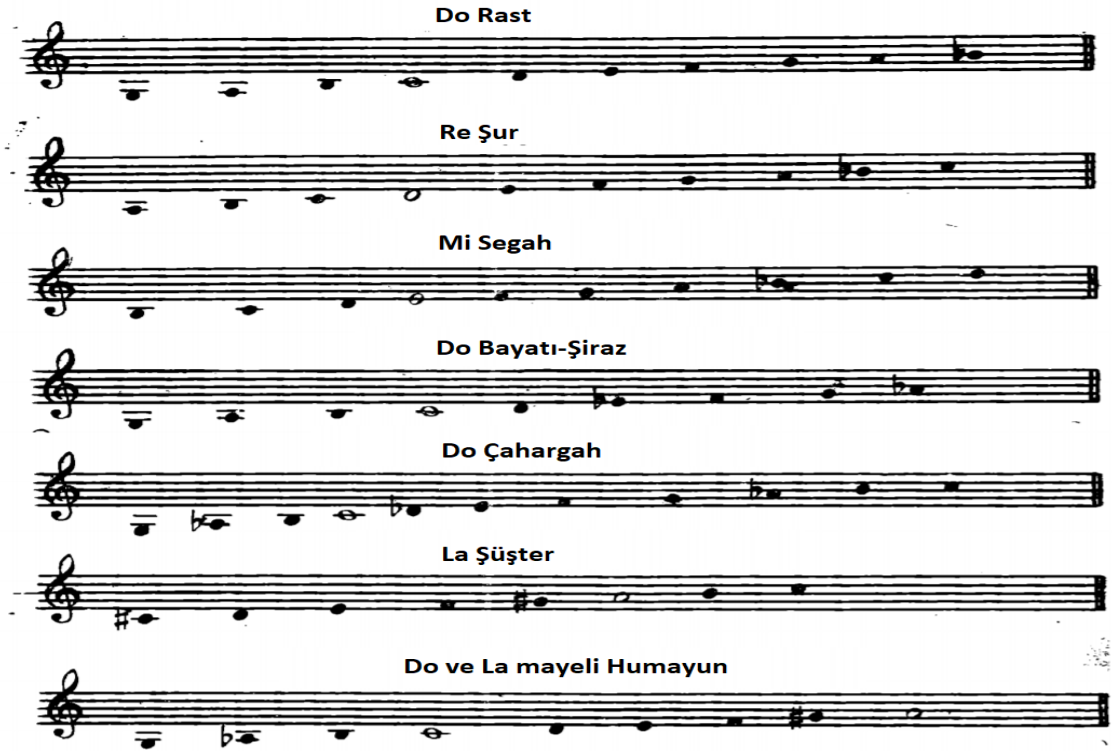
Şekil 2.6 Aracı tam ses yöntemiyle birleşen tetrakordlar.

Hacıbeyli yukarıdaki yöntemlerle herhangi bir sestten farklı dizilerin yaratılabileceğini, lakin bunun esas Azerbaycan ladlarından birinin temelini teşkil edebilmesi için kurulan tetrakordlarda her bir sesin bir sonraki tetrakorddaki sıra anlamında karşılığı olan sesle ya tam 4'lü, ya tam 5'li, ya küçük 6'lı ya da büyük 6'lı aralık oluşturmuş olması, elde edilen dizideki sesler arasında ise tritonun (1+1+1) mevcut olmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Yukarıda belirtilen 5 formül ve 4 yöntemin her biri denendiğinde toplam 20 lad ortaya çıkmaktadır ki bunlardan sadece 7'sinde aralık ve triton kurallarına uyulduğu görülür. Bu nedenle Hacıbeyli Azerbaycan müziğinde 7 esas, 3 ilave Muğam ladının olduğunu belirtmiştir (İsmayılov, 1984).

7 esas muğam ladları; *Rast*, *Şur*, *Segâh*, *Şüşter*, *Çahargâh*, *Bayatı-Şiraz* ve *Humayun*, 3 ilave ladlar ise *Şahnaz*, *Sarenç* ve ikinci tür *Çahargâh*'dır. Esas muğam ladlarından *Rast*, *Şur* ve *Segâh*; zincir, *Şüşter* ve *Çahargah*; karma, *Bayatı-Şiraz*; aracı yarım ses, *Humayun* ise aracı tam ses yöntemi ile birleşen tetrakordlar yöntemiyle ortaya çıkmaktadır.

Bilindiği üzere Batı sisteminde majör ve minör gamlarda tonik, yani akorun temel sesi dizideki birinci derece (akorun ilk sesi) olarak kabul edilir. Azerbaycan muğam

terminolojisiinde maye-tonik veya sadece maye olarak isimlendirilen bu ses Şüşter muğam ladında altıncı, Humayun muğam ladında dördüncü ve dokuzuncu, geriye kalan bütün muğam ladlarında ise dördüncü dereceye (Şekil 2.7) tekabül etmektedir (İsmayılov, 1984).



Şekil 2.7 Mayelerine göre muğam dizileri

Azerbaycan şifahi halk müziği çerçevesinde muğamlar ikiye bölünmektedir: Muğam destgahları ve zerbi (darbi) muğamlar. Muğam destgahları suit karakterli olup birçok bölümden oluşan vokal-instrumental eserlerdir. Zerbi muğamlar ise adından belli olduğu gibi vurmali çalgıların yoğunluk teşkil ettiği tek bölümlü kompozisyonlardır. Muğam destgahlarında vokal emprovizasyonlar serbest ritme sahipken, zerbi muğamlarda emprovizasyonlar daim eşlik enstrümanların ostinato karakterli ritmik fonu çerçevesinde gerçekleştirilir (Zöhrabov, 1986). Azerbaycan muğamları genel olarak tar, kamança ve haneneden oluşan trio tarafından icra edilir. Birkaç bölümden oluşan muğam destgahları geleneksel olarak aşağıdaki kısımlardan oluşmaktadır:

Deramed: “İcra edilen muğam destgahının bütün şubelerini kendi içerisinde barındıran, muğamın başlangıcında icra edilen küçük enstrümental mukaddime kısmıdır” (Akhundov, 2015, s.11). İcracının isteğine göre bazı durumlarda deramed çalınmaya da bilir.

Berdaşt: Genelde deramed kısmından sonra gelir, aslında deramedle birlikte mukkadime teşkil ederler. Deramed kesin metro ritme sahip enstrümantal bir eser iken, berdaşt daha serbest yapıli emprovizasyon karakterli epizottur.

Şube: Fikri Soysal’ın tabiri ile “Şûbe’ler muğam formu içinde belirli istinat perdeleri ve karar perdeleri olan müzikal seyir cümleleridir” (2012, s.80). Arapça bölüm anlamına gelen şubeler Azerbaycan muğam destgahlarında bugün de sıklıkla kullanılan bir kelime iken, Türk müziği kaynaklarında bu terime sadece 15-18. yüzyıllarda yapılan makam sınıflandırmalarında rastlanmaktadır.

Guşe: “Hacimce daha küçük olan bir veya birkaç müzikal epizodu kendisinde birleştiren, lad-tonal karakterine göre özgür barınamayan ve entonasyon anlamında belli bir şubeye tabi olan serbest vezinli şifahi geleneksel musiki cümleleridir” (Akhundov, 2015, s.13). Buradan da anlaşıldığı üzere guşeler yapısı ve küçük hacimleri gereğince şubelerin içerisinde yer alır.

Avaz: “Herhangi bir ladda belirli beyitlerin veya hecelerın serbest vezinde, şifahi geleneksel müzik üslubunda ve milli ahenge uygun biçimde özgürce okunarak tamamlanan müzik cümleleridir” (İmrani, 1998). *Emman-emman, yarım emman* ve s. avazlara verilebilecek en yaygın örneklerdir.

Renk: “Renkler, hânendelerin dinlenmesi için zaman kazandıran, aynı zamanda muğamın müzikal temasına renklilik ve akıcılık veren, iki şûbe arasında tezatlık oluşturan eserlerdir” (Soysal, 2012, s.79). Renkleri genel anlamda mahnı karakterli, sözsüz oyun havaları gibi ifade edebiliriz. Genellikle iri hacimli destgahlarda her şubenin sonunda renk verilir. Küçük hacimli şube veya guşeleri tamamlayan renkler ise **diringi** olarak isimlendirilmektedir (Akhundov, 2015).

Tasnif: Dakik ölçülü ritme sahip olan ve destgahdaki şubeler arasında hanende tarafından icra edilen mahnı karakterli bölümlerdir. Sözleri çoğu zaman gazellerden alınan tasnifler de bir nevi sözlü renk olarak kabul edilebilir.

2.3.2. Makam teorisi

Yukarıda da belirtildiği üzere Türk müziği tarihinde asırlardır varlığını sürdüren günümüzde makam olarak isimlendirilen, melodik seyri ve kuralları olan ezgisel yapılar, dönem dönem birçok müzikolog tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Aşağıdaki çizelge (Çizelge 2.1) 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar bu kapsamda yapılan en bilinen çalışmaların içeriğini kısaca özetlemektedir:

Çizelge 2.1 XIII-XIX. yüzyıllarda makam sınıflandırılmaları

	Makam	Avaze	Şube	Terkib
Urmevî XIII.yy.		•	•	
Fâtih Anonimi XV.yy.	•	•	•	
Hızır b. Abdullah XV.yy.	•	•	•	•
Kantemiroğlu XVII.yy.	•			•
Abdulbâkî Nâsır Dede XVIII.yy.	•			•
Haşim Bey Edvârı XIX.yy.	•			

Çizelgeden anlaşıldığı üzere 13. yy.'da Urmevî tarafından yapılan sınıflandırmada makam kavramı kullanılmamış sadece avaze ve şube kavramları kullanılmıştır. 15. yy.'da Hızır Abdullah döneminde makam, avaze, şube ve terkeb kavramlarının hepsi kullanılırken 19. yy.'da Haşim Bey Edvârı'nın sınıflandırmasında diğer kavramların hepsi makam kelimesi altında birleşmiştir.

Çizelge 2.2 20. yüzyıldan itibaren makamlarda kullanılan terimler

	Âgâz/Başla ngıç perdesi	Karar perdesi	Seyir	Güçlü Perdesi	Dizi	Çeşni	Asma Karar
İsmail Hakkı Bey		•	•				
Rauf Yekta Bey	•	•	•		•		
Suphi Ezgi	•	•	•	•	•		
Sadeddin Arel		•	•	•	•		
Ekrem Karadeniz		•	•		•	•	
Yakup Fikret Kutluğ		•	•	•	•		
Çinuçen Tanrıkorur		•	•		•		
Onur Akdoğan		•	•	•			
İsmail Hakkı Özkan		•	•	•	•	•	•
Zeki Yılmaz		•	•	•	•	•	•

Yukarıdaki çizelgede Türkiye’de 20. yy.’da yaşamış önemli müzikolog ve bestecilerin makam kavramı dahilinde kullandığı terimler yer almıştır. Anlaşıldığı üzere *karar*

perdesi ve seyir terimlerinin kullanılması çizelgede ismi geçen herkes için ortak özellik olsa da *başlangıç perdesi*, *güçlü perdesi*, *dizi*, *çeşni*, *asma karar* gibi terimlerin kullanımı istisnai durumlar içermektedir.

Türk müziğinde makam nazariyesinin sistemleştirilmesi adına birçok çalışma yapılmıştır ki, onlardan günümüzde en yaygın kullanılan ve öğrenileni 24 perdeli sisteme dayalı olanıdır. Bu sistem ilk önce Rauf Yekta Bey (1871-1935) tarafından gündeme getirilmiş, sonrasında belirli farklılıklarla Hüseyin Sadeddin Arel (1880 – 1955), Suphi Ezgi (1869 – 1962) ve Salih Murat Uzdilek’in (1891 – 1967) birlikte çalışması sayesinde geliştirilmiştir (Yılmaz, 2020).

Arel-Ezgi sistemine göre Türk müziğindeki makamların temeli dizi teşkiline yarayan 4’lü ve 5’lilere dayanmaktadır ki bu 4’lü ve 5’liler de “tam” ve “diğer” olmak üzere iki kategoriye bölünmektedir. Bu sistemde makamlar basit, mürekkebe ve şed olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. Kısaca ifade etmek gerekirse; en az bir tam 4’lü ve bir tam 5’linin yan yana gelmesi ile hasıl olan makamlara basit makamlar, basit makam dizileri üstüne diğeri 4’lü ve 5’lilerin eklenmesiyle oluşan makamlara mürekkebe makamlar, basit makamların farklı perdelere aktarılması sonucu oluşan makamlara ise şed makamlar denilmektedir (Hatipoğlu, 2019).

Arel’in kitabında (1993) belirttiği basit makamların oluşumuna yarayan tam 4’lüler ve tam 5’liler altışar adettir. Aşağıdaki şekillerde kitapta bahsi geçen tam 4’lü ve tam 5’liler gösterilmiştir:



Şekil 2.8 Çargâh 4’lüsü ve Çargâh 5’lisi



Şekil 2.9 Buselik 4’lüsü ve Buselik 5’lisi



Şekil 2.10 Kürdi 4'lüsü ve Kürdi 5'lisi



Şekil 2.11 Rast 4'lüsü ve Rast 5'lisi



Şekil 2.12 Uşşak 4'lüsü ve Hüseyini 5'lisi



Şekil 2.13 Hicaz 4'lüsü ve Hicaz 5'lisi

Makamları, onları oluşturan unsurlar olmadan tasavvur etmek mümkün değildir. Bu unsurlar, makama yön vermenin dışında, icra rahatlığını ve müzikteki uyumu sağlayarak, makamların kimliğinin oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Günümüzde en yaygın kullanılan unsurlar ve onların açıklamaları aşağıdaki gibidir:

Dizi: Sadeddin Arel'in tabiriyle bir 4'lünün sonuna bir 5'li veya bir 5'linin sonuna bir 4'lü eklemekle oluşan 8'lilere verilen isimdir. Arel ayrıca bu sekizlilerin 24 gayri müsavi yani eşit olmayan aralıktan oluştuğunu da kitabında belirtmektedir (1993).

Durak tiz durak ve güçlü perdesi: “Her basit makamın en pest sesi daima ***durak***, dörtlü ile beşlinin ek yeri olan ses de daima ***güçlüdür***” (Arel, 1993, s.31). Sadeddin Arel pestten tize doğru sekizinci sesin durakla aynı ses olmasından dolayı bu perdeyi ***tiz durak*** olarak isimlendirmiştir.

Seyir: “Tek porteli müziklere mahsus ve belli dizilerin “seyir” adı verilen belirli ezgi dolaşım düzeni içinde kullanılmasından doğan bir özelliktir. Bu tarifimizde, seyir

olmadan dizinin makamı anlatamayacağı vurgulanmıştır” (Tanrıkorur, akt. Karaduman, 2014, s. 514). Sadeddin Arel “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” isimli kitabında (1993) *Seyir* kelimesini kullanmamış, bunun yerine lâhinlerdeki yürünüşü *Haraket* kelimesi ile ifade etmiş; inici, çıkıcı ve inici-çıkıcı olmak üzere 3 tür hareketin (seyrin) olduğunu vurgulamıştır.

Geçki: Bir makamdan başka bir makama geçmeye verilen isimdir. Makam dizilerinde 4 veya daha fazla ortak sesi bulunan makamlar “yakın makamlar”, 4’ten daha az ortak sesi bulunan makamlar ise “uzak makamlar” olarak kabul edilmektedir ki, bu makamlar arasında yapılan geçişler de muvafık olarak yakın ve uzak geçiş olarak isimlendirilmektedir (Arel, 1993).

2.3.3. Hacıbeyli nazariyesine göre Azerbaycan muğamları ve Arel-Ezgi nazariyesine göre Türk makamları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar

Azerbaycan ve Türkiye geleneksel müzikler anlamında oldukça derin ve zengin bir geçmişe sahiptir. Sadece bu iki ülkenin geleneksel melodi yapıları incelenerek; Fars, Arap, Kafkas, Türkmen gibi birçok farklı ulusa ait melodik ezgileri de kapsadıkları anlaşılabılır. Azerbaycan ve Türkiye geleneksel müziklerinin karşılaştırması yapılırken, merkeze muğam ve makam yapılarını koymak yerinde olacaktır. “Geleneksel” kelimesi daha geniş bir çerçeveye hitap ettiğinden bu karşılaştırma yapılırken Türk makamları Arel-Ezgi sistemine göre, Azerbaycan muğamları ise Hacıbeyli’nin tarif ettiği sisteme göre ele alınmış ortaya aşağıdaki farklılıklar çıkmıştır:

1. Türk müziğinde makam dizilerinin oluşumunda hem 4’lü hem de 5’liler kullanılırken Azerbaycan müziğinde muğam dizilerinin oluşumunda sadece 4’lüler kullanılmaktadır.
2. Türk müziğindeki makam dizilerinden farklı olarak Azerbaycan müziğinde dizlerin karar perdesi diziyi oluşturan 4’lülerin başında değil de ortasında gelmektedir (Akarsu, 2019).
3. Azerbaycan muğamlarında esas olarak kabul edilen *maye*, *şube*, *guşe*, *destgah* vb. gibi terimler Türk makamlarında kullanılmadığı gibi, Türk makamlarının

esasını teşkil eden *seyir*, *tiz durak*, *karar* vb. terimler de Azerbaycan muğam terminolojisinde kullanılmamaktadır.

