

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**AZERBAYCAN MÜZİĞİNİN GELİŞİMİNDE BESTECİLERİN ROLÜ VE
KARA KARAYEV'İN ÖNEMİ**

Turana JAFAROVA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**AZERBAYCAN MÜZİĞİNİN GELİŞİMİNDE BESTECİLERİN ROLÜ VE
KARA KARAYEV'İN ÖNEMİ**

Turana JAFAROVA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. C. Hakan ÇUHADAR

Jüri Üyesi: Doç. Ulviyye GÜLER

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA

ADANA / 2019

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. C. Hakan ÇUHADAR
(Danışman)

Üye: Doç. Ulviyye GÜLER

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../ 2019

Prof. Dr. Serap ÇABUK
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. / / 2019

Turana JAFAROVA

ÖZET

AZERBAYCAN MÜZİĞİNİN GELİŞİMİNDE BESTECİLERİN ROLÜ VE KARA KARAYEV'İN ÖNEMİ

Turana JAFAROVA

Yüksek Lisans Tezi, Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. C. Hakan ÇUHADAR

Temmuz 2019, 60 sayfa

Azerbaycan müziği çok eski bir tarihe sahiptir. Azerbaycan müziği tarih bakımında iki kısma ayrılır: Azerbaycan halk müziği ve Azerbaycan klasik müziği.

Bu çalışmanın ilk kısmında Azerbaycan klasik müziğinin tarihsel gelişimi incelenmiştir. 20. Yüzyılda Azerbaycan müzğine katkıda bulunmuş besteciler hakkında bilgi verilmiş. Özellikle Kara Karayev'in önemi, onun hayatı, müziği, felsefesi ve eserleri hakkında bilgi verilmiş.

İkinci kısımda Kara Karayev'in eserlerinde halk müziği örneklerinin ifadesini kapsamlı bir şekilde incelemek ve milli müziğin türü ve biçimleri hakkında tam bir fikir oluşturmasını sağlamaktır ve aynı zamanda Kara Karayev'in Keman konçertosuda incelenmiştir. Ünlü bestecinin eserlerinde folklorun açıklanan milli-anlam çizgileri aracılığıyla yaratılan tiplerin çeşitliliği dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Muğam, Azerbaycan müziği, Kara Karayev, Keman

ABSTRACT

THE ROLE OF COMPOSERS IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI MUSIC AND THE IMPORTANCE OF KARA KARAYEV

Turana JAFAROVA

Master Thesis, Department of Music

Supervisor: Prof. C. Hakan ÇUHADAR

July 2019, 60 pages

Azerbaijani music has a very old history. Azerbaijani music is divided into two parts in terms of history: Azerbaijani folk music and Azerbaijani classical music.

The first part of this study examined the historical development of Azerbaijani classical music. Information was given about composers who contributed to Azerbaijani music in the 20th century. Especially the importance of Kara Karayev, his life, music, philosophy and his works has been informed.

In the second part, Kara Karayev's works are examined extensively on the expression of folk music examples and give a complete ideas about the genres and forms of national music, and Kara Karayev's violin concert is examined. In the works of the famous composer, the diversity of the types created by the national-meaning lines of folklore is remarkable.

Keywords: Mugam, Azerbaijan music, Kara Karayev, Violin

ÖNSÖZ

Bu tezin oluşumunda bana destek vermiş ve katkıda bulunmuş insanları anarak, minnetimi ölümsüz kılmak isterim;

Yüksek Lisans eğitimim boyunca değerli bilgileriyle bana yol gösteren danışman hocam Prof. Hakan ÇUHADAR'a, araştırma yöntemleri dersleriyle bilgilerini aktaran Prof. Dr. Ahmet DOĞANAY'a, saygıdeğer keman hocam İrina İYASHVİLİ'ye ve beni destekleyen Prof. Dr. Toğrul GANİOĞLU'na sonsuz teşekkür ederim.

Bu tezin yazılmasına yardımcı olan değerli hocam Kemale ELESGERLİ'ye; rahat çalışmam için kendi ofisini açıp bu tezi bitirmemde yardımcı olan arkadaşım Derya ÖZGÜR'e, maddi manevi bütün desteklerini benden esirgemeyen annem Esmiralda JAFAROVA'ya, ablam Samira VAZİROVA'ya ve Parvana AKHVERDİYEVA'ya çok ama çok teşekkür ederim.

Ayrıca emeği geçen tüm arkadaşlarıma da teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Sayıtlılar.....	3
1.5. Sınırlılıklar.....	3
1.6. Yöntem.....	3
1.6.1. Araştırma Modeli.....	3
1.6.2. Veri Toplama Kaynakları	3
1.6.3. Verilerin Toplanması ve Analizi	3
1.7. Tanımlar.....	4

BÖLÜM II

AZERBAYCAN MÜZİĞİ

2.1. Azerbaycan Müziğinin Tarihsel Gelişimi.....	6
2.2. Azerbaycan Klasik Müziği	11
2.3. Muğam Renkleri	15

BÖLÜM III

20. YÜZYILIN ÖNEMLİ AZERBAYCAN BESTECİLERİ

3.1.Üzeyir Hacıbeyov	28
3.2.Niyazi.....	32
3.3. Fikret Emirov.....	35

3.4. Kara Karayev	37
3.4.1.Kara Karayev’inKeman ve Orkestra İçin Konçertosunun İncelenmesi	39

BÖLÜM IV

SONUÇ VE TARTIŞMA

55

KAYNAKÇA.....	60
----------------------	-----------



BÖLÜM I

GİRİŞ

Azerbaycan müziğinin tarihsel gelişimi, klasik müziği (muğam renkleri, aşık yaratıcılığı), muğam renkleri, yirminci yüzyılın önemli bestecileri olan Uzeyir Hacıbeyov, Niyazi, Kara Karayev, Fikret Emirov gibi ünlü besteciler sayesinde gelişmiştir. Bunlar içinde önemli bir yer tutan besteci ve eserlerden en önde gelenleri Kara Karayev ve onun keman ve orkestra için üç bölümden oluşan konçertosudur.

Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığında halk müziğinin yaratıcı kullanımı, her zaman yeni sanat problemlerini bulmak ve çözmek için ilginç bir alan olmuştur. Böylece, ulusal besteci okulunun temsilcileri, Azerbaycan halk müziğinin en güzel geleneksel müziklerinin yaratılmasını sağlamışlardır.

Azerbaycan müziği bu besteciler sayesinde kısa sürede gelişmiştir. Özellikle Kara Karayev'in tonlama yapısı, armonisi, ritmik yapısı, organizasyon şekli, doku ve diğer stil özellikleri benzersizdir.

Yirminci yüzyılın başlarında Azerbaycan'da bestecinin yaratıcılığı, Avrupa ve Rus piyano sanatının gelişim sürecine hızla katıldı. O zamanlar Azerbaycan'ın müzik kültürünün gelişiminde Batı Avrupa ve Rus müzik kültürünün başarılarından yararlandığını belirtmek doğru olacaktır.

Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığının, tüm türler ve milli müzik kültürü biçimlerinde özel bir yeri olduğunu düşünülmektedir. Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde halk müziği örnekleri, halk dansları, muğamlar da çok özgün ve eşsiz bir sanatsal düzenleme içinde kendilerine hak ettikleri yeri bulmuşlardır.

Yayınlanan bilimsel çalışmaların çoğunda Azerbaycan bestecilerinin eserlerinde ulusal müziğin özellikleri hakkında bilgi verilse de, bugüne kadar Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinin ayrı bir araştırma nesnesi olarak incelenmesi yapılmamıştır. Ulusal özelliklerin Azerbaycan bestecisinin yaratıcılığında özel bir yer tuttuğu göz önüne alındığında, mevcut sorunun incelenmesi açısından sunulan konu önemlidir ve bu araştırma için günceldir.

Çalışmanın temel amacı, Kara Karayev'in eserlerinde halk müziği örneklerinin ifadesini kapsamlı bir şekilde incelemek ve milli müziğin türü ve biçimleri hakkında tam bir fikir oluşturmasını sağlamaktır.

Bunu başarmak için Azerbaycan müziğinin en önemli eserlerinden biri olan ve Kara Karayev'in çalışmalarında önemli bir yer olan keman ve orkestra konçertosu incelenerek, Azerbaycan'da halk müziği kullanımının gelişim aşamalarını, Kara Karaev'in eserlerinde halk müziğinin sanatsal kullanımı açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1. Problem

Bu araştırmada, Azerbaycan müzik kültürü konularında bir dizi konuyu kapsayan bilim adamlarının bilimsel düşüncelerine de yer verilmiş ve onların yorumlarından yararlanılmaya çalışılmıştır.

Bunlardan yola çıkarak araştırmanın problem cümlesi şudur;

Azerbaycan müzik tarihinin en önemli bestecilerinden biri olan Kara Karayev'in yaratıcılığı hangi safhalarda gelişmiş ve Azerbaycan müzik tarihine ne gibi katkıları olmuştur?

Ayrıca araştırmanın alt problemleri de şunlardır.

1. Kara Karayev'in yaratıcılığının güçlü yönleri nelerdir?
2. Hangi yenilikleriyle Azerbaycan müziğine katkıda bulunmuştur?
3. Keman ve orkestra konçertosunda tür ve biçim özellikleri nelerdir?
4. Yirminci yüzyıl bestecilik tekniklerinden olan on iki ton yazım tekniği (dodekafoni) bu eserde nasıl uygulanmıştır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Azerbaycanlı bestecilerin Azerbaycan müziğine katkısını incelemektir. Bu amaç doğrultusunda da, aşağıdaki sorulara da yanıt aranacaktır.

1. Azerbaycan müziğinin tarihsel gelişimi nasıldır?
2. Azerbaycan'ın önemli bestecileri kimlerdir?
3. Üzeyir Hacıbeyov'un Azerbaycan müziğine katkısı nelerdir?
4. Dünya müziğinde Azerbaycan müziğinin yeri ve önemi nedir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Geçmişten günümüze Azerbaycanlı bestecilerin, verdikleri eserleriyle müzik sanatına çok önemli yenilikler kattığı düşünülmektedir. Bu nedenle Azerbaycan

bestecilerinin müzik sanatına katkılarını ve önemiyle ilgili olarak çeşitli kaynaklar taranarak alanyazına katkı sağlanmaya çalışılacaktır.

Ayrıca ilgili Azerbaycan bestecilerinin eserleri, tarihsel süreci, müzik sanatına yapılmış yenilikler ve aynı zamanda Azerbaycan müziğinin dünya müziği içerisinde yeri ve önemi anlatılacaktır. Araştırmanın Azerbaycan müziği ile ilgilenen araştırmacılara yol göstereceği, onlara önemli bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

1.4. Sayıtlar

Bu araştırmanın yöntemi, araştırmanın amacına ve konusuna uygundur.

Azerbaycan müziğinin ilk çağdan yirminci yüzyıla kadar olan tarihsel gelişiminin dünya müzik tarihi bakımından önemli olduğu varsayılmaktadır.

Kaynak alınan kitaplardan edinilen bilgilerin doğru olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, kaynak alınan kitaplardan ve internet sayfalarından aktarılan bilgilerle ve Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün öngördüğü tez yazım süresiyle sınırlıdır.

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmanın modeli “Döküman İncelemesi”dir. Doküman incelemesi, araştırılmak istenen konular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Bir araştırma problemi hakkında belirli bir zaman dilimi içerisinde üretilen dokümanlar ya da ilgili konuda birden fazla kaynak tarafından ve değişik aralıklarla üretilmiş dokümanların geniş bir süreç içinde analizini olanaklı kılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2002, s.140-143).

1.6.2. Veri Toplama Kaynakları

Veri toplama kaynakları, kaynakçada geçen ve Kara Karayev hakkında yazılmış yabancı kaynaklardır.

1.6.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Veriler kaynak kitaplardan okunmuş, analiz edilerek Türkçe'ye çevrilmiş ve birleştirilmiştir.

1.7. Tanımlar

Araştırmada geçen bazı terimlerin konu ile daha önce ilgilenmemiş kimseler tarafından anlaşılamaya bileceği öngörülerek, bir ön bilgilendirme amacıyla aşağıda açıklanmıştır.

Muğam: Azerbaycan klasik profesyonel müzik türüdür. Muğam kelimesi Arapçadaki makam sözünden oluşmuştur.

Mahnı: Mahnı türkcede şarkı ve ya türkü anlamına geliyor.

Dodekafoni: On iki ton sistemi demek. 1920' li yıllarda ünlü müzisyen ve besteci, Arnold Schönberg tarafından oluşturulan atonal (tonal olmayan, belirli bir tonal sisteme bağlı olmayan), müzik formudur. On iki ton müziğine göre, bir oktavlık bir dizi içerisinde on iki adet yarım ses bulunmaktadır ve bu seslerin her biri var olan tonal yapıdan çıkartılarak, aynı değere sahip ses konumuna getirilmelidir (<https://www.bilgiustam.com>).

Konçerto: Kimilerine göre “com/con” (birlikte) ile “certare” (çekişerek-yarışarak bir sonuca ulaşmak) öğelerinden kurulu “concertare” fillinden, kimilerinegöreysen “birleştirmek” anlamındaki “conserere”den türetilmiş, İtalyanca “concerto”sözcüğü, iki ses ya da çalgı kümesinin birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikteseslendirdikleri besteler için kullanılır.

Konçertonun sadece solistlerin teknik ustalıklarını gösterebilmeleri düşüncesiyle yazılmaları ve bu halde ikinci küme olan orkestranın eşlikçi konuma gelmesi 19.yüzyılda ortaya çıkmıştır (Oransay, 1967, s. 5-6).

Kvarta-sekunda: Dörtlü ve ikili aralık. Her hangi iki ses arasındaki uzaklığa **aralık(interval)** denir. Birbirinden 2 ve 4 derecelik uzaklıkta bulunan iki sesin oluşturduğu aralıktır (<https://gitarmaj.com/muzik-teorisi-araliklar/>).

Süit: Dört bölümlü ilk süitler, çalgıların danslara eşlik etmesi amacıyla, dolayısıyla dans müziği olarak ortaya çıkmıştır. Bu dört bölüm genellikle yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklinde sıralanır. Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue danslarından oluşur. Allemande, adından da anlaşılacağı üzere Almanya’da ortaya çıkmış, 17.yüzyılda Fransa’ya geçmiş bir dandır. İki zamanlı bir ritme ve ağır bir tempoya sahiptir. Courante, 16. yüzyıl Fransız dansıdır. Noktalı ritimler, çevik bir tempo ve üçzamanlı vuruş bu dansın başlıca özellikleridir. Sarabande bir İspanyol dansıdır. Üç zamanlıdır ve ağır bir tempodadır. Gigue ise üç zamanlı (6/8, 6/4) ritimde hızlı tempolu

bir İngiliz dansıdır. İlk sitlerin bu başlıca danslarına zamanla başka danslar ve bölümler deeklenerek bölüm sayısı 7, 8'e ulaşmıştır (Mimaroglu, 1970, s. 54-55).



BÖLÜM II

AZERBAYCAN MÜZİĞİ

2.1. Azerbaycan Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Azerbaycan müziği, çok eski ve köklü geçmişe sahiptir. Geçmiş 3. ve 5. yüzyıllara dayanmaktadır. Azerbaycan müziği, folklor çerçevesinde yapılmıştır. Türkiye'deki Klasik Müziğin karşılığı olan meclisi makamlar üzerine kuruludur, ancak temposuzdur. Azerbaycan Halk Müziğinin temelini oluşturan 7 makam bulunur. Bunlar; Rast, Şur, Segâh, Şüşter, Çargah, Bayatı-Şiraz, Humayun'dur (Hacıbeyov, 1985, s.47).

Azerbaycan profesyonel müziğinin gelişmesinde çok büyük emeği olan Üzeyir Hacıbeyov, "Azerbaycan Halk Musikisinin Temelleri" adlı kitabında makamları dinleyiciye hissettiren ruh halini şöyle tanımlar; "Rast" dinleyicide mertlik ve zindelik hissi, "Şur" şen, lirik ruh hali, "Segâh" aşk duygusu, "Şüşter" derin keder, "Çargâh" heyecan ve ihtiras hissi, "Bayatı-Şiraz" üzüntü, "Humayun" keder hissi yaşatır. Kullanılan en yaygın ölçü biçimi, 6/8 ve 3/4'tür. Çok az sayıda 2/4'lük ölçü vardır (Hacıbeyov, 1985, s. 2).

Azerbaycan halk müziği, yüzyıllar boyunca dilden dile, ağızdan ağıza dolaşarak, gelişerek günümüze değin yaşamıştır. Azerbaycan halk yaratıcılığı, son derece zengindir. "Halk yaratıcılığı" tabiriyle, halk sanatı, folklor – halkın sanat faaliyetinin bir ürünü (sözlü edebiyat, müzik, tiyatro, resim, dekoratif uygulamalı sanat, mimarlık ve dans) kastedilmektedir. Azerbaycan halk müziği, halk yaratıcılığının temel türlerinden biridir. Azerbaycan halk müziği, vokal ve çalgısal halk müzik yaratıcılığını kapsamaktadır ve diğer folklor biçimleri gibi insanın emek faaliyeti sürecinde meydana gelmiştir. Azerbaycan halk müziği yaratıcılığının çeşitli tür ve biçimleri bulunmaktadır. Bunlardan mahnı (türkü) en yaygın türlerden biridir.

Azerbaycan halk müzik yaratıcılığında âşık müziği (saz havaları), muğamlar, özel bir yere sahiptir. Azerbaycan çalgısal müzik türlerinden biri olan dans müzikleri, kendine özgü ritmik ve melodik yapısı ile farklılık göstermektedir. Sazende (müzisyen) topluluğu hanendelere (şarkıcılara) eşlik etmenin yanı sıra çalgısal müzik icracısı olarak da popülerdir. Çeşitli halkların müzik folkloru, yüzyıllarca gelişmiş, bu gelişme zemininde belli ifade araçları sistemi oluşmuştur. Makam, polifoni, ritim ve melodinin kökü, halk yaratıcılığına dayanmaktadır. Azerbaycan halk melodilerinden, diğer

milletlerden olan besteciler de (Mihail İvanoviç Glinka, Mihail İppolitov – İvanov, vb.) yararlanmışlardır.

XIX esrin ünlü rus bestecisi Mihail İvanoviç Glinka “Ruslan ve Ludmila” operasında “Fars korosu” adı ile ünlü olan “Lojitsya v pole mrak nocnoy” (Karanlık gece alanında yatıyor) adlı kızların korosunda Azerbaycan halk müziğinden kullanmıştır. Bu halk müziği “Kalenin dibinde bir kuş olaydım” adlanır.

Azerbaycan halk müziği yaratıcılığında merasim nağmeleri (tören türküleri) özel bir yere sahiptir. **Tören türküleri**, sözlü halk yaratıcılığı türü olup gelenek ve törenlerle ilgili lirik parçalardır. Tören türküleri, Azerbaycan'da eskiden beri bilinmektedir. Daha eski bayramlarda törenlerle ilgili türküler söylendiği bilinmektedir. Azerbaycan sözlü halk edebiyatındaki ağıtlar, vassf-ı haller, tören türküleri kapsamına girmektedir. Dügünlerde söylenen şarkılar, ise daha yaygındır (Elesgerli,2012, s. 73).

Mevsim nağmeleri (mevsim türküleri), mevsim törenleriyle ilgili eski Azerbaycan halk türküleridir. Mevsim türkülerinde mevsimlerin yanı sıra eski çağ insanının günlük faaliyeti - avcılık, hayvancılık ve ekincilik de vassfolunmuştur. Her bir mevsimin kendine özgü töreni ve bu törende söylenen türküleri vardır. Azerbaycan'da **holavarlar** (emek nağmeleri-iş türküleri), **sayacı sözleri** (çobanların sürüleri saymak, kontrol etmek amacıyla söyledikleri nağmeler), "Hıdır Nebi", "godu-godu", "kös-köse" vb. törenlerle ilgili mevsim türküleri de çok yaygındır (Elesgerli, 2012, s. 84).

Uzak geçmişimizden haber veren, aralarında mevsim türküleri, hayvancılık ve çiftçilikle sıkı bağı olan bir dizi nağmeler de vardır. "Semeni", "Sayacı", "Güneşi Davet" adıyla bilinen nağmeler, bunlara örnek gösterilebilir. Bu tür nağmelerin yanı sıra ev ortamında söylenen türküler, dans melodileri, âşık müziği, makamlar yüzyıllar boyunca gelişmiş, konu açısından zenginleşmiştir. Müzik sanatı geliştikçe, müzik aletlerinin sayısında da artış olmuş, bu alanda da gelişme kaydedilmiştir (İsmayılov, 1984, s. 48).

Azerbaycan'da yaygın ezgilerden biri de mersiyelerdir (ağıtlardır). Mersiye, (Arapça: matem şiiri, ağlama), matem türküsüdür. Ağıt, maninin yanı sıra eski çağlardan beri mevcudiyetini sürdüren mersiyeler, cenaze törenlerine dahil edilmiş, daha sonra "şebih" oyunlarında da söylenmiştir. Halk türkülerine yakın olmakla birlikte mersiyelerin kendine has üslup özellikleri de vardır. Mersiyenin biçimi, tez - konunun değişik varyantlarla tekrarı sonucunda oluşur. Mersiyelerin ezgisi için ezginin minör sekunda ve tiyers aralığı çerçevesinde aşağı inmesi, istinat perdesi çevresinde oynama, noktalar ve senkoplu ritimler özgüdür. Azerbaycan sınırları içindeki Gobustan'da

(Cingirdağ ve Büyükdaş bölgesinde) Taş Dönemine ait iki anıt bulunmaktadır. Bu anıtlar, Gavaltaşdır. Gavaltaş, kayaya sadece iki noktada temas eden üzerindeki büyük, yassı kireçtaşından oluşmaktadır. Bir nevi vurmali çalgı olarak kullanılmıştır. Gavaltaş küçük taşla vurulduğunda değişik tonlu sesler çıkar. Muhtemelen, eski Gobustanlılar, gavaltaş tören danslarına eşlik etmek için kullanmışlardır (İsmayilzade, 1981, s. 52).