4. Muğam ve makamların isimleri baz alındığında *kürdi*, *çargâh*, *segâh*, *hüseyni* vb. gibi birçok müşterek isimlendirme göze çarpsa da, her iki ülkeye ait örneklerde bazı makam isimlerinin karşılığının bulunmadığı durumlara da sıklıkla rastlanmaktadır (İmrani, 1998).
5. Bazı makam isimleri ortak olarak kullanılsa da dizi ve seyir anlamında birbirlerine karşılık gelmemektedirler. Bu durumla ilgili birkaç örneğe çizelge 2.3'te rastlamaktayız.
6. Türk musikisinde daha küçük aralıkları ifade etmek maksadıyla kullanılan taşıyır işaretleri (koma diyezi, bakiyye bemolü, mücennep diyez vs.) Azerbaycan musikisinde kullanılmamaktadır. Azerbaycan muğamlarının icralarında özellikle tar enstrümanında bazı durumlarda komalı ses basmak gerekebilmektedir. *Muğam perdesi* olarak isimlenen bu perdeler Türk musikisindeki gibi notada özel bir karakterle ifade edilmemekte, öğretmenden öğrenciye meşk usulü ile aktarılmaktadır.

Yapılan literatür taramasında makamlar ve muğamların karşılaştırılması üzerine çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Bu çalışmaların birçoğunda, sayıca daha az olduğu için Azerbaycan muğamları esas alınıp, onların Türk makam müziğindeki karşılıkları bulunmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalardan biri de “Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-2” (2019) kitabında yayınlanan Doç. Dr. Sıktı Akarsu’nun “Azerbaycan 7 Ana Makamının Türk Makam Müziğindeki Ezgisel Benzerliklerine Dair Bir İnceleme” isimli makalesidir. Akarsu, muğamlar ve makamlar arasında teorideki farklılıklardan dolayı icradaki benzerlikleri ele alarak karşılaştırma yapmıştır. Bu tercihin sebebinin, Azerbaycan muğamlarının icrasında, teorik kurgudan farklı hareket edilmesi olduğu düşünülmektedir. Azerbaycan muğamlarında, karar perdesinin tetrakordların ilk notasına değil de orta kısımlarına kurgulanmış olması, yukarıda belirtilen teori-icra farkını oluşturmaktadır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda 7 Azerbaycan ana muğamının icradaki dizilerine karşılık gelen Türk makamları sıradaki çizelgedeki gibidir:

Çizelge 2.3 Azerbaycan'ın 7 ana muğamına karşılık gelen Türk makamları

Hümayun muğamı	Hicaz-ı-Hümayun makamı
Rast muğamı	İnici seyirde Mahur makamına, çıkıcı seyirde ise Çargâh makamına benzemektedir.
Şur muğamı	Çıkıcı iken Uşşak ve Hüseyni makamlarının dizilerine denk gelmekte, karara inerken ise Kürdi makamı hissi oluşturmaktadır.
Segâh muğamı	Segâh makamı
Şüşter muğamı	Hicaz-ı-Hümayun
Çahargah muğamı	Zirgüleli Hicaz makamı
Bayatı-Şiraz muğamı	Nihavent makamı

Yukarıdaki çizelgede, Akarsu'nun da makalesinde (2019) belirtmiş olduğu üzere bazı küçük farklılıklara rağmen diziler arasında büyük orandaki benzerlikler ele alınmıştır.



3. MUĞAM VE MAKAM EZGİLERİNİN HER İKİ ÜLKE SENFONİK MÜZİK ESERLERİNDE KULLANIMI

Türkiye’de Cumhuriyetin kurulmasından sonra Atatürk’ün müzik alanında yaptığı reformlar kapsamında ilk çağdaş bestecilerden Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Cemal Reşit Rey (1904-1984), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Necil Kazım Akses (1908-1999) gibi besteciler dönemin müzik alanında önde gelen Avrupa şehirlerinde eğitim almış, eğitimlerini tamamladıktan sonra Türkiye’ye dönmüşlerdir. “Türk Beşleri” grubu olarak kabul edilen bu bestecilerin esas gayesi kendi müzik varlıklarına dayalı evrensel bir Türk müziği yaratmak olmuştur (Aydın, 2008). Bu çerçevede “Türk Beşleri” Geleneksel Türk Müziği unsurlarına eserlerinde yer vermiş ve onları Avrupa’da aldıkları eğitim sayesinde batı bestecilik teknikleri altında birleştirmişlerdir.

Azerbaycan’da ise 19. yüzyılın başlarından itibaren Üzeyir Hacıbeyli (1885-1948) önderliğinde Azerbaycan çok sesli müziğinin temeli atılmış, kendisi ve takipçilerinin (Efrasiyab Bedelbeyli (1907-1976), Niyazi Tagizade (1912 -1984), Qara Qarayev (1918 -1982), Fikret Amirov (1922-1984) vb.) de bestecilik amaçları “Türk Beşleri”nin temel gayelerinden farklı olmamıştır. Bu besteciler operadan senfoniye kadar birçok formda eserler sunmuş ve bu eserlerin büyük çoğunluğunda halk ezgileri ve muğamlardan esinlenmişlerdir.

İki ülkenin tarihi, coğrafi ve kültürel yakınlığı sayesinde bugün bile halk ezgilerinin benzerliği dikkat çekicidir. Örneğin, sözlerde farklılıklar olsa da ezgisel bakımdan hemen hemen aynı sayılabilecek *Sarı Gelin* isimli halk şarkısı, yine aynı ezgi çevresinde Türkiye’de *İğdir’in Ağ Alması*, Azerbaycan’da ise *Quba’nın Ağ Alması* olarak isimlendirilen şarkılar her iki ülke için ortaktır.

3.1. Yazdıkları Senfonik Eserlerde Muğam ve Makam Ezgilerine Yer Veren Azerbaycanlı ve Türk Besteciler

Yukarıda da belirtildiği üzere hem Azerbaycan’da hem de Türkiye’de geleneksel ezgilerden beslenerek eserler yazmış bestecilerin sayısı oldukça fazladır. Sıradaki maddelerde bu kapsamda eserler üretmiş 4 bestecinin hayatı ve çalışmaları hakkında önemli noktalara değinilmiştir:

3.1.1. Necil Kâzım Akses

Necil Kazım Akses, Çağdaş Türk müziği tarihinin önemli bestecilerinden biridir. “Türk Beşleri”nin en genç üyesi olan Akses ve diğer besteci arkadaşları Türk müziğinin gelişiminde önemli rol sahibi olmuşlardır. Uluslararası müzik camiasında yedi senelik uzun birçok sesli müzik eğitime sahip olan Akses hem besteci hem öğretmen hem de idareci olarak Türk müziğine önemli katkılarda bulunmuş, Ankara Devlet Konservatuarı’nın kuruluşunda önemli rolü olmuş ve bir dönem Ankara Devlet Opera ve Balesi’nin de müdürlüğünü yapmıştır (Aybulus, 2019).



Şekil 3.1 Necil Kazım Akses

Necil Kazım Akses, Cumhuriyet ile doğan yeni Türk toplumunun simgesidir. O, Atatürk’ün yarattığı ve desteklediği ve destek bulduğu yeni Türk aydınıdır. Cumhuriyete paralel olarak sanat ve kültür gelişimin güçlü göstergesidir. Ankara’nın Cumhuriyet’in başkenti oluşunun coşkusuna müzik ve sanat açısından katılan en güçlü seslerden biridir. (Kolçak, 2006, s.19)

Alman Cumhuriyeti’nin Birinci Sınıf Hizmet Nişanı (1957), İtalyan Hizmet Nişanları “Cavaliere Ufficiale” (1963), “Commendatore” (1972), Tunus Burgiba Sanat-Kültür nişanı gibi pek çok ödüle layık görülen Akses aynı zamanda 1971 senesinde Türkiye Cumhuriyeti’nde “Devlet Sanatçısı” unvanı almış ilk şahsiyetlerden olmuştur. 5 yaylı quartet 5 senfonisi dahil olmakla 50’den fazla beste sahibi olan Akses 5’inci senfonisini 80 yaşında yazmıştır (Kolçak, 2006).

3.1.1.1. Hayatı ve çalışmaları

Necil Kazım Akses 1908 senesinde İstanbul'da doğmuş, müzik kariyerine ise 7 yaşında keman dersleri alarak başlamıştır. Bir müddet Mesut Cemil'den (1902-1963) viyolonsel dersler alarak onun da teşviki ile *Dârülelhan*⁴'a kabul edilen Akses burada Cemal Reşit Rey'den (1904-1985) aldığı armoni dersleri ile bestecilik alanındaki ilk adımlarını atmıştır. Besteci 1926 yılında ailesinin olanaklarıyla müzik alanındaki eğitimini arttırmak için Avrupa'ya giderek Viyana Devlet Müzik ve Sahne Sanatları Akademisi'nde Walther Kleinecke'den çello, Joseph Marx'tan ise kompozisyon dersleri almıştır. Eğitimini ikinci sene de sürdürmesi için Türkiye'den tam burs alma imkânı elde eden Akses tahsilini Prag Konservatuvarı'nda devam ettirmiş ve Josef Suk, Alois Haba gibi ünlü isimlerle çalışma şansı bulmuştur. Avrupa'daki yedi senelik eğitimini başarılı bir şekilde tamamlayan besteci 1934 yılında Türkiye'ye dönmüş ve Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş aşamalarında Paul Hindemith'le birlikte çalışmıştır (Kolçak, 2006).

Necil Kazım Akses'in yaratıcılık faaliyetleri 4 döneme ayrılabilir (Aybulus, 2019):

Birinci dönem 1929-1947: Bu dönemde besteci toplam 27 eser bestelemiştir. Besteci piyano için "Prelüd ve Füg'ler" (1929) isimli eserini Avrupa'da okurken bestelemiştir. "Ankara Kalesi" (1939) isimli senfonik şiiri, viyolonsel için ve senfoni orkestrası için "Poem" (1946) ve "Yaylı Çalgıları Dörtlüsü No 1" (1946) bu dönemde bestelediği önemli eserlerdir.

İkinci dönem 1947-1969: Bu dönemin ilk bestesi bestecinin en çok seslendirilen eserlerinden biri olan büyük orkestra için "Ballade" (1947) eseri olmuştur. Bu dönemde toplam 8 eser besteleyen Akses "I. Senfoni" (1966) ve "Keman Konçertosu" (1969) ile senfonik yapılarına güç kazandırmıştır.

Üçüncü dönem 1969-1976: Divan musikisine olan sevgisi her geçen gün artan bestecinin en bilinen eserlerinden biri olan Buhurizade Mustafa İtrî'ye ithaf ettiği "İtrî'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo" (1970) isimli eseri bu dönemde bestelenmiştir. Ayrıca "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No 2" (1971) ve "Senfonik Destan" (1973) bu dönemin önemli eserleridir.

⁴ Osmanlı Devleti'nin ilk resmi müzik okulu olarak İstanbul'da 1917-1927 arasında faaliyet gösteren dört yıllık eğitim kurumu.

Dördüncü dönem 1976-1992: Dönemin ilk eseri aleatorik (rastlamsal) yazım tekniği ile bestelenen, tenor ve orkestra için “Bir Divan’dan Gazel” (1976) isimli eser olmuştur. Akses bestecilik kariyerinin son döneminde olağanüstü üretkenlik göstererek aralarında 2 yaylı çalgılar için dördü, 4 senfoni, 2 konçerto bulunan toplam 16 eser bestelemiştir. Bestecinin sadece ilk perdesi tamamlanan “Mimar Sinan” isimli operası ve sadece birinci bölümü tamamlanan 6’ncı Senfonisi yarım kalmıştır (Aybulus, 2019).

3.1.1.2. Makam ve Halk Ezgilerinden Esinlenerek Yazdığı Eserler

Avrupa’daki eğitiminde Post Romantizm, izlenimcilik gibi o dönemin modern akımlarından etkilenen Akses çok geçmeden kendi bestecilik üslubunu ortaya çıkarmıştır. Divan edebiyatı ve divan müziğine olan sevgisi besteciye bu kapsamda daha çok eser yetiştirmeye teşvik etmiştir (Özkoç, 2012).

Akses’in eserlerinde makamları kullanma tekniği ile ilgili söyledikleri bestecinin kompozisyon stilinin anlaşılmasına olanak sağlamaktadır: “Benim besteleme şeklim, bir makamı alıp da çokseslendirmek değildir. Ama o makamı bazen teknik anlamda, bazen de o makamı makam akışı içinde değil de aynı notalarla başka bir yol vererek kullanırım” (Kolçak, 2006, s.42). Akses özellikle 1940 senesinden sonra bestelediği eserlerde Türk müziği makamlarına yer vermiştir. “Bir Divandan Gazel” (1976), “İtrî’nın Neva Kâr”ı üzerine Scherzo” (1970) isimli besteleri bu kapsamda en bilinen eserlerdendir.

Necil Kazım Akses divan müziği kadar divan edebiyatına da ilgisiyle bilinen bir besteci olmuştur. Besteci hakkında “Güzel şiir okur. Özellikle aruzlu şiirleri. Onları okurken kendinden geçip adeta bir şarkı söylemeye başlar” (İlyasoğlu, 1998, s.186) diye ifade eden Evin İlyasoğlu Akses’in divan edebiyatı ile tanışmasını daha ilkokuldayken Mesut Cemil ile yaptığı çalışmalarla ilişkilendirmektedir. Şiir konseptini eserlerinin her zaman ayrılmaz bir parçası olarak kabul eden besteci “Bir Divandan Gazel” (1976) eserinde olduğu gibi bazen solistin partisine sevdiği şiirleri eklemiş, bazen sevdiği sözleri partitürün ilk sayfasında not not etmiş “Ankara Kalesi-Senfoni Poemi” (1942) bazen ise eserlerini *şiir* anlamına gelen *Poem* olarak isimlendirmiştir; “Keman ve Piyano için Poem” (1930), “Çello ve Orkestra için Poem” (1946) (Özkoç, 2012, s.109).

Necil Kazım Akses Türk halk müziğinin ve geleneksel sanat müziğinin yapısal özlerinden, şekil ve ritimlerinden yola çıkarak çağının evrensel müzik dili ile ulusal ve geleneksel özlerini kaynaştırmayı başardı. Cumhuriyeti ve Atatürk'ü anlatan, Türk şairlerini müziği ile ebedileştiren besteci Türkçe'yi de büyük bir ustalıkla kullandı. Kısaca Necil Kazım Akses kökleri bu toprakların derinliklerinde olan, ama dalları ile tüm evreni kucaklayan bir Cumhuriyet dönemi bestecisiydi ... Cemal Reşit Rey nasıl bir İstanbul bestecisi ise Necil Kazım da Ankara'daki ilk Cumhuriyet coşkusu yaşayan bir Ankara bestecisidir. (Kolçak, 2006, s.7)

Akses'in başarılı çalışmalarından biri "İtrî'nin Neva Kâr"ı üzerine Scherzo" (1970) isimli eseridir. Eserin adından da anlaşıldığı üzere bestecinin bu eseri bestelemesinde kendisinden yaklaşık 300 yıl önce yaşamış Klasik Türk Musikisi bestecisi Buhurizade Mustafa İtrî Efendi ilham kaynağı olmuştur.

İtrî Efendi'nin doğum tarihi ile ilgili kesin bir bilgi olmasa da tahmini tarihin 1640 senesi olduğu düşünülmektedir. Asıl adı Mustafa olan bu şahsiyet, günümüzde kendisine şiirlerinde mahlas olarak seçtiği İtrî ismi ile anılmaktadır. Hayatı ile ilgili çok fazla bir kaynağa rastlanmasa da onun IV. Sultan Murat'ın himayesinde bir dönem çalışmalar yapmış olması kendi döneminde de oldukça saygın bir şahsiyet olduğunu kanıtlamaktadır. 1000 civarında bestesinin olduğu ifade edilen İtrî'nin ne yazık ki günümüze ulaşan eserlerinin sayısı gerçek sayının yaklaşık olarak otuzda biri kadardır. Ancak, bu az sayıda olan eserler bile bestecinin günümüzde Klasik Türk Müziği'nin önemli bestecilerinden biri olarak anıla bilmesine kifayet etmiştir. Bestecilik alanına yeni bir nefes gibi doğan İtrî'nin bayram namazı zamanında okunan "Segâhı", "Eid Tekbir", "Segâh Salât-I Ümmiye", "Mâye Cuma Salâtı", "Dilkeşhâveran Gece Salâtı" gibi eserleri ve elbette ki "Neva Kâr"ı varlığını 300 seneden fazladır korumuş olan ve en çok bilinen eserlerindendir (Başgömezler, 1993).

Divan edebiyatı ve divan müziğine olan sevgisiyle bilinen Necil Kazım Akses 1948 senesinde İtrî Efendi'ye ithafen bir eser yazmaya başlamıştır. Önceleri "İtrî Senfonisi" olarak isimlendirdiği eserde Yahya Kemal Beyatlı'nın "İtrî" şiirini kullanmayı düşünmüştür. Lakin bir sene sonra besteci hem senfoni konseptinden hem de "İtrî" şiirini kullanmaktan vaz geçmiş, İtrî'nin Neva Kâr isimli eseri üzerine Scherzo yazmakta karar kılmıştır. Akses 1949 yılında yazmaya başladığı bu eseri tam 21 sene sonra, 1970 senesinde tamamlayabilmiştir (Kolçak, 2006).

Yukarıda da belirtildiği gibi Akses ilk başta *senfoni* olarak düşündüğü bu eserini bir anda *scherzo*'ya dönüştürmüştür. *Scherzo* formu belli bir standart yapıya sahip

olmayan ve kendi içerisinde daha çok serbestlik kapsayan bir formdur. Terennüm ile başlayıp terennüm ile biten en eski beste biçimlerinden biri olan *Kar* formu da ölçü ve ritim açısından katı kuralları olmayan yaratıcılığa açık bir formdur. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda bestecinin *senfoni* fikrinden vaz geçerek *scherzo*'da karar kılmasının nedeni anlaşılmaktadır (Özkoç, 2012).

Hepinizin bildiği gibi ben Divan müziğini çok seven bir besteciyim. Bence müzik tek sesli olduğunda güzeldir, belki de onu çoksesliye dönüştürmek günahdır. Ama bir şeyden etkilenerek bunu yapmak mümkündür, ben Neva Kar'ı seçtim çünkü gerçekten oldukça fazla motif ve tema içeriyor. Bende bütün bunları kendi anladığım şekilde Scherzo etrafında toplamaya çalıştım. (akt. Özkoç, 2012, s.109)

Eseri yazmaya başladığı sene Önder Kütahyalı ile olan bir sohbetinde bu cümleleri söyleyen Akses'in bu eseri besteleme sürecinin neden bu kadar uzun olması oldukça anlaşılabilir. "Neva Kâr eserinin notalarını rastgele katladığımızda bile yeni kontrpuanların oluştuğunu görebiliriz" (Özalp. akt. Özkoç, 2012, s.109) diyen Akses eseri yazmaya başladıktan sonraki 21 senede Neva Kâr'ın büyüsunü bozmadan onu batı bestecilik teknikleri çerçevesinde ifade etmeyi hedeflemiştir.

İki flüt, pikolo, iki obua, ingiliz kornosu, üç klarnet, bas klarnet, iki fagot, kontrfagot, altı korno, dört trompet, üç trombon, iki tuba, timpani, geniş tutulmuş vurma çalgılar, arp ve yaylı çalgılardan oluşan büyük bir orkestra için bestelenen "İtrî'nin Neva-Kar'ı Üzerine Scherzo" eserinin prömiyeri 25 Aralık 1970'te Ankara'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından şef Hikmet Şimşek yönetiminde gerçekleştirilmiştir. Altı sene sonra Budapeşte Filarmoni Orkestrası icrasında Hungaroton firması tarafından eserin plak ve CD kaydı yapılmıştır (Kolçak, 2006).

3.1.2. Fikret Amirov

Fikret Amirov Azerbaycan müzik tarihine ismini altın harflerle yazdırmış olan bestecilerden biridir. Azerbaycan halk müziğini dünyaya tanıtan, bu müziklerin dünyanın en meşhur salonlarında çalınmasına vesile olan hatta Avrupa ve Amerika'da geniş bir kitleye bu müzikleri sevdiren ilk Azerbaycanlı bestecidir. "Benim en büyük dileğim Azerbaycan müziğinin dünyanın her bir noktasında seslendirilmesidir. Çünkü bir halkın müziği ile onu tanıyabilirsin. Eğer ben bu dileğimi kısmen de olsa gerçekleştire bilsem, kendimi dünyanın en bahtiyar insanı sanardım" (Azerbaycan Milli Kütüphanesi, 2012, s.5) diyen Amirov daha hayattayken bu dileğini büyük oranda gerçekleştirmeyi başarmıştı ki onun eserleri sadece kendi ülkesinde değil

Almanya, ABD, İngiltere, Fransa, Meksika, İran, Mısır, Türkiye, İsveç gibi ülkelerde, Carnegie Hall, Royal Festival Hall gibi prestijli salonlarda seslendirilmiş ve dinleyiciler tarafından büyük beğeni toplamıştı.



Şekil 3.2 Fikret Amirov

Opera, bale, senfoni, enstrümantal konçertolar, senfonik muğam, senfonik poema, süit, kapriçcio, müzikal komedi, mahnı ve romans gibi hemen hemen müziğin her janrında eserler bestelemiş ve bu eserlerin birçoğu Niyazi, Stokowski, Rojdestvenskiy, Munch, Abendrot, Rachlin gibi ünlü orkestra şeflerinin repertuvarında yer almıştır. Bestecilik kariyeri ile birlikte milletvekilliği yapan ve çeşitli yönetim görevlerinde çalışan Amirov 1958’de Azerbaycan, 1965’te ise Sovyetler Birliği Devlet Sanatçısı ünvanına layık görülmüştür (Tehmirazkızı, 2012).

3.1.2.1. Hayatı ve çalışmaları

Fikret Amirov 22 Kasım 1922 senesinde Azerbaycan’ın Gence şehrinde dünyaya göz açmıştır. Onun bir müzisyen olarak yetişmesinde en önemli etkenlerden biri babası Meşedi Cemil olmuştur. Dönemin en iyi tarzenlerinden biri olarak kabul edilen Meşedi Cemil aynı zamanda Gence’de ilk müzik okulun da kurucusu olmuştur. Azerbaycan Klasik müziğinin kurucusu olarak kabul edilen Üzeyir Hacıbeyli ile yakın arkadaşlık

ilişkisi bulunan Meşedi, bestecilik alanında da birçok çalışmalarda bulunarak “Seyfel-Mülk” (1915) isimli opera, “Namuslu Kız” (1923) adlı operet de yazmıştır. Böyle bir ortamda büyüyen Fikret Amirov babasının yolundan giderek daha genç yaşta bir tarzen olarak Gence Devlet Filarmonisi’nin solisti olmaya hak kazanmıştır (Tehmirazkızı, 2012). Lise ile aynı zamanda müzik okulunu da çok iyi notlarla bitirdikten sonra babasının yakın arkadaşı olan Bülbülün de desteği ile eğitimini geliştirmek adına Bakü’ye giden besteci, hayatında dönüm noktası olarak kabul ettiği bu seyahati hakkında “Musiqi Düşünceleri” isimli hatıra kitabında şöyle yazmıştır:

1938 yılında Bülbül annem Dürdane hanımla Bakü’de karşılaşarak demişti ki Fikret’i gönder gelsin, konservatuvar okusun. Bülbül’ün dediği gibi de oldu. Ben Bakü’ye geldim. Konservatuvar’da küçük bir denemeden sonra Bülbül beni Üzeyir beyin odasına götürerek ona benim Meşedi Cemil’in oğlu olduğumu ve besteci olmak istediğimi söyledi. Üzeyir bey daha ilk andan gerçek bir baba şefkati ile beni karşılayarak eserlerimi dinledi. İlk bestelerime oldukça pozitif yorumlar yaparak “evet, sen gerçek bir besteci olacaksın” dedi ve o günden itibaren dikkat ve şefkatini benim üzerimden eksik etmedi. (Amirov, 1971, s.137)

Yeteneği ile kısa sürede Üzeyir beyin güvenini kazanan Amirov Devlet Konservatuvarı’nın bestecilik fakültesine kabul edilerek Prof. B. Zeydman’dan bestecilik, Üzeyir Hacıbeyli’den ise Azerbaycan halk musikisinin esasları alanında dersler almaya başlamıştır. Konservatuvara başladığı günden Üzeyir beyin desteğini her zaman arkasında hisseden ve her adımında onu örnek alan Amirov, bestecilik tekniklerini birçok farklı formda eserler yazarak geliştirmiştir (Tehmirazkızı, 2012).

1940 senesinde dahi Azerbaycan şairi Nizami Gencevi’nin 800. yılı kutlamaları kapsamında besteciler de onun gazellerine müzikler besteleyerek Nizami’ye saygılarını ifade etmişlerdir. Bu bestecilerden biri olan Amirov da kendi üzerine düşen vazifeyi yerine getirmiş ve 1940 senesinde “Gülüm” gazel-romansını bestelemiştir. Nizami şiiriyatına olan sevgisi besteciye hayatının farklı zamanlarında tekrar bu konseptte eser yazmaya teşvik etmiştir. Nizami karakterini kendi müzik dili ile canlandırmaya karar veren besteci önce “Nizami” senfonisini (1947) sonrasında ise “Nizami” baletini (1982) yazmıştır (Meherremova, 2003).

1944 senesi Amirov’un başarı tarihçesinde oldukça önemli bir yıl olarak kabul edilmektedir. O sene Azerbaycan Müzikal Komedi Tiyatrosu’nun açılışı olmuş ve bu tiyatrodaki sahnelenen ilk eser bestecinin “Ürek çalanlar” (1944) müzikal komedisi olmuştur. Bestecinin müzik alanındaki başarıları yüksek değerlendirilmiş ve o, 1947 yılında Azerbaycan Devlet Filarmonisi’nde ve 1956-1959 senelerinde Azerbaycan

Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu’da müdürlük, 1959’da Azerbaycan Besteciler İttifakı’nda, 1974’te Sovyetler Birliği Besteciler İttifakı’nda katiplik gibi yönetim görevlerinde çalışmıştır (Tehmirazkızı, 2012).

Piyano için “Miniatürler” ve “Varyasyonlar” (1939), Müzikal komedi “Gözün Aydın” (1946), “Keman Piyano ve Orkestra için Konçerto” (1947), Azerbaycan müzik tarihinde ilk piyano konçertosu sayılan “Piyano ve Halk Çalgı Aletleri için Konçerto” (1947) Azerbaycan temalı “Azerbaycan Suiti” (1950), “Azerbaycan Kapriçyosu” (1961) ve “Azerbaycan Gravürleri”(1979), “Binbir Gece” balesi, “Sevil” operası gibi birçok farklı janrda başarılı bestelerin sahibi Amirov 20 şubat 1984 yılında kalp yetmezliğinden sonsuzluğa gözlerini yummuştur.

3.1.2.2. Halk ezgileri ve Muğamlardan Esinlererek Yazdığı Eserler

Hatıralarında (1973) kendisi hakkında “Benim yaratıcılık hamurum halk müziği ile yoğrulmuştur” diye ifade eden Fikret Amirov’un Azerbaycan müziğine olan sevgisi bestecinin neredeyse bütün eserlerine yansımıştır. Muğamdan halk mahnılarına, senfoniden oda müziğine, oyun havalarından baleye kadar birçok mecrada kendini deneyimleyen besteci yazdığı birçok makalede halk mahnılarının korunup gelecek nesillere aktarılabilmesi için kendi dahil dönem bestecilerinin üzerine çok büyük bir sorumluluğun düştüğünü sıklıkla dile getirmiştir. 1950’li yıllarda dönemin ünlü ses sanatçısı Reşid Behbudov’la birlikte bir sıra halk mahnılarını ses ve piyano için düzenleyerek derleyen besteci, bu çalışma hakkında “Musiki Alemleri” kitabında aşağıdaki cümleleri yazmıştır:

Çalışmalarında halk mahnılarının tükenmez imkanlarını derinden hissettim. Anladım ki aynı mahnı bestecinin niyetinden asılı olarak en beklenmedik rakursilerde açılabilir, en muhtelif kontestlere tabi olabilir. Onu da anladım ki, mahnıyı sen seçmiyorsun mahnı seni seçiyor. Eğer mahnıyı düzenlemeye hazır değilsen, onun kanunlarından ve misilsiz güzelliğinden habersiz isen en iyisi bu işe başlamamaktır. Aksi takdirde mahnı senden intikam alır. 40 yıllık bestecilik yolu geçtikten sonra söylemek isterim ki mahnı bizi büyüten, besleyen topraktır. (Amirov, 1983, s.244)

Tesadüfi değil ki halk mahnılarına bu kadar saygı duyan besteci yetmişten fazla halk mahnısını düzenleyerek iki ciltte basılmasına nail olmuş ve bu bağlamda Azerbaycan Halk Müziğine çok büyük bir katkı sağlamıştır (Tehmirazkızı, 2012).

Amirov 1949 senesinde “Şur” ve “Kürd Ovşarı” eserleriyle senfonik forma yeni bir soluk getirmiştir. *Senfonik muğam* yani muğam ve senfonizmin sentezi olarak kabul edilen bu iki eser müzik tarihinde yeni bir janrın ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Besteci hemen hemen aynı zamanda tamamladığı bu iki eseri serbest muğam olmalarına rağmen melodik açıdan benzerlikleri nedeniyle önce “Şur” sonra “Kürd Ovşarı” olmak üzere birlikte seslendirilmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Çünkü “Kürd Ovşarı” senfonik muğamında “Şur”un melodik elementleri kullanılır ki bu iki eser bir nevi duoloji karakteri taşımaktadır. Dünyanın birçok ülkesinde ve önemli sahnelerde icra edilen bu eserler kısa sürede yabancı dinleyicilerin de sevgisini kazanmıştır. “Kürd Ovşarı” isimli eserin Amerika prömiyeri New York Carnegie Hall’da şef Charles Munch yönetimindeki Boston Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. Sovyet müzikolog B. Yarustovski’ye göre Amerikalı dinleyiciler müzik karşısında adeta büyülenmiş ve birçok kişi tarafından bu müzik hatta doğu senfonizminin doğuşu olarak tanımlanmıştır (akt. Tehmirazkızı, 2012).

Simfonik muğam formunu yaratma fikrini besteciye dönemin ünlü ses sanatçısı Bülbül vermiştir. Amirov bu konuda kendi hatıralarında şöyle ifade eder:

Senfonik muğamlar üzerinde çalışmaya beni Bülbül davet etti. Biz gece gündüz demeden çalışıyorduk. Savaştan sonraki dönemde annem ve kardeşlerimin sorumluluğu benim üzerime düşmüştü. Bu konuda hassasiyetimden haber tutan Bülbül sırf ben rahat ve sakin çalışa bileyim diye evimize her gün tüm ailem için çeşit çeşit yemekler gönderiyordu. (Amirov, 1973, s.137)

Bülbül’ün besteciye yardımları bununla kalmamış onun müthiş desteği ile Amirov Azerbaycan muğam tarihinin en önemli isimlerinden olan tarzen Qurban Pirimov ve hanende Seyid Şuşunski ile tanışma fırsatı bulmuştu. Şur senfonik muğamı eserinin son notasını yazana kadar besteci sürekli bu üç kişi ile bir araya gelmiş tamamlamış olduğu kısımları onlara göstererek fikir alışverişinde bulunmuştur. Şüphesiz kendisinin de tarzen olması sayesinde küçüklüğünden beri muğamlara aşinalığı ona bu işte önemli derecede katkı sağlamıştır. Yoğun çalışmalar sonucu Amirov ilk senfonik muğamı olan “Şur”u 1949 yılında tamamlamış ve aynı sene Bakü’de Niyazi Tagizade yönetiminde eserin prömiyeri gerçekleşmiştir. “Şur” ile aynı sene bestelediği “Kürd Ovşarı” isimli senfonik muğam ile dünya senfonizminde yeni- “Doğu Senfonizmi” yolunu açmayı da başarmıştır. Doğu ile batının sentezi olarak kabul edilen bu eserleri yazarken Amirov muğamların bütünlüğünü bozmadan onları batı senfonizm normatifleri çerçevesinde ifade etmeye çalışmıştır. Hacimsel büyüklük, tek çekirdekten oluşan gelişim, *varyasyönellik*, *rondovarilik* vs. gibi senfonizm standartları Amirov’un eserlerinde korunmuştur. “Şur” senfonik muğamı kısa sürede dünyanın birçok prestijli sahnelerinde Rojdestvenski ve Stokovski gibi ünlü şefler

yönetiminde dinleyiciyle buluşmuştur. Amirovun bu eseri Azerbaycan müzik tarihinin altın sayfası olarak kabul edilmektedir. Ondan sonra birçok Azerbaycan bestecisi kendi yeteneklerini bu formatta diğer muğamlar üzerine eserler yazarak tecrübe etmiştir. Niyazi'nin "Rast" (1949), Süleyman Aleskerov'un "Bayati-Shiraz" (1952), Vasif Adıgözelov'un "Segâh" (1998), Tofiq Bakıkhanoğlu'nun "Humayun" (2007) ve s. eserler bu konseptte yazılmış başlıca eserlerdir (Tehmirazkızı, 2012).