Azerbaycan halk müziğinin yaygın türlerinden biri de **hanendelik** (şarkıcılık) sanatıdır. Hanendelik sanatının tarihi eskilere dayanır. Hanendelik sanatının gelişmesinde muğamlar (makamlar) müstesna bir rol oynamıştır. Azerbaycan hanendeleri, muğam sanatını geliştirmiş, onu zenginleştirerek günümüze kadar koruyabilmişlerdir. Azerbaycan klasik hanendeleri, sanatlarıyla tüm Yakın ve Orta Doğu'da ün kazanmış, muhteşem bir muğam icracılığı ekolü kurmuşlardır. 19. yüzyıl sonlarında Azerbaycan'ın birçok şehrinde hanendelik sanatının gelişmesiyle ilgili musiki meclisleri (Şuşa, Şemahi) düzenlenmiştir. 19. yüzyıl başlarından itibaren hanendelik sanatı, meclis, düğün, şenlik çerçevesi dışına çıkarak tiyatro ve konser salonlarının vazgeçilmez programına dönüşmüştür.

Azerbaycan'da törenlerle (düğün, bayram vb.) ilgili eski oyun-şarkılar geniş alana yayılmıştır. Bunlardan biri "**hahışta**" adıyla bilinmektedir. Hahıştada genellikle kadınlar bir grup teşkil eder, solist, resitatif-deklamasyon üslupta yaşam, ev, sevgi konularında şiir söyler (daha çok "mani" biçiminde), grup ise mısralar arasında "hahışta" kelimesini tekrar ederek, el çarparak dans ederler. Hahışta, Nahçıvan'da geniş ölçüde yayılmıştır. Özellikle kadınlar tarafından icra edilen **yallı** (halay) dans melodisidir. Makam esası, Şûr, müzik ölçü biçimi 6/8, temposu hafiftir. Azerbaycan sözlü halk edebiyatında emek melodilerinin en eski örneklerinden biri de **holavar**'dır. Bazı tahminlere göre kelime kökeni "ho" -hayvan, "var" - öküz kelimelerinden türemiştir. Toprağın sürülmesiyle ilgili holavarlarda emek, iş gücü ve iş aletleri vasfolunurdu. Holavarlar, şen ahengi, ritmi ile çiftçilere moral veriyor, işi kolaylaştırmaya yardım ediyordu. Holavar metninde çeşitli nidalar, benzetmeler, teşvik edici kelimelere ağırlık verildiği bilinmektedir. Holavar, resitatif-deklamasyon üslupta söylenmektedir. Holavarların büyük çoğunluğu hece ve kafiye yapısı bakımından mani'den farklı değillerdir (İsmayilov, 1984, s. 134).

Eski Azerbaycan törenleriyle ilgili türkülerin yanı sıra Azerbaycan müziğinde halk çalgıları da önemli bir yere sahiptir. Azerbaycan klasik musiki mirasının en önemli kollarından birini müzik aletleri teşkil etmektedir. Azerbaycan musikisinin ana halk çalgıları tar, kamança, def, kanun, çiftenagara, zurna, balaban ve diğerleridir.

Tar (far - tel, iplik) - temel ve öncü Azerbaycan halk çalgılarından biridir. Tar, mızrapla çalınan bir müzik aleti olup menşei Yakın Doğu halklarına aittir. Müzik aleti olarak "tar" kelimesine Ferruhi Sistanî, Baba Tahir (10.-11. yy.), Gatran Tebrizi (11. yy.), Fuzuli (16. yy.) ve diğer şairlerin eserlerinde rastlanmaktadır. Tar, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar beş telli, zayıf sesli, sınırlı teknik lanaklara sahip bir alettir. 19. yüzyılda ünlü Azerbaycan tarzeni Sadık Esedoğlu, tarı geliştirerek mükemmel müzik aleti seviyesine yükseltmiştir. Çağdaş Azerbaycan tarı, üzeri balık derisi ile kaplı, 8 işaretini andıran çanaktan (büyük ve küçük çanak), üzerinde 22 perdesi olan uzun saptan (bazen çanağa yakın ilave 2-3 kamyş perde de yapılır), aşıkların bulunduğu kelle kısımdan oluşmaktadır. Çanak, çoğu zaman dut, kelle kısmı ise ceviz ağacından yapılır.

Tar'da 11 tel bulunmaktadır. Çifte beyaz, sarı ve kök teller temel, geriye kalan 5 teli (iki çift zil teller ve kök tel) rezonans telleridir. Halk müziği icra edilirken si, (H) notalı eserlerin çalınmasında ise do (C), muğam operalarında lya (A) kökü kullanılıyor. Tarın diyapazonu minör oktavın "do" sesinden ikinci oktavın "la" sesine kadardır. Tarın sesi, alt registerde gür, dolgun, üst registerde açık ve çınlamalıdır. Tar çalgıcıları topluluğu, Azerbaycan halk çalgıları toplulukları ile orkestrada yer almaktadır. Solo alet olarak tar, yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Meşhedi Cemil Emirov, Gurban Pirimov, Mansur Mansurov, Behram Mansurov, Hacı Memmedov, Ehsen Dadaşov ve diğer sanatçılar, Azerbaycan'ın ünlü tarzenleri olarak tanınmaktadırlar.

Azerbaycan telli-kemanlı müzik aletleri arasında **kamança**, özel bir yere sahiptir. Nizami Gencevi'nin "Husrev ile Şirin" eserinde kamança aleti anılmıştır (Rahmatov, 1975, s.67). Tebriz minyatür resimleri ekolü ressamlarından Ağamirek İsfahani, Mir Seyyit Ali'nin eserlerinde tasvir edilmiştir. Kamança, genel olarak ceviz ağacından yapılır. Küre biçimli çanak, yuvarlak sap, "aşıkların" bulunduğu kelle kısımdan ve "şiş" olarak tarif edilen demir milden oluşmaktadır. Aletin uzunluğu toplam 650-900 mm'dir. Eskiden 1-3 telli iken günümüzde 4 telli olarak yapıldı. Minör oktavda la, birinci oktavda mi, la, ikinci oktavda mi. Diyapazonu; minör oktav la - üçüncü oktav mi (bazen sol) şeklindedir. İnce, hazin bir sese sahip kamança, çalgıcılar topluluğu, Azerbaycan halk çalgıları toplulukları ile orkestralarda yer almaktadır. Kamança, solo alet olarak kullanılmaktadır (Elesgerli, 2012, s. 62).

Azerbaycan vurmali çalgıları arasında sağlam bir yere sahip **def** (yahut gaval), Ortaçağ ressamlarının minyatürlerinde tasvir edilmiş, Nizami, Hakkani, Nesimi, Fuzuli ve diğer şairlerin eserlerinde anılmıştır.

Azerbaycan telli müzik aleti olan **kanun** (yahut kanon), aynı zamanda Yakın ve Orta Doğu'da çok yaygındır. Azerbaycan klasik  airlerinden Nizami, Fuzuli ve diğer şairler şiirlerinde kanun hakkında bilgi vermişlerdir. Bazı araştırmacılara göre, eski Yunanlılar, Mısırlılar ve Sümerler de kanun  almışlardır. Bu aletin üzerinde nakışlı üç adet rezonatör deliği bulunan dikdörtgen trapez biçimli yassı göğüs tahtası bulunmaktadır. Kanunun sathının alt kısmına gerili deri üzerinde altlık bulunur. Altlık üzerinden 24-25 üçer tel geçer. Kanun telleri parmaklara takılı yüzüğe benzer metal mızraplarla  alınır. Diyapazonu 3,5 oktavdır (majör oktavın sol sesinden ikinci oktav sibemol sesine kadar). Kanunun ince, hazin sesi vardır. Bu müzik aleti, Azerbaycan halk  algıları topluluklarında yer almaktadır ( uşinskiy, 1985, s. 76).

Azerbaycan vurmali aletleri arasında önemli bir yere sahip ** iftenagara**, üzerine keçi derisi gerili ve birbirine bağlı çeşitli     l  iki  anaktan oluşmaktadır. Küçük çanağın çapı 110-140 mm, büyük çanağın çapı 240-280 mm'dir. Eskiden  ifte nagaranın gövdesi tunçtan yapılır ve yumuşak bir ses sağlaması için iple birbirine sıkı şekilde bağlanmaktadır. Küçük gövdeli nagara, adi çubuklarla, büyük gövdeli nagara ise tokmakla çalınıyordu. Modern  ifte nagaranın gövdesi ceviz yahut dut ağacından yapılır. Güçlü ve net ses sağlanması için  ifte nagara derisi, dolama veya çapraz iplerle sıkı bir şekilde gerilir ve ateşe verilir. Azerbaycan halk  algıları orkestraları ve topluluklarında yer almaktadır.

Azerbaycan'da eskiden beri geniş yayılan nefesli müzik aletlerinden biri de **zurna**'dır. Genelde ceviz yahut kayısı ağacından yapılır. Konik biçimli gövdesinin (uzunluğu 280-300 mm), üst tarafında 7, alt tarafında ise 1 adet delik olur. Zurnanın ağız kısmında akort edilmesi için ek bir delik bulunur. Diyapazonu minör oktavın si bemol sesinden üçüncü oktavın do sesine kadardır. Güçlü ve tiz seslidir. Azerbaycan'da 2 zurnacı (usta ve demkeş) ve nagaracıdan oluşan topluluklar çok yaygındır. Zurna, Azerbaycan halk  algıları orkestrasına dahil edilmiştir. Üzeyir Hacıbeyov'un "Köroğlu" operasında senfonik orkestra partisinde zurna kullanılmıştır. Kara zurna, c re zurna vb. türleri bulunmaktadır. Azerbaycan'ın birçok bölgesindeki düğün törenleri, Azerbaycan milli güreşi vb. törenler zurna eşliğinde yapılmaktadır. Kafkasya ve Orta Asya, İran, Türkiye,  in vb.  lkelerde yaygındır.

Nefesle  alınan Azerbaycan müzik aletlerinden biri de **balaban**'dır. Fındık, ceviz yahut kayısı ağacından yapılır. Silindir biçimli gövdesi (uzunluğu 280-320 mm)  zerinde 9 delik bulunmaktadır (8'i  n, 1'i arka tarafta). Gövde baş tarafına kamıştan çift katlı, dilcikli, yassı ağızlık takılır. Bu yüzden de halk arasında balaban, çoğu zaman

"yassı balaban" adıyla anılır. Ağzılık ortasındaki taban aracılığıyla aletin akordu değiştirilir. Balabanın diyaazonu minör oktavın sol sesinden ikinci oktavın do sesine kadardır. Yumuşak, hazin tonludur. Balaban, solo alet olarak, ayrıca halk çalgıları toplulukları ve orkestralarında çalınır (Elesgerli, 2012, s. 10).

Azerbaycan müziğini öğrenmek için muğamlar, âşık yaratıcılığı, şarkı ve danslar, mani ve diğer türler bitmez tükenmez hazinedir.

Muğamda tonlama, metroritmik düzen, emprovizasyon uyumu, kompozisyon yapısının mantıkiliği açısından geniş olanaklar mevcuttur. Bu özellikleri, bestecilerin yaratıcı hayal gücü için yeni ufuklar açmaktadır.

Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılık deneyimi incelendiğinde halk müziğinin besteci müziğinin temeli olarak kalmaya devam ettiği, her bir bestecinin folklorla kendine özgü yaklaşım metodunun olduğu görülür. Örneğin, Kara Karayev'in eserlerinden yola çıkarak folklorla yaklaşım metodunun tamamen farklı olduğu söylenebilir. Besteci, yaratıcılığının her bir aşamasında muğam ve halk türkülerinin uygulanması alanında yeni yollar açmıştır. III. senfonide milli üsluplu iç bağlar, Azerbaycan folkloru ile tonlama ilişkisi çok derindir. Azerbaycan müziğinde bestecilik deneyimi, özellikle iki yolla gelişmiştir; birincisi, halk müziği hazinesini derinden öğrenmek, ikincisi ise klasik ve modern müziğin başarılarını benimseyerek uygulamaktır.

2.2. Azerbaycan Klasik Müziği

Klasik müzik anlayışı bakımından 20. yüzyıl, Azerbaycan müzik tarihinde çok önemli rol oynamıştır. Azerbaycan klasik müziği bestelenmiş şarkılar, operalar, operetler, koro eserleri, baleler gibi eserlerden oluşmaktadır. Azerbaycan müziği bütünüyle halk müziği ve klasik müzik üzerine kurulmuştur.

Profesyonel klasik müziğin kurucusu, ölmez eserler bırakan büyük besteci, üstat Üzeyir Hacıbeyov'dur. 1907 yılında konusunu Fuzuliden aldığı "Leyli ile Mecnun" operasını yazmış ve 1908 yılında Tağıyev tiyatrosunda ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. "Leyli ile Mecnun" operası, Doğuda ilk muğam operası olarak tarihe yazılmıştır.

Üzeyir Hacıbeyov'un şaheseri aynı zamanda bütün Sovyet Müziğinin doruk noktalarından birini oluşturan "Köroğlu" operasıdır. Azerbaycan halk ezgileriyle süslü

olan “Köroğlu” operası, epik operanın klasik örneklerinin geleneklerini de devam ettirmektedir (Hacıbeyov,1956, s. 124).

Günümüzde de Azerbaycan'da çağdaş Batı müziği formlarına uygun yeni müzik eserleri yapılmaktadır. Azerbaycan bestecileri, yaratıcılıklarında klasik müzik mirasından esinlenmişlerdir.

Ezgi, mahmı (türkü, şarkı) – Azerbaycan'da vokal müziğin geniş ölçüde yayılmış bir türüdür. Azerbaycan halk türküleri, tür ve tür, menşe ve yön, karakter ve söylenme biçimleri açısından farklılık göstermektedir. Türkü, müzikle kelimenin özel ilişkisine dayanmaktadır. Eski dönemlerde Azerbaycan'da törenlerle ilgili türküler (takvim, yaşam vb.), ayrıca lirik şarkılar geniş ölçüde yayılmış ve gelişmiştir.

Azerbaycan halk türküleri hem tür, hem de konuları açısından zengindir. Emek ("Çek, Sür Yeri", "Biçinci (Hasatçı) Türküsü"), tarihi kahramanlık ("Babek", "Piyade Köroğlu", "Nebi"), mevsim ve tören türküleri ("Semeni", "Güneşi Davet"), gelenek ve göreneklerle ilgili türküler ("KınaYaktı", "Ay Mübarek") gibi. Lirik türküler, Azerbaycan müzik folklorunda özel bir yere sahip ("Ay Beri Bak", "Aman Avcı", "Karagile", "Guba'nın Ağ Elması", "Laçın", "Sarı Gelin", "Sona Bülbüller", "Keklik", "Kalenin Dibinde"). Azerbaycan halk türküleri, genelde tek seslidir. Ancak vokal - diyalog biçiminde, koro ile (unison) söylenen türküler de mevcuttur. Türkülerin büyük çoğunluğu Şûr, Segâh, Bayatı-Şiraz, ayrıca Rast, Çargâh makamlarına dayanmaktadır. Azerbaycan halk türküleri vezin - ritim özellikleri açısından da (müzik ölçü biçimi 3/4, özellikle 6/8 ölçü biçimli türküler ağır basmaktadır) son derece zengin ve orijinaldir (İsmaylov, 1984, s. 196).

Türkülerin metni koşma, dübeyt, mani vb. şiir biçimlidir. Türkülerin yapısı şiirsel metinle, melodinin gelişim ilkesine bağlıdır. Türkü türü, profesyonel Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığında önemli bir yere sahiptir. Profesyonel türkülerin gelişmesine âşık müziğinin, köy ve şehir türkülerinin etkisi olmuştur.

Azerbaycan halk müziğinin bir kolu olan **halk dansları**, eskiden beri bayram şenlikleri ve törenlerin ayrılmaz birer parçası olmuş, danslara ayrıca av ve askeri motifler de yansımıştır. Halk danslarının büyük çoğunluğu, çalışma sürecinde meydana gelmiştir (Azerbaycanlılarda yallı-halay). Yallı danslarının da menşei eski bayram ve törenlere dayanmaktadır. Danslar; hızlı, yavaş, toplu, grup, çifte, solo olmaları açısından çeşitlilik göstermektedir. Danslar, günlük hayatta daha çok halk müzik aletleri refakatinde icra edilir. Halk danslarının icrasında milli kıyafetler önemli bir yere sahiptir (Hüseynli, 1981, s. 172).

Azerbaycan halk dansı ve dans melodileri arasında "**Ceyranı**" dansının hareketlerinde ceylana özgü çeviklik, zarafet duyulmaktadır. Genelde bu dansı kadınlar icra eder. "Ceyranı" dansına eşlik eden aynı adlı lirik melodiye düzgün, çeşitli müzik parçalarının tekrarı özgüdür. Dansın makam temeli Şûr ve Rast, müzik ölçü biçimi 6/8 (3/4), hızı yüksektir.

Azerbaycan'da kahramanlık, cengâverlik, mücadelecî toplu oyun - danslardan birisi "**Cengi**"dir. "Cengi"de kılıç ve kalkan oynatmak, at sürmek, mızrak atmak, güreş vb. hareketler ifade edilmiştir. Azerbaycan halk müziğinde "Cengi" isimli çalgısal oyun havaları mevcuttur. Bu havaları özellikle zurnacılar grubu veya çeşitli terkipli halk çalgıları toplulukları icra ederler. Üzeyir Hacıbeyov, ("Köroğlu" operasında), Kara Karayev ("Yeddi Güzel" balesinde, Üzeyir Hacıbeyov (piyano ve orkestra için) senfonik ve koreografik "Cengi" örnekleri uygulamışlardır. Üzeyir Hacıbeyov, Seid Rüstemov, Süleyman Aleskerov ve diğer bestecilerin karakterli entrümantal oyun eserleri bulunmaktadır (Hüseynli, 1981, s. 190).

Azerbaycan halk danslarından biri de "**Darçını-Tarçını**" dansıdır. Dans melodisi hareketli olup mizahi bir özelliğe sahiptir. Makam esası Rast, müzik ölçü biçimi 6/8, hızı ılımlıdır. Üzeyir Hacıbeyov "O Olmasın, Bu Olsun" müzikal komedisinde "Darçını" dans melodilerinden yararlanmıştır.

Azerbaycan halk dansı melodilerinden en yaygın olanları sırasında "**Enzeli**", lirik karakterli, üç parçalı biçimdedir. Melodinin müzik ölçü biçimi 6/8, hızı ılımlı, makam esası Şüşter'dir. "Enzeli", Kafkasya halkları arasında, ayrıca Türkmenistan ve Güney Azerbaycan'da geniş ölçüde yayılmıştır. Üzeyir Hacıbeyov, Müslüm Magomayev, Reyngold Gliyer eserlerinde "Enzeli" melodisinden yararlanmışlardır (Hüseynli, 1968, s. 12).

Azerbaycan halk dansı melodilerinden biri "**Esgerani-Askerani**", Askeran kalesinin adından gelmektedir. "Esgerani", gençler tarafından, genellikle düğünde, bayram törenlerinde tek, çift ve grup halinde icra edilir. Müzik ölçü biçimi 6/8 (3/4), yüksek hızlı, makam esası Rast'tır.

Azerbaycan halk dansı "**Gülgezi**", "Ay Kız, Hayranın Ollam" adında halk türküsü melodisi eşliğinde icra edilir. Melodinin makam esası Şûr, müzik ölçü biçimi 6/8, hızı yüksektir.

Azerbaycan halk dansı melodisi "**Halabacı**", lirik özellikli olması ve duygusallığı ile farklılık göstermektedir. Müzik ölçü biçimi 3/4, hızı yüksek (Allegro), makam esası Segâh'tır (İsmayılov, 1984, s. 39).

Azerbaycan halk dansı melodisi "**Hançobanı**". Bazı tahminlere göre dansın menşei Hançobanı topluluğunun adıyla ilgilidir. "Hançobanı"da mertlik, cengâverlik ifade edilmiştir. Müzik ölçü biçimi 6/8, hızı yüksek (Allegro), makam esası Çahargâh (Çargâh)'tır (İsazade, Memmedov, 1975, s. 108).

Azerbaycan halk dansı "**Keçimemesi**", genelde erkekler tarafından icra edilir. Melodisine uygun olarak dans hareketleri çevik ve duygusaldır. Makam esası Rast, müzik ölçü biçimi 6/8, 3/4, hızı Allegro'dur (İsazade, Memmedov, 1975, s. 112).

Azerbaycan halk dansı "**Gazağı**", genelde erkekler tarafından toplu halde icra edilir. Dansçı sayısı ve sırası, icracıların yeteneğine bağlı olarak değişiklik gösterir. Dansın müzik ölçü biçimi 6/8, hızı başlangıçta hareketli (Allegretto), sona doğru ise yüksek hızlı (Presto) olur. "Kızlar Gazağı" ve "Şeki Gazağı" gibi türleri mevcuttur (Hüseynli, 1965, s. 87).

Azerbaycan halk dansı "**Gaytağı**", coşkun, merdane ve kahramanlık motifi içerikli olup erkekler tarafından solo, düet ve toplu halde icra edilir. Dansın menşei, Kaytaklarla (Kaytaklılarla) ilgilidir. "Gaytağı"nın yapısı, emprovizasyon özellikli olup icracının zevkine, maharetine bağlıdır. Dans, net ritmik kompozisyona sahiptir. Müzik ölçü biçimi 6/8, 3/4, önce ılımlı (Andante), sona doğru ise yüksek hızlı (Presto) olur. Dansın melodisini, özellikle zurnacılar grubu icra eder. "Gaytağı", Azerbaycan'da "Lezgihengi" adıyla da ünlüdür. Kuzey Kafkasya ve Ön Kafkasya halkları arasından çok yaygındır.

Azerbaycan halk dansı "**Gızılgül-Gül**", kadın dansıdır. "Gızılgül"ün hareketleri, zarif, düzgün ve akıcıdır. Orta parçadaki geniş "süzme" ile yan parçalar tezat oluşturmaktadır. "Gızılgül" genellikle düğün ve bayram törenlerinde müzik topluluğu refakatinde icra edilir. Melodinin makam esası Segâh, müzik ölçü biçimi 6/8, hızı ılımlıdır (Bedelbeyli, 1969, s. 65).

Azerbaycan halk dans melodisi "**Lale**", duygu dolu, zarif ve ince özellikli dans olarak kadınlar tarafından icra edilir. Makam esası Şûr (orta parçada Segâh), müzik ölçü biçimi 6/8'dir. Orta tempoda icra edilir.

Azerbaycan halk dans melodisi "**Mirzeyi**", çoğu zaman elinde mendil tutan erkek ve kadınlar tarafından temkinli, ağır tempoda icra edilir. Müzik ölçü biçimi 6/8, makam esası Segâh'tır. "Mirzeyi"nin "Vağzalı-Mirzeyi" varyasyonu çok yaygındır.