Uzun bir aradan sonra Amirov kendisine dünyaca şöhret kazandıran "Şur" ve "Kürd Ovşarı" senfonik muğamlarına bir yenisini daha eklemeye karar vermiş 1971 senesinde üçüncü senfonik muğamı olan "Gulustani-Bayati Shiraz" eserini tamamlamıştır. Eserin prömiyeri Moskova Devlet Konservatuarı'nın büyük salonunda Rojdestvenskiy yönetiminde gerçekleşmiştir. Diğer senfonik muğamlardan farklı olarak daha serbest stilde yazılan bu eserde besteci mezzo-soprano partisine de yer vermiştir (Meheremova, 2003).

Amirov'un Azerbaycan müziğine katkıları bununla kalmamış besteci opera dalında da kendini deneyimlemiştir. Bestecinin tamamen milli musiki tabanlı Azerbaycan'da ilk lirik-psikolojik opera olarak kabul edilen "Sevil" operası 1953 senesinde tamamlanarak sahnelenmiştir. Azerbaycan kadınının yaşadığı zorlukları anlatan iki perdeli bu opera yarım asırdan fazladır her sene izleyicilerle buluşmaktadır.

Besteci yazdığı makalelerde muğam ve halk mahnılarından ziyade kökleri çok daha eskilere dayanan aşık musikisinin öneminden de sıklıkla bahsetmektedir. Özellikle içerdiği aşık musikileri bakımından en zengin içeriğe sahip Üzeyir Hacıbeyli'nin "Koroğlu" operasını örnek gösteren besteci hem müzikologların hem de bestecilerin bu kapsamda daha çok çalışmalara yer vermesi gerektiğini vurgulamış, aşık musikisinin ana enstrümanı olan *sazın* da diğer milli enstrümanlar gibi müzik okullarında eğitiminin verilmeye başlamasının ve bu sayede de çocukların küçük yaştan itibaren aşık musikileri ile tanışmasının en büyük arzularından biri olduğunu ifade etmiştir (Amirov, 1971). Aşık musikisine eserlerinde sıklıkla yer veren besteci çocuklar için bestelediği piyano için "12 minyatür" isimli eserinin bir bölümünü de "Aşıqsayağı" olarak isimlendirmiştir. Senfonik konseptte ise bestecinin "Şur", "Nizami Senfonisi" ve "Azerbaycan Kapriçyosu" eserlerinde aşık musikisi unsurlarına sıklıkla rastlanmaktadır.

3.1.3. Ulvi Cemal Erkin

Cumhuriyet kuruluşundan kısa bir süre sonra Türkiye’de birçok farklı alanda yapılan reformlar müzik alanına da yansımış, bu kapsamda bazı genç yetenekli müzisyenler profesyonel eğitim edinmeleri amacıyla Viyana, Prag ve Paris gibi Avrupa’nın önde gelen şehirlerine gönderilmiştiler. Ulvi Cemal Erkin de bu gençlerden biri olarak eğitimini yurt dışında tamamlayan ve daha sonra ülkesine dönerek dönemin müzik okullarında çalışmalarına devam eden önemli bestecilerden biri olmuştur. Hayatı boyunca toplam 28 eser yazan Erkin’in daha hayattayken bütün eserlerinin seslendirilmiş olması ve hatta büyük bir çoğunluğunun kaydedilmiş olması bestecinin müziklerinin ne denli beğenildiğinin göstergesi olmuştur. Sadece Türkiye’de değil yurt dışında da eserleri sıklıkla çalınmış, kaydedilmiş ve yabancı radyolarda da zaman zaman seslendirilmiştir. İki senfonisi bulunan bestecinin birinci senfonisi yurt dışında seslendirilen ilk Türk senfonisi, ikinci senfonisi de yurt dışında kaydı yapılan ilk Türk senfonisi olarak kayıtlara geçmiştir (Çalgan, 1992).



Şekil 3.3 Ulvi Cemal Erkin

Piyano ve armoni öğretmeni, şeflik, konservatuvar müdürlüğü gibi görevlerde çalışan Erkin başarılarından dolayı 1971 senesinde Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı ünvanına layık görülmüştür. Fransa ve İtalya tarafından verilen “Palem Acedemique”, “Legion d’honneur”, “Ordine al Merito della Repubblica Italiano” isimli onur ve liyakat nişanlarının da sahibi olan besteciye ölümünden sonra 1991 yılında Sevd-

Cenap Ant Müzik Vakfı tarafından onur ödülü altın madalyası verilmiştir (Mehtiyeva, 2020).

3.1.3.1. Hayatı ve Çalışmaları

Mehmet Cemal Bey ve Nesibe hanımın üç erkek çocuğundan en küçüğü olan Ulvi Cemal Erkin 14 Mart 1907 senesinde İstanbul'da dünyaya göz açmıştır. Kardeşlerinin keman annesinin ise piyano çalıyor olması Erkin'in müzikal bir ortamda büyümesini sağlamış ve kısa sürede onda müziğe karşı istek uyandırmıştır. İlk piyano eğitimini yedi yaşında annesinden alarak başarılı bir öğrenci olmuş, eğitimlerini Avrupa'da alan müzik öğretmenleri Seyfettin ve Sezai Asal Kardeşler sayesinde Batı müziği ile tanışmış ve müzik kültürünü genişletmiştir. Cumhuriyetin kurulma aşamasında daha lise öğrencisi olan Erkin 1925 senesinde müzik alanında yapılan reformlar kapsamında devletin müzik eğitimi için Avrupa'ya göndereceği üç kişiden biri olmaya hak kazanmıştır. Besteci Paris Konservatuarında Jean Battala, Beudin, İsidor Phillipp, Camille Decreus, Jean ve Noel Gallon gibi isimlerle piyano, armoni ve kontrpuan alanında çalışmalar yapmış, buradaki eğitimini tamamladıktan sonra ise *Ecole Normale de Musique*'de eğitimine devam etmiş ve burada bestecilik alanında Nadia Boulanger ile çalışmalarını sürdürmüştür (Aydın, 2003).

Yurtdışında toplam beş sene eğitim gören besteci başarılı bir şekilde mezun olarak 1930 senesinde Ankara'ya dönmüş ve burada Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Buradaki yıllarında aynı okulda piyano öğretmeni olan Ferhunde hanımla evlenmiştir. Ferhunde hanım aynı zamanda Erkin'in piyano eserlerinin ilk yorumcusu olmuştur (Çalgan, 1992).

Sonraki yıllarda Ankara Devlet Konservatuarı'nda müdürlük, Konservatuvar ve Ankara Opera Orkestrası'nda şeflik gibi vazifelerde çalışan besteci 1971 senesinde Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı ünvanına layik görülmüştür. Aynı sene emekli olmuş 1972 senesinde ise kalp krizi sonucu hayata gözlerini yummuştur.

3.1.3.2. Makam ve Halk Ezgilerinden Esinlenerek Yaptığı Besteler

Dünya genelinde halk müziği kaynaklarının çağdaş sanatlar müziğine aktarılması söz konusu olduğunda akıllara ilk Macar besteci Bela Bartok gelmektedir. Halk müziğine aşina olmak için sık sık seyahatlerde bulunan bestecinin yolu 1934 senesinde Türkiye'ye de düşmüş, burada derleme çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmalarda yakından iştirak eden Türk bestecilerinden biri de Ulvi Cemal Erkin olmuştur (Altay, 2014).

“Şu konu dikkate alınmalıdır: burada mesele, halk müziği ezgilerinin sıradan kullanımı ya da onların içindeki bir cümlelin aktarımı değildir. Halk müziği ruhunun derinlemesine kavranması, kelimelere dökülmesi zor bir olaydır ve kendini ancak bu eserler içinde açığa çıkarır” (Bartok, akt. Altay, 2014, s.10). Bartok'un bu kelimeleri bir dönem ona derleme çalışmalarında eşlik eden ve onun tecrübelerinden faydalanan Erkin'in de dikkatinden kaçmamıştır. Onun halk müziğinden esinlenerek yaptığı bestelerde Bartok'un bahsettiği *halk müziği ruhu* olgusunun varlığı hissedilebilmektedir.

Opera dışında neredeyse bütün formlarda yapıtlar sunan besteci bu yapıtların büyük çoğunluğunda geleneksel halk müziği makamlarına, ritimlerine ve ezgilerine yer vermiştir. Fransa'da aldığı eğitim sayesinde Fransız estetiğiyle birlikte geleneksel müziklerdeki kararlılığı harmanlaya bilmiş ve eserlerinde her iki tekniğin unsurlarına kullanmıştır. Bitişik hareketli ses yürüyüşleri, dörtlü ve beşli akorların kullanımı, Karadeniz ritimleri, doğaçlama (taksim) bestecinin eserlerinin karakteristik özelliklerindendir (Aydın, 2003).

Bestecinin soprano ve küçük orkestra için bestelediği “Bülbül ve Ayın Ondördü” (1932), iki sesli koro için on adet türküden oluşan “İki sesli Türküler” (1936), “Piyano Konçertosu” (1942), “Keman Konçertosu” (1946), yaylı orkestra için “Senfoniatta” (1951-1959) isimli eserleri içerdiği halk ezgileri bakımından en zengin olanlardır.

Bestecinin Sonat, Konçerto ve Senfoni formunda bestelediği eserlerinin ilk bölümlerinde genellikle klasik stilde Fransız izlenimciliğinin etkisi hissedilse de özellikle ağır bölümlerde geleneksel müzikteki ağıt karakteri, son bölümlerde ise horon veya köçekçe karakterinde müzikler ön plana çıkmaktadır (Çavuş, 2019). Tesadüfi değil ki besteci “Köçekçe” (1943) isimli senfonik bir eser de bestelemiştir.

Onun bu bestesindeki ana fikrini anlaşılması adına köçekçenin ne anlama geldiğinin araştırılması gerekmektedir.

Köçekçe sözünün kökü olan *köçek* eskiden eğlence, bayram, festival ve düğün gibi etkinliklerde kadın kılığına giren ve çalgılar eşliğinde dans ederek seyircileri eğlendiren erkeklere verilen isim olmuştur. Bu kişilerin dansı sırasında icra edilen kıvrak ezgili şarkılar ise *köçekçe* olarak isimlendirilmiştir. Orjinal bir müzik formu olarak kabul edilen köçekçeler, içeriğinde birçok makam, usul geçkileri, taksimler ve uzun ara nağmeli fasıllar gibi halk müziği formunun temel unsurlarını bulundurmaktadır. Köçekçelerin tam olarak hangi yüzyılda ortaya çıktığı ve ilk olarak kim tarafından bestelendiği tam olarak bilinmediğinden günümüzde birçok köçekçe anonim olarak nitelendirilmektedir. Ancak en aktif döneminin 15. ve 19. yüzyıllar arasında olduğu ve bu yıllar süresince köçekçelerin her türlü eğlence ve şenliklerin vazgeçilmez bir parçası olduğu bilinmektedir. Genellikle tek makamdan veya birbirine yakın birkaç makamın birleşmesinden meydana gelen ve genellikle vurmali çalgılar çerçevesinde gelişen köçekçelerin icrası süresince bazen oynayanların dinlenmesi için ritimsiz okunan sözel bölümlere bazen de çalan sazandelerin dinlenmesi için çoğunlukla kemençe tarafından icra edilen saz taksimlerine yer verilir (Uzun, 2011).

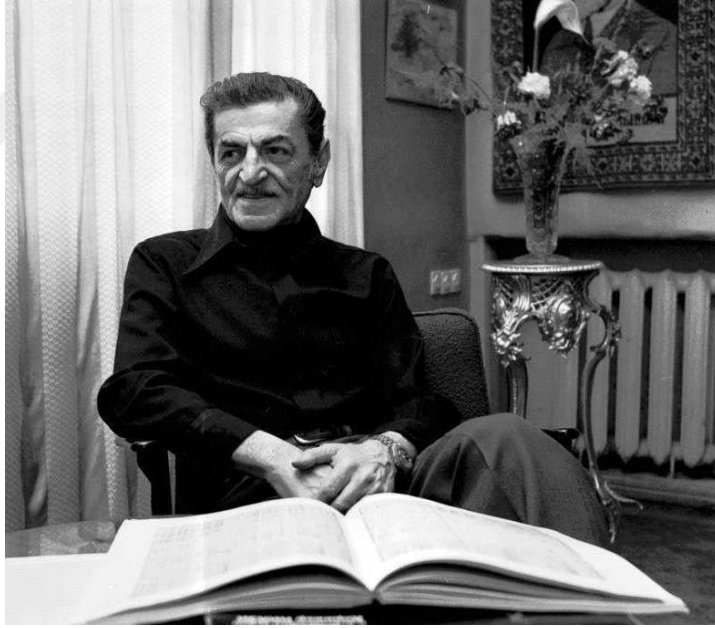
Bu kadar eski geleneğe sahip bu halk müziği formu, geleneksel müziğe yakın ilgisi ile bilinen besteci Ulvi Cemal Erkin'in de dikkatinden kaçmamış, besteci 1942 senesinde büyük senfonik orkestra için halk danslarından oluşan "Köçekçe" isimli bir eser bestelemiştir. Aynı sene Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği Ulusal Kompozisyon yarışmasında birincilik kazanan bu eserin prömiyeri 1943 yılında Ankara Radyosu'nda *Reyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası* tarafından Dr. Ernst Preatorius'un şefliğinde gerçekleşmiştir. Daha besteci hayattayken Viyana, Çekoslovakya ve İsviçre gibi şehirlerde çalınarak *Universal Edition*'da yer alan bu eser Erkin'in en çok sevilen ve beğenilen eserlerinin başında gelmektedir (Çalgan, 1992).

3.1.4. Niyazi Tagizade

Niyazi Tagizade Azerbaycan müzik tarihinin tartışmasıız en iyi orkestra şefi olarak kabul edilmiş, bununla birlikte besteci olarak da Azerbaycan'ın en iyi bestecileri listesine adını yazdırmıştır. Hayatı boyunca özellikle orkestra şefi olarak görev aldığı birçok ülkede o ülkelerin önemli gazete ve dergilerinde başarılarından bahsedilmiş, şostakovi, Berlioz, Charles Munch gibi dünyaca tanınmış kişiler onun adına övgüler yağdırmışdır:

“O, sahip olduğu yönetmenlik yeteneği sayesinde partisyona bir yaşantı sağlar, yapıtın anlamını açıklar ve onun işlenmemiş elmasının en yararlı yanını güneşe karşı tutmayı başarır, bunu yapmak uğrunda da bütün duygularını yardıma çağırır” (Munch, 1965, s.4).

Dmitri şostakovi besteci ve şef hakkında “Niyazi, müzik biçiminin yapısını öyle eksiksiz, öyle esinli bir tarzda okur ki, bunun neticesinde yüksek gerilimli bir senfonik akım elde edilir” (akt. Kerimov, 1973, s.12).



şekil 3.4 Niyazi Tagizade

Niyazi 1965 senesinde aykovski'nin “Yevgeni Onegin” operasını yönetmek üzere İstanbul'a davet edilen Niyazi hakkında tiyatro ve opera eleştirmeni Hayati Asilyazıcı şu ifadeleri kullanmıştır: “Operanın eski temsillerinden kelimenin tam anlamıyla

kaçan seyirciler, şimdi Niyazi'yi tufanlı alkışlarla mükafatlandırıyorlar” (akt. Kerimov, 1973, s.82).

3.1.4.1. Hayatı ve Çalışmaları

Azerbaycan klasik müziğinin gelişimine hem orkestra şefi hem de besteci olarak çok büyük katkıları olan Maestro Niyazi 1912 senesinde 20 ağustosta Tiflis'te dünyaya göz açmıştır. Babası Zülfikar Hacıbeyov'un Azerbaycan Müzikal Tiyatro'sunun kurucularından biri olması Niyazi'nin tam bir sanat havası ortamında büyümesine vesile olmuştur. Daha küçük yaşlarında amcası aynı zamanda Azerbaycan klasik müziğinin kurucusu Üzeyir Hacıbeyli ve Müslim Mogamayev gibi ünlü bestecilerle, Hüseyin Cavit, Celil Memmedguluzade, Necef bey Vezirov, Abdulla Şaik gibi Azerbaycan edebiyatının önde gelen isimleri ile, Cabbar Qaryağdı, Seyit Şuşunski, Hüseyin Arablinski gibi ünlü ses sanatçılarıyla ve sanat camiasından daha birçok ünlü kişilerle tanışma fırsatı bulan Niyazi, müzik alanında ilk adımlarını da çok küçük yaşta atmaya başlamış, 1921 senesinde Yuli Şeffering ve Prof.S. Bretanitski'den keman dersleri almıştır. Bu süreçte onu yakından izleyen amcası Üzeyir Hacıbeyli sık sık verdiği eğitimlerle onun hem Azerbaycan halk müziği konusunda hem de klasik opera ve senfonik müzik konusundaki ufkunu aydınlatmıştır. 1926 senesinde Niyazi Moskova'daki “Gnesin” Müzik Pedogoji lisesine kabul edilerek burada Fabianoviç Gnesin'in bestecilik sınıfında okumaya hak kazanmıştır. 1929-1931 senelerini de Petersburg'da Çaykovski adına Merkez Müzik Lisesi'nde Popov ve Ryazanovun yönetiminde eğitimini sürdüren Niyazi sonrasında vatanı Bakü'ye dönmüştür. Bir süre Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda Prof.L. Rudolf ve S. Ştrasser ile çalışmalarını sürdüren besteci kendi yeteneğini ayrı ayrı müzik dallarında deneyimlemiş, bu dönemde “Ateşte” isimli piyano için poemini, “Talış” eserini ve “Zagatala Suiti”ni bestelemiştir. Bu suit Azerbaycan senfonik müziğinin ilk eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1933 sonrası çalışmalarına aktif bir tempo kazandıran Niyazi 1934 senesinde Azerbaycan Besteciler Birliğine üye olarak kabul edilmiştir. Aynı sene besteci, orkestra şefliğine de başlayarak kendi yeteneğini bu kapsamda da göstermiş, 1946 senesinde Şostakovich'in de jüride bulunduğu oldukça prestijli bir yarışmada-Cumhuriyetlerarası Orkestra Şefleri Festivali'nde 60 katılımcı arasında ödül kazanmaya hak kazanan 5 kişiden biri olmuştur (Kerimov, 1973).

Niyazi orkestra şefi olarak kısa sürede repertuvarını Doğu ve Batı bestecilerinin eserleri ile zenginleştirmiş ve sadece Azerbaycan'da değil; İstanbul, Ankara, Petersburg, Taşkent, Kislovodsk, Soçi, Prag, Moskova, Bükreş, Bratislava, Riga, Bucuresti, Paris ve daha birçok şehirlerde büyük salonlarda konserler vermiş, dönemin en iyi orkestralarını yönetmiştir. Besteci ve şef Niyazi 1959 senesinde Sovyet döneminin en önemli ünvanı olan “Sovyetler Birliği Halk Sanatçısı” ünvanına layık görülmüştür. Orkestra şefliği kariyeri biraz daha ön plana çıkmasına rağmen Niyazi hayatı boyunca birbirinden güzel 7 senfonik eser, 10 müzikal, 13 film müziği, 14 sahne oyunları için müzik bestelemiş ve birçok Azerbaycan halk şarkısının düzenlemesini yapmıştır. Bu yetenekli insan 2 Ağustos 1984 yılında 71 yaşında Bakü’de dünyaya gözlerini yummuştur (Azerbaycan Milli Kütüphanesi, 2012).

3.1.4.2. Muğam ve Halk Ezgilerinden Esinlenerek Yazdığı Eserler

Azerbaycan’da ilk senfonik müzik bestecilerinden biri olan Niyazi milli senfonizmin teşekkülü ve gelişiminde çok önemli rol sahibi olmuştur. Azerbaycan halk müziğine derin bağlılığı olan besteci, 1920’li yıllarda başlayan bestecilik kariyeri süresince sık sık bu alanda çalışmalar yapmıştır. Besteci bu kapsamdaki çalışmalarına Azerbaycan milli musikisini içerisinde barındıran ilk klasik eserlerden sayılan Z. Hacıbeyli’nin “Aşık Garip” ve Ü. Hacıbeyli’nin “Arşın Mal Alan” isimli eserlerini detaylıca incelemekle başlamış ve bu eserleri yeniden redakte etmiştir. Bir dönem Azerbaycan’daki farklı yörelerin halk musikilerini derleme çalışmaları yapmış, bu amaçla da 6 farklı yöreye seyahat etmiştir. Maalesef *repressiya* dönemindeki zorluklar nedeniyle yapılan çalışmaların sadece tek bir örneği- Azerbaycan’ın güneydoğusundaki Lenkeran bölgesine ait halk müziklerinin derleme notaları günümüze ulaşmıştır. Niyazi Lenkeran seyahatini 1934 senesinde gerçekleştirmiş ve buradaki tecrübelerini 2 ciltlik “Lenkeran Defteri” adı altında sunmuştur. Bunun dışında “Qaytağı”, “Humar oldum”, “Karagile”, “Küçelere su sepmişem”, “Ay beri bak” vb. gibi birçok bilinen halk şarkılarının da senfonik orkestra için düzenlemesini yapmıştır. 1935 senesinde besteci “Rast” ve “Şur” muğamlarının notaya alınmasını gerçekleştirmiştir ki, bu çalışmaları onun 1949 yılında bestecilik kariyerinde zirvede duran “Rast” senfonik muğamını bestelemesine olanak yaratmıştır (Halikzade, t. y).

“Rast” senfonik muğamı Niyazi’nin kendi kariyerinde besteleyip yönettiği en iri hacimli eser olarak kabul edilmektedir. Fikret Amirov’un 1948 senesinde “Şur” eseri

ile temelini attığı *senfonik muğam* janrı daha bir sene geçmeden Niyazi'nin bestecilik teknikleri altında da ortaya çıkmıştır. Niyazi 1949 senesinde “Rast” isimli senfonik muğamını tamamlamış ve aynı sene Azerbaycan Bestecileri Festivali kapsamında kendi yönetiminde eserin prömiyeri gerçekleştirilmiştir. Mükemmel orkestrasyon teknikleri ile ün kazanmış bestecinin bu eseri de daha ilk seslendirilişte dinleyicilerin ruhunu okşamıştır. Bu konuda aynı sene yayınlanan “*Sovetskaya Muzıka*” isimli gazetede geniş bir makaleye yer verilmiştir. Redaktörler İ. Nestyev ve V. Fere bu yazıda eser için “halk ustalarının ördüğü çok değerli bir Doğu halısını andıran bir eser” (akt. Kerimov, 1973) deyimini kullanmış ve eserin başarılarından, yabancı ülkedeki seslendirilişlerinden bahsetmişlerdir. Almanya, Türkiye, Macaristan, Amerika, Çekoslovakya, Romanya ve daha birçok ülkede seslendirilerek ünlenen “Rast” eseri bestecinin kendi yönetiminde Çekoslovakya'nın “Suprafon”, Amerika'nın ise “Ricordi” müzik şirketleri tarafından gramofon plağına kaydedilmiştir.

3.2. Azerbaycanlı ve Türk Besteciler Arasındaki Müzikal İlişkiler

Azerbaycan ve Türkiye arasındaki samimi ilişki, her iki ülkenin çağdaş müzik bestecilerini de etkilemiş ve birlikte çalışmalar yapmalarına zemin hazırlamıştır. Bu konuda Fikret Amirov, 1968 yılında yazdığı “Musiki Sayfaları” isimli hatıra kitabının “Türkiye’de bir ay” başlıklı kısmında şöyle yazmıştır:

Türkiye’ye olan seyahatim müzikal açıdan oldukça zengin ve ilginç oldu. N.K. Akses, U.C. Erkin ve A.A. Saygun ile Ankara Devlet Konservatuvarında görüştük. Elbette ki bestecilerin buluşması söz konusu olduğunda ilk sözü her zaman piyano söyler. Türk arkadaşlarım bana yeni çalışmalarını dinlettiler. Saygun’un Türk halk müziğinden esinlenerek yazdığı piyano için etüdlerini gerçekten çok beğendim. Unutmadan, bu seyahatim süresince Türk müziğini yakından tanımak için birçok fırsatım oldu. Bu konseptte “Mevlâna Haftası”nda iştirak etmek ve Türk ozanı Dursun Cövlan’ı dinlemek benim için unutulmaz olaylardı. (Amirov, 1978, s.113)



Şekil 3.5 Fikret Amirov, Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin

İki ülke arasındaki müzikal iş birliği kapsamında, dönemin en ünlü şef ve bestecilerinden olan Niyazi Tağızade'nin, Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin'in eserlerini yönetmesi de örnek etkinliklerden biridir. “1963 senesinin Ocak ayında Bakü’de, Şubat’ta da Moskova’da, Niyazi’nin yönetiminde A. Saygun’un Üçüncü Senfonisi ile Piyano konçertosu ve C. Erkin’in İkinci Senfoni’si ile keman konçertosu çalınır. Bu konserler seyirciler ve Sovyet müzik çevreleri tarafından çok iyi karşılanır.” (Kerimov, 1973, s.72)

Aşağıdaki fotoğraf 1963 Şubat’ında Moskova’da, Niyazi’nin yönetiminde Erkin ve Saygun’un eserlerinin çalındığı konser sonrasında aittir. Azerbaycan’lı besteciler Tofik Kuliyeve ile Fikret Amirov’un da dinleyici olarak katıldıkları konser sonrasında iki ülkenin bestecileri bir arada görülmektedir (Şekil 3.2).



Şekil 3.6 Şubat 1963. Soldan sağa; Tofik Kuliiev, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Fikret Amirov

Özellikle Saygun’la yakın dostluk ilişkisi bulunan Niyazi 1973 senesinde I. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında Adnan Saygun’un “Köroğlu” operasını yönetmesi için Türkiye’ye davet edilmiştir. Niyazi eseri yönetmekle kalmamış, partitürün yeniden redaktesinden operanın sahneleşmesine kadar birçok konuda yardımlarını esirgememiştir. Saygun 1986 yılında “Moskova Radyokomite” Baş Müzik Redaktör Yardımcısı Nelli Elekberova’yla yaptığı röportajda bu konuda geniş açıklamalarda bulunmuştur:

Niyazi, Ankara’ya gelir gelmez benden “Köroğlu” operasının notalarını istedi. Notaları aldıktan sonra bana: “Lütfen bir hafta beni hiç arama. Gerekirse ben kendim seni ararım” dedi. “Köroğlu” operasını Niyazi’ye daha önce vermediğini belirten besteci onun bu süre içinde bazen kendisini telefonla arayarak operanın partitürü hakkında bilgi aldığını söyler ve: “Bir hafta sonra bana notaları getirdi. Baktığımda gözlerime inanmadım: O sanki her bir notayı, her işareti okumuştur, her yerde hatta bemollere kadar onun notları vardı. 800 sayfalık “Köroğlu” operasını o sanki ezberlemişti. Benim unuttuğum bütün detayları o kaydetmişti. Notalar üstünde çalışmayı bitirdikten sonra biz İstanbul’a gittik ve provalara başladık. (Hacıbeyli ve Hüseyinov, akt. Ağca, 2017, s. 20)



Şekil 3.7 Niyazi Tagizade ve Ahmet Adnan Saygun

4. ESERLERİN ANALİZİ

4.1. Necil Kazım Akses- *Itrî'nın Neva Kâr'ı üzerine Scherzo*

Eser analizinde temel olarak Önder Özkoç'un “Itrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar” (2012) sempozyumundaki çalışmasından yararlanılmıştır.

Akses'in *Scherzo* eseri form olarak ABA şeklinde 3 bölümden oluşmaktadır. Moderato temposundaki giriş bölümünde sadece 5 notanın (re, la, re, mi bemol, re) sabit bir ritim çerçevesinde tekrarından oluşan motif sırasıyla timpani (Şekil 4.1), bas klarnet, ingiliz kornosu, korno ve klarnetin icrasında 17 ölçü boyunca devam eder. Bu sade motif, orjinal *Neva Kâr*'ın ilk 3 ölçüsündeki her ölçünün ilk yarısını kapsayan notaların (Şekil 4.2) farklı bir ritmik figürasyon çerçevesinde ifadesidir.



Şekil 4.1 Necil Kazım Akses Scherzo ilk 2 ölçü (timpani partisi)



Şekil 4.2 Orjinal Neva Kâr'da ilk 3 ölçü

Giriş kısmından sonra 18 ve 23'üncü ölçüler arasında kontrbas, viyolonsel ve bas klarnetin icra ettiği 5 ölçülük tema (Şekil 4.3) ise *Neva Kâr*'da “*Ey Gül büni*” heceleriyle *Nim Sakil* usulünde okunan kısımdır (Şekil 4.4). Sonrasında aynı tema farklı tonlarda ve orkestradaki diğer enstrümanların icrasında tekrar tekrar çalınarak *kanonik* bir yapı oluşturulur. Yaylıların mistik bir hava yarattığı *tremoloları* çevresinde gelişen bu tema 42'nci ölçüye kadar devam eder.



Şekil 4.3 Scherzo 18-23'üncü ölçüler arası (Kontrbas partisi)

Nim Sakîl



Şekil 4.4 Neva Kâr ilk 3 ölçü “Ey Gül büni” heceleriyle okunan kısım

Bu gelişim kısmının sonunda Akses 43’üncü ölçünün son dörtlüğünde başlayan yeni temayı takdim eder (Şekil 4.5). Akses’in yapmış olduğu değişikliklere rağmen bu temanın Neva Kâr’da yine *Nim Sakil* usulündeki “*demet sâki-i gül-izâr kû cânım*” hecelerini andıran kısım olduğu fark edilebilmektedir (Şekil 4.6). Viyolonsel ve kontrbasların başlattığı bu temada da bir önceki kısımda kullanılan *kanonik* enstrümantal gelişim tekniğinin kullanılması göze çarpmaktadır.



Şekil 4.5 Scherzo 43-61’inci ölçüler arası (viyolonsel partisi)



Şekil 4.6 Neva Kâr “*demet sâki-i gül-izâr kû cânım*” heceleriyle okunan kısım

42’nci ölçüde önce trompet ve ikinci kemanlarda daha sonra orkestranın diğer gruplarında ana temaya eşlik karakteri taşıyan bir motif ortaya çıkar ki, Önder Özkoç’un belirttiği üzere (2012) bu motif içerdiği ritmik karakter bakımından orjinal Neva Kâr’daki sekizlik sus, dörtlük nota ve sekizlik nota şeklindeki motif ile benzeşmektedir (Şekil 4.7). Orjinal Neva Kâr notasını incelendiğinde bahsi geçen motiflere oldukça sık rastlanmaktadır. Akses bu motifleri kaynak olarak kullanmış ancak farklı ritmik figürasyon ve farklı karakterler yaratmıştır (Şekil 4.8).



Şekil 4.7 Neva Kâr’da sıklıkla kullanılan bir motif



Şekil 4.8 Scherzo 42-43’üncü ölçüler arası (2. keman partisi)

Sıradaki, Scherzo için ana karakter olan *Vivace* kısmında Akses dinleyicilere yeniden Neva Kâr'ın giriş kısmını hatırlatır. Yalnız bu sefer ölçü 3/4, icracı ise birinci trompettir (Şekil 4.9). Akses önceki kısımlarda orjinal temayı bir nevi gizli tutmaya çalışmış olsa da *Vivace* kısmındaki bu tema bariz şekilde Neva Kâr'ın giriş kısmını andırmaktadır.



Şekil 4.9 Scherzo 74-82'nci ölçüler arası (trompet partisi)

Dörtlük sus ile başlayan temalar İtrî'nın Neva Kâr'da birçok kez kullandığı sekizlik sus ile başlayan temaları akla getirmektedir. 102'nci ölçüde birinci kemanların çaldığı tema (Şekil 4.10) orjinal Neva Kâr'daki *Muhammes* usulündeki kısma benzemektedir. (Şekil 4.11)



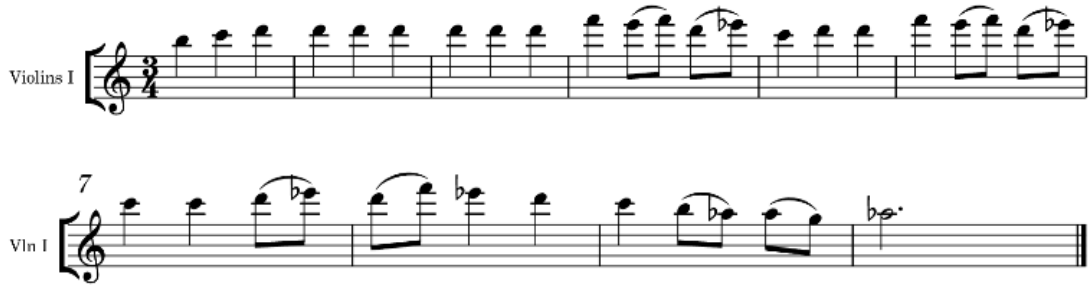
Şekil 4.10 Scherzo 102-106'nci ölçüler arası (1. keman partisi)



Şekil 4.11 Neva Kâr *Muhammes* usulündeki kısım

130'uncu ölçüde flüt, klarnet ve kemanların icrasında yeni bir motif ortaya çıkar (Şekil 4.12). Bu motif Neva Kâr'daki *yürük semai* usulünde olan *terennüm* kısmıdır (Şekil 4.13). Akses bu motifi neredeyse orjinal hali ile birebir kullanmış ve partisyonda bu enstrümanların üzerine *cantando* yazarak şarkı söylercesine çalınması gerektiğini ifade etmiştir. Buradan itibaren 372'nci ölçüye kadar olan uzun bir gelişim kısmında Akses şimdiye kadar kullandığı bütün motifleri birbiri ile ustalıkla birleştirir. Aynı temaları ayrı ayrı enstrümanlarda farklı tonalite ve farklı karakterlerde defalarca tekrar edilir. Bu kısımda Akses'in müthiş orkestrasyon becerisi dikkat çeker. 372-384'üncü

ölçüler arası bir sonraki bölüm yani eserin B kısmı olarak kabul edilen *Poco Meno Mosso* 'ya geçiş köprüsü olarak kabul edilir.