Azerbaycan halk müziğinin ayrılmaz bir parçası olan danslar ve dans melodileri, bestecilerin yaratıcılığına da yansımıştır. Örneğin, döneminin ünlü bestecisi Tofiq Guliyev, piyano için "15 Azerbaycan Halk Dansı"nı yazmıştır(Elesgerli, 2012, s. 78).

Yüzyıllar boyunca sözlü olarak gelişerek günümüze kadar gelen Azerbaycan halk müziği incileri, 20. yüzyıl Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığına yansımıştır. Azerbaycan bestecileri, halk kaynaklarına yaratıcı bir tarzda yaklaşmışlardır. Tarihe ismini yazdırmış olan besteci Üzeyir Hacıbeyov başta olmak üzere Müslüm Magomayev, Asef Zeynallı, Kara Karayev, Niyazi, Cevdet Guliyev, Fikret Emirov, Ağşın Alizade, Arif Melikov, Hayyam Mirzezade ve diğer besteciler, halk müziğinden yararlanarak yeni tonlama şeklinde ifade usulleri arayışında olmuşlardır. Folklor konusunda kendilerine özgü yaratıcılık ilkeleri ile davranmışlardır. Azerbaycan bestecilerinin, folklorla ilgili yaratıcılık arayışları, özel bir karakterdedir. Besteciler, eserlerinde halk müziğinin tonlama dünyasının derinleşmesine çalışmaktadırlar.

Kara Karayev'in aşağıdaki sözleri oldukça önemlidir. *"...Halk müziği, gerçekten de bitmez tükenmez bir kaynaktır, ancak önemli olan husus, onun zenginliğinin yüzeyde değil, bizim hayal ettiğimizden de derinlerde olmasıdır ve ...gerekli "teknik aletlerle "silahlanarak" bu derin katmanları araştırmak zamanı gelmiş"* (Abbasova, 2000, s. 10).

2.3. Muğam Renkleri

Bilindiği gibi muğam (Ar. -yer, mekân), sözlü geleneğe dayalı Azerbaycan klasik profesyonel müzik türüdür. Azerbaycan müziğinin önde giden ve en önemli türü olan muğam, Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu Üzeyir Hacıbeyov tarafından ilk kez teorik olarak incelendi ve halen çalışmaya devam etti (Hacıbeyov, 1965, s.2). Muğam, büyük hacimli vokal-çalgısal veya çalgısal eserdir. Yakın ve Orta Doğu halkları arasında bu veya diğer derecede muğama yakın müzik türleri de mevcuttur. Örneğin, Araplar ve Türkiye Türkleri "makam", Türkmen ve Uygurlar "mukam", Özbek ve Tacikler "makom", İran müziğinde "destgâh" vb. şekilde adlandırılmaktadır. Muğam, özel çok parçalı müzik türü olarak Ortaçağın son dönemlerinde şekillenmiştir. Ancak muğamların içinde yer alan çeşitli şube, gûşe, tasnif ve renklerin meydana gelme tarihi daha eskidir.

"Muğam" terimi, menşe itibarıyla "makam"la ilgilidir. Ortaçağ Doğu müziğinin makam temellerini ilk kez Safiyeddin Urmevi sistem haline getirmiş, bunlar Abdulkadir-i Meraği tarafından geliştirilmiştir. Bu sistemin temelinde "devir" olarak adlandırılan 12 temel makam, 6 avaz ve 24 şube gibi yan makamlar duruyordu. Ortaçağda bu veya diğer makamlar esas alınarak taksim, peşrev, şarkı, emel, sevt, beste, nakış, terane, simai, mani vb. vokal ya da çalgısal tür ve biçimler mevcuttu.

Bunlar, çoğu zaman birer parçalar olarak büyük ölçekli dizilere dahil ediliyordu. Örneğin, süite benzer büyük ölçülü müzik biçimi - "fasıl", taksim, peşrev, beste, şarkı ve tamamlayıcı parçayı ihtiva ediyordu. Diğer bir müzik biçimi - "nevbet-i muretteb" ise kavi, gazel, terane ve forudeşt gibi parçalardan oluşmuş, daha sonra parça sayısında artış olmuştur. Günümüzde bahsettiğimiz müzik biçimi, bazı değişikliklerle Kuzey Afrika ülkelerinde (Cezayir, Fas, Tunus) "nöbet" adıyla bilinmektedir. "Nöbet-i müretteb" biçimi, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren İran'da modern toplu destgâha dönüşmüştür (Vazabzade, 1975, s. 72-74).

Abdülkadir-i Meraği'nin eserlerinde belirttiği "küll en ğam" büyük ölçülü müzik biçimi, karmaşıklığı, döneminin tüm makamlar toplusunu esas almasıyla farklılık göstermiştir.

Bu müzik biçimleri, daha sonra ortak makam ve tür kaynağı olarak İran destgâhı, Özbek-Tacik makomu, Azerbaycan muğamı vb. müzik türlerinin meydana gelmesi için zemin oluşturmuştur. Muğamın Azerbaycan müziğindeki rolü, muğam kavramının önemi Avrupa müziğindeki sonat-senfoni kavramı ile kıyaslanabilir. Muğam, Ortaçağ sanatının değişik alanlarını (şiir, icra kültürü, yüksek bestecilik tekniği vb.) organik şekilde bir araya getirmiş, dönemin yalnızca müzik sanatını değil, bu sanatı yaratan toplumun manevi-sanatsal gelişimini yansıtmıştır (Bağirova, 1979, s. 44).

Muğam, ortaçağ müzik kültürünün en yüksek gelişim düzeyi ve sonucudur. 20. yüzyılda, özellikle asrın ikinci yarısında muğamın artık sabit kanunları çerçevesinde yeni trendler meydana gelmiştir. Bu trendler, kendini görünüş itibariyle biçimin kompozisyon ölçülerinin küçülmesi, muğam dizisinde geleneksel duyguların gitgide ortadan kaybolması şeklinde göstermektedir. Örneğin, 19.yy sonu - 20.yy. başlarında icra edilen Şûr muğamında yaklaşık 30 şube ve gûşe mevcut iken, günümüzde bu muğam yaklaşık 12 şube ve gûşeden oluşmaktadır (Halilov, 1982, s. 94).

Çağdaş Azerbaycan muğamlarında hacmin küçülmesi, biçimin özlü olmasına, müzik sürecinin daha da aktifleşmesine neden olmuştur. İçeriğindeki bu değişikliklere rağmen muğam, klasik Azerbaycan müziğinin en büyük ve ana türü olarak kalmaya devam etmektedir.

Muğam ve şubeleri, şehir (Bayat-ı Şiraz, Bayat-ı İsfahan, Hicaz), sayı (Dügâh, Segâh, Çahargâh), kabile (Afşari, Kürdi, Bayat-ı Kacar), şahıs (Şah Hatayi, Baba Tahir) adlarıyla ilgilidir. Çağdaş Azerbaycan muğamının vokal muğam, vokal-çalgısal muğam, darb-ı muğam ve solo çalgısal muğam gibi biçimleri mevcuttur. Bunların arasında destgâh, vokal-çalgısal biçimi önemli yere sahiptir.

Destgâh, deramed ve berdaştan, mayi ve diğer şube, gûşe, ayrıca şubeler arasında icra edilen tasnif ve renklerden oluşmaktadır. Destgâhta vokal bölümlerin şiir metnini, özellikle gazel biçimi oluşturmaktadır. Çoğu zaman Nizami, Fuzuli, Vahid ve diğer Azerbaycan şairlerinin gazellerinden faydalanılmaktadır. Muğamda şiir ile müziğin ilişkisi, diğer açıdan da görülmektedir. Örneğin, bir zamanlar eski muğamlar içinde yer alan Mesnevi (Hümayun'da), Şehraşub (Şûr'da), Sakinâme (Rast'ta) adlandırılan müzik bölümleri, aslında Ortaçağda yaygın olan birer şiir biçimleri olduğu bilinmektedir (Memmedov, 1963, s. 30).

Bunun dışında muğamın ezgisini aruz vezni ölçüleri de etkilemiştir. Destgâh, müzisyenler topluluğu tarafından icra etmektedir. Bu toplulukların geleneksel tipi, hanende, tarzen ve kamançacıdan oluşan trio (üçlü) oluşmaktadır. Ana melodik çizgiyi hanende icra eder, tarzen ve kamançacı ise bunu değişik yardımcı taklit varyasyonlarıyla zenginleştiriyorlar (Zöhrabov, 1991, s. 29).

Destgâhta müziğin dramaturjik mantığını şube ve gûşeler belirler, tasnif ve renkler ise ek tezatlı bölüm fonksiyonu taşır. Solo çalgısal muğamlarda deramed ve tasnifler icra edilmez. Muğamın, bir müzik türü olarak kendine özgü yönlerinden biri, onun örnek olarak kabul edilen, normatif tip sanata ait olmasıdır. Ancak bu normlar çerçevesinde emprovizasyon özellikleri de kendini göstermektedir.

Muğamın şekillenmesi sürecinde makamın bir müzik kategorisi olarak yer alması da onun karakteristik özelliklerinden biridir. Makam yapısı açısından her bir muğam, belli bir sisteme alınmış, örnek olarak kabul edilen küçük makamlar dizisinden oluşmaktadır. Muğamın (vokal-çalgısal ve çalgısal) dramaturjik gelişmesi, ses yüksekliğinin ve duygusal gerilimin yavaş yavaş artmasıyla ilgilidir.

Muğam dizisinde bölümlerin ses seviyesi, gitgide yükselme ilkesine dayalıdır. Registerlerin değişmesi, melodinin gıgide yükselmesi, onun duygusal yönünü etkileyerek müziğin canlılığının güçlenmesine neden olur. Sonuç itibarıyla biçimin en yüksek noktasında "Zil" yani yüksek ton üzerindeki müziğin gerginliği sona eriyor. Muğam dramaturjisinde en yüksek noktanın ardından melodinin mayeye dönmesi temel şartlardan biridir. Muğam kompozisyonunun bu tür geleneksel tipinin yanı sıra halihazırda muğam parçasının şarkı ve dansla art arda sıralanmasından oluşan karışık bir müzik biçimi de mevcuttur. Bir kural olarak bu biçimler, iki bölümlü (muğam-şarkı) veya üç bölümlü (şarkı-muğam-şarkı; dans-muğam-dans) şeklinde olur.

Azerbaycan muğam icrası alanında Rast, Şûr, Segâh, Çahargâh, Bayat-ı Şiraz, Şüşter, Hümayun, ayrıca Şehnaz, Mahur-ı Hindi, Rahab; darb-ı muğamlardan Heyratı,

Arazbarı, Sima-i Şems, Mensuriye, Karabağ Şikeste, Kesme Şikeste vb. çok yaygındır. Azerbaycan muğam sanatının gelişmesinde hanendelerden Səttar, Hacı Hüsri, Keçeçi Mehmed, Ebdulbagi Zülalov, Elşad Abdullayev, Cabar Karyağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Han Şuşinski, Zülfü Adıgözelov, çalgıcılardan Sadık Esedoğlu, Meşhedi Cemil Emirov, Gurban Pirimov, Mansur Mansurov, Abbas Gulu Bakühanov, Behram Mensurov ve diğerlerinin değerli emeği geçmiştir (Vahabzade, 1975, s. 31).

Azerbaycan muğamları ilk kez 20. yüzyılın başlarında bir dizi ünlü hanendelerin icrasında gramofon plağına kaydedilmiştir. 1930'lu yıllarda Niyazi ve Kara Karayev, muğamları notaya aktarma konusunda büyük emek vermişlerdir. 1936 yılında Zabul-Segâh ve Dügâh muğamları basılmıştır (Zakir Bağirov, Tofig Guliyev). 1960'lı yıllardan bu yana muğamların notaya aktarılması düzenli bir şekil almıştır (Hacıbeyov, 1979, makale Gobustan).

Azerbaycan muğamlarının teorik açıdan öğrenilmesine 19. yüzyıl sonlarından başlanılmıştır. Muğam, Muhsin Nevvab'ın "Vüzuh-ül Erğam" (1883; 1913 yılında basılmıştır) eseri, bu alanda yazılı ilk eserlerden biridir. Azerbaycan müzik biliminde Üzeyir Hacıbeyov'un "Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları" (1945) adlı muazzam eseri ile Azerbaycan muğamlarının makam yapısının araştırılmasının temeli atılmıştır.

Azerbaycan müzik biliminde muğamda örnek olarak kabul edilme, normatiflik, emprovizasyon konuları, muğamın sanatsal fonksiyonu, makam ve kompozisyon özellikleri, muğam biçiminin oluşması, fikir-sanat kavramı vb. konular araştırılmaktadır. Muğam sanatıyla ilgili uluslararası Asya ve Avrupa Kürsüsü (Almatı, 1973), Makamlar, Muğamlar ve Modern Besteci Yaratıcılığı" Konferansı (Taşkent, 1975), Uluslararası Müzik Bilimcileri Sempozyumu (Semerkant, 1978) vb. ilmi konferans ve sempozyumlar düzenlenmiştir (Ziyatlı, 1987, s. 95).

"Muğam Dünyası" Uluslararası I. ve II. Muğam Festivali (2011, 2012) Bakü'de düzenlendi. Azerbaycan bestecileri, muğamdan geniş bir şekilde yararlanarak muğam-operalar ("Leyla ile Mecnun", "Aslı ile Kerem", Üzeyir Hacıbeyov; "Şah İsmayıl", Müslüm Magomayev; "Âşık Garib", Zülfügar Hacıbeyov), ayrıca senfonik muğamlar ("Şûr", "Kürd Afşarı", "Gülistan - Bayat-ı Şiraz", Fikret Emirov; "Rast, Niyazi; "Bayat-ı Şiraz", Süleyman Aleskerov vb.), koro ve org için muğam ("Bayat-ı Şiraz", Nazim Aliverdibeyov) yazmışlardır. Azerbaycan bestecileri, eserlerinde ayrıca muğamın melodi ve tonlamasını, biçim ve dramaturjik ilkelerini incelemişlerdir.

Vokal-çalgısal muğamın bir arada icrası "Destgâh" adıyla bilinmektedir. "Destgâh", Farça'da "mekân" anlamına gelmektedir, bir başka deyişle, muğamın

deramedinin, tüm şube ve gûşelerinin, ayrıca her bir şubenin tasnif, renk ya da diringilerinin art arda icrası anlamına gelmektedir. Halk çalgıları toplulukları, bazen çalgısal makamları "Destgâh" şeklinde icra eder. Destgâh şekli, tüm temel muğamlara (Rast, Şûr, Bayat-ı Şiraz, Segâh, Çahargâh vb.) özgüdür (Elesgerli, 2012, s. 40).

Rast, Şûr, Segâh-ı Zabul ve diğer muğam destgâhlarında mukaddeme, "Berdaşt" olarak adlandırılır. Deramedi takip eden Berdaşt'ın melodisi, emprovizyon temel alınma suretiyle oluşturularak muğamın temel tonlama ve sesini yansıtır. Mayiinin tizinden pesine iniş, Berdaşt'a özgü bir özelliktir (Canizade, 1977, s. 31).

Muğam şubelerini oluşturan dolgun ve net melodik yapılu küçük vokal-çalgısal bölüm, "Gûşe" olarak adlandırılmaktadır. "Gûşe"nin ikinci bir anlamı, küçük hacimli muğam şubesi olarak tanımlanır. Ortaçağda Yakın Doğu'da yaygın olan 12 ana muğamdan biri "Buselik"tir. Çağdaş Azerbaycan müziğinde "Buselik", küçük şube olarak bazı destgâhlara (ör. Şûr) dahildir (Bedelbeyli, 1969, s. 15-17).

Muğam şubeleri arasında icra edilen çalgısal melodi, "Diringi" adıyla bilinmektedir. Hareketliliği ve yüksek temposu açısından renklerden farklılık göstermektedir. "Diringi", dans havalarına yakındır.

Ortaçağ döneminden bu yana Azerbaycan'da ve Yakın Doğu'da yaygın olan 12 ana muğamdan biri olan "**Rast**", Farsça "doğru", "düzgün" anlamına gelmektedir. Üzeyir Hacıbeyov, doğru olarak şöyle yazıyordu: "Günümüze kadar zamanın ve olayların yıkıcı etkisine karşı dayanabilen tek muğam "Rast"tır. Bu muğam kökünün sağlam ve mantıklı olması, adının taşıdığı anlama tamı tamına uymaktadır. "Rast", düzgün, doğru demek. Eski müzik bilimciler, "Rast"ı muğamların anası adlandırıyorlardı. "Rast" muğamı, sadece kendi adını ve ses dizisini değil, hatta kendi mayi (tonik) yüksekliğini de günümüze kadar koruyabilmiştir. Bütün Yakın Doğu halklarında "Rast" muğamının yapısı ve maye yüksekliği aynı. Bu mayi yüksekliği minör oktavın sol sesinden oluşmaktadır (Hacıbeyov, 1965, s. 36). "Rast", bugün itibarıyla Azerbaycan'da Berdaşt, Mayi, Üşşak, Hüseyinî, Vilayetî, Kürdî, Şikeste-yi Fars, Müberrika, Erak, Pencgâh, Rak, Karaî gibi ana şubelerden oluşmaktadır. Niyazi, Rast muğamını esas alınarak "Rast" senfonik muğamını yazdı. "Rast", Azerbaycan halk müziğinin ana makamlarından biri olarak bilinmektedir. "Rast" muğamı, tüm tasnif ve renkleri, ayrıca Mahur (Orta Mahur) ve Mahur Hindi muğamları, çok sayıda Azerbaycan şarkısı ve dans melodileri "Rast" makamına dayanmaktadır.



Segâh muğamının varyantlarından biri “Hariç Segâh”tır. “Hariç Segâh”, genellikle Mâye, Şikeste-yi Fars, Müberrika, Erag, Hisar, Muhalif şubelerinden oluşmaktadır. “Hariç Segâh”ın mâye perdesi minör oktavın si sesidir. “Hariç Segâh”, halk arasında “Yetim Segâh” olarak adlandırılmaktadır (“Hariç Segâh”, bir oktav tizde söylendiğinde daha etkili, dokunaklı olur; Yetim Segâh adlandırılması da bu özelliği ile ilgilidir).

Azerbaycan müziğinde çok yaygın muğamlardan biri olan **“Bayatı-Şirâz”** muğamının ana şubeleri aşağıdakilerdir; Berdaşt, Mâye, Nişib-i Feraz, Bayatı İsfahan, tiz Bayatı - Şirâz, Haveran, Üzzal. “Bayatı Şirâz”, lirik muğamdır; sol “Bayatı – Şirâz” tonlamada icra edilir. Doğu’da bu muğam “Arus-i Muğam” (“muğamlar gelini”) adıyla ünlüdür. “Bayatı Şirâz”, Azerbaycan halk müziğinin ana makamlarından biridir.



“Bayatı Şirâz” muğamı, onun bütün tasnif ve renkleri ile çok sayıda Azerbaycan halk türküsü ve dans melodileri “Bayatı – Şirâz” makamına dayanmaktadır.

Azerbaycan müziğinde büyük hacimli muğamlardan biri de **“Çahargâh”**tır. Bu muğamın şubeleri aşağıdakilerdir; Mâye-yi Çahargâh, Beste Nigar, Manend-i Muhalif, Hisar, Karre, Mealif, Muhalif, Mağlub, Mensuriye, Üzzal. “Çahargâh” muğamı, ekspresifliği, gergin dramatizmi, mücadeleci ruhu ile farklılık göstermektedir. “Çahargâh”, Azerbaycan halk müziğinin ana makamlarından biridir. Abdulkadir Maraği ve Abdurrahman Cami’nin müzik teorisine dair eserlerinde “Çahargâh” makamının adı “şube” olarak geçmektedir. “Çahargâh” şubesinin ses düzeni 4 tondan (adı da bu özelliğine bağlı olarak meydana gelmiştir) oluşmuştur (Memmedov, 1970, s. 41).



Çağdaş Azerbaycan müziğinde “Çahargâh”, birkaç şubeden oluşan, gelişmiş bir makamdır. Üzeyir Hacıbeyov “Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları” eserinde “Çahargâh” makamının 2 çeşit ses düzeninden bahsetmiştir. “Çahargâh” muğamı, onun tüm tasnif ve renkleri, çok sayıda Azerbaycan halk türküsü ve dans melodileri, “Çahargâh” makamına dayanmaktadır.

Azerbaycan müziğinde küçük hacimli muğamlardan biri “Şüşter”dir. “Şüşter”; Berdaşt, Emiri, Şüşter, Terkib şubelerinden oluşmaktadır. “Şüşter” muğamının “Humayun” muğamı ile bir dizi ortak şubeleri vardır (Şüşter, Terkib vb.). “Şüşter”, Azerbaycan halk müziğinin ana makamlarından biridir. “Şüşter” muğamı, onun tasnif ve renkleri ile Azerbaycan halk türküsü ve dans melodilerinin bazıları Şüşter makamına dayanmaktadır.



Azerbaycan müziğinde sık sık hatırlanan muğamlardan biri de “Hümayun”dur. 14.-15. yüzyıllar müzik teorisine dair yazılan risalelerde “Hümayun”un adı şube olarak anılmıştır. Çağdaş Azerbaycan müziğinde “Hümayun”, Mâye, Fiili, Şüşter, Terkib, Mesnevi, Üzzal şubelerinden mükemmeldir (bazen eski Mevlevî şubesi de bu listeye alınır). “Hümayun”, Azerbaycan halk müziğinin ana makamlarından biridir. “Hümayun” muğamı, tüm tasnif ve renkleri ile Azerbaycan halk türküsü ve dans melodileri “Hümayun” makamına dayanmaktadır.



Ana muğamların yanı sıra Azerbaycan halk müziğinde küçük hacimli muğamlar da mevcuttur. Bunlardan “Katar”, “Katar-Bayati” muğamlarının ismini örnek olarak gösterebilir.

“**Katar**”, küçük vokal - çalgısal muğamdır. Eskiden “Bayati-Kürd” muğamı üzerine şube olarak söylenmiş, zamanla hacim itibarıyla genişleyerek serbest muğama dönüşmüştür. “Katar” muğamı, Do mâyeli “Rast” makamında söylenir. Tizde söylenen “Katar”, “Mahur Hindi” muğamı mâyesinden bir oktav üstte başlayarak aynı registerde tamamlanır, orta bölümde *Üşşak* şubesi söylenir (Elesgerli, 2012, s. 39).