Şekil 4.12 Scherzo 130-140'uncu ölçüler arası (1. keman partisi)



Şekil 4.13 Neva Kâr Yürük Semai üsulündeki kısım

B kısmının ilk teması çok ufak farklarla yine bir diğer terennüm kısmı olan Neva Kâr'ın beşinci mısrasındaki *Sakil* usulündeki motiftir (Şekil 4.14). İlk olarak obuanın icrasıyla (Şekil 4.15) başlayan bu motif gelişerek diğer enstrümanlarda da seslendirilir, 434'üncü ölçüde bu motif orkestra tuttisi altında dinleyicilere sunulur.



Şekil 4.14 Neva Kâr Sakil usulündeki kısım



Şekil 4.15 Scherzo 391-399’uncu ölçüler arası (obua partisi)

B kısmının dramatik gelişiminden sonra Akses şimdiye kadar kullandığı bütün temaları tekrar çok sesli bir örgü konseptinde birleştirir ve küçük farklarla tekrarlanan A kısmının gelişerek zirveye ulaşmasıyla müzik sonlanır.

4.2. Fikret Amirov- Şur Senfonik Muğamı

Halk icra tecrübesinde “Şur” makamının bölümleri (şube ve guşeleri) “Berdaşt”, “Maye-Şur”, “Şur-Şahnaz”, “Bayatı-Qacar”, “Şikesteyi-Fars”, “Simayi-Şems”, “Sarenç” ve “Hicaz” olarak kabul edilmektedir (Meherremova, 2003). Fikret Amirov senfonik muğamında hem geleneksel senfonizm tekniklerini hem de muğamın orijinalliğini bozmadan geleneksel bölüm geçişlerini korumaya özen göstermiştir. Bestecinin partitürde belirttiği ana bölümler şu şekildedir: “Şur”, “Şur-şahnaz”, “Bayatı”, “İrak” ve “Simayi-Şems”. “İrak” bölümü dışındaki bütün bölümler “Şur” destgahındaki geleneksel bölümlere karşılık gelmektedir. Amirov’un aslında rast makamı ailesine aid olan “İrak” bölümünü “Şur” çerçevesinde kullanmasını müzikolog Profesör Ramiz Zöhrabov bu şekilde açıklamıştır:

Şur” destgahında “Bayatı-Qacar” isimli bir bölüm var ki bu bölüm ister seyir olarak isterse de melodik anlamda “İrak” bölümüne çok benziyor. Bu nedenle besteci “Bayatı-Qacar” yerine “İrak” bölümünü kullanmıştır. Çünkü, “İrak”ın “Bayatı-Qacar”a nazaran imkanları gelişme prensibi ve teknik bakımından daha geniştir ki, orada orkestrasyon için daha zengin bir materyal vardır. (Zöhrabov, akt. Tehmirazkızı, 2012, s.205)

Besteci bu eserinde kullanılan her bölümden sonra dinleyicileri muğamın özgünlüğüne ikna etmek için renk *renk* veya *tasnif*⁵ kısmı sunmuştur.

⁵ Bkz. Muğam Teorisi.

“Şur” senfonik makamı hanendelerin “*Berdaşt*” olarak isimlendirdiği azametli bir girişle başlar. Timpaninin *Andante Sostenuto* temposundaki dörtlük vuruşları eşliğinde bas klarnetin şur motifindeki teması duyulur (Şekil 4.16).



Şekil 4.16 Şur. 3-11’inci ölçüler arası (bas klarnet partisi)

Aynı tema yaylılar ve obua tarafından sonrasında ise bütün orkestra tarafından icra edilerek giriş bölümü geliştirilir. Temanın giderek üst oktavlara aktarılmasıyla parlak bir tını ortaya çıkar. Giriş bölümü kısa olmasına rağmen ABA formunun yapısı dikkat çeker ki, sona doğru A bölümün tekrar gelmesiyle besteci yeni bir bölümün sinyallerini verir.

Sıradaki bölüm partisinin 10’uncu rakamından başlayan “Şur” (*Maye-Şur*) bölümüdür. Bu bölümün ansızın doruktan başlanması tesadüfi değildir. Besteci burada da geleneksel destgah kurallarına uymuştur, çünkü destgahda da giriş bölümünden sonra gelen *maye* kısmı doruktan başlamaktadır. (Şekil 4.17)

8

MFP
Moderato assai

10

Picc.
Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl.

Şekil 4.17 Şur. Partisyonundaki 10 rakamından itibaren 4 ölçü

Üstelik destgahdaki *Maye* kısmında enstrümanların (genelde *tar*, *kamança* ve *def*) birlikte icrasından hemen sonra hanendenin solo doğaç bölümü gelmektedir. Amirov bu geleneğe de sadık kalarak bölümdeki orkestra tuttisinden hemen sonra doğaç görevini birinci klarnete verir. Bestecinin *solo ad libitum* olarak görevlendiği klarnetin tınıları adeta destgahdaki hanendenin *avazlarını* hatırlatır (Şekil 4.18).



Şekil 4.18 Şur. 11 rakamının 2'nci ölçüsünden itibaren klarnet solosu

Bu bölümün sonunda *tasnif* gelir. Tasnif mahnı-dans karakterinde ve geleneksel bent-nakarat prensibine uygun olarak form açısından iki kısımdan oluşmaktadır. Amirov 6/8'lik ritme sahip bu kısımda obuanın solosuyla başlayan temayı orkestra tuttisine dönüştürerek Azerbaycan danslarındaki zarafeti ifade etmeye çalışmıştır (Meherremova, 2003).

Sıradaki bölüm “Şur” destgahında olduğu gibi senfonik muğamda da en uzun bölüm olan “Şur-Şahnaz”dır. ABC müzikal formuna sahip bu bölümde kenardaki kısımlar doğaçtandır. Ortadaki kısım Amirov’un partisyonda da not ettiği üzere *renk* görevini üstlenir. Renk kısmında kullanılan melodi Azerbaycan’da oldukça ünlü bir halk mahnısı olan “*Ay Qadası*” isimli ezgidir (Şekil 4.19). Milli dans ritimleri içeren bu kısımda zarif bir tını yakalamak için Amirov temayı obua, klarnet ve flüte verir. Eser süresince sıklıkla kullanılan milli ornamentasyonlar bu bölümde özellikle dikkat çeker.



Şekil 4.19 Şur. Partisyonda 33 rakamı *Renk*. Obua partisi

Senfonik muğamda üçüncü bölüm partisyondaki 39 rakamına tekabül eden “*Bayatı*” bölümüdür. Bölüm dramatik orkestra tuttisi ile başlar. 18 enstrümanın grubunun aynı anda aynı notaları seslendirmesi bir önceki bölümdeki zarif tınıları bir anda epik bir karaktere dönüştürür (Şekil 4.20).



Moderato maestoso

39

Picc.

Fl.

Ob.

Clngl.

Cl.

Cl.b.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

Timp.

Moderato maestoso

39

unis.

Archi

arco

arco

Şekil 4.20 Şur. Partisyonunda 39 rakamı Bayatı

Amirov partisyondaki 45'inci numarada yeniden “Şur” destgahındaki halk ezgilerinden alıntı yaparak *renk* kullanır.

Melodik yön açısından oldukça yoğun sayılabilecek doğaç ağırlıklı bu bölüm içeriğinde “*Bayatı-Kürd*” ve “*Çoban-Bayatı*” bölümlerine ait ezgiler duyulur (Tehmirazqızı, 2012). Besteci partisyonda bu bölümleri tek tek not etmez, onları “*Bayatı*” bölümünün içerisinde birleştirir. Bu kapsamda 51 rakamında başlayan piccolo solosu “*Çoban-Bayatı*” muğamına istinaden çobanın kavalının sesini tasvir eder (Şekil 4.21).



Şekil 4.21 Şur. Partisyonda 51 rakamı piccolo partisi

Bu bölümün sonunda Amirov yeniden *tasnif* sunar. Bu seferki *tasnif* en çok bilinen ezgilerden biri olan “Evleri var hane hane” isimli halk mahnısının ana temasını içermektedir. Yaylılar ve nefeslilerin birlikte icra ettiği bu kısa temanın bitiminde eserin yeni bölümü olan “*İrak*” bölümü ani bir girişle başlar. Oldukça yüksek ses alanında tınlayan bu bölüm “*Rast*” muğamının unsurlarını içermektedir (Şekil 4.22).

HPAE 53

59 Moderato con moto

Fico. Fl. Ob. Cingl. Cl.

Şekil 4.22 Şur. Partisyonda 59 rakamı *İrak*

Bu bölümün sonunda Amirov renk veya tesnif sunmaz, onun yerine hem renk hemde tesnif karakteri bulunan “*Simayi-Şems*” bölümüne geçiş yapar. “*Simayi-Şems*” zerbi-muğam karakterine uygun şekilde yaylıların *pizzicatu ostinato*’su çevresinde gelişir. Amirov temayı ilk kez seslendirmesi için ksilofon ve glockenspieli seçer. Glockenspielin ksilofonu 2 vuruş geriden takip etmesi destgahdaki tar kamança icrasını anımsatır (Şekil 4.23).



Şekil 4.23 Şur. Partisyonunda 64 rakamı *Simayi-Şems*

Partisyonundaki 66 rakamında *ostinato* ritmi çevresinde trompetin solo emprovizeleri duyulur. Ana tema, yardımcı tema ve ritmik *ostinato* sık sık farklı enstrümanların icrasında gelişir. Bölüm orkestra tutti ile sonlanır.

Amirov önce fagotda sonra ise bass klarnetde duyulan giriş temasının tekrarı ile senfonik muğamını noktalar.

4.3. Ulvi Cemal Erkin- *Köçekçe*

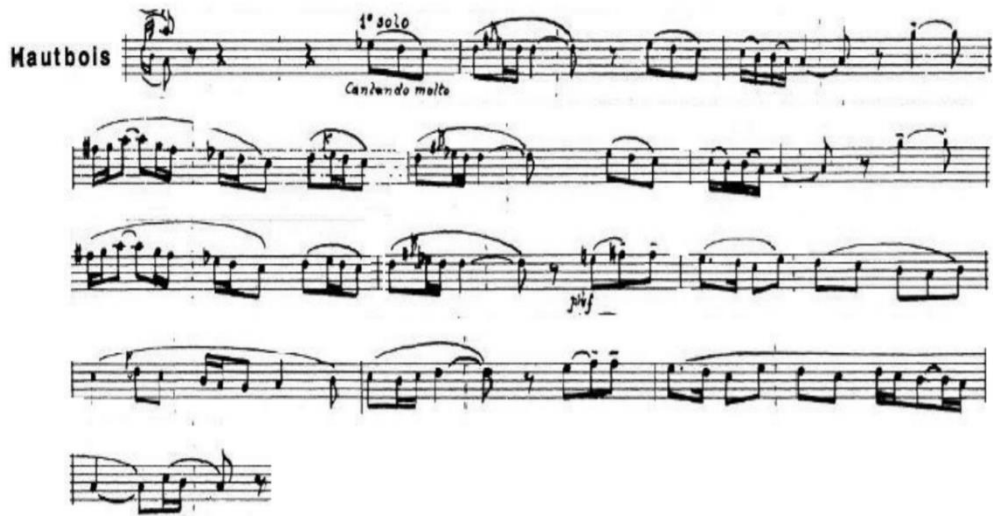
Köçekçe Orkestra Süiti'nin partiyonu incelendiğinde ilk göze çarpan 9/8'lik aksak ritimlerin ve partisyonda yer alan zil ve darbuka gibi enstrümanların yoğun kullanılmasıdır ki, bu da daha ilk bakıştan bu eserin Türk geleneklerine sadık bir yapıt olduğunu ifade etmektedir. İçerdiği makamlar, taksimler, oyun havaları ve köçekçelerle birlikte bu eser, farklı yörelere ithafen birbirini takip eden temalarla bir nevi Türkiye'nin birçok bölgesinin anlatımını sağlamaktadır. *Hicaz*, *Gerdaniye* ve *Karcığar* köçekçelerden melodiler içeren bu eserin ana melodisi Karcığar köçekçe kapsamında kurulmuştur. Eser süresince genellikle dans karakterli enstrümantal bölümlerde yaylı ve perküsyon gruplarının hakimiyet teşkil ettiği orkestra tuttilerine, *nağme* olarak isimlendirilen sözel bölümlerde nefesli sazların sololarına yer verilmiştir (Belce, 2018).

Arpların yumuşak girişi ile başlayan eserde ilk tema geleneksel Türk müziğini kapsamında karcığar köçekçede kullanılan "*Ağırlama*" olarak isimlendirilen aranağmedir. Türk müziğinde en bilinen dans karakterli ezgilerden biri olan bu melodi 1. keman, 2. keman ve viyolalar tarafından icra edilir (Şekil 4.24). Kalan enstrümanlar ise zil ve darbukanın icra ettiği ritmik figürasyonun güçlü zamanlarını kısa 8'lik notalarla destekleyerek ana melodiyi kuvvetlendirir.



Şekil 4.24 Köçekçe. İlk 4 ölçü Ağrlama

Sıradaki cümle Karcıgar köçekçedeki “bülbul olsam konada bilsem dallere” sözleri ile başlayan “Nağme” kısmıdır. Partisyonda 17’nci ölçüden başlayan bu kısmın icrası için Erkin obuayı solo olarak görevlendirmiştir. Nağme kısmının da yapısı gereği besteci obua partisinin altına çalınması gereken karakteri ifade eden “daha çok şarkı gibi, belirterek” anlamına gelen “cantando molto” yazmıştır (Şekil 4.25).



Şekil 4.25 Köçekçe. 17’nci ölçüden itibaren obua partisi Nağme

Sonradan ingiliz kornosu ve klarnetin de katıldığı bu *nağme* bölümü 29’uncu ölçüde baştaki temanın tekrarına yani *aranağme* bağlanır. Bu sefer yaylılara flüt, klarnet ve obuanın da katılmasıyla daha geniş bir register (ses alanı) elde edilir.

Sıradaki geçiş köprüsü vazifesini gören kısım 45’inci ölçüden başlayarak 8 ölçü boyunca devam eder. Hicaz makamı dizisindeki bu ezginin ilk 4 ölçüsü klarnet ve flüt tarafından icra edilen *aranağme* bölümü (Şekl 4.26), sonraki 4 ölçüsü ise ingiliz kornosu ve birinci kemanların icrasında gerçekleşen *nağme* bölümüdür. (Şekil 4.27)



Şekil 4.26 Köçekçe. 45-49’uncu ölçüler arası tahta nefeslilerin partisi *Aranağme*



Şekil 4.27 Köçekçe. 49-53’üncü ölçüler arası ingiliz kornosu partisi *Nağme*

Eserin başından beri devam eden 9/8’lik ritim 53’üncü ölçüde başlayan trompet solosuyla birlikte 2/4’lüğe dönüşür. Uşşak makamı dizisindeki bu *aranağme* trompetin icrasında oldukça gösterişli seslenerek *zeybek* havası etkisi yaratır. (Şekil 4.28)



Şekil 4.28 Köçekçe. 53’üncü ölçüden itibaren trompet solosu *Aranağme*

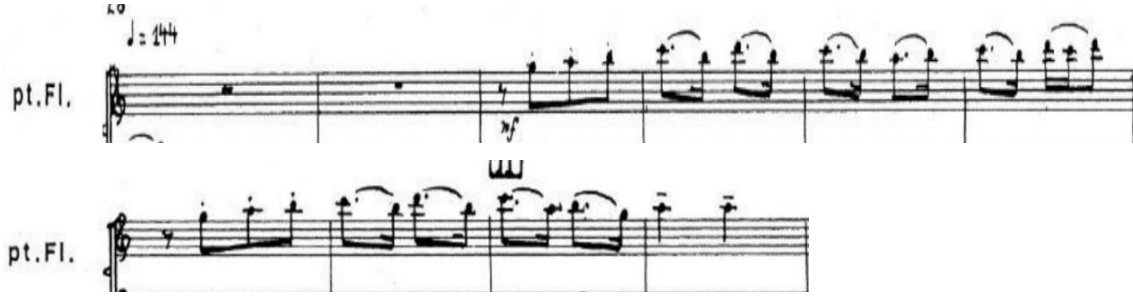
Bu bölümün ikinci cümlesi 69’uncu ölçüde fagotun yumuşak solosuyla başlayan, 77’nci ölçüde ise klarnet ve obuanın devam ettirdiği Hüseyini makamı dizisindeki nağme kısmıdır.

Erkin 85’inci ölçüde eserin ana ritmi olan 9/8’e geri dönüş sağlayarak yeniden bakır enstrümanların hakimiyet teşkil ettiği gösterişli bir *aranağme* sunar. Süzinak makamı dizisine dayanan bu kısım *Karcığar* ve *Gerdaniye* köçekçelerinde çalınan “*selam havası*” isimli aranağmedir (Şekil 4.29). Bu kısmın ikinci cümlesi ise ilk cümledeki gösterişe kontrast etkisi yaratmak için yaylıların *sul tasto* (yayın tuşeye yakın çalınması) tremoloları çevresinde tahta nefesliler tarafından daha ince bir biçimde icra edilir.



Şekil 4.29 Köçekçe. 85’inci ölçüden itibaren bakır nefeslilerin partisi *Selam Havası*

103’üncü ölçüden 202’nci ölçüye kadar olan bölüm geleneksel Türk müziği köçekçelerinde “*Sirto*” olarak isimlendirilen bölümleri andırmaktadır. Uşşak, Hicaz ve Hicaz-i-Hümayun makam dizileri baz alınarak bestelenen bu bölüm ABA müzikal formu çerçevesindedir. Piccolonun solosuyla başlayan A kısmına gelişim aşamasında flüt ardından da bütün tahta üflemeliler katılır (Şekil 4.30). B kısmı için obua solo görevlendirilirken, A kısmının tekrarı daha hızlı bir tempoda (*Vivacissimo quasi Presto*) ve oldukça güçlü (*fortissimo*) bir sesle bütün orkestra tarafından seslendirilir ve adeta bir bayram havası ortaya çıkar.



Şekil 4.30 Köçekçe. 103-202'nci ölçüler arası piccolo partisi *Sirto*

Sirto bölümünün devam ederken 203. ölçüde aniden 8/9 ölçüye geçilir ve burada obua ve klarnetin ezgileri duyulur. Bu ezgiler Geleneksel Türk Müziğinde “*Benliyi aldım kaçaktan*” isimli şarkıdandır ve Hicaz makamı dizisindedir (Şekil 4.31). Bu bölümün ikinci cümlesi Geleneksel Türk Müziğinde karcıgar köçekçelerinde çalınan aranağmedir.



Şekil 4.31 Köçekçe. 203'üncü ölçüden itibaren obua ve klarnet partisi

Eserde 230'uncu ölçüden 252'nci ölçüye kadar olan kısım Türk Müziğinde “Taksim” olarak adlandırılan doğaçlama bölümüdür. Erkin “taksim”in icrası için klarneti görevlendirmiştir (Şekil 4.32) ki, geleneksel müzik örneklerinde de taksimlerin klarnet tarafından yapılması oldukça yaygındır. Besteci bu taksimi Nikriz ve Hicaz makam dizileri üzerinde bestelemiştir.

Clarinetto



Şekil 4.32 Köçekçe. 230-252'nci ölçüler arası klarnet partisi *Taksim*

250'nci ölçüden 274'üncü ölçüye kadar olan kısımda besteci yeniden köçekçelerde kullanılan *aranağmeye* ardından da *sirto*'ya yer verir. 274. ölçüde obuanın çaldığı 8 ölçülük ezgi Türk Müziğinde “*Acem dağları*” isimli türkünün *aranağmes*indendir. Yine aynı türküdeki nağme kısmı ise 290'ıncı ölçüde başlayarak sıradaki daha canlı bölüme bağlantı vazifesini görür. Bu bölümdeki melodi Hicazkar köçekçelerde kullanılan, “*Hicaz Mandıra*” isimli Karadeniz yöresinin en bilinen ezgilerinden biridir. 7/8'lik bu bölümde ana temayı tahta üflemeliler icra eder (Şekil 4.33).

63

30

30

Şekil 4.33 Köçekçe. 250-274'üncü ölçüler arası *Hicaz Mandıra*

293 ve 353'üncü ölçüleri kapsayan bu bölüm ABC müzikal formunda olup sırasıyla Hicazkar, Hicaz ve Rast, Nikriz makamlarının dizilerine karşılık gelmektedir. Ulvi Cemal Erkin 354'üncü ölçüde eserin en başındaki *aranağme* kısmının tekrarı ile Köçekçe Orkestra Süit'ini noktalar.

4.4. Niyazi-Rast

Yörelere göre kısmi farklılıklar olsa da Azerbaycan'da geleneksel Rast muğamının 14 *şube* ve *guşeden* ibaret olduğu kabul edilmektedir. Bölümlerin isimlendirilmesi sırasıyla *Berdaşt*, *Mayeyi-Rast*, *Uşşak*, *Hüseyni*, *Vilayeti*, *Dilkeş*, *Kürdi*, *Şikesteyi-Fars*, *Müberriqe*, *İrak*, *Pencgah*, *Rak*, *Gerayi* ve *Rasta ayak* şeklindedir (Musazade, 2009). Niyazi halk musikisi kökeninin klasik yapısını bozmadan geleneksel bölümlerin (şube ve guşelere) büyük çoğunluğuna senfonik muğamında yer vermiş ve muğam geleneğine sadık kalarak bölümler arasında *tasnif* ya da *renk* sunmuştur. Ancak Amirov'dan farklı olarak Niyazi şube isimlerini partitürde belirtmemiş bazı şubeleri tek bir büyük şube dahilinde küçük epizotlar şeklinde sunmuştur.

Rast senfonik muğamı yaylı sazların ekspresif tuttisi ile başlar. Fa major tonundaki bu giriş sabırsız gelişimiyle dikkat çeker ve eser içeriğinin ilerideki yükselişi için bir ana çekirdek rolünü üstlenir (Şekil 4.34).

The image shows a musical score for the Rast muğam, first 6 measures. The score is written for a string ensemble and an Arpa Piano. The Arpa Piano part is in the top staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of common time (C). The string parts (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi) are in the bottom staves, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of common time (C). The tempo and expression marking is 'Maestoso e espressivo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

Şekil 4.34 Rast. İlk 6 ölçü yaylılar ve arp partisi *Deramed*

Besteci geleneksel muğam formunda *Deramed* olarak isimlendirilen giriş motifinden sonra 12'nci ölçüde yine geleneğe sadık kalarak rast muğamı destgahındaki *Berdaşt* kısmını sunar. Çello ve kontrabasların adımlı kromatik yürüyüşü, diğer yaylıların ilk bakışta karmaşık gözükken ama rast muğamından kulağa aşina olan melizmatik ve ritmik figürasyonları gibi sabırsız gelişen geçişler arasında bir anda obua ve klarnetin soloları ön plana çıkar.

Klarnetin halk müziği tabanlı solosunun bitişinde besteci eserin başından beri ilk kez bariz bir çözülme gerçekleştirir (Şekil 4.35). Bundan sonraki kısım eserin *Maye* yani ana bölümüne geçiş olarak kabul edilir. Mayeyi-Rast partisyondaki 2 rakamında yaylıların tutkulu (*con fuoco*) temasıyla başlar, 3 rakamında temanın yumuşak bir biçimde nefesli enstrümanlara aktarımı gerçekleşir. Mayeyi-Rast bölümü 5 rakamına kadar devam eder.



Şekil 4.35 Rast. 2 rakamından 4 ölçü önce klarnet solosu

Partisyonda 5 rakamından 6 rakamına kadar olan kısımda flüt, obua ve klarnet tarafından geleneksel muğamda *Uşşak* şubesini andıran ezgilere rastlanmaktadır (Şekil 4.36).



Şekil 4.36 Rast. Partisyonda 5 ve 6 rakamları arasında flüt, obua ve klarnet tarafından icra edilen tema. *Uşşak*

Rast senfonik muğamı birkaç kez yeniden redakte edilerek basılmıştır. Son edisyonların elde edilmesinde birtakım zorluklar olduğundan bu analizde eserin ilk edisyonu (1956) baz alınmıştır. Ancak Niyazi'nin kendisinin yönettiği son konser kayıtlarına istinaden bestecinin bu düzenlemelerde bir önceki edisyonlarda olmayan bölümleri (şubeleri) eklemiş olduğu fark edilebilmektedir. Örneğin Niyazi'nin kendisinin yönettiği konser kayıtlarında partisyondaki 6 ve 7 rakamı arasında (1956 edisyonunda olmayan) yeni küçük bir tema göze çarpmaktadır. Yaylı çalgıların ağırlık teşkil ettiği bu tema *Hüseyni* şubesinin ezgisel yapısını içermektedir (Şekil 4.37).



Şekil 4.37 Rast. Partisyonda olmayan 6-7 rakamları arasında çalınan tema. *Hüseyni*

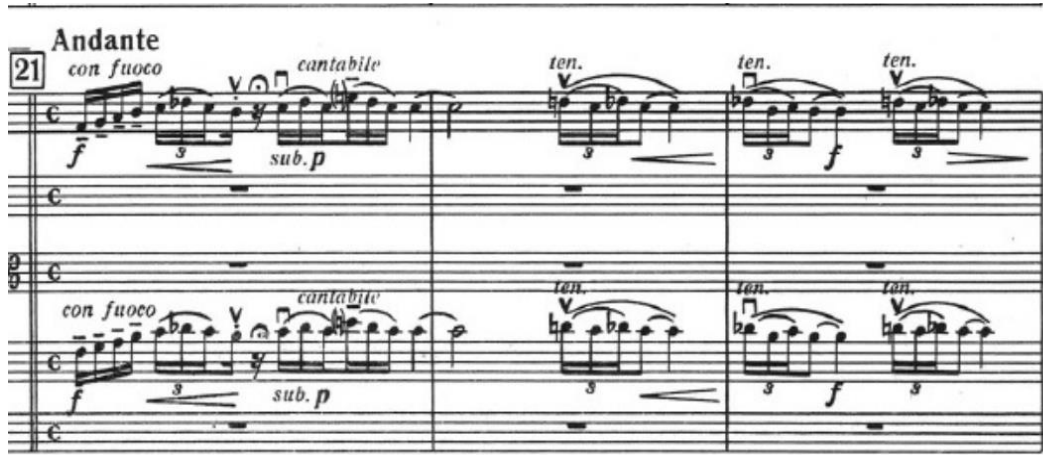
Partisyonun 9 numarasındaki ezgi Rast muğamında çalınan *renk* kısmıdır. Rondo formunda bir konstruksiyon niteliğinde olan bu ezgi ileriki ölçülerde nakarat görevini üstlenir (Şekil 4.38). Kerimov eserin bu kısmının önemini şu sözlerle ifade eder:

İlk uygulanışında anlatımlı bir biçimde belirginleşen ve dinamik “gölgeli aydınlık”ları oda müziğine özgü ayrıntılamalarla verilen bu tema-nakarat, sonra, göze çarpacak bir biçimde değişir: O, bütün orkestra tınısını törenli bir kılığa sokar ve onun ritmik çevre çizgilerini ve vurgularını oldukça zorlaştırır. (Kerimov, 1973, s.132)



Şekil 4.38 Rast. 9 rakamından itibaren 6 ölçü piccolo, flüt ve obua partisii

Sıradaki bölüm kendi içerisinde 3 kısımdan oluşan *Vilayeti* şubesidir. Bu bölümün birinci ve üçüncü kısımları geleneksel rast muğamına karakteristik olarak doğaçtan, ikinci kısım ise ölçülü-ritmik düzenlidir. Her üç kısım Fa majör tonunun dominantında buluşur. İlk kısım tahta nefeslilerin dokunaklı akorları çerçevesinde kemanlar ve viyolonseller tarafından icra edilir (Şekil 4.39). Bu kederli motif partisyonun 22 numarasına denk gelen epizotta daha büyük bir gelişim kazanarak *Allegro con molto espressivo* temposu altında daha boyutlu ve dinamik hale gelir.



Şekil 4.39 Rast. 21 rakamından 22 rakamına kadar yaylıların partisi

Bir sonraki epizot partisyondaki 24 numaraya denk gelir ki bu kısımda endişeli ve duygusal gerginlik *Poco meno mosso* temposu altında müzikte hakimiyet sağlar. Burada kornların pianissimo fonunda flüt, yaylı sazlar, harp ve piano tarafından kesik kesik çalınan pasaj Azerbaycan telli sazlarından olan ve muğam icrasındaki enstrümanların başında gelen tarın *pizzicato*'larının başarılı imitasyonunu gerçekleştirilir (Şekil 4.40).



Şekil 4.40 Rast. 24 rakamından itibaren 3 ölçü; yaylılar, piano ve celesta partisi

Az önceki endişeli motif partisyondaki 25 numarada yerini yaylı sazların karalı ve *espressivo* (etkileyici) temasına verir. Yaylı sazların icra ettiği dramatik motife ingiliz kornosu da katılır ve yeni ses dizisi çeşitlemeleri ile bu motif geliştirilir. Kerimov kitabında (1973) bu bölüm için bestecinin ilk kez başka bir ses dizisine, “Şur” makamı tesbitine geçiş uyguladığını ifade eder. Temanın başlangıç notaları hem de Rast muğamındaki *Dilkeş* şubesinin başlangıcını anımsatır.

Vilayeti bölümünün birinci kısmının sonlarında partisyondaki aktif enstrüman yoğunluğu giderek azalır ve bir anda flütün ve klarnetin solosu (Şekil 4.41) ile basso enstrümanların diyalogu ön plana çıkar. Bu diyalogun bitiminde besteci yeniden Şur makamındaki *renki* tercih eder ve bu renkin gelişimi partisyondaki 31 rakamının 8’inci ölçüsünde melodik hattın daha da gelişmesiyle sevinç dolu bir orkestra tuttisine dönüşür. Bu *renk* yaylı sazların ekspresif akorları ve *ostinato* ritmik figürasyon çevresinde flütün solosuyla son bulur.



Şekil 4.41 Rast. 29 rakamından 4 ölçü sonra flüt ve klarnet partisi

Partisyonadaki 35 numarada *Vilayeti* bölümünün sonuncu kısmına denk gelir ki burada yaylı sazların ve tahta nefeslilerin tam uyumlu serbest doğaçtan stilinde melodisi önceki bölümlerdeki duygusal gerginliği yeniden canlandırır (Şekil 4.42). Ölçüden ölçüye daha da gelişen bu coşkulu resitatif flüt ve obuanın Fa majör tonunda kadansı ile sonlanır.

Con molto drastico

[illegible]

Şekil 4.42 Rast. 35 rakamından itibaren doğaç stilinde melodi

Sıradaki kısım Rast senfonik muğamında en çok beğenilen ve bilinen ezgilerden biri olan “*Elinde Sazın*” isimli halk müziğinden gelen tasnif kısmıdır (Şekil 4.43). Olukça duygusal karaktere sahip bu halk ezgisi Niyazi’nin orkestrasyonu altında kendi zarafetine zarafet katar. Partisyonundaki 39 numaranın 8 ve 9’uncu ölçülerinde piyanonun *tar* tremololarını andıran *solosu* dikkat çeker. Besteci tasnifin gelişiminde yaylılar tarafından korunan ana motif çevresinde flüt ve klarnetlerin rast muğamındaki *fiorituralarına* (süsleme) yer vererek *pastoral* (çobanlı) bir atmosfer yaratır.

The image shows a musical score for a string ensemble and piano. The score begins at measure 39, marked 'Andantino' and 'molto espressivo'. The tempo is 'Andantino' and the mood is 'molto espressivo'. The score includes various performance instructions such as 'Con sord. arco', 'div.', 'pizz.', and 'pp'. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows measures 39-42, and the second system shows measures 43-46. The score is for a string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) and a piano. The piano part includes a 'tar' tremolo in measures 39-40. The string parts feature a variety of articulations, including bowing and pizzicato. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Şekil 4.43 Rast. 39 rakamından itibaren yaylıların partisi *Tasnif*

Partisyonunda 44 rakamının 8’inci ölçüsünde rast muğamının diğer bir şubesi olan *Şikeste-i-fars* bölümüne geçilir. Oldukça renkli, oynak karakterdeki bu bölüm genel olarak yaylı sazların spiccato taraması çevresinde gelişir ve ara ara bu oynak karakter

içerisinde de bir duygusallık anlamında yine Şur makamı ses dizisi özelliğine giren modülasyon sapmalar göze çarpar. Bölüm süresince (partisyonda 52 rakamı, 56 rakamı ve 57 rakamından 2 ölçü önce) flüt ve trompetin çoban türkülerine özgü oynak *cadenza*lı cümleleri ortaya çıkar. 56 rakamında trompetin icra ettiği tema hem *Müberra*ge hem de *Pencgah* şubesinin ezgisini içermektedir. Cümlenin sonuna doğru üçlemelerin *accelerando* (hızlanarak) icrası yine geleneksel muğamda adı geçen şubelerin ritmik yapısına karşılık gelmektedir (Şekil 4.44). Bu nedenle spesifik olarak hangi şubenin kullanıldığının belirlenmesi zorlaşmaktadır.



Şekil 4.44 Rast. 55 rakamının 10'uncu ölçüsü trompet solo

Bölümün ölümünün bitiminde Niyazi makam kurallarına yine uyarak *renke* yer verir. Bu seferki renk Azerbaycan halk müziğinde yine en çok bilinen türkülerden biri olan “Noleydi” isimli halk şarkısıdır. Aslında orjinalde daha sentimental ve naif bir karaktere sahip olan olan bu melodi bestecinin poliritmik ve polifonik dokunuşlarıyla oyun havası biçimine girer (Şekil 4.45).