Azerbaycan halk müziğinde hacim bakımından diğer bir küçük muğam “**Katar - Bayati**”dır. Bu muğam “Katar” muğamı ile “Çoban Bayatısı” tonlamalarının sentezinden meydana gelmiştir. Bu muğam, “Katar”dan farklı olarak “Çoban Bayatısı”nın kadanslarıyla tamamlanır.

Azerbaycan müziğinde, geleneksel olarak tütekle (düdük) icra edilen melodiler de bulunmaktadır. Bunlardan biri “**Coban Bayati**”dır. “Çoban Bayati”nin makam temeli değişkendir (Rast, Şûr, Segâh). “Çoban Bayati”nin melodik özellikleri “Katar – Bayati” muğamında da kendini gösterir. Müslüm Magomayev “Nergiz” operasında (Aliyar’ın Aryası), Fikret Emirov (“Şûr” senfonik muğamı) “Çoban Bayati” tonlamalarından yararlanmışlardır.

Azerbaycan halk profesyonel müzik türlerinden söz ederken muğamların yanı sıra ritmik muğamların da ismini anmakta fayda vardır. Ritmik muğamlar, **darb-ı muğamlar** adıyla da anılmaktadır. Darb-ı muğamların meydana gelmesi, şekillenmesi ve gelişmesi sazende topluluklarının icracılığıyla sıkı şekilde ilişkili olmuştur (Halilov, 1982, s. 71).

Muğamlar ile darb-ı muğamlar arasındaki başlıca fark şudur; muğamlar, genellikle doğaçlama özellikli iken, darb-ı muğamlarda vokal doğaçlama düzenli bir şekilde tekrar edilen ritmik biçim zemininde söylenir, çalgısaleslik, melodinin yapısının temelini teşkil eder ve onun vezin-ritim özelliklerini belirler.

Vokal-çalgısal darb-ı muğamların metninde klasik şairlerin gazellerinden, ayrıca bayatı (mânî) ve koşmalardan yararlanılır. “Heyratı”, “Sima-yi Şems”, “Arazbarı”, “Mânî”, “Mensuriye”, “Karabağ Şikestesı”, “Kesme Şikeste”, “Şirvan Şikestesı”, “Afşarı” vb. darb-ı muğam örnekleri bilinmektedir. Azerbaycan bestecileri, eserlerinde darb-ı muğamın tür özelliklerinden yararlanmışlardır.

Darb-ı muğamlar arasında rastlanan “**Afşarı**” muğamının ismi, Afşarlar boyundan gelmektedir. Bu darb-ı muğamın makam temeli “Şüşter”, müzik ölçü biçimi

2/4'tür. Şunu belirtmek gerekir ki Azerbaycan'da "Afşarı" isimli âşık havası da mevcuttur. Eğlenceli, hareketli geniş çalgısal mukaddeme ile başlar. Sazda "Garaçı (Çingene)" perdesinde icra edilir. Makam temeli "Şûr"dur. Beyit şeklinde olan "Afşarı"nın şiirsel metni koşmadır.

Azerbaycan darb-ı muğamlarından biri de "**Arazbarı**"dır. "Arazbarı"nın makam temeli, "Şûr", ölçü biçimi 3/4'tür. "Arazbarı", özellikle vokal - çalgısal muğam olarak ünlüdür. Enstrümantal müzik olarak da icra edilir. Üzeyir Hacıbeyov, "Arazbarı" muğamını temel alarak "Arazbarı" senfonik eserini yazmış, Reyngold Gliyer "Şahsenem" operası üvertüründe "Arazbarı"dan yararlanmıştır.

Azerbaycan darb-ı muğamlarından biri de "**Heyratı**"dır. "Heyratı", "Mahur Hindi"nin Mâye şubesi üzerine (do "Rast" tonalitesinde) söylenen hareketli, kahramanlık niteliğindedir. Her bir vokal bendin ardından melodik açıdan çalgısal mukaddemeye yakın ara çalgı icra edilir (müzik ölçüsü 4/4). Üzeyir Hacıbeyov, "Leyla ile Mecnun" operasında (Nofel'in aryası) "Heyratı"dan yararlanmıştır (Karagiçeva, 1961, s. 63).

Azerbaycan darb-ı muğamları arasında özel bir yere sahip "**Kesme Şikeste**", lirik ve kederli özelliğe sahiptir. Makam temeli "Segâh", müzik ölçü biçimi 2/4'tür. Enstrümantal eşlikte bazı parçalar kırık kırık icra edildiğinden "Kesme Şikeste" olarak isimlendirilmiştir. "Kesme Şikeste"ye, "Bakü Şikestesı" de denildiği bilinmektedir.

Azerbaycan darb-ı muğamları arasında müstesna bir yere sahip "**Karabağ Şikestesı**"nin makam temeli "Segâh", ölçü biçimi 2/4'tür. Ağır tempoda söylenir. Sanatçının söylediği her bir bentten sonra değişik melodili ara çalgı (enstrümantal parça) icra edilir. Üzeyir Hacıbeyov "Aslı ile Kerem", Müslüm Magomayev "Şah İsmail", Zülfügar Hacıbeyov "Âşık Garip", Reyngold Gliyer "Şahsenem" operalarında "Karabağ Şikestesı"nden yararlanmışlardır.

Azerbaycan darb-ı muğamlarından biri olarak bilinen "**Mensuriye**", "Çahargâh" muğamında "Muhelif" şubesinden sonra tizde söylenen bir şubedir, aynı zamanda "Çahargâh" muğamının doruk noktasıdır, müzik ölçü biçimi 3/4'tür.

Azerbaycan'da muğam sanatının yanı sıra **âşık yaratıcılığı** da yüzyıllar boyunca gelişmiş ve günümüze kadar yaşaya gelmiştir. Azerbaycan müzik biliminde aşağıdaki müzik bilim adamları âşık yaratıcılığını kapsamlı bir şekilde analiz ettiler (Eldarova, 1962, s. 8; Seyidov, 1990, Gobustan, No:2 makale).

Âşık, Azerbaycan'da bir halk şairi, çalgıcı, besteci ve sanatçıdır. Âşık yaratıcılığı, edebiyat, müzik, icracılık, dans ve tiyatro unsurlarını bir araya getiren çok

yönlü, senkretik bir sanattır. Âşık, hem şiir ve hava besteler, hem de saz çalarak söyler. Âşık sanatı, hem Kuzey, hem de Güney Azerbaycan'da ve Türkiye'de mevcut olup yaygındır. Eski ve ortaçağda "âşıklar", "varsak", "dede", "ozan", "yanşak" olarak adlandırılmışlardır. Azerbaycan'da "âşık" terimi, 15. yüzyıldan bu yana kullanılmaktadır. Azerbaycan edebiyatı ve müziğinin gelişmesinde âşıkların kaydadeğer emeği geçmiştir. 1928, 1938 ve 1961 yıllarında Azerbaycan Âşıkları Kongresi düzenlenmiştir (Eldarova, 1968, s. 43).

"Âşık havaları", "âşık havacatı", Azerbaycan müzik folklorunun başlıca alanlarından biridir. Günümüz âşıklarının programında sürekli kullanılarak gelişen yüzün üzerinde klasik hava ve bunların varyantları mevcuttur. Yüzyıllardır bu havalarda belli yükseklikteki ses ilişkileri, ayrıca kendine özgü, nokta, gûşe, melodik ve kadanslar, vezin meydana gelmiştir. Âşık havalarının halk destanları ile bir zamanda meydana geldiği, eskiden yalnızca destanlar içinde, daha sonra serbest şekilde de söylendiği tahmin edilmektedir.

Âşık havaları, konu ve karakter itibarıyla kahramanlık ruhunda, lirik ve nasihat niteliğinde olur. "Köroğlu", "Mısrî", "Orta Divanı"de mertlik, cesurluk, "Gamercan", "Gözelleme", "Göyçeğülü"nde hareketlilik, yüksek moral, "Dilgemi", "Yanık Keremi", "Tecnis"te lirik sevgi duyguları, hasret motifleri ifade edilir. Âşık havalarının biçimlerinin oluşmasında başlıca ilke, varyasyonlu değildir. Âşık havalarının diapazonu, özellikle kvarta, kvinta ve seksta intervalı hacminde olur. Âşık havalarının ritmik özellikleri, şiirin şekil ve vezniyle ilgilidir; havanın melodi ve ritminin belirlenmesinde mısralardaki hecelerin sayısı önemli rol oynuyor. Bugün itibarıyla en sık kullanılan şiir biçimleri geraylı, technis, divani, muhammes vb.'dir. Ana müzik vezni 6/8'dir. "Şûr" makamı ve şubeleri, âşık havalarının makam temelinde başlıca yere sahiptir. "Segâh", "Bayatı Şiraz" makamları üzerine bestelenmiş havalar da mevcuttur.

Âşık havalarının armonik temelini sazın perdelerinden (köklerinden) kaynaklanan akortlar kompleksi teşkil etmektedir. Bunlardan "Garaçı Kökü", "Dilgemi Kökü", "Ürfanı Kökü", "Ayak Divanı Kökü" vb. temel akortlardır. Âşık havaları Azerbaycan halk müziğinin diğer türleriyle karşılıklı ilişki halinde gelişmiştir. Âşık müziğinin profesyonel müzik sanatına büyük etkisi olmuştur. Üzeyir Hacıbeyov'un "Köroğlu", Kara Karayev ve Cövdet Hacıyev'in "Vatan" operalarında, Kara Karayev'in Üçüncü Senfonisi'nde (2. Bölüm), Fikret Emirov'n "Azerbaycan Süiti"nde âşık havalarının üslup özelliklerinden yararlanılmıştır (Bülbül, 1968,s.55).

Âşık havaları arasında **“Divani”**, konusunu kahramanlıktan alan bir havadır. Kelime etimolojisi, aynı isimli âşık şiir ile ilgilidir. “Divani”, büyük çalgısalgirişle başlar. Makam temeli “Şûr”dur. Sazın değişik akortlarında ve perdelerinde söylenir. Çalındığı perdelere göre “Baş Divani”, “Orta Divani”, “Ayak Divani” isimleriyle anılır. Sazın ana perdelerinden biri “Ayak Divani Kökü”dür. **“Dilgemi”** âşık havası, Azerbaycan âşığı Dilgem’in adıyla ilgilidir. Sazda “D” perdesinde icra edilir. Makam temeli “Segâh”tır. Melodisi üzüntü, keder ifade eder. “Dilgemi”nin metni koşma biçimindedir. “Dilgemi” ayrıca sazın akortlarından biridir (Memmedov, 1963, s. 91).

Azerbaycan lirik şiir türü ve âşık havası olan **“Gözelleme”**, genellikle koşma ve muhammas biçimlerinde icra edilir. “Gözelleme”de kız ve gelinlerin güzelliği, akıl ve marifeti, kahramanların şecaati vafedilir. Adı da buradan alınmıştır. “Gözelleme”, hem destan içinde, hem de serbest eser halinde icra edilir.

“Göyçegülü” – âşık havasının yazarı Âşık Alesker’dir. Bu âşık havası, lirik karakterlidir. Şiirsel metin on bir heceli şiirle söylenir. Sazda “Karaçı” perdesinde icra edilir.

“Kerem Gözelemesi” âşık havasının şiirsel metni koşmadır (menşe itibarıyla “Ashı ile Kerem” destanı ile ilgilidir). Hüzünlü bir hava olan “Kerem Gözelemesi”, sazda şah perde akordunda icra edilir. Makam temeli “Segâh”, müzik ölçü biçimi 6/8, temposu Moderato’dur. “Kerem Gözelemesi”, “Ahmedi Keremi” ismiyle de bilinmektedir.

“Kerem Şikestesı” âşık havasının şiirsel metni koşmadır. Sazda şah perde akordunda icra edilir. Makam esası “Rast – Segâh”, müzik ölçü biçimi 6/8, temposu Andante’dır. “Kerem Şikestesı”nin çalgısalvaryasyonu, genelde balabancılar grubu tarafından icra edilir. (İsmayılzade, 1981, s. 93).

“Keremi” âşık havasının şiirsel metni koşmadır. “Dilgemi” perdesinde icra edilir. “Yanık Keremi”ye benzerliği vardır.

“Köroğlu” âşık havası, kahramanlık karakterlidir. Şiirsel metni Geraylı, makam esası “Şûr”dur. Melodinin geniş diyapazonlu olması, tersiyer ve kvarta dalgalanmaları “Köroğlu”ya has özelliklerdir. “Köroğlu”, hem de sazın yedinci perdesidir. Üzeyir Hacıbeyov’un “Köroğlu” operası (1937), Azerbaycan opera sanatının zirvesi olarak sayılmaktadır.

“Kürdî” âşık havası, lirik karakterlidir. Şiirsel metni ayaklı koşma olan “Kürdî”, yarı resitatif şekilde söylenir. “Kürdî”nin melodisi “Şûr” makamındadır, sazda “Karaçı” perdesinde icra edilir.

“**Karaçı**” âşık havası sazda “Karaçı kökü”nde icra edilir. Makam esası “Segâh”, müzik ölçü biçimi 2/4, temposu ortadır. Melodisi mertlik, sevinç karakterlidir. Çoğu zaman “Karaçı”ya “El havası” da denir; sazdaki ana perdelerden biridir.

“**Mısrî**”, kahramanlık karakterli, vatansever ruhlu âşık havasıdır. Şiirsel metni koşma, makam esası “Bayatı – Şiraz”, müzik ölçü biçimi 2/4’dür. “Mısrî”nin perdesi, sazın aynı isimli perdesiyle ilgilidir.

Azerbaycan müzik kültürünün kendine has özellikleri; folklorunun, halk yaratıcılığı kaynaklarının orijinal olmasıyla ilgilidir. Folkloru duyulan ilgi, hiçbir zaman azalmadı, her bir tarihi dönemde sanatsal yorumunu beraberinde getirmiş ve dönemin estetik yönüne bağlı olarak folklorun bestecilik deneyimindeki uygulaması da değişmiştir.

Halk müziğinin biçim ve tür çeşitliliği, besteci müziğinin ana kaynağıdır. 20. yüzyıl bestecilik yaratıcılığının ilk deneysel örnekleri, Azerbaycan müziğini sözlü gelenekler çerçevesinden profesyonel sanat yoluna çıkarabilmiş Üzeyir Hacıbeyov’un adına bağlıdır. Bu bağlamda besteci, müzik açısından büyük bir görevi yerine getirmiş, milli tarz temeline dayalı Avrupa besteci yaratıcılığı biçimlerinin sentezini yapabilmiştir.

BÖLÜM III

20. YÜZYILIN ÖNEMLİ AZERBAYCAN BESTECİLERİ

3.1. Üzeyir Hacıbeyov

Abdülhüseyin oğlu Üzeyir Hacıbeyov (18.9.1885, Şuşa kazasına bağlı Ağcabedi köyü - 23.11.1948, Bakü) - Azerbaycan bestecisi, müzik bilimci araştırmacı, gazeteci, dramaturg, öğretmen ve devlet adamı olarak Azerbaycan profesyonel müzik sanatı ve milli operanın kurucusudur. SSCB Halk Sanatçısı (1938), Profesör (1940), SSCB Devlet Ödülü Sahibi (1941, 1946), Azerbaycan Besteciler Birliği Başkanı (1938-1948), Azerbaycan Devlet Konservatuvarı Rektörü (1928-1929; 1939-1948).

Üzeyir Hacıbeyov köy mirzası ailesinde dünyaya geldi. Ebeveynleri Ağcabedi'den Şuşa'ya taşındıktan sonra ilk eğitimini Şuşa'daki iki sınıflı Rus-Azerbaycan okulunda aldı. Şuşa'nın zengin müzik icracılığı geleneklerinin, Hacıbeyov'un müzik eğitimine müstesna etkisi olduğu bilinmektedir. İlk öğretmeni, Azerbaycan halk müziğini derinden bilen dayısı Ağalar Aliverdibeyov oldu.

Hacıbeyov, 1897-1898 yıllarında Ali Hakverdiyev'in yönetiminde ve Cabbar Karyağdıoğlu'nun icrasında Şuşa'da sahnelenen "Mecnun, Leylanın Mezarı Başında" sahnesinde okunan koroda yer aldı. 1899-1904 yıllarında Gori Öğretmenler Okulunda eğitim aldı. Dünyaya bakış açısının şekillenmesinde Öğretmenler Okulu büyük rol oynadı.

Üzeyir Hacıbeyov, Öğretmenler Okulu'nda eğitim aldığı yıllarda dünya ve Rus kültürüyle yakından tanıştı. Okulda Batı Avrupa müziği klasiklerinin eserlerini benimsedi, keman ve baritonda çalmayı öğrendi, halk türküsü örneklerini notaya aktardı. Hacıbeyov, Öğretmenler Okulundan mezun olduktan sonra 1904 yılında Cebrayıl kazasına bağlı Hadrut köyüne öğretmen olarak atandı.

Hacıbeyov, Rusya'da meydana gelen 1905-1907 yılı ihtilali öncesinde Bakü'ye gelerek Bibiheybet'te, daha sonra "Saadet" okulunda öğretmenlik yaptı, 1907 yılında Bakü'de Azerbaycan dilinde "Hesap Meseleleri" ve "Basında Kullanılan Politik, Hukuki, Ekonomik ve Askeri Terimlerin Türk'i-Rus'i ve Rusî-Türkî Lügati"ni yayınlattı.

Üzeyir Hacıbeyov, bedii yaratıcılığa gazetecilikten başladı. "Kaspi", "Hayat", "İrşad", "Terakki", "Hakikat", "İkbal", "Yeni İkbal" gazetelerinde ve "Molla Nasreddin" dergisinde "Ordan-Burdan", "O Yan - Bu Yan" vb. başlıklar altında

“Filankes”, “Behmenkes” vb. gizli imzalarla dönemin önemli toplumsal, politik, eğitim meselelerine ilişkin çok sayıda makale, hicivli fıkra ve mizahi minyatür yazılar yayınlattı. O dönemde Nikol Gogol’ün “Şinel” (“Palto”) romanını Azerbaycan diline tercime etti, birçok hikâye, küçük (minyatür) hikâye (“Karabağ’ın Eski Günlerinden”, “Baba ve Oğul”, “Kuyruklu Yıldız” vb.) yazdı.

Hacıbeyov’un 12 (25) Ocak 1908 tarihinde Bakü’de Hacı Zeynelabidin Tağıyev Tiyatrosu’nda “Leyla ile Mecnun” operasının sahnelenmesi ile yalnızca Azerbaycan’da değil, tüm Müslüman Doğu’da opera sanatının temeli atılmış oldu. Hacıbeyov, operanın librettosunu Fuzuli’nin “Leyla ile Mecnun” şiirini esas alarak yazmış, operanın müziğini, özellikle muğam ve tasnifler üzerine kurmuştu. Muğamlar büyük ustalıkla, belli sahne ve tipin özelliklerine uygun şekilde kullanılmış, eserde arya, arioso, resitatif ve ansambların yerine kullanılarak dramatürjik önem arz etmiştir.

Üzeyir Hacıbeyov, 1909-1915 yıllarında birbirinin ardından “Şeyh Senan” (1909), “Rüstem ile Söhrab” (1910), “Şah Abbas ile Hurşudbanu” (1912), “Aslı ile Kerem” (1912), “Harun ile Leyla” (1915) muğam operalarını bestelemiştir. Hacıbeyov, bu operaların librettosunu halk destanları ve rivayetlere, Firdevsi’nin “Şehname” eserinin motiflerine dayanarak yazmıştır. Hacıbeyov, “Şeyh Senan”da muğamlara az yer vermiş, müziğin büyük bir kısmını kendisi bestelemiştir. “Aslı ile Kerem” operasında Hacıbeyov, muğamın yanı sıra âşık müziğinden de yararlanmıştır.

Hacıbeyov’un dramatürji alanındaki faaliyeti, Azerbaycan edebiyatında önemli bir yere sahipti. Azerbaycan’da müzikal komedi türünün kurucusu (komedilerinin metnini kendisi yazmış) olan Hacıbeyov, “Karı ile Koca”, (1909, ilk oyun - 1910), “O Olmasın, Bu Olsun” (1910, ilk oyun - 1911), “Arşın Mal Alan” (1913) müzikal komedilerinde Azerbaycan’ın ihtilalden önceki yaşamını, halk gelenek ve göreneklerini konu almıştır.

Üzeyir Hacıbeyov, müzik eğitimini arttırmak için 1911 yılında Moskova’ya gitmiş, aynı yılda Moskova’daki filarmonik derneklerin müzik kurslarında, 1913 yılında ise Petersburg Konservatuvarında eğitim almıştır. Sankt Petersburg dönemi, Hacıbeyov’un yaratıcılığında önemli rol oynamış, “Arşın Mal Alan” müzikal komedisi Sankt Petersburg’da yazılmıştır.

Azerbaycan’da Sovyet yönetimi kurulduktan sonra Hacıbeyov’un yaratıcılığı ve toplumsal faaliyetinin daha yoğun bir şekil aldığı bilinmektedir. “Sena-ye Nefise” (1921, No.1) dergisinde yayınlattığı “Vazife-yi Musikiyyimize Aid Meseleler” makalesinde Azerbaycan müziğinin gelecek gelişme programını belirleyen Hacıbeyov,

makalede profesyonel müzisyen yetiştirmek, milli müziğin esaslarını geliştirmek, dünya müziğini öğrenmek vb. konuları ele almıştı.

Milli operanın geliştirilmesi meseleleri 1920-1930'lu yıllarda bazı tartışmalara neden olsa da, Azerbaycan müziği Üzeyir Hacıbeyov, Müslüm Magomayev ve onları destekleyenler sayesinde gelişti. 1920'li yıllar, Azerbaycan müziğine “organizatörlük” yılları olarak girmiş ve organizasyon çalışmalarının başında Üzeyir Hacıbeyov durmuştur. Hacıbeyov, 1921 yılında Bakü’de Azerbaycanlı öğrenciler için ilk müzik okulu olan Azerbaycan Devlet Türk Müzik Okulunu (daha sonra teknik meslek okulu) açtı. Okul (ilk müdürü Hacıbeyov’dur), 1926 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarı ile birleştirildi.

Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda 1926 yılından itibaren faaliyet gösteren Hacıbeyov, teori, armoni, Azerbaycan müziğinin esasları derslerini vermiş, konservatuar bünyesinde ilk çok sesli Azerbaycan koro topluluğu kurmuştur. Ancak koro kısa süre sonra kapanmış, daha sonra Üzeyir Hacıbeyov’un inisiyatifiyle 1936 yılında Azerbaycan Devlet Filarmonisi bünyesinde yeniden kurulmuştur. Hacıbeyov, 1927 yılında Müslüm Magomayev’le birlikte ilk “Azerbaycan Türk El Nağmeleri” dergisini yayınlattı.

Üzeyir Hacıbeyov tarafından 1931 yılında ilk notalı halk çalgıları orkestrası kuruldu. İlk notalı Azerbaycan halk çalgıları orkestrası olan bu topluluğun oluşturulması, milli müzik kültürünün gelişmesinde önemli rol oynadı. İlk aşamada orkestra heyeti tar, kamança, balaban, def ve nagaradan oluşurken daha sonra orkestraya tütek, zurna, çifte nagara, klarnet, kanun vb. çalgılar da alındı. Orkestra için ilk eserleri Üzeyir Hacıbeyov besteledi. Üzeyir Hacıbeyov ayrıca bir süre orkestrada orkestra şefliği yaptı. Orkestranın faaliyetinde besteci Seid Rüstemov’un da büyük emeği geçmiştir. Rüstemov, 1935-1973 yılları arasında orkestranın sanat yönetmeni ve baş orkestra şefliğini yapmıştır.

Hacıbeyov’un 1931 yılında Azerbaycan Radyo Komitesi nezdinde ilk notalı halk çalgıları orkestrası oluşturması, Azerbaycan müzik tarihinde önemli bir olaydı. Orkestranın repertuvarına Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Mihail Glinka, Georges Bizet ve diğer bestecilerin eserlerinin yanı sıra Hacıbeyov’un bu orkestra için 1931-1932 yıllarında bestelediği I. (“Çahargâh”) ve II. (“Şûr”) fantezileri de dahildi. İlk dönemlerde orkestra şefliğini kendisi yapıyordu.

Hacıbeyov’un oda-müziği eserleri arasında keman, viyolonsel ve orkestra için bestelediği “Âşıksayağı” (1931) triosu, Azerbaycan müziğinde ilk topluluk

oyunlarından biridir. Hacıbeyov, toplu şarkı türüne de başvurmuştur (“Süvari”, “Pilotlar”). Besteci, 1930’lu yıllarda birkaç kantat (Firdevsi’nin Doğumunun 1000. Yılı Vesilesiyle, 1934), Mirza Fətəli Aħundov’a adadığı “Ölmez Sanatçı” (1938) vb. yazmıştır.

Otuz Nisan 1937 tarihinde Azerbaycan Opera ve Bale Tiyatrosu’nda “Köroğlu” operası (librettosu Hüseyn İsmayılov ve Memmed Said Ordubadi’ye ait) Hacıbeyov’un yaratıcılığının zirvesi sayılır. Azerbaycan opera sanatının incilerinden biri olarak değerlendirilen bu operada Hacıbeyov, ilk kez klasik opera biçimine riayet ederek dolgun arılar, toplu koro sahneleri, çeşitli topluluklar, bale programları sahneleri, resitatifler yaratmıştır. Operanın müzik dramatürjisinin temelini devasa koro sahneleri teşkil etmektedir. Köroğlu, bir halk kahramanı olmanın yanı sıra hem de bir âşıktır. Bu nedenle opera, esas itibarıyla âşık müziği üslubunda bestelenmiştir. Hacıbeyov, “Köroğlu” operasında senfonik orkestraya Azerbaycan halk çalgılarını dahil ederek orkestranın renk seslenmesine nail olmuştur.

Üzeyir Hacıbeyov, Büyük Vatan Savaşı yıllarında “Çağırış”, “Yahşı Yol”, “Ananın Oğluna Nasihati”, “Hemşire”, “Asker Marşı” vb. vatanseverlik ruhunda şarkılar, ayrıca halk çalgıları orkestrası için “Cengi” (1941) oyununu, “Vatan ve Cephe” (1942) kantatını besteledi. Hacıbeyov’un o dönemde yarattığı vokal müzik eserleri arasında Nizami Gencevi’nin doğumunun 800. yıldönümü vesilesiyle yazdığı “Sensiz” (1941) ve “Sevgili Canan” (1943) romans-gazelleri özel bir yere sahiptir. Hacıbeyov, yaşamının son yıllarında “Firuze” operası üzerine çalışmalar yaptı. Bu tamamlanmamış operadan geriye yalnızca Firuze’nin aryası kalmış. Hacıbeyov, Azerbaycan SSC Devlet Marşı müziğini (1945) bestelemiştir.

Üzeyir Hacıbeyov, Azerbaycan müziğinde köklü bir dönüşüm yapmış bir bestecidir. 20. yüzyıl başlarında sözlü halk müziği sanatı şeklinde mevcudiyetini sürdüren Azerbaycan milli müziğini, Batı Avrupa ve Rus bestecilik ekollerinin başarıları, biçim ve türleri ile zenginleştirdi. Hacıbeyov, yazdığı opera ve müzikal komedilerinde, ayrıca diğer türlerde Doğu ve Batı musiki sistemlerinin sentezini yapmaya nail olan bir bestecidir. Hacıbeyov, bir zamanlar Doğu ve Batı müzik kültürleri arasında aşılmaz sayılan engeli ortadan kaldırmış, Azerbaycan ve genel anlamda Doğu müziğinin gelecek gelişme yollarını belirlemiştir.

Üzeyir Hacıbeyov hem de ünlü müzik bilimci, araştırmacı olarak da hatırlanmaktadır. Hacıbeyov, Azerbaycan müzik biliminin temelini atmış, müziğe dair çok sayıda makaleler yazmış, araştırmalar yapmıştır. “Azerbaycan Halk Müziğinin

Esasları” (1945) temel araştırmasında halk müziğinin örnekleri ve biçimlerinin derin analizine dayanarak uzun bir geçmişe sahip Azerbaycan müziğinin gelişim kurallarını, milli özelliklerini belirlemiştir. Hacıbeyov’un teoride ortaya koyduğu konular, bestecinin yaratıcılığında pratik olarak gerçekleşmiştir (Azerbaycan müziğinde çok sesliliğin geniş ölçüde uygulanması, milli makam temeline dayanılarak majör-minör sisteminin birliği vb.

Azerbaycan müziğinde gerçekçilik, millikarakter gibi meselelerin ciddi bir şekilde araştırılması, Hacıbeyov’un adına bağlı. Hacıbeyov, yetenekli besteciler, müzik bilimcileri, icracılar nesli yetiştirmiştir. Asef Zeynallı, Kara Karayev, Fikret Emirov, Niyazi, Soltan Hacıbeyov ve diğer besteciler Hacıbeyov’un öğrencileri olmuşlardır.

Hacıbeyov’un müziği dünyada ün kazanmış, dünya müzik kültürünün altın fonuna dahil edilmiştir. Dmitriy Şostakoviç, Kara Karayev gibi ünlü müzik adamları, Hacıbeyov’un sanatından söz etmiş, Tihon Hrennikov Hacıbeyov’u “profesyonel Doğu müziğinin babası” adlandırmışlardır. Hacıbeyov’un “Arşın Mal Alan” müzikal komedisi üzerine 1917 (yönetmen Boris Svetlov), 1945 (yönetmenler Rza Tahmasib, Nikolay Leşsenko) ve 1965 yılında (yönetmen Tofik Tağızade), “O Olmasın, Bu Olsun” (yönetmen Hasan Seyidzade) ise 1956 yılında film çekilmiştir. Azerbaycan Devlet Konservatuvarına (1949) ve Azerbaycan Devlet Senfonik Orkestrasına (1944) Hacıbeyov’un adı verilmiştir. Şuşa’da (1965) ve Bakü’de (1975) Hacıbeyov’un ev müzeleri açılmıştır.

3.2.Niyazi

Zülfigar oğlu Niyazi Tağızade-Hacıbeyov (20.8.1912, Tiflis – 1984) – 20. Yüzyıl ünlü Azerbaycan orkestra şefi, besteci, toplumun öncülerinden biri. Niyazi, ender yeteneğiyle yalnızca Azerbaycan’da değil, tüm eski SSCB genelinde sanat dünyasının müstesna müzisyenlerinden birisi olarak tanınmıştır. Niyazi, SSCB Halk Sanatçısı (1959), Sosyalist Emeği Kahramanı (1982) unvanına layık görülmüştür. Zengin ve anlamlı yaşamı boyunca çok sayıda ödül kazanmıştır. Bu ödüllerden bazıları aşağıda belirtilmiştir.

Orkestra Şefleri Cumhurbaşkanlığıyarışması Galibi (1946), SSCB Devlet Ödülü Sahibi (1951, 1952), Üzeyir Hacıbeyov Azerbaycan SSC Devlet Ödülü Sahibi (1967), Uluslararası Nehru Ödülü Sahibi (1974) vb. buna örnek oluşturabilir.

Niyazi, Zülfigar Hacıbəyov'un oğludur. O, 1926-1931 yıllarında Gnesinler Müzik Okulu (Moskova), Leningrad (Sankt Petersburg) Merkez Müzik Okulu ve 1933-1934 yıllarında Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda doktora eğitimi almıştır.

Hiç şüphesiz, Niyazi'nin bir müzisyen olarak yetiştirilmesinde Üzeyir Hacıbəyov'un müstesna rolü olmuştur. Niyazi, aynı zamanda Grigoriy Popov, Pyotr Ryazanov, Leopold Rudolf, Mikhail Gnesin ve diğer ünlü öğretmenlerden ders almıştır. Daha genç yaşlarında her zaman Azerbaycan müzik kültürünün gelişmesine çalışmış, müzisyen devlet adamı olarak geniş faaliyet göstermiştir.

Niyazi, Azerbaycan Devlet Senfonik Orkestrasının kurulmasına faal katkıda bulunmuş, 1938 yılından (belli aralıklarla) orkestranın sanat yönetmeni ve Baş Orkestra Şefliğini yapmıştır. Niyazi'nin icracılık faaliyeti, ayrıca Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu ile ilgili olmuştur. Niyazi, tiyatro orkestra şefi, (1937 – 1948; 1951 – 1952), müdür, sanat yönetmeni ve baş orkestra şefi (1958-59; 1961-65), 1961 yılında ise Sergey Mironoviç Kirov Leningrad Opera ve Bale Tiyatrosu Baş Orkestra Şefliğini yapmıştır. 1979 yılından Azerbaycan Devlet Filarmonisi Müdürü görevinde çalışmıştır (<http://www.turkdiasporasi.com/niyazi-tagizad%C9%99-hacibeyov/>).

Niyazi, bestecilik ve orkestra şefliği faaliyetine 1930'lu yıllarda başladı. Özel bir yeteneğe sahip Niyazi'nin orkestra şefliği için yüksek müzik kültürü, derin bilgi, güçlü irade özgüdür. Onun yorumunda klasik ve modern eserler, fikir-duygu içeriği bakımından dolgun, anlamlı ve yüksek mizaçla seslenmektedir.

Niyazi'nin repertuvarında Batı Avrupa, Rus ve Azerbaycan bestecilerinin eserleri önemli yer almaktadır. Azerbaycan icracılık sanatının gelişmesinde, milli müziğin tanıtılmasında Niyazi'nin büyük emeği geçmiş. Niyazi, Azerbaycan bestecilerinin birçok senfonik ve müzikal sahne eserlerinin, kantat ve oratoryolarının ilk icracısı olmuş, bu eserlerin yorumunda kendine özgü icracılık üslubu yaratmıştır.

Azerbaycan milli orkestra şefliği ekolünün meydana gelmesi, gelişmesi Niyazi'nin adıyla ilgilidir. Onun yorumunda milli bestecilerin bir çok eseri, ayrıca Üzeyir Hacıbəyov'un "Koroğlu" operası Azerbaycan müziğinin altın fonuna dahil edilmiştir. Niyazi'nin Azerbaycan Opera ve Bale Tiyatrosu'nda sahneye hazırladığı "Nergiz" (Müslüm Magomayev), "Vatan" (Kara Karayev ve Cövdet Hacıyev), "Sevil" (Fikret Emirov), "Karatokmak Kadın" (Pyotr İlyic Çaykovski), "Knyaz İgor" (Aleksandr Borodin), "Karmen" (Georges Bizet), "Bohema" (Giacomo Puccini), "Satılmış Gelin" (Bedrich Smetana) operaları, "Gülşen" (Soltan Hacıbəyov), "Yedi

Güzel”, “Yıldırım Yollarla” (Kara Karayev) baleleri Azerbaycan müzik hayatında önemli rol oynamıştır.

Niyazi, 1961 yılında Leningrad Opera ve Bale Tiyatrosu’nda Arif Melikov’un “Muhabbet Efsanesi” balesinin ilk gösterisini hazırlamıştır. Tiyatroda “Yatmış Güzel” (Pyotr İlyiç Çaykovski) ve “Taş Çiçek” (Sergey Prokofyev) balelerinin yeni sahnelenmesine orkestra şefliği yapmış, bu balelerle “Grand-Opera” (Paris) ve “Covent-Garden” (Londra) tiyatrolarında turne gösterileri yapmıştır (1961).

Niyazi, ayrıca Ankara Opera ve Bale Tiyatrosu’nda “Yevgeni Onegin”, “Karatokmak Kadın” (Pyotr İlyiç Çaykovski), “Aida” (Cuzeppe Verdi) operalarına, İstanbul Opera Tiyatrosu’nda Türk besteci Adnan Saygun’un “Köroğlu” operasının ilk gösterisine ve “Yunus Emre” oratoryosuna orkestra şefliği yapmıştır.

Niyazi’nin icracılık sanatı birçok ünlü müzisyenler (Dmitriy Şostakoviç, Kara Karayev, Karlo Sekki vb.) tarafından yüksek değerlendirilmiştir. Azerbaycan müziğinde ilk senfonik eserlerin yazarlarından biri olan Niyazi, milli senfonizmin teşekkülü ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Onun “Rast” (1949) senfonik muğamı, dramaturjik mükemmelliği, güçlü duygusal etkisi, zengin melodisi, özellikle armonik dilinin rengârenkliği ve ifadeliliği ile farklılık göstermektedir. “Rast”, bestecinin yönetiminde birçok yabancı ülkede seslendirilmiş, ABD’nin “Casa Ricordi” müzik şirketi, tarafından gramofon plağına alınmıştır.

Nizami’nin aynı adlı şiirinin motifleri üzerine yazdığı “Husrev ile Şirin” (1942) operası, müzik dramaturjisinin çok planlı olması, psikolojik gerginliği, koro sahneleri ve orkestra parçalarının ifadeliliği ile farklılık göstermektedir. Niyazi’nin Rabindranat Tagor’un “Çitrangoda” felsefi dramı üzerine yazdığı “Çitra” balesinde (1961, Kuybişev Opera ve Bale Tiyatrosu; 2. kez revize edilmiş versiyonu 1972, Azerbaycan Opera ve Bale Tiyatrosu; 3. Kez revize edilmiş versiyonu, 1975) Hint halk müziğinin ritim ve tonlamalarından, orkestrada Hint müzik çalgılarının (vina, sarangi vb.) seslenmesini andıran ses tonu varyasyonlarından yararlanılmıştır.

Niyazi “Zagatala Süiti” (1934), “Lezghengi” (1939), “Konçerto Valsı” (1954) vb. senfonik eserlerin, iki parçalı programlı “Kahramanlık Senfonisi”nin (1944; “Çatışmada”, “Hatıra”), piyano ile orkestra konçertosu (1945), çok sayıda şarkı (“Vatan Hakkında Şarkı”, “Tebrizim”, “Arzu”, “Dağlar Kızı”, “Ulan-Bator Akşamları” vb.), dram oyunları (“Dağılan Tifak”, Abdurrahim Hakverdiyev; “Almas”, Cafer Cabbarlı; “Vagif”, Samed Vurgun; “Polat Kartal”, Aleksandr Korneyçuk), sinema (“Almas”, “Köylüler”, “Fethali Han”, “Şarkı Böyle Yaranır” vb.) müzikleri bestelemiştir.

Niyazi, “Âşık Garip” (Zülfügar Hacıbeyov), “Arşın Mal Alan” (Üzeyir Hacıbeyov) vb. eserlerin revize edilmiş versiyonlarını hazırlamış, Azerbaycan halk türkülerini (“Keklik”, “Garagile”, “Humar Oldum”, “Ay Beri Bak”, “Küçelere (Sokaklara) Su Sepmişem” vb.) senfonik orkestra için uyarlamış, 1935 yılında “Rast” ve “Şûr” muğamlarını notaya aktarmıştır. Niyazi, Azerbaycan müziğinin icracılık meselelerine dair makalelerin yazarıdır. Bela Bartok madalyası (Macaristan) ile ödüllendirilmiş, 1982 yılında Tiflis’in onursal vatandaşı unvanına layık görülmüştür.

3.3. Fikret Emirov

Meşedi Cemil oğlu Fikret Emirov (22.11.1922, Gence - 20.02.1984, Bakü) – Azerbaycan bestecisi. SSCB Halk Sanatçısı (1965). SSCB Devlet Ödülü Sahibi (1949). 1959 yılından Azerbaycan Besteciler Birliği, 1974 yılından SSCB Besteciler Birliği Sekreteri görevinde çalışmıştır. Azerbaycan tarzeni, besteci, müzik adamı Meşedi Cemil Emirov'un oğludur. Gence müzik okulu "Tar" sınıfını bitirdi, 1938-1939 yıllarında Bakü Müzik Okulu'nda eğitim aldı. Emirov, Büyük Vatan Savaşına katıldı. 1948 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'ndan (Prof. Boris Zeydman'ın bestecilik sınıfı) mezun oldu.

Fikret Emirov'un yaratıcılığı, müzik sanatının değişik türlerini kapsamıştır. “Ürekçalanlar”(1944) ve “Gözün Aydın” (1946) müzikal komedileri, Emirov'un ilk sahne eserleridir. Onun “Sevil” operası (1953, Cafer Cabbarlı'nın "Sevil" dramı üzerine) modern temada yazılmış sovyet operaları arasında saygın bir yere sahiptir. Lirik-psikolojik opera olan “Sevil”de kahramanların kaderi, devrim olaylarıyla sıkı ilişki halinde sunulmuştur. Operada kahramanın iç dünyası, onun yeni yaşama kavuşması parlak müzik diliyle belirtilmiştir. Opera, dramaturjik kompaktlığı, halk ruhuna yakın güzel melodileriyle göze çarpmaktadır.

Emirov'un senfonik yaratıcılığı rengârenktir. Felsefi mahiyetli “Nizami” (1947) telli senfonisi lirizmi, etkileyici gücü, aydın ve ince müzik üslubuyla farklılık göstermektedir. Fikret Emirov, senfonik muğam türünün yaratıcısıdır. “Şûr” ve “Kürd Avşarı” senfonik muğamlarında ilk kaynağa dayanarak bu eserleri kendine özgü bestecilik tekniği, yaratıcı hayali ile zenginleştirmiş, orkestra boyalarının rengârenkliğine nail olmuştur. “Gülistan-Bayatı-Şiraz” (1971) senfonik muğamında muğam şubelerinin tezatlı sıra ilkesi muhafaza edilmiş, melodiğini küçük levhalarla yorumlayarak muğamı bağımsız şekilde geliştirmiştir. Emirov'un senfonik muğamları,

muğam türünü senfonikleştirme açısından önemlidir. Âşık müzik tonlamalarını, halk danslarının hareketli, canlı ruhunu ifade eden “Azerbaycan Süiti” (1950), kompozisyonu açısından senfonik muğamların süit-rapsodi biçimini andıran “Azerbaycan Kapriçyosu” (1961), “Senfonik Danslar” (1963), ayrıca “Azerbaycan Gravürleri” (1977) Emirov'un yaratıcılığında önemli bir yere sahiptir. Senfonik muğam geleneklerinin bir devamı olan “Nesimi Destanı” (1973, revize edilmiş varyantı 1977) koreografik şiirine trajedilik, orijinal müzik parçaları, derin müzik dramaturjisi özgüdür. Onun “Hazar'ı Feth Edenler” (1976) vokal-koreografik şiiri, emekçi insanların fedakâr emeği üzerine bestelenmiştir.

Fikret Emirov, çalgısal konçertotüründe yazan ilk Azerbaycan bestecilerinden biridir. Onun piyano, keman ile orkestra için ikili konçertosunda (1946) ve piyano ile halk çalgıları orkestrası konçertosunda (1947, Akşin Babayev'le ortak) halk türküsü ve danslarından profesyonelce yararlanılmıştır. Arap konuları üzerine piyano ile orkestra için konçertosu (1957, Elmira Nezirova ile ortak) nefis müziği, orkestrasyon ve piyano partisindeki orijinal buluşları ile farklılık göstermektedir.

Emirov, oda-vokal ve çalgısal müzik türünde da bir dizi kayda değer eserler bestelemiştir. Piyano için iki prelüd, “12 Miniyatür”, Üzeyir Hacıbeyov ve Asef Zeynallı'nın anısına yazdığı ağıtlar, varyasyonlar, çocuk levhaları, iki doğaçlama vb. çalgısal eserleri, “Yıldız”, “Gülerim Gülsen”, “Azerbaycan Elleri”, “Ben Seni Ararım”, “Reyhan”, “Gülür Eller” vb. romans ve şarkıları ünlüdür. Emirov, bir dizi oyunlara (“Şeyh Senan”, “1905 Yılında”, “Vagif”, “Hanlar”, “Cavanşir” vb.) ve filme (“Seher”, “Büyük Dayanak”, “Ben ki Güzel Değildim” vb.) müzik bestelemiştir.

Fikret Emirov'un yaratıcılığı, Azerbaycan müziğinin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Onun eserlerinde halkın geçmişi dolgun bir şekilde ifade edilmiştir. Emirov'un müziği için lirik-dramatik görüntüler, lirik-psikolojik levhalar özgüdür. Azerbaycan müzik folklorunu derinden duyan bestecinin eserleri, milli müziğe özgü tonlama ve ritimlerle zengindir. Emirov'un armonik dilinde Azerbaycan halk müziğinin makam özellikleri açık şekilde hissedilmektedir. Emirov'un yaratıcılığında Azerbaycan milli müzik gelenekleri ile dünya müziğinin başarıları birleşmiştir. Emirov, Azerbaycan halk müziğinden birçok örneği notaya aktarmış ve geliştirmiştir. Besteci, Arap müzik tonlamaları ve ritimlerinden yararlanarak “Bin Bir Gece” balesini yazmıştır (1979). Emirov'un eserleri, özellikle de senfonik muğamları Niyazi, Genadiy Rojdestvenski (SSRİ), Leopold Stokovski (ABŞ), Şarl Münş (Fransa) gibi ünlü orkestra şeflerinin repertuarına alınmıştır.

3.4. Kara Karayev

Kara Ebülfez oğlu Kara Karayev (5.2.1918, Bakü - 13.5.1982, Moskova) – 20. yüzyıl ünlü Azerbaycan bestecisi, öğretmen ve toplumun öncü isimlerinden biri, SSCB Halk Sanatçısı (1959), Sosyalist Emegi Kahramanı (1978), Azerbaycan SSC Bilimler Akademisi akademisyeni (1959), SSCB Devlet Ödülü Sahibi (1946, 1948). Mirza Fetali Ahundov Cumhuriyet Ödülü Sahibi (1965), Lenin Ödülü Sahibi (1967), 1953 yılından itibaren Azerbaycan SSC Besteciler Birliği Sekreteri.

İlk müzik eğitimini Azerbaycan Devlet Konservatuvarı nezdindeki İşçi Fakültesi'nde aldı, 1933-1938 yıllarında Konservatürvada eğitimine devam etti. Bestecilik derslerini R.Rudolf'dan, Azerbaycan halk müziği esaslarıyla ilgili Üzeyir Hacıbeyov'dan ders aldı. 1946 yılında Pyotr İlyiç Çaykovski Moskova Konservatuvarı'ndan mezun oldu (Dmitriy Şostakoviç'in bestecilik sınıfı).

Aynı yılda Üzeyir Hacıbeyov Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yaptı (1957 yılından itibaren profesör olarak). Karayev, eğitim aldığı yıllarda "Könül Mahnısı" ("Gönül Şarkısı") kantatını (1938), I. ve II. senfoni (1943, 1946), "Vatan Operası"nı (1945, Cövdet Hacıyev'le ortak) yazdı.

1940'lı yılların ikinci yarısı Karayev yaratıcılığının olgunlaşma dönemidir. Milli müzikle klasik ve modern müzik üsluplarının birliği, konuların romantik yorumu Karayev'in o dönem yaratıcılığına özgü hususlardır. Zarif müziği olan telli kuvartetine (1947) âşık ve muğam sanatı özellikleri yansımıştır. Melodik dilin düzgünlüğü ve ifadeliliği ile karakterize edilen "Leyla ile Mecnun" senfonisinde Nizami'nin aynı adlı eserinin hümanist içeriği profesyonelce sunulmuştur.

"Ben Sizi Seviyordum", "Gürcistan Tepelerinde" romanslarında Aleksandr Sergeyeviç Puşkin şiirlerinin psikolojik dünyası gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır. Karayev'in "Yedi Güzel" balesi (1952, Nizami'nin aynı adlı eseri esas alınarak) Azerbaycan müziğinin eşsiz başarısıdır (Oslovovskaya, 1968, s. 13). Balede milli müziğin makam tonlaması sistemi ve tür özellikleri başarıyla kullanılmıştır. Karayev, "Arnavut Rapsodisi"nde (1952) Mihail İvanoviç Glinka ve Nikolay Rimski-Korsakov'un senfonik levhalarına özgü gelenekleri geliştirmiştir. "Yıldırım Yollarla" balesi (1958, P.Abrahams'ın aynı adlı romanı esas alınarak) Karayev yaratıcılığında yeni bir aşamadır. Besteci, bu türde ilk kez Güney Afrika halkının özgürlük mücadelesini konu almış, anlamlı tipler yaratmıştır. Karayev, Güney Afrika müzik folkloruna hassas bir şekilde yaklaşmış, müzik folklorunu modern müziğin karmaşık

ifade araçları ile geliştirmiştir. Karayev çeşitli temalı süitler bestelemiştir. Bunların birçoğu bale (“Yedi Güzel”, “Yıldırım Yollarla”) ve sinemalar için (“Hazar Petrolcüləri Hakkında Destan”, “Viyetnam”, “Denizi Feth Edenler”, “Don Kişot”) bestelenmiş müzik esas alınarak yazılmasına rağmen, serbest bir eser olarak ün kazanmıştır. “Don Kişot” senfonik gravürleri (1960) tür itibarıyla orijinaldir (Ferhadova, 1970, s. 60).

1950'li sonu - 1970'li yılların başlarında Karayev polifoniye geniş ölçüde uygulamaya başladı (piyano için “24 prelüd” dizisinin 4. defteri, keman ile piyano sonatası vb.).

Karayev, 1960'lı yıllarda oda orkestrası için III. senfoni (1965), keman ile orkestra konçertosunda (1967) dodekafoni yani 12 ton sistemi uygulayarak çağdaş dönemin zıtlıklarını ifade etmiştir.

Karayev, 1970'li yıllarda “Zariflik” monooperası (1971, Anri Barbüs'ün kısa hikâyesi motiflerine dayanarak), “Coşkun Gaskonili” müzikali (1973, Edmon Rosta'nın “Sirano de Berjerak” oyunu motiflerine dayanarak) yazmıştır.

Karayev, bir dizi dram oyununa ve sinemaya müzik bestelemiştir: “Dans Öğretmeni” (1949, Lope de Vega), “İyimser Trajedi” (1956, Vsevolod Vişnevski), “Garip Adam” (1956, Nazim Hikmet), “Antoni ve Kleopatra” (1965, Vilyam Şekspir) dramları, “Tarihin İbret Dersi” (1957), “Uzak Sahillerde” (1958), “Mateo Falkone” (1961), “Goyya” (1971, Ferec Karayev ile ortak) filmleri vb. Karayev, kitlesel şarkı ve estrada müziği türlerinde de eserler yazmıştır (Mehtiyeva, 1966, s. 100).

Karayev'in yaratıcılığında fikir-felsefi tema önemli bir yere sahiptir. İnsanın güzellik uğruna mücadelesi, onun müziğinin ana temasıdır. Karayev, çağının ciddi toplumsal sorunlarını profesyonelce açığa vurmaktadır. Karayev, eskiye ait konulara da çağdaş dönemin ilerici fikirleri açısından yaklaşmaktadır. Besteci müziğinde tür levhaları ile epiklik, psikologizm ile trajik heyecan, lirik ile grotesk tek dramaturjik kavrama tabi olarak vahdet teşkil etmektedir. Karayev, melodi, ritim, makam, polifoni, orkestra paleti, müzik biçimi alanında yeni ifade araçları arayışında olmuştur. Onun yenilikçilik arayışları, Azerbaycan halkının müzik düşüncesi özelliklerine, ayrıca geçmiş yüzyılların bestecilik ekolleri ve müzik akımlarının en iyi başarılarına dayanmaktadır.

Karayev'in müzik dili alanına sağladığı yenilikler, Azerbaycan müziğinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Müzik türlerinin neredeyse tamamına başvuran bestecinin yaratıcılığı, Azerbaycan balesi ve senfonik müziğinin gelişmesinde önemli

bir aşama teşkil etmektedir. Karayev'in müziği, dünya çapında ün kazanmış, baleleri ülkemizin ve bir dizi dünya tiyatrolarının sahnesinde oynanmıştır.

Karayev, 1950'li yıllardan itibaren Azerbaycan bestecilik ekolüne başkanlık etmiştir. Bestecilerden Rauf Hacıyev, Hacı Hanmemmedov, Vasif Adıgözelov, Arif Melikov, Hayyam Mirzezade ve diğerleri Karayev'in öğrencileridir. Onun çok sayıda makale ve sunumları, Azerbaycan müziğinin gelişme meselelerine, Üzeyir Hacıbeyov, Sergey Prokofyev, Dmitriy Şostakoviç'in yaratıcılığına hasredilmiştir.

3.4.1.Kara Karayev'inKeman ve Orkestra İçin Konçertosunun İncelenmesi

Yirminci yüzyılda yaşamış dünyaca ünlü Azerbaycanlı besteci Kara Karayev'in yaratıcılığında hem klasik, romantik hem de dışavurumcu empresyonistik ve onikiton (dodekafoni) müzik üsluplarına rastlanabilir. Ancak milli tarz-tonlama sistemi her zaman ana çizgi olarak kalmaya devam etmiştir.

Sürekli milli kaynaklara başvuran Karar Karayev, modern müziğin çeşitli akımlarının özünü duyabilmiştir. 12 ton tekniği, ünlü besteciye her şeyden önce biçimin tonlama vahdeti içinde başlangıç tonlama malzemesinin çok sayıda biçim değiştirme imkânları açısından dikkatini çekmiştir. Bestecinin dizi tekniğini mükemmel bir şekilde, profesyonelce benimsediğini gösteren bu biçimin temelinde kaynağın (dizinin) ve onun dönüşümlerinin birliği durmaktadır.

Melodik ifadelerin tekrar edilmesi, sekvenslik, varyasyonluk gibi yöntemler, milli düşünce tarzıyla kaynaşıyor. Melodinin ifade şekli, motif varyasyonu vb. öngörülüyor. Kökü halk müziğine dayanan ve dizi tekniğiyle yakından kaynaşan bu özellikler, Karayev'in dizi ile geleneksel düşünceyi kavuşturabilmesi için gereken zemini oluşturmuştur (Karayev, 1978, s. 36).

Gerek Üçüncü Senfonide, gerekse keman orkestra için konçertosunda Karayev tarafından geleneksel, klasik biçimler uygulanmıştır (sonat, varyasyon, rondo, füg vb.) ve tüm bu biçimler dodekafoninin ortak kurallarına dayalı tematik malzemenin gelişimi için profesyonelce kullanılmıştır.

Karayev'in her iki eserde müzik tarzı-tonlama alanında kazandığı başarılar çok önemlidir. Burada Rus araştırmacı, bilim adamı Boris Asafyev'in belirttiği gibi "Müzik, öncelikle bir tonlama sanatıdır" deyimini akla gelmektedir (Asafyev, 1971, s.275). Gerçekten de Karayev, tonlama ile tarzı birbirinden ayırmayarak Üzeyir Hacıbeyov'un devamcısı olarak hareket etmiş, bunların arasındaki karşılıklı ilişki sürecini

geliştirmiştir. Çeşitli tarz-tonlama sistemlerinin (sözlü geleneğe dayalı milli musiki ile Avrupalı besteci düşüncesinin tarz-tonlama sistemi) birliğine nail olmuştur.

Burada halk çalgısal müziğindeki pasaj ve figürasyonların dinamik hareketi canlandırılır. Her şeyden önce melodinin süslü bir dokunuşu, alterasyonların dinamiği, basamakların varyasyonu, bunların çevresinde gezinmeler, uzun ve zarif zenguleler önemli rol oynamaktadır. Halk müziğinin sanatsal ifade araçlarından uzaklaşma, onun derin köklerinin anlaşılmasıyla telafi edilir. Bir başka deyişle, halk güzel sanatı ile ilişkinin yeni bir türü ortaya çıkmaktadır. Folklor başlangıcı, melodik çizginin doğal, zarif akınında, ahenginde kendini gösterimektedir.

Kara Karayev'in yaratıcılığında Üçüncü Senfoni, ayrı bir yere sahiptir. 1965 yılında bestelenen eserde besteci, onikiton sistemini (dodekafoni) uygulayarak çağdaş dönem tezatlarını yansıtmıştır. Üçüncü Senfoni, oda orkestrası için yazılmıştır. Yapısal açıdan klasik senfonik diziye (Allegro, Sherzo, yavaş gelişen bölüm ve final) uygundur. Ancak senfoninin dil-üslubu, sanatsal ifadesi ve onikiton yazım tekniği, Azerbaycan milli bestecilik ekolü için tamamen yeni gelişme olup geleceği açısından o döneme kadar görülmedik bir aşamanın yolunu açmıştır (Ferhadova, 1970, s. 60).

Üçüncü Senfoni'de ses yüksekliği sisteminin özel bir türü kullanılmıştır ki, bunun da önemli içtepileri halk kaynaklarıyla ilgilidir. Dolayısıyla Üçüncü Senfoninin ses yüksekliği sisteminin temelinde tarz-melodi yaratıcı ilkesi durmaktadır. Bu senfonide böyle kurallar çağdaş harmoninin 12 perdeli sistem, dissonance'lerin (ahensizlik) bağımsızlığı, yeni fonksiyonellik gibi önemli özellikleriyle bağdaştığı söylenmektedir.

Kara Karayev'in Üçüncü Senfoni'deki müzik sistemi, kabul edilmiş olan tarz-tonal sisteminden belli bir derecede farklılık göstermektedir. Bu ise çağdaş müzik düşüncesinin ortak kurallarının kendine özgü şekilde anlaşılmasıyla sonuçlanır.

Aynı zamanda eser, fikir ve içerik açısından da dinleyiciler tarafından belli bir derecede kolay anlaşılır. Üçüncü Senfoni, içimizde ve çevremizde yaşananlar hakkında, önüne geçilemeyecek gelişme ve karşılaşılan zorluklar, ızdıraplar ve bunları yenme hakkındaki bir müzikal anlatımdır.

Eserde serbest dodekafoni tekniğinin milli tonlamalarla çapraz duruma gelmesi ise ayrıca çok ilginç bir sanatsal buluştur.

Karayev, Üçüncü Senfoni'de geleneksel, klasik biçimleri uygulamış, onikiton kurallarına dayalı tematik malzemenin gelişmesi için bu biçimleri ustaca bir şekilde kullanmıştır (Mamedova, 1959, s. 113).

Haziran 2001 tarihinde Müzik Akademisi'nde İngiliz besteci James Clark, modern müzik konusunda bir konferans veriyordu. Clarc, “new complexity” akımı temsilcisi B.Förnioun'un kompozisyonlarının tanıtımını yaptıktan sonra Arif Melikov konuşma yapınca iki besteci arasında çok enteresan bir diyalog geçtiği bilinmektedir. Arif Melikov, karmaşık teknik araçların kullanılmasına asla itiraz etmeyerek aynı zamanda tüm bunların büyük bir fikrin açıklanmasına hizmet ettiğini belirterek görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “Her defasında öğretmenim Kara Karayev’in Üçüncü Senfonisi'nden Andante’yi dinlerken gözlerim yaşla doluyor”.

Arif Melikov, müziği duygu doğurma gücüne sahip olduğunu doğrulamıştır. Demek, besteci, avangard dönemin tüm başarılarını benimseyerek aynı zamanda onun estetiğinden (dinleyici ve iletişimsel ilişkilerin meydana gelmesine tam kayıtsızlık sergileyen, teknolojik yönü mükemmel, aynı zamanda duygusal açıdan kuru, cansız opuslar kastedilmektedir) çok çok uzakta durmuştur.

Üçüncü Senfoni'nin ikinci kısmı, bir nevi “âşık benzeri” özelliktedir. Burada âşık tonlamaları açık şekilde göze çarpmaktadır. Bununla ilgili olarak senfonide âşık üslubuna özgü kvarta-sekunda (dörtlü ve ikili aralık) komplekslerinin kendini sürekli gösterdiğini kaydedebiliriz (Mamedova, 1959, s. 98).

Senfoninin 2. bölümünde âşık sanatıyla ilgili müzik perdelerinin ifade edilmesi ve onların 12 tonlu seri ile birleştirilmesi, Karayev'in sanatsal bulgularıdır. Besteci, 12 ton tekniğini kullanarak âşık müziğine özgü unsurları oluşturmuştur.

Âşık havasına özgü tonlama özelliklerinin yanı sıra sazın özel renginde kendini gösterir. Skertson'un “âşık” teması, temel tonlama malzemesi olan seri ile benzerliği koruyarak varyasyonlu gelişme tekniğini yansıtmaktadır.

Kara Karayev'in orkestra ustalığı Üçüncü Senfoni'de tam olarak açığa kavuşmuş durumdadır. Renk zenginliği, renk tezatlarının berraklığı, dinamik rölefin kabarık olması, Karayev partitürüne özgü özellikleridir. Karayev, orkestra yazısının birinci derece ustası olup dünya orkestra müziğinin zengin geleneklerini bestecilik kimliği ile birleştirmiştir. Karayev'in bestecilik üslubu, onun orkestra dili ve ilkelerinin, senfonik dramaturjisinin biçimlenmesinde iz bırakmıştır. Bu bağlamda iki hususa dikkat etmek gerekir; bunlardan biri Karayev'in yaratıcılık yöntemine özgü polifonik düşünce, diğeri ise müzik malzemesinin varyasyonlu gelişim usulleri, varyasyonlu biçimlere eğilimli olmasıdır. Bahsettiğimiz bu iki yaratıcılık ilkesinin karşılıklı etkileşimi, Karayev'e özgü orkestra gelişimi, kendine özgü orkestra dramaturjisini oluşturmuştur (Aliyeva, 1973, s. 25).

Kara Karayev'in orkestra rengârenkliği, figüratif-duygusal anlam ifade eder. Sırf polifonik doku aracılığıyla Üçüncü Senfoni'de dokunun linearlığı, polimelodik doğası kendini göstermektedir. Ostinato-kontrapunktik yöntemlerin geniş ölçüde uygulanması, çeşitli alanların melodileştirilmesi, polifonik akort kompleksleri, imitasyon tüm bunlar Üçüncü Senfoni'nin homofon-polifonik yazı üslubunu şekillendirmiştir.

Karayev'in senfonisinde dokunun polifonik özellikte olması, Azerbaycan müzik folkloru ile genetik açıdan ilgilidir. Monodik doğaya sahip Azerbaycan müzik folkloru bünyesinde kök salan polifonik çoksesselik, Karayev'in polifonik üslubunun milli köklerini, onun orkestra düşüncesinin lineerliğini ortaya koyuyor. Diğer taraftan orkestra düşüncesinin şekillenmesinde, hiç şüphesiz, Dmitriy Şostakoviç senfonizminin de etkisi büyüktür.

Bestecinin geniş ölçüde uyguladığı varyasyonluk, Üçüncü Senfoni'de dizi metodu ile birleşiyor. Varyasyonluğun uygulanma biçimleri yeterince farklıdır; burada orkestra varyasyonluğuna rastlıyoruz (renk, doku vb.). Bu özellikler eserin biçim ve dramaturjisine sirayet eder.

Karayev'in Üçüncü Senfonisi'nde varyasyonluktan söz ederken varyasyonluğu Azerbaycan halk müziğine özgü husus olarak ele almayı uygun görülmüştür. Gerek muğam, gerek âşık yaratıcılığı, gerekse de halk türkü ve danslarında varyantlı-varyasyonlu gelişim usulleri derin ifadesini bulmuştur. Bu yüzden de Karayev'in müzik düşüncesine varyasyonluğun bir ilke olarak etkisi de önemli bir yere sahiptir (Canizade, 1977, 31).

Öte yandan varyasyonlu gelişme ilkesi, 20. yüzyıl müziği temsilcisi bir dizi bestecinin yaratıcılığında da gözlemlenmektedir (İgor Stravinski, Bela Bartok, Sergey Prokofyev, Yeni Viyana ekolü). Belirtilen bu özelliklerden yola çıkılarak Karayev'in milli müzik folkloruna özgü yöntemler kullanarak yaşadığı döneme uyan ifade araçlarına, döneminin sanat alanındaki başarılarına da başvurduğu, halk müziğinin geleneksel unsurları ile bunların sentezini yaptığı, bireysel, orijinal ve yenilikçi üslup yarattığı, böylece 20. yüzyıl yaratıcı isimleri arasında kendine layık bir yere sahip olduğu kanaati oluşturmaktadır.

Karayev'in Üçüncü Senfonisi'nde tekrarlanma usulü kullanılmıştır. Ancak tekrarlanma, bestecinin eserinde kelimenin gerçek anlamında değil, varyant tekrarı şeklinde geçmektedir. Orkestra dilinde tekrar edilen fragmanlar sırasında besteci, müzik parçalarının dinamik gelişmesine önemli ölçüde nail olmuş, bunun sonucunda eserin kompozisyon yapısında görülen “ikinci plan formu” (Protopopov'un kullandığı terim)

meydana gelmiştir. Bu zaman uygulanan doku – renk araçları, müzik parçalarının tam şekilde ifade edilmesine hizmet etmektedir.

Karayev, tekniği sadece teknik hatırına kullanmıyor. Bilindiği gibi 12 tonlu dizi sisteminde tekniğe bağımlı olma korkusu mevcuttu. Ancak Karayev, bu güçlüğü üstesinden başarıyla gelmiştir. Öte yandan besteci, yeni yazım tekniğine milli düşünce açısından yaklaşıyor ve yüksek sanatsal genellemeler, yaşam süreçleri için felsefi kavramlar üretiyor. Bu bakımdan maneviyat yönü, insanseverlik, besteci tonlaması ve tematizmine özgü mantıksal çizgilere dayandırılmıştır.

Dolgun bestecilik deneyimi ve mükemmel sanat zevki, Karayev’e dizi tekniğini amaca uygun bir şekilde ve başarıyla kullanma, aynı zamanda kendi sanatsal hedeflerine tabi ettirme fırsatı sağlamıştır. İlk bakıldığında birbiriyle uzlaşma içinde olmayan müzik malzemelerinin (milli ve modern) birliği için Karayev, tonlama açısından öyle bir mükemmel ve olgun tema-tez (Üçüncü Senfoninin 1. Bölümünün ana teması öngörülmektedir) seçmiş ki, bu iki sanat örneğinin birliğine hiçbir şüphe bırakmamıştır.

Senfoninin yapısal açıdan dramaturjik ilkesi de mükemmeldir. Burada da ikili faktörle karşılaşmaktadır. Bir yandan muğam, öte yandan ise klasik geleneksel (sonata) biçimi zemininde kurulan müzikal kompozisyonla karşılaşmaktadır. Besteci üslubunda milli yön ile dizi tekniğinin uzlaşması, o dönem için bu senfonik müzik alanında gerçekleştirilen yenilikçiliği daha belirgin bir şekilde göstermiştir.

Karayev’in Üçüncü Senfoni’de sunduğu senfonik üslup, dinamik ve derin, duygusaldır. Müzik biçiminin dinamikleştirilme fikri, bestecinin eserinde temel, yönetici üslup özelliği olarak kendini gösterir ve bestecinin yaratıcılığının belli kurallara dayandığını bir daha kanıtlar. Dinamikleştirilme fikri, bestecinin müzik dilinin tüm alanlarını, öncelikle de orkestra dilini etkilemiştir. Orkestra varyasyonluğunun rolünün güçlendirilmesi, Üçüncü Senfoni’nin dramaturjik gelişmesinde belirleyici rol oynamaktadır.

Bu noktadan yola çıkarak şunu belirtmek gerekir ki; Karayev, besteci dramaturgdur ve çözmeye çalıştığı dramaturjik meselelerin çözümlenmesinde müziğin ifade araçlarının tüm kompleksinden (öncelikle orkestra) yararlanır ve izinden yürüdüğü sanatçıların yaratıcılık ilkelerini, renk dramaturjisini devam ettirir ve geliştirir.

Karayev için orkestranın gelişimini varyasyonlu yöntem üzerine kurmak son derece özgü niteliktedir. Bu çizgi, Rimski-Korsakov yaratıcılığından kaynaklanmaktadır. Rimski Korsakov, sırf renk (koloristik) ve dokulu-süslü

varyasyonluğu tercih ederken, Karayev'in orkestra düşüncesi daha çok polifoniktir. Bu çizgi ise Dmitriy Şostakoviç üslubunun bir uzantısıdır. Karayev, Üçüncü Senfoni'de varyasyon tekniğini tercih ediyor ve onu polifonik gelişmeye (ostinatolu polifoni) tabi ediyor (Memmedova, 1959, s. 81).

Görüldüğü gibi klasik müzik sanatı zemininde yetişen Karayev üslubu, bu tür ilerici gelenekleri yaratıcı bir şekilde benimsemiştir. Bestecinin orkestra üslubu dünya müziğinin zirve başarılarından biri olup Azerbaycan müzik kültürünün müteakip gelişmesine ivme kazandırmıştır.

28 Nisan 1968 tarihinde Pyotr İlyiç Çaykovski Moskova Devlet Konservatuvarı Büyük Salonu'nda ünlü besteci Kara Karayev'in 50. Doğum yıldönümü kutlanmıştır. Bu gecede bestecinin yeni şaheseri olan keman senfonik orkestra için konçertosu ilk kez icra edilmiş ve müzisyen toplumuna sunulmuştur. Eserin ilk icrası Gorki şehrinde (21 Nisan) artık gerçekleşmişti ve bir nevi son prova sayılabılırdi. Her iki konserde keman partisini ünlü kemancı, SSCB Halk Sanatçısı, Moskova Konservatuvarı profesörü Leonid Kogan icra etmiştir. Konser, Kogan'ın şerefine düzenlenmişti (Breniçkaya, Karagiçeva, 1983, s. 48).

Yalnızca Kara Karayev'in yaratıcılığında değil, genel anlamda dünya keman konçertoları listesinde layık olduğu yeri yükselen kemanla orkestra için konçertosunda besteci, onikiton tekniğini uygulayarak modern çağın tezatlarını yansıtmıştır. 1967 yılında bestelenen adı geçen eser, 20. yüzyıl keman konçertosu incilerinden biri olarak sayılmaktadır. Bu eser, besteci ile icracının ortak yaratıcı ilişkisinin en güzel bir ürünüdür. Konçertonun editörlüğünü Kogan yapmıştır.

Leonid Kogan, Rus Sovyet keman ekolünün en ünlü temsilcilerinden, virtüöz icracılardan biri olmuştur. Kemancının daha öğrenci iken konservatuarda verdiği konserler, yurtdışındaki konser programları dinleyicilerin hafızasında silinmez iz bırakmıştır. Kogan'ın keman müzik repertuarında tüm dönem ve üsluplar (klasik ve modern) eşit derecede yer almaktadır. Ancak kemancı, modern müziğe de özel yer ayırmıştı.

Bu bağlamda Kara Karayev'in keman konçertosu önemli bir yere sahiptir. O dönem modern keman konçertosu Leonid Kogan'ın repertuarında ayrıca Tihon Hrennikov, Moisey Vaynberg, Andre Jolivet, Dmitriy Şostakoviç'in üçüncü (gerçekleşmeye ve özel olarak kemancı için düzenlenen) konçertosuda de yer almaktaydı.

Kogan, Niccolo Paganini'nin eserlerinin eşine rastlanmadık icracısı sayılabilir. 1982 yılında "Niccolo Paganini" filminde dahi kemancı – bestecinin icrasını ebedi olarak tarihe yazmıştır. Kogan, ayrıca Genrik Venyavski, Pablo De Sarasate, Fritz Kreisler, Fil Vaksmangibi çeşitli keman üsluplarına sahip besteci eserlerinin eşine rastlanmadık bir icracısı olmuştur (Karagiçeva, 1978, s. 93).

Böylece Kogan'ın icra ettiği yeni besteci eserinin, yani Karayev'in keman konçertosunun yankısı son derece beklenmedik ve büyüktü. Konçertoyla ilgili söylenen bazı görüşlere göz atmak gerekirse;

Rodion Şedrin: "Kara Karayev'in keman konçertosunda çok sayıda bulgular var. Ancak benim için bu eserde duygusallık ve entelektüelliğin birliği özellikle değerlidir. Bu özellikler besteci-düşünür, aynı zamanda geniş ve duyarlı kalp sahibi Karayev kimliği ve yaratıcılığı için nasıl da özgüdür. Karayev'in entelektüalizmi onun müziğinde her zaman hissedilmekte ve bu müziğin milli karakterinde ifade edilmektedir (Karayev, 2008, s. 24).

Keman konçertosu ise entelektüel ve duygusal başlangıçlar özellikle vahdet halinde ve son derece kuvvetli izlenim bırakır. Konçertonun müziğinde ağırlı acılı, üzücü notalar duyuyorum, bunlar bir itiraf da sayılabilir. İtiraf keman rengine, registerlerin ifadesinde, ilk iki bölümün temkinli tempolarında, Azerbaycan melodilerinin "sonsuzluğunda" hakimdir" (Karayev, 1978, s.89).

Kşiştof Meyer, konçerto hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir; "Üçüncü Senfoni ve Keman Konçertosu. Bu eserlerin her biri eşsiz kokuya sahip. Eserde uygulanan yeni ifade araçları ile teknikleri (dodekafoni), dinleyiciyi hayran ediyor. Bu yenilikler, besteciye müziğin derin milli, aynı zamanda bireysel özelliğini oluşturmaya asla engel olmamakta, tam tersine ona yardım etmektedir" (Karayev, 1978, s. 90-91).

Tofig Guliyev: "Karayev'in Üçüncü Senfonisi ve Keman Konçertosu, istidat sahibi Üstadın ellerinde herhangi bir üslup ve herhangi bir sistemin yalnızca araç olduğunun, onu yeni fikirlere sevk etmesinin parlak bir örneğidir".

Vladimir Kraynyov: "Üçüncü Senfoni ve Keman Konçertosu, bende büyük izlenimler bıraktı. Bu eserler fikir gayesinin birliği, derinliği ve detaylı bir şekilde düşünülmüş olması, duygusal ve felsefi alemin karmaşıklığı, milli musiki köklerine, Azerbaycan folkloruna yaratıcı yaklaşımıyla dikkatimi çekti" (Karayev, 1978, s. 147).

Karayev, keman ve orkestra için konçertonun yaratıcılığının olgun döneminde besteledi. Karayev, artık "Yedi Güzel" ve "Yıldırım Yollarla" balelerinin, "Don Kişot"

senfonik gravürlerinin, senfoni ve kuartetlerin, piyano için dört defterden oluşan 24 prelüd dizisinin, keman ve orkestra için sonatanın yazarı idi.

Bu büyük üstadın ciddi ve istekli zevki, en küçük detaylarla ilgili olarak kendine hesap sorması, besteciye enstrümantal müzik alanında yeni eserler yaratma imkan sağlamış oldu. Ancak Kogan'ın kendisi Karayev'in sarsılmaz ve yenilmez tutumuyla karşılaştığını ve yalnızca en gerekli hususlarla ilgili çalıştığını belirtmiştir.

Keman ve orkestra için yazılan konçertoda Kara Karayev'in bir besteci olarak parlak çizgileri kendini bir daha göstermiştir. Karayev'in doğruluğu sevmesi ile klasik ve milli gelenekler sentez halinde en modern müzik diliyle ifade edilmiştir. Karayev, adı geçen eserde eski tura başvurarak biçimsel bir yoldan, solistle orkestranın yarışmasına dayalı bir yoldan adımlamıştır. Konçertoda bahsedilen bu iki başlangıç arasındaki denge, mantık hakim durumdadır. Müzik fikri, önceden belirlenmiştir. Kemanın konçerto için planlanmış olması hiçbir şekilde ileri sürülmemektedir, her şey ciddi kontrole tabidir, bestecinin kusursuz zevkini ifade etmektedir (Karayev, 1978, s. 92-133).

Bu üç bölümlü konçerto dizisi, Azerbaycanlı bestecinin yaratıcılığında yeni yorumunu bularak orkestra refakatinden başlayarak keman solosuna kadar tüm katmanlarda kendini ifade etmektedir. 1. Bölümde keman solosuna telli aletlerin kvinteti, arfa, piyano eşlik eder (doruk noktası anında bu aletlere vurmalı aletler destek verir). Konçertonun müteakip bölümlerine orkestranın tüm grupları katılır. 2. Bölümde ağaç nefes aletleri, 3. Bölümde ise dört haneli ritmik ostinatoyu icra eden davul üstün konumda olur.

Konçertonun 1. Bölümü, sonata allegro biçiminde yazılmış. Şunu belirtelim ki, eserin yalnızca biçimi değil, müzik dili, dokusu, sırf teknik imkânları ve yorum konuları mükemmeldir. Bu ise milli keman müziğinin şaheserinin geniş ölçüde ve detaylı şekilde öğrenilmesine tam bir zemin oluşturuyor. Öte yandan, unutulmamalıdır ki bu eserde Azerbaycan Keman Konçertosunda, ilk kez onikiton yazım tekniği uygulanmıştır.

Birinci bölüme giriş bulunmamaktadır. Keman solosu, ekspozisyonda ana temayı derhal icra etmeye başlar. Rakam 5'ten meno mosso'ya kadar bağlayıcı seslendirilir ve yardımcı temaya bağlar (4. Haneden r.9'a kadar). Ekspozisyonun tamamlayıcı olayı laylay (ninni) ritmiyle tanımlanmaktadır.

Uygulama, o kadar da büyük hacimli değildir. Ancak keskin tezat teşkil eder ve müzikte dramatik bir gerginlik oluşur. Doruk noktası uygulanma ile tekrarın kavuştuğu

yerededir. Uygulamanın sonunda orkestra eşliğinde arf ve piyanonun glissendosu, telli kuartetin divisi'si *f-ff-fff* ile 12 basamaklı ses sırasını seslendirir. Bu, gerçekten de sarsıcı, son derece güçlü etkiye sahiptir(Memmedova, 1959, s. 60).

Birinci bölümün tekrarı aynalıdır. Ana tema, burada mantıksal koda fonksiyonunu yerine getirir. Yardımcı tema, Es-dur – emol tonalitelerinde (aynı adlı tiyers olarak) sunulur.

Kodada “e” tonal merkezi bir daha restore edilir. Demek, burada tonal birleşme gerçekleşir. Biçim hudutları besteci tarafından mükemmel bir şekilde düzenlenen kadans, ayrıca metne ilişkin yapılan yorumları, mantıksal müzik deyimleri, dinamik tonlar ile açık bir şekilde ifade edilmiştir.

Birinci bölümün ana temasında tam dizi – 12 basamak uygulanmıştır. Temanın yapısında özel üç bölümlü yapıya rastlanır (kodada da aynı). Bu 12 haneli açık periyoddur. Şartlı olarak 3 adet dört haneli yapıya ayrılmaktadır. Son yapı sırasında serinin ritmik varyantlı geçişi sunulur, ikinci yapı ise orta bölüm fonksiyonunu yerine getirir. Yapıların her biri hanenin ikinci bölümünde başlar.

Örnek 5

Karayev – keman konçertosu,

- I. Bölüm. Ana Tema
- II.

Violino

p

Allegro moderato $\text{♩} = 76-84$

Piano

p

sempre legato dolce

cresc.

cresc.

Yardımcı temanın temelini tam olmayan dizi teşkil etmektedir. 1. Bölümde ölçü değişikliği bazı özellikleri açığa çıkarmayı sağlar; her bir temaya kendi ritim ölçüsü özgüdür (2/2, 6/4, 3/2). Bu ölçü değişikliği r.5'ten başlayarak görülür. Daha sonra yardımcı temada 3/2 ve 2/2 ölçüleri artarda gelir. Bu ölçülerin artarda gelişini ekspozisyonun tamamlayıcı bölümlerini daha da bireysel özelliklere gark ediyor:

Örnek 6

1. Bölüm, Yardımcı Tema



Konçertonun 2. Bölümü olan Andante, giriş ve kodaya sahip serbest üç bölümlü kompozisyonudur. Araştırmacı bilim adamı Mihail Tarakanov, bu bölümü “büyük ölçülü, üç cümleden oluşan periyod” olarak yorumlamıştır (Mihail Tarakanov Yeni Yetenek kanıtı №10, s.34). Girişte tonal karşılaştırma görülür. Artık 1. Hanede üç sesliler birbirine karşı konulur (gis-g). Yarım ton ilişkisi kodada da görülür (son hanede sol-lya bemol-si bemol (sol diyez)). Bu yüzden de kodanın klasik fonksiyonu yerine getirilmiştir (yatay-dikey karşılaştırmalar). Bunun dışında klasik müziğin geleneksel çizgisi de ifade edilmiştir. Minör eserinde majör sonluğu kendini göstermektedir (G-As). Bu özellik girişte gis-g ilişkisindedir (Abezqaus, 1967, s. 57).

İkinci bölümün ana teması, 12 basamaklı ses sırasına dayanmaktadır. Bu, tam dizidir (keman solosunun dört hanesi). Orta bölüm ölçüsü ve duygusallığı açısından daha önemlidir. Röpriz çıkarılmıştır. Röprize dönüş sırasında giriş malzemesi uygulanmıştır. Bas sesinde dominanta bendi (“dis”) dikkat çeken özellikte. Röpriz başlangıcı tonlama açısından ritmik varyasyonluk üzerine kurulu keman partisinde hazırlanır ve böylece bölümün röprizine geçit sağlanmış olur (Şedrin, 1978, s. 111).

Kodada keman solosu ile fagot arasındaki kanun ilgi çekmektedir. Biçim hudutlarında artikülasyon ve agogiks hususları dikkat çekmektedir. Burada yarım

tonların parlaması ilgi çekmektedir. Bölüm ölçüsü (3/4) giriş, röpriz ve kodada belirtilmiştir.

Örnek 7

2. bölüm



Üçüncü bölüm, dizinin finalidir. Sonat, allegro biçiminde yazılmış. Onun içyapısı, bölümleri müzikal zaman ilişkisi nedeniyle değişikliklere uğramaktadır. Doruk noktaları eserin sonuna doğru yöneltilmiştir (kadans-koda). Bunların arasında ekspozisyonun ana temaları son sınıra kadar kompakt hale getirilmiştir (ekspozisyon – 50 hane, röpriz – 31 haneden oluşmaktadır).

Ana tema, 16 haneden oluşan periyodu oluşturur. Burada ostinato çizgilerinin birleştirilmesi (ritmik ostinato) dikkat çekmektedir ve tekrar edilen dört haneli yapı olarak sunulur. 12 basamaklı ses sırası, burada da temel teşkil etmektedir.

Finalde dinamik konusu önemli bir rol oynamaktadır. Ana tema yapısı, pianissimo'dan forte'ye kadar yayılır. 17. hanedeki crescendo ile bağlayıcı konu başlar ve yardımcı temaya geçer (r.3). Bağlayıcı tema malzemesi, müteakip gelişme sırasında önemli ölçüde dönüşüme uğrar. Bağlayıcının iki unsuru, kısa akortlar (stakkato secco'lu sekizlikler) ile kromatik akort sırası (çeyrek - 1/4 notalar) gelecekte değişik şekillerde uygulanır.

Ekspozisyonunda bağlayıcı konu, eşlik partisine geçer, solo alet ile ana tema ostinatosunu tonlama açısından bir kadar değişikliklerle icra eder (interval

dönüşümleri). Etkin aşağı yönlü kromatik akortlar yardımcı temaya götürür. Yardımcı tema, önce orkestrada seslendirilir, solo keman partisinde ise ana tema ritmik ostinatosu devam ettirilir. Yardımcı temanın varyant geçişi bağlayıcının ilk unsuru üzerine kurulmuş olup keman partisinde sunulur. İşte bu tür bir finalin uygulanma bölümüne geçiş oluşturur (Şedrin, 1978, s. 89).

Uygulama iki bölümden oluşur (13+16 x.). Birinci bölümde keman partis parlaktır. Bu, 12 haneden oluşan periyot dodekafonili loup viyola partisinde etkin motorlu hareketle karakterize edilir. Aslında bu, tam dizi değildir, dolayısıyla tekrar seslere rastlanır. 6. rakamdan başlayarak doruğa doğru hareket kendini gösterir. Bu, kvintsekt akortların kromatik tekrarı temeline dayanılarak kurulan yükseliştir. Eşlik partisinde ana ve yardımcı temaların unsurları ritmik varyantlı şekilde kendini gösterir.

İcranın ikinci bölümü, fevkalade etkili 16 haneden mürekkep bir periyoddur. Keman kadansından önce sunulur ve geniş diya pazona sahip doruk noktasına geçiş yapar. Doruk noktasının geniş panoramında ağır bakır nefes çalgılarından mürekkep kuvartet akortları dikkat çeker. Mihail Tarakanov, bu bölümün Şostakoviç'in 5. Senfonisinin giriş kısmı ile belli benzerliğinden söz ediyor. Bu akortlar, telli çalgıların dört sesli kanunu ile kapanıyor. Burada 12 tonlu dizi ve onun çeşitlerini anlamak zor değildir. Bu zaman başlangıç ritmik formülü icra eden davul, kendi partisini devam ettirir.

Konçertonun 2. bölümünden tonlamaların burada seslendirilmesi o kadar da belli olmamaktadır çünkü ritmik ve dinamik dönüşümlere uğramış olur. Bu yüzden de bunları tanımlamak çok zor. Burada dinamik ve duygusal gelişmeler göz önünde gerçekleşir (*ff* ve *fff* nüansları). Gitgide tempo ve ritmik hareket yavaşlıyor ve tam durarak davulun ritmik ostinatosu da susar, seslendirme biter, hareket tamamen durur. Tüm bu bölüm olağanüstü izlenim bırakır. Hızı yavaşlatma ve yavaşlama farkında olarak yapılmıştır.

Doruk noktasında 12 tonlu ses sırası uygulanmıştır. Röpriz, ana temanın orkestrada kısa geçişi ile başlar ve F.Mendelson'un keman konçertosu ile benzerlik oluşturur. Ritmik ostinatonun yeniden uygulanması kodaya kadar devam eder (r.11). Röpriz, adeta tamamen orkestraya bırakılmıştır. Orkestrada gerçekten de tüm temalar, kompakt şekilde sunulur. Solist, tamamlayıcı bölümün gelişmesi sürecine lokal doruk noktası sırasında katılır (12 tonlu dizi temeline dayalı olarak). Koda dinamik tezatlarla zengin olup burada ritmik ostinato bulunmamaktadır. Onun müzik malzemesi, net bir şekilde kurulmuştur ve tüm güçlerin mobilize edilmesi üzerine kuruludur. Dinamik

tezatlar, gerginliği daha da artırır, komple hareket ise değişen ölçü ile daha da kuvvetlenir. 12 tonlu ses sırasının uygulanması burada da dikkat çekmektedir (özellikle de dikey durumda).

Örnek 8

3. Bölüm

4.



Konçertonun kapsamı, yapısı, teknolojik özellikleri gerçek bir sanat örneği olup birbiriyle kaynaşmış durumdadır. Solo keman partisi ise bir kuyumcu gözüyle geliştirilerek kelimenin tam anlamıyla bir virtüözdür.

Birinci bölümde(sonata allegro) – ekspozisyonun iki tematik çizgisi arasındaki tezat bozulmuştur. Hem ana, hem de yardımcı temalar lirik hava içinde. Burada soru tonlamaları sakın cevaplarla nöbetleşir. Yardımcı temada sakın “laylay-ninni” dokusu kendini gösterir. Uygulama, büyük tezat oluşturur ve belli bir anlam yükü taşır (bir nevi 1. Bölümde keman kadansının yokluğunu telafi eder).

Orkestra, tutti’si icrayı hazırlar ve aynı zamanda onu sona erdirir.

İkinci bölüm, ilginç dramatik kolizyonlarla zengindir. Şunu belirtmek gerekir ki orta bölüm dokusu finalde keman kadansında kullanılmıştır.

Andante, dinamik açıdan ilginç bir yapıya sahip. Bölümün orta teması, dinamik açıdan kapalıdır. Kodada ses dinamiğinin azalması dikkat çekiyor (yarım tonların uygulanması – g-as (gis)).

Müzik parçalarının dinamik etkinlik açısından çeşitliliği, finaldeki ritmik ostinato, önce pp'den başlasa da, 2.3'de ff nüansına kadar artar ve tüm final boyunca dinamik açıdan preslenerek sıkılmış durumda kendini gösterir. 3. Bölümün violino kadansı, doruk noktasıdır. Burada kemanın virtüöz olanaklarının tam gücüyle ortaya çıkması dışında, orijinal düalizm de kendini gösterir – sanki birbirine zıt iki alem (aydınlık ve karanlık) birbirine karşı konulur ve diyametreyle zıtlık şeklinde kendini ifade eder. Ses dinamiğinde bu tezat, profesyonel düzeyde yapılmıştır. Bu bağlamda ritmik ve register çeşitliliği de çok ilginç ve iç mücadelenin çıkarılmasına hizmet eder, son olarak da aydınlık zafer kazanır. Röpriz, şiddetli kasırga izlenimi oluşturur ve yeryüzünde aydın olan ne varsa, her şeyi kendi bünyesinde bir araya getirir.

Bu eser, psikolojik açıdan son derece zor bir sanatsal görev yapar; modern insan ile onu çevreleyen gerçekliğin zıtlığı. Konçertoda kişinin, bireyin çevreyle genel anlamda ihtilafı, oldukça gergin boyalarla ifade edilmiştir. Kendisinin gerçekliğin, tüm evrenin ayrılmaz bir parçası, damlası olduğunu anlamış insanın manevi zaferi, eserin ana fikrini teşkil etmektedir.

Bu yüzden de keman ile orkestra için konçertoda konu-tür bağlamında da yeni sonuçlar elde edilmiştir. Konçertonun müziği, felsefi derinliği, psikolojik dolgunluğu ile farklılık göstermektedir. Azerbaycan müziğinin ünlü araştırmacısı Elmira Abbasova, bu eseri “Konçerto-Senfoni” olarak adlandırmıştır (Abbasova, 2000, s.13).

Konçertonun tür tipli parçalı yapısı farklıdır. İlk iki bölüm derin, heyecanlı ve korku uyandıran fikirlerle karakterize edilir ve adeta birbirine ihtilaf çıkarmamaktadır. Kemanın büyük ölçüde gelişimi, emprovizyonlu partisi gergin-dramatik monolog şeklinde algılanır. Üçüncü, final bölümünde gerçekliğin değişik manzarası, tüm zıtlıkları ile açıklanarak ortaya konulur, İyilikle Kötülüğün mücadelesi ön plana alınır. Marşı andırır ritim-tonlamalar, bir dakika bile durmayan canlı hayat nabzını doğurmaktadır.

Eserin ton düşüncesinde, genel anlamda melodik üslubunda politonalite ağır basar. Bestecinin melodiği Azerbaycan tonlarının majör-minör tonları ile politonalitesi üzerine kuruludur. Bu özelliği Üçüncü Senfoni'nin melodik üslubunda da görülmektedir. Şunu belirtmek gerekir ki, bu bağlamda Karayev'in polisistem düşüncesi, başlangıcını hiç şüphesiz, Azerbaycan müziğini zenginleştiren Üzeyir Hacıbeyov'un müzik düşüncesinden alır.

Karayev'in keman ve orkestra için konçertosu, Üçüncü Senfoni'nin yanı sıra, “dizi” açısından tamamen başka türlü çözümlenmiş bir örnektir. Burada besteci,

onikiton sisteminin daha geniş olanaklarını göstermekte, tekniği yeni yorumda ileri sürmektedir. Dolayısıyla her bir 12 tonlu yapı, belli milli ton ses düzenine dayanmaktadır ve onikiton kurallarından farklı olarak tonal faktör – istinat perdeleri kendini göstermektedir. Özellikle “Şûr” ve “Rast” tonlarına istinat edilmektedir.

Önemli hususlardan biri de keman ve orkestra için konçerto dizi kaynağını lirik minör sekstakordunun teşkil etmesidir. Onun anlamlı mahiyeti, kapalı sekvensi ile vurgulanmaktadır. Dizi ile paralel olarak onun yengeçi andırır varyantı sunulur. Burada e-moll’un yanı sıra “mi” mâyeli “Şûr” tonuna istinat edilir.

Eser üzerine yapılan incelemeyi sonuçlandırırken 20. yüzyıl müziğinde yaygın olan dizi tekniğinin uygulanması açısından bahsi geçen konçertonun, Kara Karayev’in yaratıcılığında Üçüncü Senfoni'nin yanısıra değil Azerbaycan’ın, dünya müzik örnekleri arasında layık olduğu bir yere yükseldiğini bir daha vurgulamak mümkündür.



BÖLÜM IV

SONUÇ VE TARTIŞMA

Azerbaycan müzik sanatı her zaman dünyadaki süreçlerle, özellikle Avrupa ülkelerinin ilerici gelişimi ile sıkı şekilde ilgili olmuştur. Dünya kültüründen yararlanma ve ona kavuşma eğilimi, kültürel bağların genişletilmesi her zaman Azerbaycan güzel sanatlarında öncü bir fikir olmuştur.

Yirminci yüzyıl sonu – 21. yüzyıl Azerbaycan müziğinde “besteci ve halk yaratıcılığı” meselesi büyüyerek küresel düzeyde Doğu ve Batı sorununa dönüşmüş, folklorla profesyonel sanatın kavuşması, Avrupa profesyonizmi ile karşılıklı ilişki şeklinde tamamlanmış bir biçim kazanmıştır. Modern besteci ve halk yaratıcılığı meselesi bağlamında renk-tonlama ve biçim yaratma özelliklerinin açıklanması, bunların karşılıklı ilişkisi ön saflarda yer alıyor. Halk yaratıcılığına, klasik mirasa ve modern bestecilik tekniklerine derinden hakim olması, Azerbaycanlı bestecilerin estetik görüşlerinin biçimlenmesi, güzel sanatla ilgili görüşlerinin genelleştirilmesi için sevk edici bir güce dönüşmüştür.

Sanatsal düşünce, özgünlük, her bir yaratıcı kişinin ahlaki olgunluğunun ne kadar yüksek olduğunu gösteriyor. Dünyayı kendine özgü bir şekilde görme yeteneği, herbir tekniği kullanma, takdir etme ve sanatsal ilkelere uydurma yeteneği, yaratıcı bir insan, sanat adamı ve besteci için sanatın en yüksek basamağıdır. 20. yüzyılda düşüncenin evrenselleşmesi ve çeşitli müzik sistemlerini birleştirme eğilimi, zirveye götüren yolu özellikle zorlaştırmaktadır.

Çağdaş müzik yaratıcılığında milli kaynaklar arayışı, bir dizi değerli hususları açığa çıkartmaktadır. Avrupa müzik kültürünün profesyonel biçimlerinin beklentileri, Azerbaycan'ın ulusal müzik tarzında kanıtlanmıştır. Bu nedenle bugün bu faktörün çeşitli yaratıcılık süzgecinden geçirilmesine dikkat edilmektedir.

Çağdaş bestecinin bakış açısı, insanlığın kültürel değerleri üzerine yaratıcı düşüncesi, yaşam gerçeklerine, dünyaya aktif katılımı sürecinde gelişmiştir. 20. yüzyılda Azerbaycan müziğinin ön saflarında yer alan Kara Karayev dünyasının özelliği, yüksek zekâsı ve doğuştan gelen yeteneğinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Yaratıcılığı ve yaratıcılık kurallarını anlamak, Karayev'in düşüncesinde armonik bir uyum oluşturmuştur. Yaratıcı çalışmalarında ifade edilen fikirler, evrensel deneyim açısından (özellikle son yıllarda) büyük önem taşımaktadır. Besteci, müzik sanatının

doğası hakkında değerli görüşler ifade etmiştir. Teorik düşüncelerinde müzik hakkında, daha genel anlamda güzel sanatlar hakkında karmaşık müzik sorunlarına ışık tutacak derin ve orijinal bir düşünür olarak hareket etmiştir.

Modern bestecilik tekniği ve halk müziği kurallarına istinat etme Karayev'in bestecilik üslubunu önemli bir parçasıdır. Gerek halk müziğini, gerekse modern bestecilik tekniğini tam anlamıyla benimsemiş, milli müziğin genel gelişim kurallarını, modetemelini, armonik ve ritmik özelliklerini profesyonel müzik kuralları ile yazma tekniği ile organik bir şekilde bir araya getirmiştir.

Bu nedenle, Kara Karayev'in eserlerinde karmaşık bir dönüşüme uğramış olan halk müziği unsurlarını analiz etmek zor gibi gelmektedir. Ancak bu sentezi açığa kavuşturma sürecinde, Karayev'in eserlerinin mode-tonlama temellerini incelemek büyük önem arz ettiği düşünülmektedir.

Besteci, rasyonel biçim, eserin yapısında doğruluk ve mantık arayışı sonucunda büyük bir biçim oluşturma yeteneğine sahip olmuştur. Ulusal ve profesyonel formlar arasında kendine bağlantılar bulur. Araştırmada ele alınan Keman ve Senfonik Orkestra Konçertonun teorik incelemesi bu fikri bir kez daha kanıtladığı düşünülmektedir. Karayev, tüm gelişim aşamalarına özgün bir biçimde anlam kazandırılmış ve üslup bakımından gerekçelendirilmiş bir şaheseri yaratmıştır.

İnceleme konusu eserden de görüldüğü gibi Karayev müziğinde milli ve modern karakterlerin tezahüründe halk müziğine istinat etmenin gerekliliği bilinçli olarak anlaşılmıştır. Besteci, deneyler ve araştırmalar yoluyla ilerlemiştir. Bu, Karayev'in yaratıcılığının değişik alanlarında kendini göstermiştir. Ünlü bestecinin eserlerinde folklorun açıklanan milli-anlam çizgileri aracılığıyla yaratılan tiplerin çeşitliliği dikkat çekmektedir.

Şunu belirtmek gerekir ki, 20. yüzyıl müzik dilinde gelişen süreçlere Azerbaycan'ın ileri görüşlü besteci camiası kayıtsız kalamazdı. Batı modernine duyulan ilgi, sadece müzikle sınırlı olmayıp aynı zamanda güzel sanatın diğer dallarında; edebiyatta, resimde de göze çarpıyordu.

Meydana gelen sanat eserlerinin genel özelliklerinden birçoğunun altını çizmek gerekir. Hacmin kompakt olması, öz biçimli olması, tasarruf eğilimi – tüm bunlar Batı moderninin başlıca özelliğini teşkil etmiştir.

Görüldüğü gibi Azerbaycan bestecilik ekolü lideri Kara Karayev, müzik avangardının gelişiminde ilk önemli adımı atmıştır. Bestecinin dünya müzik deneyimine dayalı yaratıcılığı, 20. yüzyıl müzik kültürüne ayak uydurmak çabaları, bir müzik

bilimci akademisyen olarak bu kavrama ilişkin düşünölmüş konuşmaları, makaleleri Azerbaycan müzik sanatının kaderi, gelecek yönü için belirleyici önem arz etmiştir.

Yirminciyüzyılın 60'lı yılları başlarına kadar bir dizi Batı ve Rus bestecilerinin, ayrıca Igor Stravinski, Arnold Schönberg, Anton Vebern, Bela Bartok, Carl Orf ve diğçerlerinin eserlerinin icrası ölkede yasaklanmıştı.

Bundan önce, daha net söylemek gerekirse, 1948 yılında resmi yasaklar son derece ciddi bir şekil almıştı. Böylesine bir zor dönemde bestecinin potansiyelini tam seferber ederek modern yenilikleri uygulaması, kelimenin tam anlamıyla bir kahramanlık sayılabilir.

Karayev, politikayı kabul etse de, Azerbaycan'daki tüm yaratıcılık sürecinin gelişme yolunu değiştirmiştir. Mahiyet itibariyle tutumundan taviz vermemiştir. Tam tersine, bu tutumu daha da güçlenmiştir. Daha 1940'lı yıllarda neoklasizim üslubuna da cesaretle başvurmuş, müzik camiasının ilgisini üzerin çekebilmiştir. 1950'li yıllarda ise Karayev'in müziğinde tezahür biçimleri değişmiş ve 1960'lı yılların müzik avangardıyla sonuçlanmıştır.

Şunu da belirtmek gerekirse, 1960'lı yıllardan müzik avangardı meşrulaşmış, konserlerde, toplantılarda yeni bestecilik tekniğine dayanan eserler icra edilmeye başlamıştır. Bestecinin eserleriyle ilgili yapılan müzakereler açık, "ikili" görüş alışverişi ortamında gerçekleşmiştir. Tüm bunlar, Azerbaycan müziğinde meydana gelen gelişme, Karayev'in ise gerçek bir başarısı ve zaferi olmuştur.

Ancak öte yandan baskılar, yönetimin müdahalesi devam ediyor, suçlama ve eleştiriler daha da güçleniyordu. Karayev'i cansız deneyimlere taraf olmakla, biçimselliğe eğilimli olmakla, burjuva kültürünün etkisi altına düşmekle, millilikten uzak olmakla suçluyorlardı. Millilikten uzak olduğuna dair nedenler ve bahaneler üretiliyordu.

Avangard akımının estetik ilkeleri, üslup dil araçları, geniş imkânları, mahiyetiyle ilgili bitip tükenmeyen tartışmalar, profesyonellikten uzaktı, profesyonel sanat düzeyinde değildi, ideolojik-politik anlamda yürütölüyordu. Ne yazık ki, 1960'lı yılların ortalarından itibaren tüm bu keskin görüşler, dizi temeline dayanarak müzik besteleyen besteciler, öncelikle de Kara Karayev'i hedef almıştı. Dolayısıyla bu bağlamda yazılan ilk eser Karayev'in 1964 yılında icra edilen Üçüncü Senfonisi idi ki, bu eser de büyük yankı uyandırmıştı.

Tabiki geleceği gören önlü bir besteci olarak Karayev, tüm bunları bekliyordu. Olumsuz durumlarla karşılaşan Karayev, tutumundan taviz vermedi. 1966 yılında SSCB

Bestecileri Toplantısında kararlı konuşması karşı görüş sahibi “cephe”yi ikna etmekte müstesna rol oynadı.

Bu “mücadele”nin bir katılımcısı, besteci Rodion Şedrin’in hatıralarından önemli anekdot: *“1966 yılına geri dönmek ve aynı yılda yapılan Besteciler Toplantısını hatırlamak gerekir. Bugün itibarıyla her şey unutulmuştur, ancak bu, büyük ve sert bir ‘vuruş’ tu. Karayev ile ben, o dönemde gerçekten de tek bir tutum sergiledik. Biz, karşı hücumla hazırlanıyorduk; dizi tekniği ile bestelenen müziğe yine de baskı içerikli ‘takma adlar’ verilse de, sekreterlikten ayrılacaktık. Bu adımı rastgele atmıyorduk, bu, dönemin sesi, vicdanımızın çağırısı idi. O toplantı ve Kara Karayev’in konuşması, müziğin daha bağımsız şekilde gelişmesinde belirleyici bir rol oynadı. Bir takım engeller ortadan kaldırılmış oldu. Karayev, bir sanat adamı olarak sahip olduğu otoritesini kullanarak herkesi ikna etti, herkesi etkiledi”* (Şedrin, 1978, s. 59).

Görüldüğü gibi Azerbaycan’da yeni müzik düşüncesinin filizlenmesi, biçimlenmesi ve gelişmesi, bestecilik tekniğinin bugünkü duruma gelmesi için büyük emek verilmiş ve fedakârlık yapılmıştır. Bugün Karayev’in izinden yürüyenlerin, öğrencilerinin ve meslektaşlarının bu yolda güvenle adımlamaları gerçekten de takdire şayan bir durumdur.

Karayev’in sahip olduğu olgun bestecilik deneyimi ve mükemmel sanat zevki, besteciye 20. yüzyıl müziğinde büyük ölçüde kullanılan, ancak Azerbaycan müziğinde Karayev’e kadar uygulanmayan dizi tekniğinin amacayönelik şekilde ve profesyonelce kullanılması, aynı zamanda bu tekniğin imkânlarına onun bir besteci olarak sanat gayelerine tabi ettirilmesine olanak sağlamıştır.

Karayev, ilk bakıldığında birbiriyle uyuşmayan müzik malzemelerinin (milli ve modern) tam birliğine nail olmuştur. Besteci, bunun için tonlama açısından öyle bir mükemmel ve olgun tema-tez seçmiş ki bu, iki sanat örneğinin birliğine herhangi bir şüphe bırakmamaktadır. Üçüncü Senfoninin 1. bölümünün ana teması bunun açık bir örneğidir.

Senfoni ve viyola konçertosunun yapı açısından dramaturjik çizgisi de mükemmeldir. Eserde ikili yönle karşılaşılmaktadır. Bir tarafta muğam, diğer tarafta klasik geleneksel (sonata) biçimi zemininde oluşturulan müzikal kompozisyon durmaktadır. Bu özellik, Üçüncü Senfonide daha belirgindir. Bestecinin üslubunda milli yön ile dizi tekniğinin uzlaşması, o dönem için senfonik müzik alanında gerçekleştirilen yenilikçiliği daha çarpıcı bir şekilde sunmuştur.

Kara Karayev'in eserlerinde halk müziğinden esinlenmenin yeni usulleri biçimlenmiş ve besteci, bestecilik tekniğinin çeşitli tezahür şekillerini bir araç olarak kullanarak bunları kendi yaratıcılık üslubunun önemli bir parçası haline getirmiştir.

Bu usullerin şekillenmesi süreci, bestecinin tüm yaratıcılığı boyunca devam etmiş, her bir yeni eserde gelişerek zirveye ulaşmıştır. Bestecinin yaratıcılığının gelişme sürecinin izlenilmesi bu anlatılanları bir daha kanıtlamaktadır. Halk müziği ile modern bestecilik tekniği arasındaki kavuşma noktalarının arayışı 20. yüzyılın 60'lı yıllarının sonundan 80'li yılların başlarına kadar meydana gelen dolgun eserlerinde tam anlamıyla ortaya çıkmaktadır.

Sanat alanında Karayev'in bu başarıları, milli kaynaklarla daha derin ilişkisini göstermektedir. Bundan Kara Karayev'in yenilikçiliğinin milli zemini anlaşılır. Karayev, Azerbaycan bestecilik ekolünde halk müziğine yeni yaklaşımın temelini atmış ve milli kaynaklardan yenilikçi bir tarzda yararlanmıştır. Karayev'in yaratıcılık gelenekleri çağdaş besteciler tarafından benimsenerek devam ettirilmektedir. Azerbaycan müziğinin gelişmesi için geniş ufuklar açmış Karayev'in adı, 20. yüzyıl ünlü sanat adamları ile aynı sırada anılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abezqauz, İ. (1967). *Kara Karayevin harmonik dili / Müzik ve modern*, Moskova.
- Araslı, A. (1961). “Azerbaycan Halk Müziği II”, *Musiki Mecmuası*, Hüsniyatıat Matbaası No. 260, İstanbul, 1961.
- Aliyeva, Z. (1973). *Kara Karayevin piano eserleri*. Bakü
- “Azerbaycan Tarihi”, (1958). I. kitap, Azerbaycan SSR EA Basımevi, Bakü
- Bagirova, S. (1979). *Muğam oluşumunun bazı özellikleri*, AzerbaycanSSR Basımevi,Bakü.
- Bedelbeyli, E. (1969). *Açıklayıcı-monografik müzik sözlüğü*, Bakü.
- Britanickaya, A.; Karagiçeva, L. (1983). *Kara Karayevin ‘Çılgın gaskonets’// Müzik çağıdaşı*, Moskova.
- Canizade, T. (1977). *Muğam. Müzikolojide modern yöntemleri*, Bakü.
- Canizade, V. (1977). *Sovet bestecisinin eserinde ulusal müziğin analizi hakkında. Müzikolojide modern araştırma yöntemleri*, Bakü
- Dogan. Nursaç, *Azeri Ağzına ve Musikisine Genel Bakış*, İ.T.Ü.Türk Müziği Devlet Konservatuarı Bitirme Tezi, İstanbul.
- Eldarova, E. (1962), (1968), *Aşık sanatıyla ilgili tarihçe, Azerbaycan incisi*, Makale; Azerbaycan sanatı, Bakü.
- Elesgerli, K. (2012). *Müzikal ve terminolojik açıklamalar*, Bakü.
- Ferhadova, R. (1970). *Kara Karayev baleleri*, ‘Elim Basımevi’, Bakü.
- Hacıbeyov, Ü. (1985). *Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları*, Yazıcı Neşriyatı, Bakü.
- Hacıbeyov, Ü. (1956). “*Leyli ile Mecnun’dan Köroğlu’ya Kadar*”, Eserleri, Bakü.
- Halilov, V. (1982). *Muğamlar için metodolojik öneriler*, Bakü.
- Hüseyinli, B. (1981), *Azerbaycan halk dans müziği*, Bakü.
- Hüseyinli, B. (1965), *Azerbaycan halk dans melodileri*, Bakü.
- İsazade, A. (1961). *Azerbaycan Sovyet Bestecilerinin Enstrümantal Yaratıcılığı*, Bakü.
- İsazade, E. (1975). *Azerbaycan halk dansı ve oyun havaları*, Bakü.
- İsmayılov, M. (1984). *Azerbaycan halk müziğinin türleri*, Bakü.
- İsmayılzade, R. (1981). *Azerbaycan halk müziği*,Bakü.
- Karayev, K. (1978). *Makaleler. Mektuplar, Söylemeler*,Bakü.
- Karagiçeva, L. (1978). *Kara Karayev. Makaleleri, Mektupları, Söylemeleri*, Moskova.
- Kızıllkaya, C. (1990). *Azerbaycan Halk Musikisi, LT.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Bitirme Tezi*, İstanbul.

“XX yy. Azərbaycan Musiki Medeniyeti Tarixinin Kaynakları” (2005), 1901-1911. I.

cilt. Derleyen: Aliyeva, F., Nurlan Yayınları, Bakü.

Kasimova, S., Mehmandarova, L., Zohrabov R. (1984). “*Azerbaydjanskaya muzikalnaya literatura*”, Maarif, Bakü.

Mehtiyeva, N. (1966). *Kara Karayevin film müziği*, Bakü.

Memmedov, N. (1963). *Azerbaycan muğamları: Rast ve Şahnaz*, Bakü.

Memmedov, N. (1970). *Azerbaycan muğamı: Çahargah*, Bakü.

Memmedova, B. (1959). *Kara Karayevin harmonik dilinin bazı özellikleri üzerine*, Bakü.

Memmedova, N. (1975). *Azerbaycan halk dansı ve oyun havaları*, Bakü.

Mimaroglu, İ. (1970), *Musiki tarihi*. Ankara: Varlık yayınları.

Oransay, G. (1967), *Konçerto kılavuzu*. Ankara. Küğ yayını.

Osmolovskaya, B. (1961). *Kara Karayev'in Baleleri. "Yedi Güzel" ve "Yıldırımli Yollarla"*, Sovyetskiy Kompozitör, Moskova

Seferova, Z. (1973). *Üzeyir Hacıbeyov*, Bakü.

Şedrin, R. (1978). *Zamanımızın seçkin müzisyeni// Müzik hayatı*, Bakü.

Şuşinskiy, F. (1985). *Azerbaycan halk müzisyenleri*, Bakü.

Vahabzade, B. (1975). *Muğam*, Bakü.

Zöhrabov, R. Muğam,(1991). *Azerbaycan Devlet Neşriyatı*, Bakü.

Ziyatlı, A. (1987). *Azerbaycan halk müziği*, Bakü.

<https://www.bilgiustam.com> (Erişim tarihi: 15.10.2018)

<https://gitarmaj.com/muzik-teorisi-araliklar/> (Erişim tarihi: 15.06.2019)

<http://www.turkdiasporasi.com/niyazi-tagizad%C9%99-hacibeyov/> (Erişim tarihi: 13.06.2018)