Şekil 4.45 Rast. 60 rakamının 3 cü ölçüsünden itibaren tahta üflemeliler partisi *Noleydi*

Rast senfonik makamının son evresi koda ile özümленir. Bestecinin giriş kısmında sunduğu motif bu sefer özellikle tahta üflemelilerin altılamaları ve yaylıların non divisi akorları sayesinde daha ihtişamlı seslenir. Bu kısım geleneksel muğam yapısında son

şube olan *Gerayi* olarak kabul edilebilir. Eser bütün orkestranın fa notası çalmasıyla son bulur.





5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Azerbaycan ve Türkiye’den dört bestecinin yazdıkları senfonik eserlerde kullandıkları makam/muğam ezgileri incelenmiş ve analiz edilmiştir. Eserlerin daha belirgin biçimde incelenmesi kapsamında, çalışmada her iki ülkeye ait geleneksel müzik stilleri ve ses sistemlerinin anlatımına yer verilmiştir. Bu kapsamda Azerbaycan Şifahi Geleneksel Müziği’nin en önemli müzik kültürü olan muğamlar ile Geleneksel Türk Müziğinin en önemli örneği olan makamlar ele alınmış, onların geçmişi, teorik yapıları incelenmiş ve karşılaştırılması yapılmıştır.

Bu incelemede, her iki ülkenin coğrafi tarihi ve kültürel yakınlıklarının yerel müziklerine de yansıdığı görülmüştür. Azerbaycan’a ait her muğamın Türk makamlarında karşılığının bulunması, aynı şekilde Türk makamlarının da Azerbaycan muğamları içerisinde çoğunlukla karşılığının bulunması bu iki ülke arasında özellikle müzik alanındaki yakınlığın ne kadar eskilere dayandığının bariz örneğidir. Her iki ülkede belirlenen 20. yüzyıl bestecilerinin çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel halk ezgilerine yer verdikleri ve bu ezgileri senfonik biçimlerde kullanarak dünyaya tanıttıkları görülmektedir. Bu bestecilerin halk motiflerinin özgünlüğüne zarar vermeden batı nefesinde yaratmış oldukları eserleri ülke geleneklerinin korunması ve tanınması açısından müzik alanında yapılan en önemli ve verimli çalışmalardandır. Bugün bu eserlerin dünya çapındaki ünü, dünyanın en iyi orkestraları tarafından en prestijli sahnelerde seslendirilmesi her dört bestecinin de görevlerinde ne kadar başarılı olduklarını göstergesidir.

Her iki ülkeden dört bestecinin dört eseri üzerine yapılan analiz sonucunda:

1. Necil Kazım Akses’in İtrî’nin Neva Kâr’ı üzerine Scherzo isimli eserinde geleneksel icradaki usul geçişlerinin büyük oranda korunmuş olması, bu kapsamda Neva makamı çerçevesinde nim sakil (“Ey Gül büni”, “demet sâki-i gül-izâr kû cânım” heceleriyle okunan kısımlar), muhammes, yürük semai, sakil usûllerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Yürük Semai kısmı dışındaki bütün kısımlarda bestecinin kullandığı temalarda ritmik değişiklikler olduğu tespit edilmiştir. Kanonik gelişim, ana temanın gizli tutulması gibi özelliklerin bu eser için karakteristik özellikler olduğu gözlemlenmiştir.

2. Fikret Amirov'un "Şur" Senfonik Muğamı eserinde bestecinin geleneksel *Şur* muğam destgahındaki bölümleri (şube ve guşeler) muğam kuralları çerçevesinde senfonik yapı içerisinde kullanmış olduğu ve bu eserin tamamen yeni bir müzikal form olan senfonik muğam formunda bestelenen ilk eser olarak kabul edildiği sonucuna varılmıştır. Kendisinin partitürde belirttiği üzere Amirov'un bu eserde "Şur", "Şur-şahnaz", "Bayatı", "İrak" ve "Simayi-Şams" şubelerinin melodik yapılarını kullandığı ve bölüm geçişleri arasında geleneğe sadık kalarak *renk* veya *tasnif* kullandığı gözlemlenmiştir.

3. Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" isimli eserinde makamlar, taksimler, oyun havaları ve köçekçelerin yoğun kullanılarak bir nevi Türkiye'nin birçok bölgesinin anlatımının sağlanmış olduğu gözlemlenmiştir. Eser süresince Suzinak, Uşşak, Hicaz, Hicazı-Hümayun, Nikriz, Rast vs. makam dizilerinin yapılarında *Hicaz*, *Gerdaniye* ve *Karcıgar* köçekçelere ait ezgilerin (nağme, aranağme) kullanıldığı, Türk geleneğine has olan aksak ritimlerin yoğunluğu ve darbuka, zil gibi geleneksel enstrümanların orkestra içerisinde yer alması konuları dikkatle ele alınmıştır.

4. Niyazi Tağızade'nin "Rast" isimli senfonik muğamında aynı formda eser olmasına rağmen bölüm geçişlerinin (*şube isimleri*, *renk*, *tasnif*) Amirov'un eserindeki gibi partitürde açıklanmadığı görülmüştür. Ancak yapılan dinleme sonucunda bestecinin geleneksel "Rast" muğam destgahındaki şubelerin büyük çoğunluğuna (*Berdaşt*, *Mayeyi-Rast*, *Uşşak*, *Hüseyni*, *Vilayeti*, *Dilkeş*, *Şikesteyi-Fars*, *Müberriqe*, *Pencgah*, *Gerayi*) eserinde yer vermiş olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca Amirov'un eserinde olduğu gibi bu eserde de muğam destgahındaki geleneklerin korunarak bölüm geçişlerinde renk veya tasnif kullanıldığı görülmüştür.

Yapılan eser analizleri sonucunda zengin orkestrasyon, ana fikri gizli tutma, birkaç motifi aynı anda kullanma gibi karakteristik özellikler göz önünde bulundurulduğunda Necil Kazım Akses ve Niyazi Tağızade'nin bestecilik tekniklerinin benzeştiği fark edilmiştir. Öte yandan geleneksel ezgilerin daha ön planda açık şekilde kullanılması, ezgilerin daha sade biçimde sunulması, milli tını ve ritimlere daha çok üstünlük verilmesi gibi özellikler baz alındığında ise Fikret Amirov ile Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik tekniklerinin benzerliği gözlemlenebilmektedir.

Her ne kadar 20. yy. senfonik müzik eserlerinde muğam-makam ezgilerinin kullanım zenginliği dikkat çekse de günümüz bestecilerinin eserlerinde bu tarz ezgiler yerine daha çok minimalist, postmodernist ve deneysel yaklaşımın şahidi olmaktayız. Bu çalışmada bahsi geçen eserler gibi geleneksel elementlerin zengin olduğu yeni kompozisyonların bestelenmesi ve bu kapsamda kullanılan tekniklerin yaygınlaşması adına özellikle kompozisyon ğrencilerinin makam ve muğam müzik kültürleriyle tanıştırılması, bu tarz geleneksel müzik ağırlıklı derslerin kompozisyon bölümü öğrencileri için zorunlu veya seçmeli ders olarak müfredatta yer alması faydalı olacaktır.

Araştırma kapsamında ayrıca tarihi, kültürel ve coğrafi yakınlıklarına rağmen hem Azerbaycan hem de Türkiye geleneksel müzikleri üzerinde karşılaştırmalı analiz içeren çalışmaların sayıca azlığı gözlemlenmiştir. Ana fikirden sapmamak adına bu çalışmada muğam ve makam benzerlikleri ve farklılıklarına kısaca yer verilmiştir. Ancak bu konunun müstakil olarak incelenmesinde ve bu incelemenin her iki ülkenin kendi dilinde yayınlanmasında yarar görülmektedir.



KAYNAKÇA

- Ağca, D. (2017). Türk Müzik Tarihinde A. Adnan Saygun'un "Köroğlu" Operası ve Eserde SSCB'nin Ünlü Şefi Niyazi Tağızade'nin Rolü. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 3 (3), 0-0. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijiaa/issue/34862/388987>
- Akarsu, S. (2019). Azerbaycan 7 Ana Makamının Türk Makam Müziğindeki Ezgisel Benzerliklerine Dair Bir İnceleme. *Müzik Kültürlerine Dair Çeşitli Görüşler*, (2), 95-108.
- Akhundov, İ. (2015). *Azerbaycan Muğamları*. Bakü: Mütercim
- Alilicanzade, K. (2015) Azerbaycan Muğamının tarihi köklerine yeni nezeri bakış. *Musiki Dünyası* 2 (63). Erişim:http://www.musigi-dunya.az/article/63/63_4.htm.
- Altay, G. (2014). Halk Müziği Kaynaklarından Yeni Bir Sanat Müziğinin Yaratılışı: Béla Bartók. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 9-17. DOI: 10.15869/itobiad.05220
- Altınköprü, H. (2018). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam Geçkileri. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (12), 1-11. DOI: 10.31722/konservatuvardergisi.467218
- Amirov, F. (1971). *Şur Senfonik Muğamı*. [Müzik notası]. Moskova: Muzıka
- Amirov, F. (1971) *Musiki Düşünceleri*. Bakü: İşıq.
- Amirov, F. (1978) *Musiki Sayfaları*. Bakü: İşıq.
- Amirov, F. (1983) *Musiki Alemleri*. Bakü: İşıq.
- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Haz: Onur Akdoğu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in Besteci ve Eğitimci Kimliği ile 1. ve 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Üzerine İnceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1 (2), 63-76. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd/issue/51728/619980>
- Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Aydın, Y. (2008). Türk Halk ve Geleneksel Müziklerinin Evrensel Müziğe Katkıları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1 (2) , 135-143. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/441377>
- Azerbaycan Milli Kütüphanesi. (2009). *Üzeyir Hacıbeyli*. [Biyografi]. Erişim: <http://anl.az/down/u.hacibeyli.pdf>
- Azerbaycan Milli Kütüphanesi. (2012). *Fikret Amirov-90*. [Biyografi]. Erişim: <http://anl.az/down/efikret-90.pdf>
- Azerbaycan Milli Kütüphanesi. (2012). *Niyazi*. [Biyografi]. Erişim: <http://anl.az/down/Niyazi.pdf>
- Başgözmezler, N. (1993). *1991 Onur Ödülü Madalyası Sahibi Necil Kazım Akses'e Armağan*. İstanbul: Sevda Cenap And Yayınları

- Belce, M. S. (2018). Ulvi Celam Erkin'in "Köçekçe" İsimli Orkestra için Dans Rapsodisi'nin Müzikal Analizi ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). Erişim: <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/4694>
- Buhûrîzâde, M. I (t. y). *Neva Kâr*. [Müzik notası]. Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu. Erişim: <http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi/neva>
- Cafer Ahmedli, H. (2015). Düünden Bugüne Azerbaycan Müziği Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *İdil*, 4 (15), s.135-148. Erişim: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1431008382.pdf>
- Çağlak, E ve Filiz, S. (2018). Türk Devlet Geleneğinde Askeri Müzik Ve Askeri Müzik Eğitimi. *Sahne ve Müzik*, (7), 29-56. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/38164/440779>
- Çalgan, K. (1992). *1991 Onur Ödülü Madalyası Sahibi Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*. İstanbul: Sevda Cenap And Yayınları
- Çavuş, Ü. (2019). Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" Senfonik Eserinin Trompet Sololarının İncelenmesi ve Çalış Teknikleri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1 (1), 54-69. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd/issue/46351/583432>
- Chandrakausika, R. (2013, 5 Mart). *A world's heritage of native music*. Erişim: <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/the-music-of-azerbaijan/>
- Erkin, U.C. (1943). *Köçekçe*. [Müzik notası]. Universal Edition
- Erkin, U.C. (2021, 27 Nisan). Ulvi Cemal Erkin Web Sitesi. Erişim: <http://www.ulvicemalerkin.com/>
- Galiboğlu, E. (2008, Ekim 30). Vaktiyle bir medeniyet varmış. *Halk Cephesi*, 14
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Muzıkları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi
- Gencevi, N. (2004) *İqbalname*: Bakü: Lider Neşriyat. Erişim: <https://trpdfs.info/doc/1003c65c/nizami-gencevi-isgendermane-iqbalname-baku-modern-school>
- Hacıbeyli, Ü. (2010). *Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları*. Bakü: Apostrof Çap Evi.
- Halikzade, F. (t. y). Azerbaycan Halk Musikisinin Derlenmesi ve Yazıya Alınmasında Niyazi'nin rolü. *Musiki Dünyası*. Erişim: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=207&page=2
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve Terkibler*. Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi. Erişim: <https://books.google.com.tr/books?id=DnGqDwAAQBAJ&dq>
- İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kazım Akses: Minyatürden Destana Bir Yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- İmrani, R. (1998). *Muğam Tarihi*. Bakü: Elm
- İsmayilov, M. S. (1984). *Azerbaycan Halk Musikisinin Janrları*. Bakü: Işık Neşriyyatı.

- Karaduman, I. (2014). Geleneksel Türk Halk Müziğinde Makam Kavramının Kullanılmasına Edvar Geleneği Açısından Bir Yaklaşım. *Journal of Turkish Studies*, 9, 587-601. Erişim: https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=17830
- Kasımı, S. (2019). *Cultural Development Periods of Azerbaijan*. Ankara: İksad
- Kerimov, S. (1973). *Olağanüstü Yetenekli Bir Sanatçı*. İstanbul: Sinan.
- Kolçak, O. (2006). *Necil Kazım Akses*. İstanbul: Kastaş
- Körükçü, Ç. (t. y). Türk Müziği Tarihi ve Dönemleri. Erişim: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi>
- Kılıç, K. (2019). 19.Yüzyılda Osmanlıda Müzik Olgusu ve Dönemin Yenilikçi Padişahları. *İnönü University International Journal of Social Sciences & İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, (INIJOSS)*, 8 (2), 551-570. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/inijoss/issue/51375/638091>
- Levendoglu, O. (2004) XIII. Yüzyıldan Bugün Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (17), 131-138. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erusosbilder/issue/23750/253030>
- Meherremova, İ. (2003). Fikret Amirov Yaratıcılığının Üslup Hususiyetleri. (Doktora Tezi). Erişim: <http://www.millikitابخana.az/dissertations/letter/M>
- Mehtiyeva, N. (2020). *Ulvi Cemal Erkin*. Erişim: <https://senfonikankara.com/post/629842314012000256/ulvi-cemal-erkin-1906-1972>
- Munch, Ch. (1955). *I am a conductor*. Oxford: Oxford University Press.
- Musazade, R. (2009). “Rast” Instrumental Muğamı. *Konservatoriya*, (2), 29-41.
- Mustan Dönmez, B ve Oyan, S. (2015) “Ulusalçılık Akımı” Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat Müziğindeki Kullanımı. *Asos Journal*, 3 (18), 87-102. Erişim: https://asosjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=33388
- Özkoç, Ö. (2012). *Necil Kazım Akses ve “İtrî’nin Neva Kar’ı Üzerine Scherzo*. Vefatının 300. Yılında Bir Ses: İtrî Sempozyumu’nda sunulan bildiri. İstanbul.
- Oral, U. M. (2011). Ön-Asya Topraklarında Dinler Tarihi ve Müzik (Yüksek lisans tezi). Erişim: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/48384.pdf>
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Say, A. (1988). *Türkiye’nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Şen, Y ve Şen, Ü. (1999). Türkiye ve Azerbaycan Halk Müziklerinde Usullerin Karşılaştırılması. *Milli Folklor Dergisi*, 11 (43), 47-50. Erişim: <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=43&Sayfa=46>

- Soysal, F. (2012). *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*. Diyarbakır: Fikri Soysal Yayınları.
- Tagizade, N, Alizade, A. (2014). *Rast Senfonik Muğamı- Oda Orkestrası İçin Düzenleme*. [Müzik notası]. Bakü: Baku Müzik Akademisi.
- Tagizade, N. (1956). *Rast Senfonik Muğamı*. [Müzik notası]. Bakü: Azerbaycan Musiki Neşriyatı.
- Təhmirazkızı, S. (2012). *Fikret Amirov*. Bakü: Aspoliqraf.
- Uçan, A. (2000). Türk Dünyası'nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri. *Erdem*, 12 (35), 593-664. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/686904>
- Uygun, M.N. (2019). *Kitabü'l-Edvar. Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi, İnceleme, Neşir, Tercüme*. İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Uzun, H. (2012). Köçekçelerin Müzik Yapısı. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (1), 107-112. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatuvardergisi/issue/46740/586197>
- Yahya Kaçar, G. (2008). Türk Musikisinde Makam. *İstem*, 11, 145-158. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem/issue/26538/279406>
- Yılmaz, K. (2020). Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 8 (1), 2348-2365. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1355125>
- Zöhrabov, R. (1986). *Azerbaycan Zerbi Muğamları*. Bakü: Işık Neşriyyatı.
- Zöhrabov, R. (1991). *Muğam*. Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyyatı.