

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**BESTELEMEN PRATİĞİNDE GELENEKSEL HALK
MÜZİĞİNİN YERİ VE UYGULAMA MODELLERİ**
“AZERBAIJAN BESTECİLİK EKOLÜ ÖRNEĞİ”

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. A. Metin KARKIN

Hazırlayan
Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA

Malatya, 2017

T.C.
İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı

BESTELEMEN PRATİĞİNDE GELENEKSEL HALK MÜZİĞİNİN YERİ VE
UYGULAMA MODELLERİ
“AZERBAYCAN BESTECİLİK EKOLÜ ÖRNEĞİ”

Hazırlayan
Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA

Tez Danışmanı
Prof. Dr. A. Metin KARKIN

Malatya, 2017

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziğinin

Yeri ve Uygulama Modelleri

Azerbaycan Bestecilik Ekolü Örneği

DOKTORA TEZİ

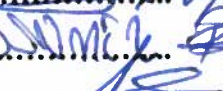
DANIŞMAN

Prof. Dr. A. Metin KARKIN

HAZIRLAYAN

Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA

Jürimiz 17.03.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans/ doktora tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak M.221K Anabilim, M.B.T. Bilim dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı	imzası
1. Prof. Dr. A. Metin KARKIN	
2. Prof. Dr. M. Hilmi BULUT	
3. Doç. Dr. Emin SİFTİSİ	
4. Doç. Dr. Bonu MURHAN DUTLU	
5. Yrd. Doç. Dr. Emin PEPELER	

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Unvan Ad Soyad
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

BİLDİRİM

Prof. Dr. A. Metin KARKIN' ın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım **“BESTELEME PRATIĞİNDE GELENEKSEL HALK MÜZİĞİNİN YERİ VE UYGULAMA MODELLERİ “AZERBAYCAN BESTECİLİK EKOLÜ ÖRNEĞİ”** isimli tezin, tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

..../..../2017

Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA

ÖNSÖZ

Bu araştırma konusunun gerçekleştirilmesi sürecinde büyük katkı payı olan, araştırma sürecinde çok kıymetli fikir ve bilgileriyle beni yönlendiren ve destekleyen, çalışmalarımı büyük bir sabır ve titizlikle denetleyen, çok değerli bilim insanı tez danışmanım Sayın Prof. Dr. A. Metin KARKIN başta olmak üzere, ders aşamalarında değerli bilgiler edindiğim, hem mesleksen hem de sanatsal olarak bizlere örnek olan tez izleme komisyonu üyeleri saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. A. Metin KARKIN, Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ ve Yrd. Doç. Dr. Ezlam PEPELER'e sonsuz teşekkürler sunarım.

Ayrıca çalışmamın süresince zamanlarını ayıran, fikirlerini paylaşan, ve yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Server ACİM, Doç. Dr. Hatıra AHMEDLİ CAFER, Yrd. Doç. Turgay ERDENER, Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU, Arş. Gör. Ali ALİ-ALİZADE, Arş. Gör. Sibel POLAT, Serkan KARAASLAN'a teşekkürlerimi borç bilirim.

Azerbaycan bestecilik ekolünün ortaya koyduğu eserlerin analizi konusunda gereken tarihi ve nazari bilgilerin birikimini oluşturmada Lisans yıllarımdan itibaren bana yol göstermiş, müziksel analiz yöntemlerine çeşitli bakış açılarından incelenmesini öğretmiş, çok seslendirme ve armoni konusunda üzerimde emeği ve desteği olan merhum hocalarımı Narmine ALİYEVA'yı ve Zarife BAKİHANOVA'yı anmayı borç bilirim.

Bu çalışmanın gerçekleşmesi için desteğini esirgemeyen aileme ve değerli eşime sonsuz teşekkürler sunarım.

Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA
Malatya, 2017

ÖZET

DADAŞOVA TERZİOĞLU, Vefa

“Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziğinin Yeri ve Uygulama Modelleri

“Azerbaycan Bestecilik Ekolü Örneği”

Malatya, 2017

Bu araştırmada; besteleme pratiği açısından Geleneksel Halk Müziği (GHM) örnekleri esas alınmıştır. Bu bağlamda, Azerbaycan bestecilik ekolünün oluşturduğu örnekler, üslûp açısından analiz edilerek, çalışmada bugünün besteleme ve çok seslendirme teknikleri ile uygulamalı modellere yer verilmiştir.

Betimsel yöntemi ile yürütülen bu araştırmada Tarama (Survey) modeli esas alınmıştır. Verilerin toplanması aşamasında literatür tarama, doküman analizi ve sözlü görüşme tekniklerinden faydalanılmıştır. Belirli zaman periyodu ile eser türlerini kapsayan bu çalışmada ulaşılabilen nota kaynakları taranmış, ses ve video kayıtların analizi yapılmıştır. Çalışmada, Prof. Dr. N. Karasar’ın “Sözlü iletişim yolu ile veri toplama tekniğidir” (Karasar, 2015: 165) olarak tanımladığı “Görüşme” yöntemine yer verilmiş, konu ile ilgili uzman kişilerin görüşleri alınmıştır.

Araştırmada; XX. yüzyılın ilk yarısında Azerbaycan bestecilik ekolü tarafından senfonik türünde ürettiği eserlerin; makamsal, ezgisel, armonik, biçimsel ve çalgısal açıdan konu ile ilgili zengin içerik oluşturduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Çalışmada Azerbaycan bestecilik ekolünün eser örnekleri incelenerek, GHM’nin Uluslararası Sanat Müziği (USM) içerisinde rolü ve önemi araştırılmıştır. Ayrıca bu ekolün elde ettiği başarılı örneklerden faydalanarak GHM’ye ait ezgilerin uygulamalı çok seslendirme çalışması yapılmış ve bunun sonucunda piyano eşliği modelleri ortaya çıkmıştır. GHM’nin bestecilik pratiğindeki yeri tespit edilerek üretilebilecek yeni çok sesli örneklerin (modellerin) tasarlanması mümkün olduğu düşünülmüştür. Fakat bu süreçte armoni kavramının ön plana çıktığını tespit edilerek, armonik anlatımının içerisinde makamsal unsurların yer alması için yeni çözümlere ihtiyaç duyulduğu yönünde bulgulara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Besteleme Pratiği, Geleneksel Halk Müziği, Azerbaycan Bestecilik Ekolü, Çok Sesli Eserler, Armoni Kavramı

ABSTRACT

TERZİOĞLU DADAŞOVA, Vefa

“The Place of Traditional Folk Music and Models of Application in the Practice of
Composition “The Example of Azerbaijan Composition School”
Malatya, 2017

In this study; the samples of Traditional Folk Music (TFM) were based on in terms of composing practice. Within this context, by analyzing the samples created by Azerbaijan composition school with regard to their styles, applied models with today’s composing and polyphonic techniques were given place.

In this study, which was conducted with descriptive method, descriptive survey model is based upon. In collecting data, literature review, document analysis and interview techniques were used. In this study, which covers a certain time period and work types, note sources were scanned and sound/video sources analysis was made. In the study, “Interview” method, which is described as “It is the data collection method with oral communication” (Karasar, 2015: 165) by Prof. Dr. N. Karasar, was given place and expert opinions about this subject were received.

In the study; the conclusion was reached that the works composed in symphonic genre by Azerbaijan composition school in the first half of XX century constitute a rich content about the subject in terms of mode, melody, harmony, form and instrument. In the study, by moving from the composition examples of Azerbaijan composition school, the role and importance of TFM in International Classical Music (ICM) were researched. Moreover, by benefiting from the successful examples this school created, polyphonic vocalization of melodies that belong to TFM was made and as a result of that accompaniment model for piano came to light. The following findings were reached that it is possible to design new models to be produced by determining the place of TFM in composition practice, however the term harmony came to the forefront in this process, and accordingly, while forming harmonic expression in order for a composition to have modal form, new solutions are needed.

Key Words: Composition Practice, Traditional Folk Music, Azerbaijan Composition School, Polyphonic Works, Harmony Concept

İÇİNDEKİLER

ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar ÇİZELGESİ.....	xi
ŞEKİLLER ÇİZELGESİ	xii
KISALTMALAR.....	xvii
TANIMLAR	xviii
BÖLÜM 1	1
GİRİŞ	1
1.1. Sovyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları İçerisinde Geleneksel Halk Müziğinin Yeri.....	2
1.2. Bestecilik Tekniklerinin Kullanımında Geleneksel Halk Müziğinin Rolü.....	4
1.3. Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Uluslararası Sanat Müziği Açısından Yeri ve Önemi.....	9
1.4. Azerbaycan Bestecilik Ekolü’ nün Oluşmasında Üzeyir Hacıbeyov’un Rolü .	12
1.5. Azerbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Geleneksel Halk Müziğinin Uluslararası Sanat Müziği Form ve Türleri ile Etkileşim Unsurlarına Bakış	14
1.6. Çok Sesli Eserlerin Yapısal Unsurlarını Oluşturma Sürecinde, Halk Müziğinin Geleneksel Unsurlarının ve Ses Sisteminin Önemi ve Fonksiyonu	16
1.7. Genel Hatları ile Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Uluslararası Sanat Müziği İçerisindeki Özgün Yapısı	18
1.7.1. Ezgi ve Makam: Geleneksel Halk Müziğini Çok Seslendirme Tekniği İçerisinde Geleneksel Ezgi ve Makamsal Duyumun Uygulanabilmesi Sorunu	20
1.7.1.1. Ü.Hacıbeyov’un “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” Kitabına Göre Azerbaycan Makam Sisteminin Özellikleri	22
1.7.2. Armonik Yapı: Geleneksel Halk Müziğinin Çok Seslendirme Tekniğinde Armonizasyon Sorunu	28
1.7.3. Ritmik/Metrik Yapı: Geleneksel Halk Ritimlerinin Uluslararası Sanat Müziğine Taşınması Sorunu	33
1.7.4. Tür ve Çalgı: Geleneksel Halk Müziği Tür ve Çalgılarının Uluslararası Sanat Müziğine Taşınması Sorunu	36

1.8. Araştırmanın Problem Cümlesi	39
1.9. Alt Problemler	39
1.10. Araştırmanın Amacı.....	40
1.11. Araştırmanın Önemi	40
1.12. Sınırlılıklar.....	41
1.13. Sayıtlar.....	42
1.14. İlgili Yayın Ve Araştırmalar	43
BÖLÜM II	48
2. YÖNTEM	48
2.1. Araştırmanın Modeli.....	48
2.2. Evren ve Örneklem	48
2.3. Verilerin Toplanması	49
2.4. Toplanan Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	50
BÖLÜM III.....	51
3. BULGULAR VE YORUM	51
3.1. Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziği ile Uluslararası Sanat Müziğinin Etkileşim Alanları.....	51
3.2. Üzeyir Hacıbeyov'un "Koroğlu" Operasından "Uvertür" Bölümünün Üslûpsal Özelliklerinin Analizi	53
3.3. "Senfonik Muğam" Kavramı ve Azerbaycan Bestecilik Ekolü İçerisinde Yeri	60
3.4. Niyazi Tağızade-Hacıbeyov'un "Rast Senfonik Muğamı" Eserinin Üslûpsal Özelliklerinin Analizi	65
3.5. Fikret Emirov'un "Şur Senfonik Muğamı" Eserinin Üslûpsal Özelliklerinin Analizi.....	108
3.6. Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Üslûbuna Uygun Olarak Oluşturulmuş GHM ve GSM Eserlerden Düzenlenmiş Piyano Eşlikli Şan Örnekleri	129
3.6.1. "Bülbülüm Altın Kafeste" Halk Türküsünün Piyano Eşliği Modeli.....	130
3.6.2. "Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni" bestesi Kutbi Dede'ye Ait Hicaz İlahinin Piyano Eşliği Modeli.....	136
3.7. Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziğinin Yeri İle İlgili Uzman Kişilerin Görüşleri	143

BÖLÜM IV	148
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	148
4.1. Sonuçlar	148
4.2. Öneriler	151
KAYNAKÇA.....	153
EKLER.....	159
EK 1. Ulusal Bestecilik Ekollerin Gelişimi	159
Ek 1.1. Polonya Ulusal Bestecilik Ekolü	159
Ek 1.2. Macaristan Ulusal Bestecilik Ekolü	159
Ek 1.3. Rusya Ulusal Bestecilik Ekolü	160
Ek 1.4. Azerbaycan Bestecilik Ekolü.....	161
Ek 2. V. SIROV'un “Dinamik Sistem Olarak Besteci Stili” Başlıklı Makalede Oluşturduğu Tablo	162
Ek 2.1. Besteci Stilini Oluşturan Sistemler	162
Ek 3. Azerbaycan Bestecilik Ekolü Bestecilerinin Senfonik Eserleri	163
Ek. 3.1. Ü. Hacıbeyov, “Köroğlu” Operasından “Uvertür” Notası	163
Ek. 4. Azerbaycan Bestecilik Ekolü Bestecilerinin Oda Müziği Eserleri	170
Ek 4.1. Ü. Hacıbeyov, Şan ve Pyano için “Sensiz” Gazeli Notası	170
Ek 5. Azerbaycan Bestecilik Ekolü Bestecilerinin Halk Türküleri İçin Piyano Eşliği Örneği	182
Ek. 5.1. F.Emirov, “Küçelere Su Sepmişem” Halk Türküsü İçin Piyano Eşliği Notası	182
Ek 6. Uzman Kişilerle Yapılan Yüz Yüze Mülakat Görüşme Dokümanları.....	187
Ek 6.1. Uzman Kişiler İle Yapılan Görüşmelerin Soruları	187
Ek 7. Fotoğraflar	188
Ek 7.1. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.....	188
Ek 7.2. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.....	189
Ek 7.3. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.....	189
Ek 7.4. İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	190
ÖZGEÇMİŞ	191

TABLÖLAR ÇİZELGESİ

Tablo 1.1 Geleneksel Halk Müziği Eser Analizi Aşamaları.....	15
Tablo 1.2 Uluslararası Sanat Müziği Eser Analizi Aşamaları	15
Tablo 2.1 Görüşülen Uzman Kişilerin Bilgileri.....	49
Tablo 3.1 GHM ile USM’nin Etkileşim Alanları	52
Tablo 3.2 Ü. Hacıbeyov’un “Köroğlu” “Uvertürü”ndeki Sonat Formunun Aşamaları.....	59
Tablo 3.3 Sonat Formunun Özellikleri	62
Tablo 3.4 Muğam-Destgâh Formunun Özellikleri	64
Tablo 3.5 Rast Muğam-Destgâh’nın Bölümleri	66
Tablo 3.6 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Sonat Formunun Dışında Gelişen Unsurlar	68
Tablo 3.7 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Muğam Formunun İçeriğinden Kaynaklanan Unsurlar	75
Tablo 3.8 Fa Kararlı Rast Makamının Derecelerinden Kurulan ve Eserde Kullanılan Akorlar	103
Tablo 3.9 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması	105
Tablo 3.10 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması	106
Tablo 3.11 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması	107
Tablo 3.12 Şur Muğam-Destgâh’nın Bölümleri.....	110
Tablo 3.13 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması	126
Tablo 3.14 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması	127
Tablo 3.15 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması	128
Tablo 3.16 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri Ve Onların Açıklaması	129
Tablo 4.1 GHM Unsurlarının USM Çerçevesinde Uygulama Üslûbunu Belirleyen Alanlar:	148

ŞEKİLLER ÇİZELGESİ

Şekil 1.1 M. Musorgski, “Pictures at an Exhibition” Albümünden “The City Gates”.	4
Şekil 1.2 M. Musorgski, “Pictures at an Exhibition” Albümünden “The City Gates”.	5
Şekil 1.3 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Makamsal Ezgi	6
Şekil 1.4 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Klasik Armonizasyon Örneği	6
Şekil 1.5 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Makamsal Armonizasyon Örneği	6
Şekil 1.6 Ü. Hacıbeyov, “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Yardımcı Tema	7
Şekil 1.7 Ü. Hacıbeyov, “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Gelişme Bölümü	17
Şekil 1.8 “Arazbarı” Ritmik Muğamı	17
Şekil 1.9 Ü. Hacıbeyov, “Leyli ve Mecnun” Operası, V. Perde, “Arazbarı”	18
Şekil 1.10 Ü. Hacıbeyov, “Sensiz” Şan ve Piyano için Gazel.....	21
Şekil 1.11 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Rast Makamı	22
Şekil 1.12 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şur Makamı	23
Şekil 1.13 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Segâh Makamı	23
Şekil 1.14 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şüşter Makamı	23
Şekil 1.15 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Çahargâh Makamı.....	23
Şekil 1.16 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Bayatı Şiraz.....	24
Şekil 1.17 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Humayun Makamı	24
Şekil 1.18 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Kadans Bitişleri	24
Şekil 1.19 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, 2. Tür Çahargâh Makamı ...	25
Şekil 1.20 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şehnaz Makamı	25
Şekil 1.21 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Sarenc Makamı	25
Şekil 1.22 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Makam Dizisi İçerisinde Yapılabilir Sıçrama Hareketleri	26
Şekil 1.23 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Rast Makamı İçinde Yapılabilir Kromatik Hareketler	26
Şekil 1.24 Ü. Hacıbeyov “Aşiq Sayağı” Triosu.....	27
Şekil 1.25 Ü. Hacıbeyov, “Arşın Mal Alan” Operettası, “Gülçöhre’nin Ağıtı”	27
Şekil 1.26 Ü. Hacıbeyov, “Aşiq Sayağı” Triosu.....	32
Şekil 1.27 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şur makamı	32

Şekil 1.28 Ü. Hacıbeyov, “Aşiq Sayağı” Triosu.....	33
Şekil 1.29 Şikesteyi-Fars Rengi.....	34
Şekil 1.30 Azerbaycan Halk Türkülerin Ritmik Özellikleri	34
Şekil 1.31 Azerbaycan Ritmik Muğamların Ritmik Özellikleri	35
Şekil 1.32 Ü. Hacıbeyov, “Sensiz” Şan ve Piyano için Gazel.....	36
Şekil 1.33 Ü. Hacıbeyov, “O Olmasın, Bu Olsun” Operettası, Meşedi İbad’ın Şarkısı	38
Şekil 3.1 M. Glinka “Ruslan ve Ludmila” Operası, “Uvertür”	54
Şekil 3.2 “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Giriş Teması	55
Şekil 3.3 Ü. Hacıbeyov’un “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Giriş Temasının Ritmik Formülü.....	55
Şekil 3.4 Ü. Hacıbeyov, “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Gelişme Bölümü	57
Şekil 3.5 Ü. Hacıbeyov, “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Gelişme Bölümü	57
Şekil 3.6 Ü. Hacıbeyov, “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Röpriz Bölümü	58
Şekil 3.7 Ü. Hacıbeyov, “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Koda	58
Şekil 3.8 Fa Kararlı Rast Makamı Dizisi	67
Şekil 3.9 Sol Kararlı Rast Muğamı, “Berdaşt” Bölümü	67
Şekil 3.10 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması.....	69
Şekil 3.11 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı” Eserinin Orkestrasında Yer Alan Çalgıların Listesi	70
Şekil 3.12 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması, İlk 12 Ölçüsü.	71
Şekil 3.13 N. Tağızade-Hacıbeyov “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümündeki Akorlar	72
Şekil 3.14 N. Tağızade-Hacıbeyov “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümündeki Akorlar	72
Şekil 3.15 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması Elementi	73
Şekil 3.16 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması Elementi	74
Şekil 3.17 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması Elementi	76
Şekil 3.18 Rast Muğamı, “Maye” Bölümü	77
Şekil 3.19 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Maye Bölümü	77
Şekil 3.20 Rast Muğamı, “Maye” Bölümü	78
Şekil 3.21 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Maye Bölümü	78

Şekil 3.22 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Maye Bölümü	79
Şekil 3.23 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Maye Bölümü	80
Şekil 3.24 “Maye Rast” Rengi	81
Şekil 3.25 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi	82
Şekil 3.26 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi	83
Şekil 3.27 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi	84
Şekil 3.28 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi	84
Şekil 3.29 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi	85
Şekil 3.30 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi	86
Şekil 3.31 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Vilayeti Bölümü, İlk Kısımı.....	87
Şekil 3.32 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Vilayeti Bölümü, İkinci Kısımı.....	87
Şekil 3.33 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Dilkeş Bölümü, Giriş Motifi	88
Şekil 3.34 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Dilkeş Bölümü.....	88
Şekil 3.35 Mensurov, E., 1984, “Azerbaycan Rengleri”, “Mayeyi-Şur” Rengi	89
Şekil 3.36 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Mayeyi-Şur” Rengi ...	90
Şekil 3.37 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Mayeyi-Şur” Rengi ..	91
Şekil 3.38 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Mayeyi-Şur” Rengi ...	92
Şekil 3.39 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Ara Bölüm	93
Şekil 3.40 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Kürdi Bölümü	93
Şekil 3.41 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Kürdi Bölümü	94
Şekil 3.42 “Elinde Sazın Gurbanı”, Halk Türküsü	95
Şekil 3.43 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Tesnif	95
Şekil 3.44 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Şikesteyi-Fars Bölümü	96
Şekil 3.45 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Şikesteyi-Fars Bölümü	98
Şekil 3.46 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Erag Bölümü	99
Şekil 3.47 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Koda Bölümü, Giriş Teması.....	101
Şekil 3.48 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Koda Bölümü, Giriş Teması.....	102

Şekil 3.49 F. Emirov “Şur Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümü	108
Şekil 3.50 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı” Eserinin Orkestrasında Yer Alan Çalgıların Listesi.....	109
Şekil 3.51 “Şur Tesnifi”	111
Şekil 3.52 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümü Teması	112
Şekil 3.53 Fa Diyez Kararlı Şur Makamı Dizisi.....	112
Şekil 3.54 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümü Teması, B Bölümü.....	113
Şekil 3.55 Giriş Temasındaki Kromatik İniş	113
Şekil 3.56 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur Bölümünde Simayı-Şems <i>Ostinato</i> Elementi.....	114
Şekil 3.57 Şehnaz Makamı Dizisi.....	115
Şekil 3.58 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur-Şehnaz Bölümü.....	115
Şekil 3.59 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur-Şehnaz Bölümü.....	115
Şekil 3.60 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur-Şehnaz Bölümü.....	116
Şekil 3.61 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur-Şehnaz Bölümü.....	117
Şekil 3.62 “Ay Gadası” Halk Türküsü.....	117
Şekil 3.63 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, “Şur-Şehnaz” Rengi	118
Şekil 3.64 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Bayatı Bölümü, A Cümlesi	119
Şekil 3.65 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Bayatı Bölümü, B Cümlesi.....	120
Şekil 3.66 “Evleri Var Hana-Hana”, Halk Türküsü.....	121
Şekil 3.67 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Tesnif Bölümü, A Cümlesi.....	121
Şekil 3.68 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Tesnif Bölümü, B Cümlesi.....	122
Şekil 3.69 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Erag Bölümü	123
Şekil 3.70 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Erag Bölümü	123
Şekil 3.71 “Simayı-Şems Ritmik Muğamı”	124
Şekil 3.72 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Simayı-Şems Bölümü.....	124
Şekil 3.73 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Simayı-Şems Bölümü.....	125
Şekil 3.74 “Bülbülüm Altın Kafeste” Rumeli Halk Türküsü	131
Şekil 3.75 La Kararlı Kürdi Makamı Dizisi	131
Şekil 3.76 La Kararlı Kürdi Makamının Derecelerinden Kurulan Akorların Yapısı ...	132
Şekil 3.77 “Bülbülüm Altın Kafeste” Halk Türküsünün Piyano Eşliğinde Yer Alan Akorlar	132

Şekil 3.78 “Bülbülüm Altın Kafeste” Halk Türküsünün Piyano Eşliği Modeli	136
Şekil 3.79 “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” İlâhi.....	137
Şekil 3.80 Do Kararlı Hicaz Makamı	137
Şekil 3.81 “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” İlâhi Piyano Eşliğinde Yer Alan Akorlar	138
Şekil 3.82 “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” Hicaz İlâhi Piyano Eşliği Modeli.....	142



KISALTMALAR

GHM – Geleneksel Halk Müziği

GSM – Geleneksel Sanat Müziği

USM – Uluslararası Sanat Müziği

THM – Türk Halk Müziği

TSM – Türk Sanat Müziği

SSCB – Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği

D-Dur – Re Majör

E-Dur – Mi Majör

F-Dur – Fa Majör

G-Dur – Sol Majör

B-Dur – Si bemol Majör

Es-Dur – Mi bemol Majör

Des-Dur – Re bemol Majör

As-Dur – La bemol Majör

Ges-Dur – Sol bemol Majör

c-moll – do minör

d-moll – re minör

e-moll – mi minör

fis-moll – fa diyez minör

cis-moll – do diyez minör

b-moll – si bemol minör

h-moll – si minör

TANIMLAR

Azerbaycan Bestecilik Ekolü: 1920-li yıllarda Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde ulusal beste hakkında tartışmaların etkisi ile Üzeyir Hacıbeyov (1885-1948) ve Müslüm Magomayev'in (1885-1937) öncülüğünde oluşan ve 40-lı-50-li yıllarda eski SSCB' de referans haline gelen bir bestecilik akımıdır ve/veya geleneğidir. Azerbaycan'da Uluslararası Sanat Müziği (USM) alanında çalışan bestecilerin oluşturdukları besteleme geleneğini kuşaktan kuşağa aktarmaları ile ilgili Sovyet müzikolojide “bestecilik ekolü” kavramı ortaya çıkmıştır. “Bugün Azerbaycan bestecilik ekolü güçlü sanatçı şahsiyetlerle temsil edilmektedir. Bunların her biri müzik sanatı problemleri ve özellikle şifahi müzik geleneğinin önemi ile ilgili özgün yaklaşımlar üretmektedirler” (Abezgauz, 1987: 222).

Besteleme Pratiği: “Beste, müzikte teknik ilkeler ve kuralların koşullandırdığı özgün yaratıcı çalışmanın çoğunlukla notaya alınarak saptanmasıdır” (Say, 2002: 68). Belirli teknik, sanatsal ve estetik kurallara dayanarak icra edilen besteleme faaliyetinin sonucunda ortaya çıkan bireysel yaklaşımların çeşitliliği “bestelege pratiği” olarak tanımlanabilir.

Çok Seslendirme: “Çok seslilik, aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır.” (Cangal, 1988:147). Dikey çok sesliliği ifade eden *homofoni* ile yatay çok sesliliği yansıtan *polifoni*, bestelege ve çok seslendirme pratiğinde genişçe kullanılan tekniklerdir. Çok seslendirme, bestecinin kendine özgü bir şekilde homofonik ve/veya polifonik tekniklerinden faydalanması sonucunda oluşan bir müziksel faaliyettir. Çok seslendirmede armoni unsuru ön plana çıkar.

Elipsis: Armonide beklenen akorun yerine başka bir akorun gelmesinden oluşan bir durum olarak tanımlanabilir. Elipsis'te, herhangi bir fonksiyonel bağları bulunmayan iki akor peş peşe alınabilir.” (Dubovski İ., vd.,1973, s.: 401).

Geleneksel Armoni: “Geleneksel Armoni” olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan yönteminin ilk örnekleri barok çağın başlangıcı sayılan 1600 yıllarına kadar uzanmaktadır” (Cangal, 2002:13). Genel olarak üçlü akor sistemini geliştiren bu armoni stili, akorları Majör-minörün T-S-D fonksyonları çerçevesinde kurmaktadır.

Geleneksel Halk Müziği: Bir yörenin halkı tarafından üretilen ve ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa aktarılan müziklerin genel tanımıdır. “Belirli yörede ortaya çıkmış, geçmişin statik kopyası olmayan, her seferinde canlı ve yeni üsluplarla yorumlanan, zaman içinde değişmeyen, kültürel ve stilistik özelliklere sahip olan müziktir” (Etay, 1997: 6). Sovyet müzikolog ve etnomüzikolog olan B. Asafyev (1884-1949) geleneksel halk müziği aynı zamanda şifahi müzik şeklinde adlandırır ve bu müziği “... notasyon kavramının dışında bestelenen, ezbere icra edilen ve hafızada görsel simge çağrışımlarına ihtiyaç duymaksızın, muhafaza edilen müziktir” olarak tanımlar (Asafyev, 1987). Azerbaycan’da geleneksel müzik bir taraftan halk türküleri, oyun havaları, Âşık müziği örneklerinden, diğer taraftan ise geleneksel profesyonel halk müziği adlandırılabilen alanın içerisinde oluşmuş “Muğam-Destgâh” formundan oluşmaktadır.

Koda: İtalyan menşeli bir sözcük olup, eserin sonlandırılması amacı ile bestelenen bir cümledir. Röprizin sonuna konar.

Makamsal Armoni: “Türk Müziği makamsal dizilerinden yararlanarak meydana getirilecek yapıtların armoni sistemidir”(Levent,1995: 7). Makamsal Armoni konusunu ele alan K. İlerici, Hüseyini makamı dizisinin derecelerinde dörtlü aralıklardan oluşan akorları kurmuş, bu akorların çevrim örnekleri ile özgün şifreleme sistemini oluşturmuş, makamsal armonizasyon örneklerini “Türk Müziği Armonisi” kitabında önermiştir.

Muğam-Destgâh Formu: Azerbaycan geleneksel profesyonel halk müziğinin en önemli türü ve aynı zamanda formudur. “Dest” sözcüğü Arap ve Fars kökenli olup “takım” veya “demet”, “gâh” ise bu “takımın” içerisinde bulunan “makam” veya “pozisyon” anlamına gelmektedir (Müslümov, 2008:1).

“Azerbaycan Geleneksel Halk Müziğinde aşağıdaki Muğam-Destgâh’lar mevcuttur: *Rast, Mahur-Hindi, Orta Mahur, Bayatı-Qacar, Şur, Segâh, Zabul-Segâh, Mirze Hüseyin Segâhı, Şüşter, Çahargâh, Bayatı-Şiraz, Humayun.*” (İzahlı Muğam Lüğeti, http://enene.musigi-dunya.az/izahli_lugat.html).

X. yüzyılda oluşmaya başlamış bu form XVII. yüzyılda olgunlaşmış, XIX. yüzyılda ise kendi sanatsal gelişiminin zirvesine ulaşmıştır (Müslümov, 2008: 2).

Ostinato: İtalyan menşeli bir sözcük olup sürekli tekrarlanan küçük ritmik veya melodik öge için kullanılır.

Program Müziği: “Müzik sanatının temel türlerinden biridir. Bu türde yazılan eser bestecinin kendi oluşturduğu, mitolojiden, halk destanlardan veya edebiyattan aldığı

belirli bir metin üzerinde kurulur” (Badalbeyli, 2007). Sözsüz olan Program müziği, Oda müziği veya Senfonik müzik türlerinde bestelenir. Özellikle Romantik Dönem’de yaygınlaşmaya başlamış Program müziği, Rus ve Sovyet bestecilerin sık sık başvurdukları bir tür haline gelmiştir.

Röpriz: Sonat formu ile iki veya üç bölümlü müzik yapıtlarının son bölümüdür. İlk tematik materyalini tekrarlayan bölümdür.

Senfonik Muğam: F. Emirov’dan başlayarak Sovyet Döneminde Azerbaycan bestecilerin başvurdukları Ulusal Senfonik Program Müziğinin bir türüdür. Bu türün özelliklerinden biri ise tematik materyalin ve strüktürün Azerbaycan profesyonel geleneksel halk müziğinin türü olan “Muğam-Destgâh”ın üzerinde kurulmasıdır.

Sergi: Fransızca “exposition” olarak tanımlanan Sonat formundaki Esas ve Yardımcı Temalarının geçtiği bir bölümdür.

Ulusalçılık: Sosyo-kültürel ve siyasi nedenlerden dolayı bir ulusa ait olma duygusunun kuvvetlenmesi sonucunda gelişen ve sanatsal zemininde şekillenen bir akımdır. Ulusal öğelere evrensel değer kazandırılması çabası içerisinde olan bu akım edebiyatta, plastik sanatlarda ve müzikte önemli isimlerle temsil edilmiş, özellikle Romantizm ile Çağdaş Dönem’leri kapsamıştır.

Ulusal Müzik: Romantizm Dönem’i süresince Batı ve Orta Avrupa bestecilerinin arasında yaygınlaşmış Geleneksel Halk Müziği unsurlarının Uluslararası Sanat Müziği teknik ve formları içerisinde çözümleme eğilimi üzerine kurulan bir sanatsal akımdır. Giderek Dünya müzik kültürleri ve Çağdaş Sanat çerçevesinde gelişmeye başlamıştır. “Ulusalçı akımın sanata yansıması, geçmişe dayanan yerel, geleneksel ve ulusal unsurları çağdaş tekniklerle birleştirme şeklinde ortaya çıkmaktadır” (Mustan Dönmez, Oyan, 2015: 92).

BÖLÜM 1

GİRİŞ

XX. yüzyılın ilk yarısı (1900-1950) çeşitli estetik akımların ve sanatsal stillerin yoğun biçimde ortaya çıktığı bir dönem olarak kabul edilebilir.

Geç Romantizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Neo Klasisizm gibi akımlar müzik sanatına yön vererek geliştirdikleri besteleme teknikleri ile müzik tarihinde önemli yere sahip olmuşlardır. Bunun yanı sıra, XIX. yüzyılda uluslararası besteleme pratiğine kadar girmiş olduğu “ulusalcılık hareketi” XX. yüzyılda da devam etmiştir. Batı ve Orta Avrupa’da yenilikçi akımlar ile yanı sıra ulusal müziğin de hızla geliştiğini görmek mümkündür.

“Ulusal müzik” kavramı söz konusu dönemin bestecilik pratiğinde önemli yere sahipti. XX. yüzyılın ilk yarısında milli müziğin özelliklerini yansıtan çok sayıda eser üretilmiştir. Aynı ülkeden bir veya birkaç bestecinin GHM’nin unsurlarından faydalanarak eserlerini özgün üslup ile oluşturma eğiliminin yaygınlaşması, XIX. ile XX. yüzyıllarda Rusya (sonra ise eski Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ülkeleri), Polonya, Macaristan, Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti gibi ülkelerde ulusal ekollerin gelişmesine yol açmıştır. Dönemin bestecileri kendi ülkelerinin GHM’sinden esinlenerek yapıtlarına ulusal boyut kazandırmışlardır. (bkz. Ek 1)

Bu yönde gelişen besteleme pratiğinin sonucunda GHM’nin unsurları USM’nin türleri içerisinde geniş yer almış, iki farklı geleneğin arasında etkileşim durumu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, GHM’nin USM’nin formlarında yer alması çeşitli müzikolojik araştırmaların ve beraberinde farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. “Doğu-Batı” etkileşimi kavramı gündeme gelmiştir. Bu iki farklı kültürel oluşum arasında karşılaştırmaya odaklı araştırmalar yapılmış ve bu sayede uluslararası müzikolojiye yeni analitik yönler kazandırılmıştır.

İki farklı kültürel yapı ile özdeşleşen şifahi ve yazılı müzik geleneklerinin kendilerine özgü kurallar geliştirdiği savunulsa da, XX. yüzyılın besteleme pratiğinde GHM’nin unsurlarına geniş yer veren eserler ortaya çıkmıştır.

Sovyet Dönemi müzikbiliminde, USM ile GHM arasında form, tür, ses sistemi ve makam kavramları açısından ortak noktaların olmadığı veya çok az olduğu kanaatine varılmış olsa da, "...ikisi de evrensel kültürü yönlendiren diyalektik bir yapının içeriğini oluşturmaktadır" (Temina, 1984: 4) düşüncesi sık sık öne çıkmıştır.

1.1. Sovyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları İçerisinde Geleneksel Halk Müziğinin Yeri

Sovyet Dönemi olarak bilinen 1917-1991 yılları arasındaki dönemin sadece 20-li ile 50-li yılların kapsadığı periyodu inceleyen bu çalışma, Azerbaycan bestecilik ekolünün bu dönemde vermiş olduğu bazı eserlerin analizi üzerinde odaklanmıştır. Bu dönemde dünyada geleneksel müziklere ilginin arttığı gibi, Sovyet ülkelerinde de bu veya diğer sebeplerden dolayı merakın arttığını söylemek mümkündür. Bilindiği üzere, Amerika ve Avrupa ülkelerinde otantik müzik kültürlerine ilginin artmasının sebebi, eski sömürgeleri olan ülkelerin manevi zenginliklerini ortaya çıkarmak, etnomüzikolojik çalışmalara yeni bir boyut kazandırmak gibi nedenlerle ile açıklanabilir. Fakat, Sovyet ülkelerinde geleneksel müziklere olan ilgi yoğunluğunun aynı sebeplerden ortaya çıkmadığı açıktır. Amerika, Almanya, Fransa gibi ülkelerde Orta Asya, Yakın ve Uzak Doğu, Afrika ve Güney Amerika geleneksel müziklerine yönelik etnomüzikolojik araştırmalar XX. yüzyılın başlarında yoğun bir şekilde yapılırken, eski Sovyet Cumhuriyetlerinde etnomüzikoloji bir bilim olarak ancak 70'li yıllarda ciddiye kazanmıştır. Bununla beraber GHM'nin araştırılması Sovyetler Birliği bestecileri için önemli bir konuydu. Sovyet müzikologlarından daha çok besteciler GHM'nin araştırılması konusunda önemli çalışmalara imza atmışlardır.

Komünist Partisinin yürüttüğü kültür politikalarının içerisinde halkın sanatsal eğitimi üzerine vurgu yapıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda halkın anlayabileceği sanatın üretilebilmesi için sanatçıların da yöresel müzikler konusunda yeterli donanıma sahip olması gerektiği ortaya çıkmıştır.

Sovyet Döneminin kültür politikalarından sorumlu olan A.A. Jdanov sanatçılara ve özellikle Sovyet bestecilerine böyle seslenmiştir: "Ancak göreviniz yalnızca Sovyet müziğine yabancı etkilerin sızmasını önlemek değil, aynı zamanda Sovyet müziğinin üstünlüğünü pekiştirmek ve geçmişte iyi olan ne varsa hepsini bağrında taşıyacak, bugünkü Sovyet toplumunu yansıtacak ve komünist bilincini daha da yükseltecek güçlü

bir Sovyet müzik kültürü yaratmaktır” (Jdanov, 1948: 65). Halkı eğitmek ve güçlü kılmak için bestecilerin de sanatsal düşüncelerini halkın anlayabileceği dilde ifade etmeleri gerektiğini de vurgulanmıştır. Sonuç olarak, halk müziği tüm ayrıntıları ile (tür, form, çalgı, icra ve strüktürel özellikleri dâhil olmak şartı ile) genel olarak etnomzikologların değil, bestecilerin ilgi odağı olmaya başlamıştır. İncelenen dönemde Etnomüzikoloji Genel Mzikolojinin zayıf ve hedefleri tam belirlenmemiş bir alan olarak tanımlanabilir. “Marksist-Leninist ideolojinin baskın olduğu 20’li, 30’lu, 40’lı yıllarda, Sovyetler Birliği’nde etnoloji ve folklorun neyi incelediği sorusunun yanıtı açısından bir karmaşa vardı, çünkü Devrim Dönemi, etnoloji gibi etnomzikolojinin de en önemli özelliğini yok etmeye çalıştı. Bu bilimlerle ilgili temel özellik, etnisite, din ve kültüre biçimini veren diğer alanlar üzerine derin bir analiz ve sorgulama yapmak idi.” (Mustan Dönmez, Terzioğlu, 2014: 95).

Böylelikle, Sovyet Döneminde Azerbaycan halk müziği örneklerini derleme faaliyeti daha çok bestecilere ait olmuştur. Halk müziğinin içinde barındırdığı makamsal, ritmik ve ezgisel zenginliğinden faydalanarak kendi bestelerini oluşturma çabası, söz konusu yıllarda Azerbaycan bestecilerinde ön plana çıkmıştır. Azerbaycan’da halk ezgileri derleme faaliyetinin temellerini ise Üzeyir Hacıbeyov (1885-1948) atmıştır. Hacıbeyov’un yapıtlarının ana kaynağını Azerbaycan halk türküleri, oyun havaları ve nihayet Azerbaycan profesyonel geleneksel halk müziğinin en önemli türlerini temsil eden Muğam ve Âşık müziği örnekleri oluşturmuştur. Azerbaycan müziğinde ilk olarak Hacıbeyov; Muğam, oyun havaları ve Âşık müziği anlatım biçimlerini kendi eserlerinin merkezine yerleştirmiştir. “Leyli ve Mecnun” operasında besteci doğrudan Muğam içeriğini, “Köroğlu” operasında ise oyun havaları ile Âşık müziğini kullanmıştır. “Arazbarı” ve “Aşıq Sayağı” (“Âşık Stilinde”) başlıklı eserlerinde ise hem Âşık müziğinin hem de Muğam türünün müzik materyallerine başvurmuştur. Azerbaycan bestecilik ekolünü oluşturan diğer besteciler de Muğamdan genişçe istifade etmişlerdir. Fikret Emirov (1922-1984) ve Niyazi Tağızade-Hacıbeyov (1912-1984) gibi besteciler “Senfonik Muğam” türünde eserler yazmış (Emirov’un “şur”, “Kürd-Ovşarı”, “Gülistan-Bayatı-şiraz”, Niyazi’nin “Rast” Senfonik Muğam eserleri bilinmektedir) bu türü ulusal senfonik müziğinin önemli bir parçası haline getirmişlerdir.

1.2. Bestecilik Tekniklerinin Kullanımında Geleneksel Halk Müziğinin Rolü

Avrupa’da besteleme pratiğinin ortaya çıkması ve gelişmesi ile müzik türleri arasında ayırım ve hiyerarşi oluşmaya başlamıştır. XVIII. yüzyılda halk müzikleri ile profesyonel müziklerin kendi içeriklerinin aktarım şekillerine göre (şifahi ve yazılı) aralarında katı sınırlamalar söz konusu olmuştur. XVIII. yüzyılın sonunda iki tür arasında herhangi bir bağlantı veya geçiş, halen olanaksız düşünülürken, XIX. yüzyılın içerisinde söz konusu sınırlama ortadan yavaş yavaş kalkmaya başlamıştır. XVIII. yüzyılın sonlarında halk müziği türleri gibi düşünülen operet, dans müziği ve şarkı, XIX. yüzyılda profesyonel bestecilik pratiğinde önemli yere sahip olmaya başlamışlardı. (Kosmicki, 2006: 1).

GHM’nin besteleme teknikleri üzerinde etkisi arttıkça, *ulusal ekol* kavramı müzikoloji terminolojisine hızlıca giriş yapmıştır. Geleneksel müziğin etkisi hem tonal ve modal, hem ezgisel ve armonik, hem çalgısal ve biçimsel alanlarında kendini göstermiştir. Rus ekolüne bakıldığında, İ. Glinka başta olmak üzere, M. Balakirev, A. Borodin, M. Musorgski, A. Rimski-Korsakov gibi bestecilerin yapıtlarında USM türlerini Rus geleneksel müziğinin en derin katmanları ile buluşturma eğiliminin, Rus ulusal ekolünün en temel buluşlarından biri olduğunu görmek mümkündür. Rus besteciler kendi eserlerinde Rus modal sistemini kullanmış, oyun havalarına, halk şarkılarına ve kilise müziğinin unsurlarına genişçe yer vermiş, üzerinde kendi eserlerinin müziksel anlatımını kurmuşlardır. Bu durum Rus ulusal ekolünün dünya bestecilik pratiğinde apayrı yere sahip olmasını sağlamıştır.

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza.



Şekil 1.1 M. Musorgski, “Pictures at an Exhibition” Albümünden “The City Gates”.

Yukarıdaki Şekil 1.1’de akorların içerisinde oluşan materyal Rus halk müziğinin karakteristik ezgisel motiflerine benzetilebilir. Hatta bu bölümün Musorgski’nin ustalıkla uyguladığı Rus modal sistemi üzerinde kurulduğu ortaya çıkmıştır. (Kholopov, 2001: 31) “The City Gates”ın orta Trio bölümü Ortodoks kilisenin korallerine, son bölümü ise çan müziğine benzerliği ile dikkati çeker. Besteci çan müziğinin tınısını (frans. Sonorité) piyanoya aktararak onun Rus müziğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu Şekil 1.2’deki gibi ifade etmiştir.

Meno mosso, sempre maestoso.



Şekil 1.2 M. Musorgski, “Pictures at an Exhibition” Albümünden “The City Gates”.

Şifahi müzik geleneklerinin arasında makamsal sistemlerin içerisinde gelişen müziklerin çoğu Asya, Orta Asya ve Doğu Avrupa ülkelerinde kendini göstermiştir. İran, Azerbaycan, Türkiye, Çin, Özbekistan, Türkmenistan gibi ülkelerin müzik gelenekleri her zaman Batı Avrupa etnomüzikologların ilgi odağı olmuştur. Örneğin, Fransız etnomüzikolog Jean During (1947) İran ve Azerbaycan gibi ülkelerin geleneksel müziklerini kendi alan araştırmalarının merkezine koymuştur. Fransız araştırmacının 1989 yılında “*Maqam, Raga, Zeilenmelodik Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion*” dergisinde basılmış olan “The modal system of Azerbaijani Art Music. A Survey” başlıklı çalışması During’in bu ülkelerin geleneksel müziklerine göstermiş olduğu ilginin bir örneği olarak gösterilebilir.

Diğer taraftan, bu ülkelerin çoğunda XX. yüzyılın farklı yıllarında, USM’ne yönelik eğilimler ortaya çıkmıştır. Bunların arasında, 1908 yılında Ü. Hacıbeyov tarafından bestelenmiş “Leyli ve Mecnun” ile (aynı zamanda o dönem için Doğu’da opera türünde yazılan ilk eser olmuştur) “Köroğlu” (1937) operaları, 1934 yılında A. Saygun’un (Türkiye) “Özsoy” operası, 1939’da M. Eşrefi’nin (Özbekistan) “Fırtına” (Irzayev, 2014: 64), V. Muhatov’un (Türkmenistan) “Keymir-Key” (1977) (Abukova, 1994 : 5) operaları gibi örnekleri saymak mümkündür.

Kendine özgü besteleme tekniğini geliştirmiş olan Hacıbeyov, makamsal sistemin içerisinde çeşitli ezgi ve motifler bestelemiştir. Eserlerini Majör-minör sisteminde değil, çoğunlukla geleneksel müziğin içinde barındırdığı makamsal potansiyeli ortaya çıkararak oluşturmuştur. Besteleme ve halk müziği derleme faaliyetlerinden elde ettiği tecrübe sonucu oluşturulan “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” kitabı (1945) uzun yıllar boyunca yeni nesil müzikologlar için halk müziği nazariyat kılavuzu olmuştur. Söz konusu kitapta Ü. Hacıbeyov sadece ezgi yazma örneklerinin sunulması ve açıklaması ile yetinmemiş, bu ezgilerin çok seslendirme yöntemlerini de göstermiştir. Örneğin, Şekil 1.3’teki gibi gösterilmiş olan Şur makamında bir ezgiyi:



Şekil 1.3 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Makamsal Ezgi
(http://musbook.musigi-dunya.az/az/rules_sound3.html)

besteci önce Klasik armoni kurallarına göre Şekil 4’teki gibi çok seslendirmiş:



Şekil 1.4 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Klasik Armonizasyon
Örneği
(http://musbook.musigi-dunya.az/az/rules_sound3.html)

Sonra ise aynı ezgiyi Şur makamının perdelerini kullanarak bir makamsal armonizasyon örneğini Şekil 1.5’teki gibi oluşturmuştur:



Şekil 1.5 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Makamsal Armonizasyon
Örneği
(http://musbook.musigi-dunya.az/az/rules_sound3.html)

Besteci kendi eserlerinde USM’de var olan çok seslendirme yöntemlerinden genişçe istifade ederek, hem homofonik, hem de polifonik teknikleri makamsal ezgilerin çok seslendirilmesi yolunda ustaca kullanmıştır.

Eserlerin içeriğini oluştururken armonik anlatım ezgisel akışa göre ikinci plana geçer ve ezgisel gelişmenin sonucu olarak şekillenir (Abezgauz, 1987: 7). Aşağıdaki örneğe bakıldığında (Şekil 1.6) bestecinin polifonik çok sesli tekniğinden de yararlandığını görmek mümkündür:



Şekil 1.6 Ü. Hacıbeyov, “Koroğlu” Operası, “Uvertür”, Yardımcı Tema
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/keroglu_noti.html)

Bir diğer önemli konu ise, Ü. Hacıbeyov’un Azerbaycan geleneksel müziğinde kullanılan ses sisteminin USM’nin tampere ses sistemine adapte etmesidir. Hacıbeyov’un yürüttüğü çalışmaların sonucunda (özellikle “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” araştırması kapsamında) makamsal materyalin piyano gibi çalgılarda da seslendirilmesinin mümkün olduğu ortaya çıkmıştır. Böylelikle Azerbaycan geleneksel müziğinin çok seslendirme problemi çözülmüştür. Çünkü herhangi bir tampere çalgıda makamsal ezgi çalınabilir hale getirildiği vakit, onun çok seslendirme şekillerinin de çoğalması ve çeşitlenmesi artık her bestecinin stilistik özellikleri ile oluşan bir tercih meselesi olur.

Bu konu post-Sovyet Döneminde geniş tartışmalara sebep olmuştur. Azerbaycan ses sistemi konusunda Hacıbeyov her ne kadar doğru tespitlerde bulunduysa da (Azerbaycan ses sisteminin Arap ve Fars ses sistemlerine benzerlik konusunda) yine de Sovyet dönemi kültür politikaların çerçevesinde hareket etmek zorundaydı (Şihaliyev, 2015: 6). Sovyet kültür politikaları ise sanatta unifikasyonu, yani tek yönlü, tek şekilli düşüncüyü dayatmıştı. Dolayısıyla, Sovyet Döneminde müzikte yöresel özellikler ikinci plana atılarak, tek çeşit ses sistemi, yani tampere sistemi kullanılması bir zorunluluk haline getirilmiştir. Bu koşullarda Hacıbeyov Azerbaycan ses sistemini tampere ses sistemine adapte ederek, Azerbaycan makamsal sisteminin çeşitliliğini ve kuruluş özelliklerini “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” adlı kapsamlı nazariyat kitabında açıklamıştır. Böylelikle Sovyet hükumetine bir nevi “bedel” ödeyerek (geleneksel ses sisteminin içerisinde değil, tampere sistemin çerçevesinde eser yaratmak gibi), Hacıbeyov kendi ülkesinin bir diğer önemli kültürel ve müziksel özelliğini, yani makam sistemini açıklayarak besteleme pratiğine destek sağlamıştır. Sovyet Döneminde geleneksel müzikler bazı müzikologların ve bestecilerin gözünde ham madde olarak görülmüştü (Lobkova, 2010: 3). Hatta geleneksel müzikler, USM tür ve formlarının dışında başlı başına araştırma konusu olamamış, müzik eğitiminde rağbet görememiştir. Buna rağmen, Hacıbeyov, geleneksel müziğin tek başına araştırılması gereken bir konu olduğunu ortaya koymuştur. Doğu Avrupa’da tek Hacıbeyov’un halk müziği ile tampere sistemin arasında oluşturduğu uyum, bestecinin geleneksel tür ve formların, USM tür ve formlarının arasında yer alması için gösterdiği çaba ve elde ettiği sonuçlar, tüm muhtemel tartışmaların (haklı veya haksız) yersiz olduğunu göstermiştir.

Hacıbeyov’un bu konuda devrim niteliğinde yaptığı araştırmalar ve bestelediği eserler çok önemli bir kaç durumu işaret etmektedir:

- Milli kültürü sadece otantik bir olgu olarak değil, evrensel kültürünün bir parçası olarak görmek mümkündür.
- Sanat, tüm sınırları aşabilecek bir güce sahip olduğu için, kendi içyapısında ve üretim aşamasında sınır tanımamaktadır.
- Sanatsal üretim aşamasında, orijinal, alışlagelmemiş çözümlerin ve buluşların ortaya çıkması sanatın gelişmesini sağlar.

1.3. Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Uluslararası Sanat Müziği Açısından Yeri ve Önemi

Farklı sanatsal dönemlerde bestelenmiş olan ve dönemine göre “çağdaş” olarak adlandırılacak müzik içerisinde “çağı” temsil eden bir takım hususlar vardır. O hususlar, her dönemin kendine özgü estetik kanonlarının içerisinde oluşarak “Bugünün müziği nasıl olmalı?” sorusuna bir cevap niteliğinde olmuşlardır. Her sanatsal dönem, belirli stilistik kurallar çerçevesinde, çağdaş müziğin ne şekilde gelişmesi gerektiğini sorgulayarak kendi tarihsel perspektifini çizmiştir. Bu sürecin içerisinde “zaman” kavramı hem sınırlayıcı (dönem), hem de devamlılığı sağlayan bir unsur olarak ortaya çıkarmıştır (gelenek). Her “zamanın” içerisinde oluşan sanatsal fenomenler (ister belirli eser olarak, isterse eser oluşturma prensipleri veya genel düşünce olarak) ortaya çıktıkları dönemi besler ve bu “zamanın” belirli stilistik modelleri haline gelirler. Müzikte her yeni dönem bir önceki “zamanın” içerisinde doğmuş olsa da, kendini geliştirme sürecinde, çağdaş koşulların sunduğu olanaklar içerisinde devam eder. Bir sonraki sanatsal “zaman” ise bir öncekinin estetik kanonlarını gözden geçirerek sanatsal yenilik olarak adlandırılacak yeni yaklaşım modellerini oluşturur. Böylelikle müzikte dönem bir öncekinin içerisinde ana hatları ile oluştuğu için öncekine sıkı bir biçimde bağlı olur. Diğer taraftan, içindeki sanatsal arayışlar neticesinde *dönem* sürekli yenilenen ve hareket eden bir olgudur. Her dönem kendine özgü müziksel düşünce ve bu düşünceyi ifade etme yollarının arayışı içerisinde olur. Bununla birlikte her dönemin kendine has besteleme tekniklerini geliştirme çabası o dönem bestecilerinin eserlerinde kendini gösterir. Bestecilerin kendi eserlerini besteleme faaliyeti (pratiği) sonucu ortaya çıkan birikim (eserler), ait oldukları dönemin estetik, sanatsal ve tekniksel arayışlarının yönünü karakterize eden zengin bir veri tabanı olarak tanımlanabilir.

Eğer sanatsal olguların tabiat olguları ile benzetilme yoluna girilirse, örneğin, Romantik Dönem sanatsal akım olarak gür akan bir nehre benzetilebilir. Belirli yönde akan suların enerjisi sayesinde kimi zaman tek yönlü gözüken akışının içerisinde farklı yönler ve keşfedilen alanlar belirlenebilir. Bu yeni yön ve alanlar genel akışının içerisinde oluşarak nehrin alışılagelmiş alan sınırlarını zorlar. Böylelikle nehir kendi boyutsal kaderini değiştirmeye çalışır. Eğer bu nehir imgesel olarak belirli bir dönemin atmosferine benzetilirse, nehrin gürlüğü dönemin estetik prensiplerinin yoğun bir şekilde geliştiği hususu ile çağrıştırılabilir. Aynı zamanda, Romantik Dönem’in eserlerinde genel

bir sanatsal düşünce hâkimdir: duygu ve psikolojik derinlik. Bestecilerin ana düşünceye özgün yaklaşımlarının neticesinde farklı sanatsal sonuçlara varmaları ise belirli bir yönde akan nehrin kendini genişletme çabasına (başka yönler kol atması gibi) benzetilebilir.

Diğer taraftan, Romantik Dönem'in müzik sanatına olan katkısı değerlendirilecek olursa, dönemin müzik eserlerinde ulusal unsurların öne çıktığı söylenebilir. Dönemin besteleme pratiğinde ulusallık vurgusu ağır basar ve her besteci kendi geleneksel müziklerine hassasiyetini artırır. Artık her besteci veya grup besteciler XVIII. yüzyılın klasisizm geleneğinin oluşturduğu belirgin, klasik ezgi, orantılı form, kanonlaşmış armoni ölçütlerine yeni bir boyut kazandırarak, kendi milli köklerini ortaya çıkarmayı tercih etmeye başlamışlardır. Bu durum XX. yüzyılda daha da derinleşerek, Çağdaş müzik olarak adlandırılan dönemin USM'ni yeni boyutlara taşıdı. Artık müzik eserlerin çağdaş teknikler ve yöntemlerin içermesi ile beraber, ulusal kökeni veya ulusal kimliğini taşıması da bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu ihtiyaç bir takım ülkelerin verdikleri başarılı eser örnekleri içerisinde kendini göstermiştir. Örneğin, Fransa, Polonya, Macaristan, Rusya, sonra ise eski Sovyetler Birliği gibi birçok ülkede müziksel arayışlar bu yönde gelişmeye başlamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti çevresindeki ülkelerde hız kazanan “ulusalcılık akımı” (Mustan Dönmez, Oyan, 2015: 87) etkisi altında ulusal müziğinin gelişmesi adına önemli adımlar atmıştır. Türkiye’de Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte müzikte ulusal ekol arayışı konusu ülkenin kültür politikalarının ana teması haline gelmişti. USM kapsamında gelişen Türk Ulusal Müziği kavramı “Türk Beşleri” olarak adlandırılan bir bestecilik ekolünün arayışları sonucunda ortaya çıkmıştır. “Bu beş besteci aynı çatı altında birleşip kurallar koymamış olsalar da, amaçları geleneksel Türk müziğini çok sesli bir yöntem içinde evrensel değerlere sunmaktır” (İlyasoğlu, 1998). N. K. Akses, C. R. Rey, U. C. Erkin, H. F. Alnar, A. A. Saygun gibi bestecilerden oluşan bu grubun “Rus Beşleri” ile ismindeki benzerliği göze çarpar. Bazı araştırmacılara göre bu benzerlik tesadüf değildir. “ Gökalp başta olmak üzere Gazimihal ve Yönetken gibi Musiki İnkılabı’na fikirleri ile yön veren birçok aydın “Rus beşlerini” yaratılması planlanan yeni Türk müziğine model olarak görmüş, nitekim Türkiye’de bu yolda devlet desteğiyle çaba gösteren müzisyenler de “Türk Beşleri” olarak adlandırılmıştır” (Ayas, 2016: 132).

SSCB’deki her ülkenin kendi ulusal ekolünün oluşumunda yolu farklıydı. Rusya’da D. Şostakoviç, S. Prokofyev, N. Myaskovski, Azerbaycan’da Ü. Hacıbeyov, G. Garayev,

C. Hacıyev, Ermenistan’da Gomitas, A. Haçaturyan, A. Spendiarov, Gürcüstan’da M. Balançivadze, D. Arakişvili, Ukrayna’da B. Yarovski, Beyaz Rusya’da V. Zolotarev ve A. Bogatirev kendi ülkelerinde ulusal bestecilik ekollerin oluşumunda kurucu rolünü üstlenen bestecilerdi.

Ulusal bestecilik ekollerinin kurulması ve bu ekollerin SSCB Besteciler Birliği kapsamında sürekli irtibat halinde olmaları hususu farklı müzik kültürlerin tek bir multikültürel ve sanatsal “havuz” içerisinde bulunmasına yol açmıştır. Bu durum sanatçılar arasında olan kültürel etkileşimleri arttıran faktör olarak değerlendirilebilir.

Ulusal ekollerin ortaya çıkması konusundaki gelişmelerin en parlak örneği eski Sovyetler Birliği ülkelerinden Azerbaycan’da oluşmuştur.

Azerbaycan bestecilik ekolünün kurucuları olarak anımsanan Üzeyir Hacıbeyov ile Müslüm Magomayev XX. yüzyılın başlarında bestelemiş oldukları eserler içerisinde ulusal müziğin gelişmesi adına çok önemli ipuçları vermişlerdir. Eğer söz konusu ipuçları sıralanacak olursa :

1. GHM’nin makamsal, biçimsel ve ritmik yapısına dayanarak,
2. USM’nin tür, form ve çok sesli yapısından faydalanarak,
3. Ulusal ve aynı zamanda evrensel unsurlarla birleştirilen eser bestelenmesi,

gibi prensiplerin Azerbaycan bestecilik ekolünün üstünde durduğu en önemli üç maddesini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Azerbaycan müzikolojisinde Gara Garayev, Cevdet Hacıyev, Fikret Emirov, Cahangir Cahangirov, Seyid Rüstemov gibi besteciler Üzeyir Hacıbeyov’un yazılı (“Azerbaycan Halk Müziği Esasları” başlıklı nazari eseri gibi) ve uygulamalı (çeşitli türlerde bestelediği eserler) olarak çizdiği yolun takipçileri olarak kabul edilmişlerdir. Azerbaycan bestecilik ekolünü oluşturan bu isimler, her birine has olan stili ile Üzeyir Hacıbeyov’un ortaya koyduğu besteleme metodunu uygulamış, özgün ve ulusal müziği temsil eden eserler bestelemişlerdir.

Azerbaycan bestecilik ekolünü temsil eden bestecilerinin tümü, kendi eserlerini oluştururken içindeki ezgisel, armonik, polifonik, ritmik ve çalgısal yapıya GHM unsurlarını yansıtmışlardır. Fakat kimi besteciler halk türküleri ile Âşık müziğinin yalınlığına vurgu yaparak (Üzeyir Hacıbeyov), kimileri ise Muğamın serbest ezgisel anlatımı örnek alarak (Fikret Emirov) eserler yazmışlardır. Söz konusu bestecilik ekolünün vermiş olduğu özgün eserlerin yapısal özelliklerine genel olarak bakılırsa, temel

prensiplerden (Üzeyir Hacıbeyov'un GHM'ne yaptığı vurgu) ayrılmaksızın, bestecilerden bazı isimler daha yalın makamsallığın ortaya çıkmasını (Seyid Rüstemov, Cahangir Cahangirov, Fikret Emirov), diğerleri ise çağdaş armoniler ile makamsal temelin ile birleşmesini (Gara Garayev) sağlamışlardır. Aynı ekolün mensupları olarak anılan besteciler besteleme pratiğine kendine özgü yaklaşımları ile dikkat çekerler. Örneğin, bir besteci kendi eseri içerisindeki polifonik yapıda geleneksel müziğin ezgisel çeşitliliğini temel alırken (Üzeyir Hacıbeyov, Cevdet Hacıyev), diğer besteci ise GHM'nin anlatım akışını kendi eserinin seyir ve form unsurlarına da uygulamıştır (Fikret Emirov, Niyazi Tağızade-Hacıbeyov).

Sovyetler Birliği çapında ün kazanmış, Sovyet dönemi sinema ve tiyatro projelerinde de yer almış bestecilerden özellikle Azerbaycan bestecilerinin yerini vurgulamak gerekir. Ü. Hacıbeyov 1908'de Azerbaycan ulusal bestecilik ekolünün temelini atmışsa da G. Garayev, C. Hacıyev, F. Emirov, N. Tağızade-Hacıbeyov, S.Hacıbeyov, T.Guliyev gibi besteciler ise bu ekolün Sovyetler Birliği ve onun dışında tanınması ile “Azerbaycan müziği” kavramının oluşmasında büyük rol oynamışlardır.

Sovyet müziğinin bir parçası olan Azerbaycan müziğinin 40'lı, 50'li ve 60'lı yıllarda ulaştığı gelişim zirvesi, Sovyet kültür politikalarının bir ürünü olarak değerlendirilmelidir. Çünkü Sovyetler Birliği Devleti sanatçıları destekleyerek ve örgütleyerek verdikleri ürünlerin yaygın hale gelmesini de sağlamıştır.

1.4. Azerbaycan Bestecilik Ekolü' nün Oluşmasında Üzeyir Hacıbeyov'un Rolü

Hem Azerbaycan hem de dünya tarihinde siyasi ve sosyal çelişkilerle dolu bir dönemde (1920-1940) Üzeyir Hacıbeyov kendi hümanist ve maarif görüşleri ile kültürlerarası diyalogun ne kadar üretken ve faydalı olabileceğini göstermiştir.

Geleneksel halk müziğini çok iyi bilmesi ile birlikte, Ü. Hacıbeyov opera, operet, semfoni, trio gibi USM'nin tür ve formları öğrenerek, yukarıda bahsi geçen önemli maddelerin Azerbaycan'daki besteleme pratiğine yerleşmesi adına çok önemli rol oynamıştır. Örneğin, 1908 yılında bestelediği “Leyli ve Mecnun” operasında, eserin dramaturjisini klasik USM formlarına dayandırırken (Uvertür, Koro, Aria, Dans), anlatım dilini ise Azerbaycan profesyonel geleneksel halk müziğinin türü olan “Muğam-Destgâh” ile çeşitli makamsal ezgilerden oluşturmuştur. Bununla birlikte, eserin

orquestrasyonunda çok sesli homofonik ve polifonik unsurlara genişçe yer vermekle beraber, eserin müziksel anlatımında makamsal stilinde bestelenmiş orijinal ezgilerini ön plana çıkarmıştır. Azerbaycan müzikoloji literatüründe Üzeyir Hacıbeyov'un sahneye koyulmuş ilk eseri olan "Leyli ve Mecnun" operası, USM ile GHM'nin unsurlarını birleştiren ilk eser olarak kabul edilmiştir. 1932-1936 yıllar arasında aynı besteci tarafından bestelenmiş olan "Köroğlu" operası ise ulusal ekolünün esas besteleme prensiplerini içeren, ve genç bestecileri etkileyen en önemli eser olarak kabul edilmiştir. Üzeyir Hacıbeyov'un bu iki eseri sayesinde (diğer türlerde bestelenmiş başarılı örnekleri ile beraber) Azerbaycan'da USM besteleme geleneği oluşmuş, GHM unsurlarının çeşitli klasik form ve türlerin içerisinde uygulama prensipleri ortaya çıkmıştır.

Üzeyir Hacıbeyov, geleneksel müziğin bol miktarda ve olağanüstü ustalıklarla yorumlandığı bir ortamda kendi müzikal zevkini ve görüşlerini oluşturmuştur. Firudun Şuşinski'ye göre : "Şuşa, hem Kafkaslar'ın hem de tüm Yakın ve Orta Doğu'nun vokal ekolüydü... Nasıl Avrupa müzik tarihinde İtalya vokal sanatının merkezi rolünü üstelemişse, aynı şekilde, XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında Kafkaslar ve tüm Şark için bu rolü Garabağ'ın Şuşa bölgesi üstlenmiştir." "... Her yıl, yaz aylarında Kafkas, Yakın Doğu ve Orta Asya bölgelerinden Şuşa'ya şairler, dramaturglar, besteciler, oyuncular ve müzisyenler gelirdi; aynı zamanda Rusya ve Batı Avrupa'da öğrenim gören Azeri öğrenciler burada tiyatro gösterileri yapar müzik meclislerine katılırlardı" (Şuşinski, 1985)

Azerbaycan geleneksel müziğinin temeli olan Muğam sanatını çok iyi bilen Üzeyir Hacıbeyov, Batı ve Rus profesyonel müziğin geleneği olan çok sesli eserleri incelemiş, bazılarını geleneksel çalgılara uyarlamıştır. Ayrıca Hacıbeyov, besteci sıfatı ile Rusya'da Rimski-Korsakof sınıfında öğrenim görmüş, Avrupa ve Rusya'da kabul görülen tür, form ve çok seslendirme çerçevesinde eserler bestelemiştir.

Kendi ülkesinin geleneksel müzik dilinden ve estetiğinden kopmadan, aynı zamanda tüm dünyada kabul görülen müzik kurallarını kendi sanatsal "süzgecinden" geçiren Üzeyir Hacıbeyov, Kafkaslar'da ve tüm Şark ülkelerinde XX. yüzyılın başlarında ilk Şark operasının bestecisi olarak kabul edilmiştir. 1908 yılında dahi Füzuli'nin "Leyli ve Mecnun" eseri üzerine yazdığı opera, "Batı" ile "Doğu'nun sanat kavramlarını buluşturmuş ve böylelikle müzikteki evrenselliğin önemini vurgulamıştır. Hacıbeyov'un sayesinde Avrupa ve Rusya'da yaygınlaşmış bir tür olan opera, kendine özgü olan

dramatürji ile biçimsel akışını (Uvertür, Aria, Koro) Azerbaycan kültürel, estetik ve müzikal geleneğin içerisinde çözümlemiştir. Dolayısıyla Hacıbeyov'un "Leyli ve Mecnun" operası besteleme pratiğinde GHM'nin USM ile sentezinin ilk örneği olmuştur.

1.5. Azerbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Geleneksel Halk Müziğinin Uluslararası Sanat Müziği Form ve Türleri ile Etkileşim Unsurlarına Bakış

"Geleneksel" kavramına bakıldığında, bu kavramın sadece halk müziğini veya müzik folklorunu genel başlık altında tanımlamak için kullanıldığını görmek mümkündür. Halbuki bu sınırlama bazen yetersiz olabiliyor. Çünkü dünyadaki profesyonel bestecilik de bir gelenektir. Kuşaktan kuşağa yazılı eserler şeklinde aktarılan müzik, bu veya diğer dönemdeki yapısal ve biçimsel kurallarını kalıplaştırır ve besteciler için bir kaynak, bir referans haline gelir. Bestecilik geleneği hem halk geleneğinin, hem de evrensel kavramların etrafında yoğunlaşan ve her zaman yeni eserler üreterek kendini yenileyen bir gelenektir (Karkın, Terzioğlu, 2015: 20)

Ü. Hacıbeyov'un öncülüğünde Azerbaycan bestecilik ekolü USM'nin tür ve formlarından genişçe istifade etmiş, yenilikçi eserler bestelemiştir. Hacıbeyov ilk büyük eseri olan "Leyli ve Mecnun" yapıtını opera türünde yazmıştır. Operaya özgü ve vazgeçilmez bölümleri olarak bilinen Uvertür, Koro, Dans, Aria, Düet, Trio gibi bölümler bestecinin eserinde de yer almıştır. Fakat eser tümü ile makamsal sistemin içerisinde oluşturulmuştur. Hatta eserin müziksel anlatımı çoğunlukla Muğam formunun bölümleri ve içeriği üzerine kurulmuştur.

Eğer Ü. Hacıbeyov'un eserlerine bakılırsa, USM'nin tür ve formlarına genişçe yer verdiği anlaşılır. Fakat bu konu bestecinin oluşturduğu müziksel içeriğin ışığında ele alınmalıdır. Hacıbeyov'un eserleri, klasik tür ve formlara yeni soluk ve orijinal çözümler getiren birer sanat eseri olarak tanımlanmalıdır. Azerbaycan müzikolojisinde Ü.Hacıbeyov'un "Köroğlu" operası hakkında yapılmış olan en geniş kapsamlı araştırmanın yazarı olan İ. Abezgauz, araştırmasının en önemli hususlardan birini şöyle açıklar: "Söz konusu çalışmada, Ü. Hacıbeyov'un USM ile Azerbaycan halk müziğinden ne gibi unsurları eserlerine entegre ettiği konusu üzerinde durmaktan ziyade (ki sırf bu konuya müzikologların çoğu odaklanmış durumda), bestecinin kendi eserleri ile Avrupa besteleme pratiğine ne gibi yenilikler kazandırdığı konusu üzerine gidilmesi tercih edilmiştir" (Abezgauz, 1987: 4). Hacıbeyov'un her eserinde orijinal ezgisel, armonik,

biçimsel buluşlar kendini yenileyerek bestecinin stilistik “vazgeçilmezlerini” oluşturmuşlardır.

Şüphesiz, GHM’nin Hacıbeyov eserleri üzerinde etkisi büyüktür. Bir taraftan, Azerbaycan Halk Türküleri, Âşık müziği, Oyun havaları, diğer taraftan ise Muğam-Destgâh ile Ritmik Muğamlar gibi geleneksel müziğin tür ve formları bestecinin eserlerindeki müziksel anlatımı kuvvetli derecede etkilemiştir.

Ü. Hacıbeyov başta olmak üzere Azerbaycan bestecilik ekolünün oluşturduğu bestecilik stili içerisinde hem GHM hem de USM öğelerine yer verilmiştir. Dolayısıyla bu tür eserlerin müziksel analizi GHM ile USM’nin yapısal unsurları dikkate alınarak gerçekleştirilmelidir.

Eğer GHM ile USM çerçevesinde bestelenen eserlerin analiz aşamalarına bakılırsa çalışmada konuya ilişkin kullanılan müziksel analizin odak noktaları aşağıda yer alan tablolardaki gibi gösterilebilir:

Tablo 1.1 Geleneksel Halk Müziği Eser Analizi Aşamaları



Tablo 1.2 Uluslararası Sanat Müziği Eser Analizi Aşamaları



Tablo 1.2’de görüldüğü gibi, USM’nin esere sağlamış olduğu çok sesli yapı hem ezgisel, hem armonik, hem de polifonik unsurları ile bir arada incelenmektedir. Dolayısıyla Azerbaycan bestecilik ekolünün ortaya koyduğu ve çalışmada yer alan bazı eserlerin analizinde özellikle çok sesli unsurların incelenmesi önem kazanmıştır.

1.6. Çok Sesli Eserlerin Yapısal Unsurlarını Oluşturma Sürecinde, Halk Müziğinin Geleneksel Unsurlarının ve Ses Sisteminin Önemi ve Fonksiyonu

Azerbaycan geleneksel müziğinin ses sisteminde devrim oluşturan olay sayesinde (Hacıbeyov’un kendi “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” çalışmasında makamların dizilerinde koma kavramına yer verilmemesi) belirgin ve her makama özgü ezgisel seyir kurallarının çok sesli müziğe uygun şekilde aktarılması mümkün olmuştur. Dolayısıyla makamsal sistemde besteleme ve çok seslendirme olanağı sağlanmıştır.

Her ne kadar geleneksel ses sistemi ve koma anlayışı çok sesli müziğin gelişmesi adına devre dışı bırakılmışsa da, Ü. Hacıbeyov başta olmak üzere, Azerbaycan bestecilik ekolünün bestecileri, eserlerinde “koma etkisini” verebilmişlerdir. Örneğin, Hacıbeyov’un “Köroğlu” için bestelediği “Uvertür”ünde Tarlar grubu, aktif motif işlemesine katıldığı eserin Gelişme bölümü kısmında Re Çahargâh makamındaki alt ve üst yeden seslerinin aynı anda seslendirilmesine katkı sağlamaktadırlar. Bu husus çok sesli olan bu eserde tampere sisteminin dışında olan bir tını ortaya çıkarmaktadır. Aşağıdaki Şekil 1.7’de “Tarlar” işaretinin altında gelişen tematik öğelerin içerisinde bunu görmek mümkündür:





Şekil 1.7 Ü. Hacıbeyov, “Koroğlu” Operası, “Uvertür”, Gelişme Bölümü
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/keroglu_noti2.html)

Özellikle GHM’nin temel çalgılardan olan Tarların girişi ile “koma etkisinin” meydana gelmesi, Hacıbeyov’un “coup de maitre” (frans. “usta dokunuşu”) anlamını taşımakla beraber, bu küçük nüans bestecinin Azerbaycan halk müziğinin ses yapısına ne kadar değer verdiğini göstermektedir.

Diğer taraftan, Azerbaycan GHM’nin önemli unsurlarından olan ve geleneksel icra şekillerinden (Muğam, Âşık müziği, türküler ve s.) meydana gelen çeşitli süslemeler, çarpmalar, triller, çok sesli eserlerin ezgisel özelliklerinin başında gelmektedirler. Yine Hacıbeyov’un ilk operasından (“Leyli ve Mecnun”) V. Perdenin açılışını yapan, hem Âşık müziğinde, hem de Ritmik Muğamlarda önemli yere sahip olan “Arazbarı” adlı halk eserinin (Şekil 1.8) orkestrasyonunda söz konusu unsurlar mevcuttur (Şekil 1.9):



Şekil 1.8 “Arazbarı” Ritmik Muğamı
(Bakıhanov, A., “Azerbaycan Ritmik Muğamları”)

(enene.musigi-dunya.az/knigi/az_ritmik_mugam/az_ritmik_mugam.html)

ARAZBARI

İbn-Selamın evi. Leylinin otağı. Leyli xəstədir.

Дом Ибн-Салама. Комната Лейли,
она нездорова.

Allegro moderato



Şəkil 1.9 Ü. Hacıbəyov, “Leyli və Mecnun” Operası, V. Perde, “Arazbarı”
(http://leyli-mejnun.musigi-dunya.az/az/leyli_77_az.html)

1.7. Genel Hatları ile Azərbaycan Bestecilik Ekolünün Uluslararası Sanat Müziği İçerisindeki Özgün Yapısı

Ü.Hacıbəyov, 1908 yılında bestelediği ve sahneye koyduğu “Leyli ve Mecnun” operası ile Azərbaycan’da başlatmış olduğu USM türleri içerisinde GHM’nin rolünü arttıran bestecilik pratiğine, 1913 yılında “Arşın Mal Alan” operettası ve 1937 yılında ise “Köroğlu” operası ile devam etmiş, ülkenin genç nesil bestecilerine bu konuda önemli *model* eserler bırakmıştır.

Azerbaycan bestecilik ekolünün üslubunu genel hatları ile değerlendirirken, Hacıbəyov’dan sonra gelen bestecilerin onun gösterdiği yoldan yürüdükleri hususuna vurgu yapmak gerekir. Azerbaycan bestecilik ekolünün GHM’ye yaklaşım tarzı artık Hacıbəyov’da ana hatları ile belirlenmiştir:

- a. Eserlerin ezgisel yapısı makama dayanır;
- b. Eserlerin armonik yapısı makamsal ezgilerin birbirleri ile uyum içerisinde yürütülmesi sonucunda ortaya çıkar;
- c. GHM'nin strüktürel özellikleri USM'nin tür ve formlarının içerisindeki anlatım biçimleri sayesinde yeniden şekillendirilir;
- d. GHM tür ve formları bazen USM tür ve formların yerine geçer. Örneğin, şan ve piyano için “Gazel”, orkestra için “Arazbarı”, “Senfonik Muğam” gibi.

Hacıbeyov'un eserlerinin incelemesi sonucunda ortaya çıkan bu prensipler müziksel anlatımın her aşamasında GHM'den istifade edilmesi ana fikrinin üzerine kurulmuştur. Azerbaycan bestecilik ekolünün önemli isimlerinden olan G. Garayev, F. Emirov, C. Hacıyev, N. Tağızade-Hacıbeyov gibi besteciler Ü. Hacıbeyov'un besteleme prensipleri doğrultusunda eser bestelemiş, söz konusu prensipleri geliştirmişlerdir. Her biri kendi besteci stilini oluşturmaya rağmen, yukarıdaki dört ana maddeyi titizlikle uygulamışlardır.

“Eğer geleneksel halk müziğini doğadaki servetlere benzetmek gerekirse, bu müziği yeraltındaki petrol kaynaklarına benzetebiliriz. Petrolün değerli katmanları farklı derinlikte olduğundan dolayı, sadece üstteki kaynağın verebileceği ile yetinmeyerek daha derin ve daha değerli kısımlara inmemiz gerekir. Çünkü bize gereken servetler tahmin edemeyeceğimiz kadar derinde bulunabiliyor. Bu durum geleneksel halk müziğinde de aynıdır. Geleneksel halk müziğinin değerli “katmanlarına” inmemizin vakti geldi ve bunu yapmak için üst düzeyde teknik araç gereçlere ihtiyacımız var.” (Garayev, 1978: 30)

Bu sözler Gara Garayev'e aittir. Bestecinin burada vurgulamak istediği GHM'nin içerisinde bulunan potansiyeldir. GHM'deki derinliğinin ve kapsamının farkına varılması adına Azerbaycan bestecilerine bir nevi çağrıda bulunan besteci, bunu gerçekleştirmek için, en son teknolojik buluşlar ile donatılmak gerektiğini ifade eder. Söz konusu teknik araç gereçler çağdaş müziğin geliştirmiş olduğu çeşitli besteleme teknikleri olarak anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, bu sözler Ü. Hacıbeyov'un uyguladığı besteleme prensiplerine devamının getirilmesi ve geliştirilmesi gerektiğini işaret etmektedir. Bu bağlamda Azerbaycan bestecilik ekolünün USM'nin birikimine başvurması ve her bestecinin kendine özgü yaklaşım şekillerinin geliştirme çabaları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. USM'deki çok seslendirme yöntemlerinden bolca istifade edilmesi.
2. USM'nin tür, form ve çalgı konusunda ürettiği teknik ve sanatsal buluşlardan faydalanarak, ulusal ve tümü ile milli müzik sanatının gelişimine katkı sağlanması.
3. USM'nin farklı dönemlerde geliştirmiş olduğu armoni anlayışını, onun tonal veya atonal organizasyon prensibi ile beraber eserlerin oluşturulması sürecinde evrensel dil olarak kullanılması.

Sovyet kültürünün bir ürünü olarak ortaya çıkan Azerbaycan bestecilik ekolü, bir taraftan ulusal, diğer taraftan ise evrensel değerler üzerinde durmuştur. Azerbaycan bestecileri tarafından oluşturulmuş eserler ilk bakışta çağdaş Sovyet kültürünün ürünleri olarak düşünülse de, bu eserlerin GHM'den beslendiği ve milli kültürünü temsil ettiği ortadadır.

1.7.1. Ezgi ve Makam: Geleneksel Halk Müziğini Çok Seslendirme Tekniği İçerisinde Geleneksel Ezgi ve Makamsal Duyumun Uygulanabilmesi Sorunu

Azerbaycan bestecilik ekolünde kendi eserlerinin ezgisel hususunu oluşturma yolunda GHM'nin makamsal ve ritmik özelliklerini USM'nin biçimsel boyutu ile birleştiren ilk besteci Üzeyir Hacıbeyov olmuştur.

Ezgi ve “ezgisel seyir” (Abezgauz, 1987: 15) alanında Hacıbeyov'un buluşlarını aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

- Motif ve ezgi yapıları makam sistemi içerisinde tasarlanmıştır;
- Ezgisel seyir makamların esas seslerin etrafında oluşturulmaktadır;
- Ezgisel seyir farklı partilerin içerisinde geliştiği zaman polifonik çok seslilik ortaya çıkmaktadır

Hacıbeyov'un oluşturduğu ezgisel yapı Azerbaycan halk müziğinin makamsal özelliklerinden kaynaklanan ve USM'nin geliştirdiği çok seslendirme teknikleri ile şekillenen bir olgu olarak değerlendirilebilir. Hacıbeyov eserlerinde ortaya koyduğu polifonik teknik ile ezgisel ve armonik faktörleri ön plana çıkarmıştır. Hiçbir eserinde motif ögesi tek sesli, izole bir şekilde oluşmamıştır. Çünkü ana motifin içerisinde yer alan ve imitasyona benzeyen yardımcı veya eşlik eden ezgiler bu motifin ayrılmaz birer parçaları şekline gelmişlerdir.

The image displays a musical score for the song "Sensiz" by Ü. Hacıbeyov. The score is written for Canto (Vocal) and Piano (Piano). The tempo is marked "Allegro moderato". The key signature is D major (two sharps). The time signature is 6/8. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the piano accompaniment starting at measure 1. The second system starts at measure 5 and includes a "marcato" section. The third system starts at measure 9 and includes a "dim." (diminuendo) section. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamics like *f*, *mf*, *p*, and *marcato*.

Şekil 1.10 Ü. Hacıbeyov, “Sensiz” Şan ve Piyano için Gazel
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/sensiz_az.html)

Yukarıdaki Şekil 1.10’da görüldüğü gibi, eserin giriş kısmı dört partili olarak gelişen çok sesli yapıya sahiptir. Belirli bir ritmik formül üzerinde kurulmuş olan piyano eşliği, farklı partilerde imitasyon şeklinde gelişen aynı motifi içermektedir. Bu özellik Gazelin şan partisi girmeden, esere olağanüstü ezgisel yoğunluk sağlamaktadır. Sırf polifonik olarak gelişen eserin giriş ve ara nağme bölümleri Gazelin ezgisel dokusunu zenginleştirerek akustik yansıma etkisini ortaya koymaktadır.

Hacıbeyov'un oluşturduğu ezgisel stil ekolün diğer bestecileri tarafından takip edilmiştir. F. Emirov, G. Garayev, C. Hacıyev gibi besteciler kendi eserlerinin melodik unsurlarını oluştururken, yatay çok sesli teknikten bolca istifade etmişlerdi.

1.7.1.1. Ü.Hacıbeyov'un “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” Kitabına Göre Azerbaycan Makam Sisteminin Özellikleri

Azerbaycan bestecilik ekolünün temelini atan Üzeyir Hacıbeyov, Azerbaycan makamsal sistemine uygun olarak bestelenen ezgilerin çok sesli müziksel anlatımda kullanılmasının mümkün olduğunu savunmuştur. Statik ve sıkı kurallara dayanan çok seslendirme yöntemlerine karşıydı ve bir ezginin armonize edilmesi için makama dayalı ezgilerinin kullanmasının taraftarıydı. Dolayısı ile halk müziğinin makamsal çeşitliliğinden faydalanarak; eserin ezgisel, armonik ve biçimsel planlarını oluşturmak, Hacıbeyov'un en önemli çalışma metotlarından biri olmuştur (Abezgauz, 1987:13).

Ü. Hacıbeyov Azerbaycan geleneksel müziğinin 7 esas (Rast, Şur, Segâh, Şüşter, Çahargâh, Bayatı-Şiraz ve Humayun) ve 3 yardımcı (2.tür Çahargâh, Sarenç ve Şehnaz) makamların üzerine kurulduğunu tespit etmiştir (Hacıbeyov, 1957:9). Bu makamları dizileri ile birlikte gösteren Hacıbeyov, her makamın kendine has olan seyir tipine ve aralıksal yapıya sahip olduğu hususu üzerinde durmuştur.

Hacıbeyov “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” başlıklı çalışmanın (1945) ezgi besteleme prensiplerine ayrılan bölümünde Hacıbeyov her makamın içerisinde motif ve/veya cümle oluşturma kurallarını açıklamıştır. Makam dizisini göstererek, her makam için farklı eksen (karar sesi) ve bu eksene doğru seslerin yürüyüş çeşitlerini, inici veya çıkıcı yardımcı seslerin hareketlerini incelenmiş, her makam için bitiş (veya Kadans) örnekleri vermiştir.

Azerbaycan GHM'si ile ilgili kapsamlı nazari çalışmasında besteci geleneksel müziklerde kullanılan yedi tane esas makamı aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

Rast Makamı:



Şekil 1.11 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Rast Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Şur makamı:



Şekil 1.12 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şur Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Segâh makamı:



Şekil 1.13 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Segâh Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Şüşter makamı:



Şekil 1.14 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şüşter Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Çahargâh makamı:



Şekil 1.15 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Çahargâh Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Bayatı Şiraz makamı:



Şekil 1.16 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Bayatı Şiraz
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Humayun makamı:



Şekil 1.17 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Humayun Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Aralıksal yapılarına göre farklılık göstermekte olan bu makamlar dizi şeklinde gösterildikten sonra, her makamın içerisinde eksenî temsil eden perdeye yönelik ses yürüyüşleri içeren yarım ve tam bitiş niteliğinde olan örnekler verilmiştir:



Şekil 1.18 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Kadans Bitişleri
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Hacıbeyov, “Yardımcı makamlar” olarak tanımladığı 2. tür Çahargah, Şehnaz ve Sarenc makamlarının dizilerini de aşağıdaki gibi göstermiştir:

2.tür Çahargâh makamı:



Şekil 1.19 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, 2. Tür Çahargâh Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Şehnaz makamı:



Şekil 1.20 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şehnaz Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Sarenc makamı:



Şekil 1.21 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Sarenc Makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Hacıbeyov’un “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” kitabında yedi esas ve üç yardımcı makamların içerisinde ezgi besteleme örnekleri de verilmiştir. Ayrıca besteci her makam içinde sıçrama hareketlerini ele almış, bazı makamlarda mümkün olan alterasyon hareketlerini de belirtmiştir.

Örneğin, Şekil 1.22’de Segâh makamında belirli perdelerde yapılabilecek atlama hareketleri gösterilmiştir:



Şekil 1.22 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Makam Dizisi İçerisinde Yapılabilecek Sıçrama Hareketleri
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Aşağıdaki Şekil 1.23.’te ise Rast makamında Hacıbeyov’a göre mümkün olan kromatik hareketler gösterilmektedir:



Şekil 1.23 Ü. Hacıbeyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Rast Makamı İçinde Yapılabilecek Kromatik Hareketler
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

Azerbaycan bestecilik ekolünün eserlerinde ortaya çıkan makamsal yapı, bu ekolü temsil eden en önemli bestecisinin, yani Ü.Hacıbeyov’un araştırma ve uygulamalarından kaynaklanmıştır. Hacıbeyov’un yalın ve bir o kadar da orijinal bestelerde makamın potansiyelini en geniş şekilde kullandığı gözlemlenebilir.

Bestelediği eserlerin hem ezgisel hem armonik öğelerinde makama yabancı olan sesler veya Majör-minör sistemine uyma gayesi ile oluşturulan armonik yapı söz konusu değildir. Rast makamı Majörün, Bayatı Şiraz ise minörün tınlayışına benzedikleri için bazen eserlerin tematik materyalin Majör-minör sistemine yakınlığı tespit edilebilir. Halbuki eserlerin ezgisel gidişatına bakıldığı zaman bu materyalin Majör-minör sistemine uymadığı ortaya çıkar. Örneğin, “Aşıq Sayağı” eserine bakılacak olursa, Şekil 1.24’ten yola çıkarak ilk motifi (A) Mi Maye Şur makamında iken, eserin diğer motifin (B) ise Si sesi üzerinde, yani Şur makamının Hicaz bölümünde geliştiğini görmek mümkündür:



Şekil 1.24 Ü. Hacıbeyov “Aşiq Sığağı” Triosu
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/ashiqsayagi.html>)

Hacıbeyov’un makamı kapsamlı kullandığını gösteren bir diğer örnek ise bestecinin “Arşın Mal Alan” başlıklı operettasının IV. Perdesindeki “Gülçöhrə’nin Ağıtı” bölümüdür:



Şekil 1.25 Ü. Hacıbeyov, “Arşın Mal Alan” Operettası, “Gülçöhrə’nin Ağıtı”
(http://arshin.musigi-dunya.az/az/arshin_74.html)

Yukardaki örnekte (Şekil 1.25) şan partisi girmeden önce eserin giriş bölümünde Şuşter makamının tüm perdeleri ile makama has olan ses organizasyonu sergilenmesi göze çarpar. Girişin tonu ilk bakışta do minör gibi gözüксе de, ana ezginin sunulması ile Şuşter makamına özgü ezgisel seyir ortaya çıkar.

1.7.2. Armonik Yapı: Geleneksel Halk Müziğinin Çok Seslendirme Tekniğinde Armonizasyon Sorunu

USM çerçevesinde geliştirilmiş olan armoni anlayışı, ekolden ekole, besteciden besteciye, eserden esere fark gösterse de, XX. yüzyıla kadar Majör-minör sistemi ile modal sistemin dışına çıkmamıştır. XX. yüzyılın başlarında bu sistemlerin içerisinde bestecilerin güçlü eserler bestelemelerine rağmen, gittikçe artan atonal ve dodekafonik arayışlarının sonucunda armoni kavramı tonalite ile modun dışına çıkmış, akor anlayışı da değişime uğramıştır.

Azerbaycan bestecilik ekolünün armonik dili bir taraftan GHM'den, diğer taraftan ise USM'nin birikiminden beslenmiştir. Aynı zamanda Azerbaycan bestecileri Rus ve Batı bestecilerinin (D. Şostakoviç, S. Prokofyev, G. Mahler, B. Bartok) armonik arayışlarından esinlenmişlerdir.

20'li yıllarda Ü.Hacıbeyov'un öncülüğünde Sovyet Azerbaycan ile Rusya arasında başlamış olan kültürel etkileşim (Moskova Konservatuarından öğretim üyelerinin Bakü'ye davet edilmesi, Bakü'de Devlet Konservatuarın açılması, genç nesil bestecilerin Rusya'da eğitim görmeleri, Rus bestecilerinin Bakü'ye davet edilmesi, Besteciler Birliği kurumunun faaliyete geçmesi, Moskova'da Azerbaycan müziği günlerini organize edilmesi) Azerbaycan bestecilik ekolünün oluşmasında ve bu ekole ait olan bestecilerin USM repertuarına ulaşmalarında büyük rol oynamıştır. D. Şostakoviç'in Bakü'ye gelmesi, Garayev ile Hacıyev'in Moskova Konservatuarında Şostakoviç rehberliğinde eğitim görmeleri, söz konusu etkileşimin iki önemli örneğidir. Özellikle sanat ve eğitim alanlarında sürdürülen bu etkileşim sayesinde, Hacıbeyov'un baştan içgüdüsel olarak geliştirdiği armoni anlayışı, diğer bestecilerde yankı bulmuş ve çağdaş armoni prensipleri ile harmanlanmıştır. Böylelikle Azerbaycan bestecilik ekolünün eserlerinin armonik yapısı, hem GHM'nin, hem de çağdaş armoninin unsurlarını içermekteydi. Hacıbeyov'un eserlerinde GHM'den kaynaklanan makamsal ezgilerin polifonik şekilde ilerlemesinden ortaya çıkan dikey çok seslilik (armoni), Azerbaycan bestecilik ekolünü temsil eden

besteciler tarafından geliştirilmiş, bazen tonal, bazen de atonal ve hatta dodekafonik (12 ses tekniği) tekniklerin çerçevesi içerisine yorumlanmıştır.

GHM'nin USM'de uygulama alanlarına bakıldığında, en çok soru ve/veya sorun oluşturan husus, bu süreçte armoninin yeri ve uygulama şekilleridir.

Hem uygulama pratiğinde, hem bu pratiğin analiz metotlarında belirgin ve net çözümler söz konusu olmadığından dolayı, GHM'nin çok seslendirilmesi problemi halen bestecilik ile müzikolojinin en önemli problemlerinden biri olarak kalmaktadır. Halen bazı müzik kültürlerinde halk müziği örneklerinin çok seslendirilebilirliği hususu tartışma konusu olurken, bazı diğer müzik kültürlerinde ise en yenilikçi ve çağdaş metotları ile halk müziği örnekleri çok seslendirilmektedir. Bu konuda belirleyici husus olarak geleneksel ses sistemi kabul edilirse, bazı müzik kültürlerinde GHM'nin çok sesli müziğin dışında kalmasının nedeni de anlaşılabilir.

Armoni, tampere sistemin içerisinde geliştiği çok sesli müziğin ürünüdür. Dolayısıyla, GHM unsurlarını içeren bir eserde armoninin uygulanabilirliği konusu bazı sorunları da beraberinde getirir. Örneğin,

1. Geleneksel ses sisteminin tampere sistemi ile uyumsuzluğu;
2. Tonal/atonal müziğin içerisine GHM'ye ait olan unsurların yansması;
3. GHM ile USM unsurlarının birbirleri ile uyum derecesi.

GHM'deki ses sistemi ile GHM'nin makamsal düzeninin USM'nin tampere ses sistemi içerisinde tonal/modal akor hiyerarşisinde çözümlenmesi hususu bu konu ile ilgili en önemli sorunlardan biridir.

Armoni her besteciye, bestecilik ekolüne veya dönem stiline göre farklılaşan ve değişen bir kavramdır. Dolayısıyla, Klasizm Dönemi'nden sonra, Romantizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm ve ulusal ekollerin oluşum dönemlerinde bu akımlara ait olan besteciler tarafından ortaya koydukları armoni anlayışının tek bir açıdan değerlendirilmesi güçtür. Örneğin, Empresyonist eserlerin armonik yapısını Klasik armoni (XVII.-XIX. yy.) kurallarına göre incelenmesinin mümkün olmadığı gibi, aynı fonksiyonel mantığın romantik ve ulusal müzik yapıtlarına uygulanması doğru olmaz. Fakat dikey çok sesliliğin olgunlaşma süreci büyük ölçüde Klasizm Dönemi'ne denk geldiği için, bu döneme ait olan fonksiyonel unsurlar ve onların nazari açıklamaları Armoni biliminin esasları olarak öne sürülmüş, bu döneme özgü ve aynı zamanda

evrensel değere sahip kavramlar haline gelmişlerdir. Armoni kavramı, tümü ile USM'in gelişim evreleri içerisinde olgunlaşmış bir kavram olmasına rağmen, XX. yüzyılda farklı ulusal bestecilik ekollerde etnik kimliğin içerdiği önemli bir unsur şekline gelmiştir.

Makamsal armoni, çağdaş armoninin bir parçası olmasına rağmen, henüz USM'deki gibi, tam anlamı ile kendi tipolojik armonik modellerini ve bu modellerin birbirleri ile tipolojik olarak, ilişkilendirme sistemini geliştirememiştir. Örneğin, bestecilik pratiği sonucunda Çağdaş Dönem'de ortaya çıkan akor çeşitliliği veya caz müziği armonisinde oluşan belirli armonik standartlar, bilimsel olarak açıklanmış, tipolojik olarak kendi içyapılarını oluşturmuşlardır. Makamsal çok sesli eserlerinde ise ortaya çıkan armoni unsurları (akor kuruluşları veya akor bağlantıları gibi) geleneksel ve caz armonileri kadar sistemleştirilmemiştir. Örneğin, Azerbaycan geleneksel makam sistemindeki Şüşter makamı hariç, tüm makam dizilerinin eksen veya karar sesi IV. derece olarak kabul edilirse (Hacıbeyov'a göre), makamın I. derecesi veya eksenin alt dörtlüsü olan ses hangi armonik fonksiyonuna sahiptir, sorusu halen tipolojik bir cevap bulamamaktadır.

Geleneksel müziğin bestecilik pratiğine girmesi ile armonideki fonksiyon anlayışı ve akor hiyerarşisi problemi ortaya çıkmıştır. Majör-minör sisteminin içerisinde oluşturulmuş akorların fonksiyonel hiyerarşisi ve onların nazari açıklaması makamsal sistemde yazılmış eserlerin incelenmesi için yetersiz kalmıştır. Çünkü her makam farklı aralıksal yapıya sahip olduğu gibi, karar sesinin ve çevredeki seslerin fonksiyonel rolü her makamda aynı olmayabilir. Dolayısıyla, makamsal sisteme özgü olan derece ve fonksiyon anlayışı Majör-minör sistemindeki esas unsurları ile denk gelmemektedir. Makamsal eserlerin armonik analizi sırasında farklı bir yaklaşım şekline ihtiyaç duyulmakla birlikte, Azerbaycan bestecilik ekolünün ortaya çıkardığı armonizasyon tekniği hem Majör-minör, hem de makamsal sistemlerin iç içe kullanılması, eserlerin incelenmesi için de çok önemli olanak sağlamıştır.

Bir diğer sorun, akor kuruluşları ile ilgilidir. Bilindiği üzere USM'de akor daha çok üçlü aralıklarla kurulmaktadır. Çağdaş dönemde ise, bu aralıksal tipte kurulan akorların yanı sıra dörtlü ve beşli aralıklar ile kurulan akorlar da ortaya çıkmıştır. Kemal İlerici'nin "Uygusal Dörtlü aralıklı her hangi üç ses biraraya gelirse bir uygu kurulmuş olur" (İlerici, 1954: 28) makamsal akor tanımından yola çıkarak, makamsal armonideki akor

kuruluşlarının temelinde dörtlü ve beşli aralıkların çoğunluk oluşturduğunu tespit etmek mümkündür. Eğer makam dizisinin her sesinden bu tipte akorlar kurulursa, bazen artırılmış dörtlü, bazen ise eksilmiş beşli aralıkların sert tınlarına rastlanabilir. Dolayısıyla, makamın dizisel özelliklerinden yola çıkarak sadece dörtlü-beşli akorların oluşması, armonik etki açısından belirli tınısal sorunları veya sınırları oluşturabilir.

Azerbaycan bestecilik ekolünü oluşturan isimler kendine özgü bir şekilde armoni kavramını işlemişlerdi. Armoni, Azerbaycan bestecilik ekolünü başka ulusal ekollerden ayıran unsurların başında gelmektedir. Müziksel anlatım stilinin önemli unsuru olan armoni, Azerbaycan ekolünün ulusal kimliğini ortaya koymuştur.

Azerbaycan bestecilik ekolüne ait olan eserlerin armonik yapısına bakıldığında dörtlü ve beşli aralıklarla oluşan armoniler l armonilerle karma şekilde ve i içe kullanıldığını tespit etmek mümkündür. Azerbaycan bestecileri her makamsal ezginin içerisinde mevcut olan eksen-yeden ses veya eksen-yardımcı ses arasında oluşan bağı tespit edip eserlerinde ezgisel seyir modellerini üretmişlerdir. Azerbaycan bestecilik ekolü ortaya koyduğu armonik yapı sayesinde GHM'nin çok seslendirilmesi problemine çözüm bulmuşlardır.

Azerbaycan bestecilik ekolünün vermiş olduğu eserlerin armonik açıdan analizi yapılırken makamsal sistemdeki perde hiyerarşisi ile USM'deki akor ve fonksiyon anlayışının devreye girmesi önemli olabilir.

Hacıbeyov'un eserlerinde makamsal ezgilerin bir araya gelinmesi ile oluşan polifonik çok seslilik müziksel anlatımının hem dikey (makamsal armoni), hem de yatay (makam üzerinde kurulmuş ezgisel çeşitlilik) unsurlarını ortaya çıkarır. Örneğin, yine Hacıbeyov'un "Aşıq Sayağı" başlıklı piyano Trio'sunun ilk motifine bakıldığında, esas armonik temelinin (piyano partisi) şur makamında olduğunu görmek mümkündür:



Şekil 1.26 Ü. Hacıbəyov, “Aşıq Səyagı” Triosu
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/ashiqsayagi.html>)

Yukardaki Şekil 1.26’da dört partili olarak yazılmış olan piyanonun giriş motifi Mi kararlı Şur makamının karakteristik ezgisel seyirini içerirken (do diyez-re-mi), aynı piyano partisinin pesteki kısmı La sesinin üzerinde kurulmaktadır. Hacıbəyov’un “Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları” kitabındaki Şekil 1.27 ile gösterilen Şur makamının dizisine bakıldığında (Burada Şur makamı dizisinin kararı Re sesidir):



Şekil 1.27 Ü. Hacıbəyov, “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”, Şur makamı
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az>)

piyano partisinin içerisinde Mi karar sesinin dörtlüsü olan La sesinin, ilk motifinin armonik temelini oluşturduğunu görmek mümkündür.

Daha sonra, kontrpuan tekniğinden faydalanan Hacıbəyov, aynı motifi oluşturan seslerin yerlerini (oktavını) aşağıdaki Şekil 1.28’deki gibi değiştirir:



Şekil 1.28 Ü. Hacıbeyov, “Aşık Sığağı” Triosu
(<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/ashiqsayagi.html>)

Dolayısıyla, piyanonun ana motifi kendi makamsal yapısından hiçbir şey kaybetmeden farklı armonik çerçeveye girer. Çellonun ilk motifinde ise Şur makamına özgü bir ezgisel yürüyüş sergilenmektedir.

Böylelikle, eserin ilk sekiz ölçüsü boyunca piyano partisinin temelinde La sesi hâkim iken, dokuzuncu ölçüden itibaren, daha önce en üstte olan do-diyez-re-mi ezgisel ögesi, piyanonun en alt partisinde yer alır. Bundan dolayı piyano girişinin ilk (1.-8. ölçüler) ve sonraki kısmı (9.-16. Ölçüler) soru-cevap niteliğinde iki cümle içeren bir periyot strüktürünü oluşturulmaktadır. Dolayısıyla bu örnekte Hacıbeyov’un USM’de alışlagelmiş strüktürel yapıyı (periyot) makamsal zeminin üzerinde kurduğunu görmek mümkündür.

1.7.3. Ritmik/Metrik Yapı: Geleneksel Halk Ritimlerinin Uluslararası Sanat Müziğine Taşınması Sorunu

Azerbaycan bestecilik ekolünün eserlerinin ritmik/metrik özelliklerine bakıldığında, muğamdaki doğaçlama bölümleri başta olmak üzere, Ritmik Muğamlar, Rengler, Tesnifler, oyun havaları, halk türküleri ve Âşık müziği gibi türlerin ritmik/metrik unsurları eser oluşumunda belirleyici rol oynadıkları hususu göze çarpar.

Oyun havaları metrik olarak çoğunlukla 6/8 veya 3/4 sistemleri ile sınırlı iken, halk türkülerinde 2/4, 3/8, 6/8, 3/4 gibi ölçü sistemlerine rastlamak mümkündür. Ritmik Muğamlarda 4/4 (Heyratı, Ovşarı), 3/4 (Arazbarı), 2/4 (Simayı-Şems) gibi sistemleri

yaygın iken, Âşık müziğinde ise 6/8 (Semenderi, Koroğlu Gözellemesi), 2/4 (Heyderi), 3/4 (Destanı) ölçü sistemleri mevcuttur.

Nadiren 5/8, 7/8, 6/4 veya 3/2 ölçü sistemlerine rastlanır: daha çok Âşık müziğinde bu tür metrik organizasyonlar görülebilir.

Azerbaycan GHM'nin kullandığı bu metrik özelliklerin, USM içerisinde de mevcut olduğu bilinmektedir. Buna rağmen GHM'nin ritmik modelleri daha çok kendi orijinal içyapısı ile öne çıkar. Çoğu zaman senkop GHM ritimlerinde belirleyici rol oynar:



Şekil 1.29 Şikesteyi-Fars Rengi

(Rüstemov, S. 1954, “Azerbaycan Halk Rengleri”, 1. Kitap)

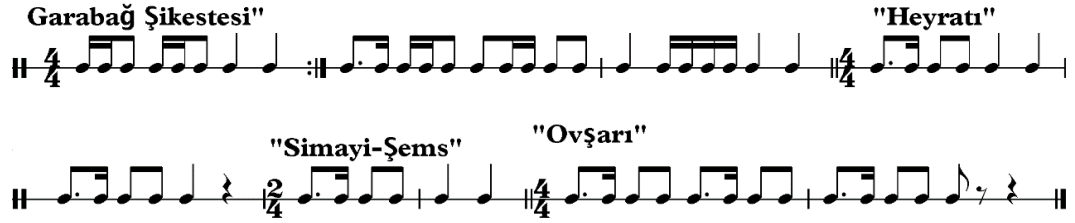
Yukarıdaki Şekil 1.29’da Rengin 1. ölçüsünde kuvvetli vuruşun devre dışı bırakılması, 2. ölçüsünde ise bu durumu toparlanması, Azerbaycan GHM’i için çok karakteristik bir unsurdur.

Azerbaycan halk türkülerinin bazı metrik/ritmik özellikleri aşağıda yer alan Şekil 1.30 ve 1.31 ile gösterilebilir:



Şekil 1.30 Azerbaycan Halk Türkülerin Ritmik Özellikleri

Azerbaycan *Zerbi Muğamları* (Ritmik Muğamları) GHM'nin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Söz konusu Muğamlar belirgin bir ritmik zeminin üzerinde kurulmuştur:



Şekil 1.31 Azerbaycan Ritmik Muğamların Ritmik Özellikleri
(enene-musigi-dunya.az/knigi/az_ritmik_mugam/az_ritmik_mugam.html)

Yukarda gösterilen ritim çeşitlerine Azerbaycan bestecilik ekolü mensupları eserlerinde genişçe yer vermişlerdir.

Azerbaycan bestecileri güfteye dayalı eserlerinde ise, hem GHM'nin metrik/ritmik yapısından, hem de klasik şiirin özelliklerinden istifade etmişlerdir. Örneğin, Ü.Hacıbeyov Nizami Gencevi'nin "Sensiz" adlı Gazelinin üzerine bestelediği eserde, aruzun ritmik özelliklerinden faydalanmıştır.

"Bizim gözlemlerimize göre Nizami gazellerinde mısra veya beyitte *aynı seslerin* tekrarlanması, aynı *kökten oluşan* kelimelerin satır ve mısralarda paralel kullanılması, yani *kök seslerinin* tekrarlanması, *aynı kelimelerin paralel şekilde* tekrarlanması, aynı kelimelerin *farklı pozisyonlarda* tekrarlanması, aynı *cinsli seslerin - sözlerin* tekrarlanması, beytin *son iki kelimesinin* tekrarlanması vb. şiirde ritim ve ahenk yaratan poetik faktörlerdir" (Hacıyeva, 2014: 182) . Bu tespitten yola çıkarak, Hacıbeyov'un Şan ve Piyano için bestelediği "Sensiz" Gazelinin bazı müziksel unsurları daha kolay anlaşılabilir.



Şekil 1.32 Ü. Hacıbeyov, “Sensiz” Şan ve Piyano için Gazel
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/sensiz_az.html)

Hacıbeyov, Şekil 1.32’de örneği verilen Gazelin aruz ritmini şan partisindeki seslere aktararak, orijinal şiir kadar mükemmel sonuçlara varmıştır. Besteci kendi eseri için 6/8 ölçü sistemini seçerek Gazel aruzunun kelimeleri ile içindeki hecelerin tekrarını ifade etmek için en doğal modelini oluşturduğu söylenebilir.

1.7.4. Tür ve Çalgı: Geleneksel Halk Müziği Tür ve Çalgılarının Uluslararası Sanat Müziğine Taşınması Sorunu

Azerbaycan müzik tarihinde ilk olarak Üzeyir Hacıbeyov “Leyli ve Mecnun” operasında Muğam türünü opera ile buluşturmuştur. Bu operanın başlıca özelliği: esas karakterlerin kendilerini Muğam şubelerinin içeriği ile ifade etmeleridir. Bilindiği üzere opera türünde Aria, Düet, Trio gibi sabit bölümler esas karakterlerin müziksel kimliğini aktarmak adına besteci tarafından oluşturulur. Operadaki karakterlere belirgin müziksel farklılık kazandırmak için besteci farklı anlatım unsurlarından faydalanır. Ayrıca esas entrikanın etkisini güçlendirmek için operanın ara bölümleri de (Perdeye Giriş, Koro, Dans) önemli rol oynarlar. Bu bölümler esas bölümlerin (Aria, Düet, Trio) önemini artıran ve onları hazırlayan unsurlar olarak operada yer alırlar.

Operanın bu özelliklerini çok iyi bilen Hacıbeyov, “Leyli ve Mecnun” operasının esas karakterlerin Aria bölümlerinde sadece Muğam şubesini belirler. Bu bölümlerin yazılı notası yoktur. Klasik Muğam eşliğini oluşturan Tar ile Kemeñçe solistin doğaçlamasını takip ederler. Düet bölümleri kimi zaman Muğam şubesi olarak (her iki

karakter de farklı makamda söyler), kimi zaman ise bestelenmiş eser şeklinde tasarlanmıştır (Leyli ve İbn-Sellam'ın Düeti).

Opera türünün vazgeçilmez formları olan Uvertür, Perdelere Giriş, Koro ve Danslar “Leyli ve Mecnun'da Hacıbeyov'un orijinal besteleridir veya GHM'ye ait çok seslendirilmiş bölümlerdir (“Arazbarı”).

Bu operada Hacıbeyov esas karakterlerin entrikadaki pozisyona ve ifade ettikleri duygulara göre onlara ait müziksel içeriklerini belirlemiştir. Bunun için de Muğamı kullanmıştır. Esas karakterlerin duygu ve düşüncelerini aktarmak için besteci USM'nin içerisindeki hiçbir unsurundan faydalanmamıştır. Besteci Muğam şubelerini içerisindeki genel duygusal eğilimlerine göre seçerek (Şüşter – hüzn, Segâh-aşk, Rast-sevinç) operanın en önemli sahnelerini onlar ile aktarmıştır. Muğamın ifade gücünden faydalanan Hacıbeyov bu operada çok güçlü dramatik etkilere yer vermiştir. Örneğin, IV. perdedeki Mecnun'un perişan halini gören babası Rast makamında duygularını ifade eder. Genelde sevinç duygusunu aktaran Rast makamının bu sahnede kullanılması, eski günlerin dönüşü mümkün olamaması, Mecnun'unun babasının gerçeklerle yüzleşmek istememesi fikri, bestecinin daha dramatik bir şekilde aktarmak isteğine bağlı olabilir. Sahnenin güçlü tarafı da sırf bundan kaynaklanır demek mümkündür.

Böylelikle Hacıbeyov bu eserinde Muğam ile operayı birleştirerek, Muğam içerisinde opera unsurlarını, operanın içerisinde ise Muğam unsurlarını işlemiştir. Bununla birlikte, hem operanın hem de Muğamın iç dramatürjisini kullanarak bu iki türün bu konudaki potansiyelini ortaya çıkarmıştır.

Azerbaycan GHM'sini mükemmel bir şekilde bilen besteci, kendi eserlerinde oyun havalarını da kullanmıştır. Örneğin “O olmasın, bu olsun” operettasında esas karakterinden biri olan Meşedi İbad'ın şarkısını besteci Azerbaycan halk dansı (“Uzundere”, Çahargâh makamında) üzerine kurmaktadır:

Moderato son moto

Mən nə qə-dər, nə qə-dər qə-ca ol-sam-da də-yə-rəm
I am how-e-ver old I can be worth to thou-sands of hand-
min ca-va-na, çö-rə-yi ye-mə-rəm mən ya-va-na,
some young fel-lows, I am not used to eat dry, brown, lean bread.

Şekil 1.33 Ü. Hacıbeyov, “O Olmasın, Bu Olsun” Operettası, Meşedi İbad’ın Şarkısı
(http://meshadi.musigi-dunya.az/az/music_edit7.html)

Şekil 1.33’te küçük bir kesit verilen eserde Hacıbeyov bilindik bir oyun havasına Meşedi İbad’ın karakterini açıklayan söz ve görsel unsur eklemiştir. Bunun sayesinde “Uzundere” halk dansı artık daha çok Meşedi İbad’ın portresi olarak dinleyicinin hafızasında yer almıştır.

Azerbaycan GHM’nin araştırmacısı olan Hacıbeyov’un geleneksel ses ve makam sistemlerini bilmesi ve besteleme tekniklerinden ustaca istifade etmesi hususları, bestecinin kendi orijinal eserlerinin de Azerbaycan halk müziği örnekleri kadar anlaşılmasını ve dinleyiciye yakın olmasını sağlamışlardır (“Koroğlu operasından “Cengi” dansı).

Bestecinin geleneksel ses sistemi ile USM çalgıları arasında uyum problemine yönelik düşünceleri Azerbaycan besteleme pratiğinin anlaşılması konusunda önemli bir

ipucu oluşturmaktadırlar. Hacıbeyov’a göre Şark müziği ki, Azerbaycan GHM de ona dahildir, piyano ve benzeri hariç, tüm yaylı ve üflemeli çalgılarda icra edilebilir. Bazı makamlar piyanoda seslendirildiği zaman (Segâh, Çahargâh, Bayatı-Şiraz), piyanodaki *mi* ve *mi bemol* sesleri geleneksel ses sistemi ile uyumun bozulmasına sebep olurlar. Fakat Şark müziğinin Batı çalgılarında icrası konusunda Hacıbeyov için en önemli husus üslûptur. Üslûptaki eksiklikler ses sistemlerindeki uyumsuzlıklardan daha vahimdir. Eğer GHM’nin icrasında üslûp eksikliği var ise ister USM, isterse geleneksel çalgılar olsun hiçbirinde milli müziğin ruhu ortaya çıkmaz (Hacıbeyov, 1926).

Üzeyir Hacıbeyov’un “Leyli ve Mecnun” eseri ile birlikte Azerbaycan bestecilik pratiğinde USM orkestrasının çalgıları kullanılmaya başlamıştır. Hacıbeyov’un bu konuda attığı yenilikçi adımlar Azerbaycan müzik kültürü için büyük önem taşımıştır. Kendi eserlerinde Batı çalgılarının yanı sıra geleneksel çalgılara da yer vermiştir. Örneğin yine “Leyli ve Mecnun” operasında GHM çalgılarından Tar ve Kemençe operanın merkezinde, esas karakterlerin müziksel materyalinin oluşmasında büyük rol oynamışlardır. “Köroğlu” operasında ise senfonik orkestra içerisinde Tar, Zurna, Balaban gibi çalgılar yer almıştır.

1.8. Araştırmanın Problem Cümlesi

Bu çalışmanın problem cümlesi; “Azerbaycan Bestecilik Ekolünde Uluslararası Sanat Müziği Çerçevesine Göre Geleneksel Halk Müziğinin Uygulanabilirliği ne şekildedir?”

Aşağıda, ilgili problemin tarihsel ve teorik sürecinin açıklanması ile GHM’nin çok seslendirme pratiğine katkı sağlayacağı düşünülen bilgilere değinilmiştir. GHM çerçevesinde uygulamalı çok sesli modellerin yeniden oluşturulması ile armoni kavramının rolünü ortaya koyan durumların incelenmesine yer verilmiştir.

Bu bağlamda çalışma yedi alt problem ekseninde yürütülecektir.

1.9. Alt Problemler

1. Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziği İle Uluslararası Sanat Müziğinin Etkileşim Alanları Nelerdir?
2. Ü. Hacıbeyov’un “Köroğlu” Operasından “Uvertür” Bölümünün Üslûpsal Özellikleri Nelerdir?

3. Azerbaycan Bestecilik Ekolü İçerisinde “Senfonik Muğam” Kavramının Önemi Nedir?
4. N.Tağızade-Hacıbeyov’un “Rast Senfonik Muğamı” Eserinin Üslûpsal Özellikleri Nelerdir?
5. F.Emirov’un “Şur Senfonik Muğamı” Eserinin Üslûpsal Özellikleri Nelerdir?
6. Geleneksel Halk Müziği Örneklerinin Çok Seslendirmesi Konusunda Oluşturulabilecek Uygulamalı Modeller Nelerdir?
7. Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziğinin Yeri İle İlgili Uzman Kişilerin Görüşleri Ne Yöndedir?

1.10. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Azerbaycan bestecilik ekolünün oluşturduğu çok sesli eserlerin içerisinde Azerbaycan GHM unsurların çözümleme yöntemlerine dikkati çekerek, GHM örneklerinin çok seslendirilmesi konusunda farklı yaklaşım biçimleri ve düşüncelere yer vermektir. Azerbaycan Bestecilik ekolünün bestecileri tarafından bestelenmiş Senfonik eserlerin tanıtılması, ayrıca bu eserlerin biçim ve armoni yapılarının ayrıntılı bir şekilde incelenmesi hususları çalışmanın önemli bir amaç kümesini oluşturmaktadır.

GHM’nin çok seslendirme pratiği ile ilgili oluşturulabilecek yeni örneklerin üretilmesi ve bu örneklerin açıklanması konusu üzerinde duran bu araştırmanın bir diğer amacı ise bahsi geçen çok sesli örneklerin çoğalması ve yaygınlaşmasıdır. Uzman kişilerin ifade ettikleri görüşleri ile desteklenmiş olan bu çalışma GHM’nin çok seslendirilmesi problemi ile ilgili ortaya çıkan mevcut armoni anlayışının yetersiz olduğuna işaret etmektedir. Armoni konusunda yeni ve orijinal çözümler üretilmesini öneren bu çalışma bu konudaki uygulamalara, bilimsel araştırmalara ve tartışmalara bir katkı sağlanmasını amaçlamaktadır.

1.11. Araştırmanın Önemi

Ulusal olarak tarihe geçmiş olan bestecilik ekollerinin GHM’ye ait unsurlarını (makamsal, ezgisel, armonik veya biçimsel) çok sesli eserlerin içerisinde işlenmesi hususunun araştırılması önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada Azerbaycan bestecilik ekolünün oluşum ve gelişim açısından evreleri değerlendirilmiştir. Söz konusu ekole “ulusal” unvanını sağlayan bestecilerin eserleri

mercek altına alınmış, içerisinde GHM'den kaynaklanarak geliştirdikleri yaklaşım modelleri incelenmiştir. Bu bağlamda Türk kültürüne yakın bir yapıya sahip olan ve genel olarak makama bağlılığı ile bilinen Azerbaycan GHM ve USM'in incelenmesinin faydalı olacağı düşünülmüştür. Azerbaycan bestecilerinin müzik eserlerini oluşturma aşamasında halk müziği unsurlarına özellikle yer vermeleri halk müziğinin işlenebilirliği konusunun araştırılması gereken bir husus olarak ortaya çıkmıştır. Bu yönü ile Türkiye'de bu alanda yapılan çalışmalara yardımcı olması ve sunacağı önerilerle de yeni araştırmalara sağlam bir zemin oluşturmaya açısından yararlı bir çalışma olacağı düşünülmektedir.

1.12. Sınırlılıklar

- 1) Çalışmanın incelediği periyot XX. yüzyılın ilk yarısı ile sınırlandırılmıştır. Bu periyot içerisinde Ü. Hacıbeyov'dan başlayarak Azerbaycan bestecilik ekolünü temsil eden birçok besteci önemli eserler ortaya koymuştur. Bu çalışmanın yukardaki gibi belirlenmiş sınırların içerisinde söz konusu eserlerin tümünün incelenmesi mümkün olmadığı için Azerbaycan bestecilik ekolünden sadece birkaç besteci ve onların eserleri seçilmiştir. Bu eserlerin tercih edilmesi, bestecilerin Azerbaycan GHM'ye ait olan unsurların kapsamlı bir şekilde işlemeleri hususundan kaynaklanmıştır.
- 2) Araştırma Azerbaycan bestecilerinin “Senfonik Uvertür” ve “Senfonik Muğam” türlerinden seçilmiş eserleri ile sınırlandırılmıştır. Azerbaycan ekolü bestecilerinin bu türlerde orijinal eserler ürettikleri düşünülürse, söz konusu türlerin yapısal özelliklerinin incelenmesi önemli bir husus olarak öne çıkar. Azerbaycan bestecilerin söz konusu türler çerçevesinde beste çalışmaları yürütmeleri USM türlerinin içeriğini zenginleştirmiş, başka bir boyuta taşımıştır. Azerbaycan bestecilik ekolünün bu alana yaptığı katkıların incelenmesi önemli bir konu olarak ortaya çıkmıştır.
- 3) Çalışma dönemin bestecilerinden, Üzeyir Hacıbeyov, Fikret Emirov, Niyazi Tağızade-Hacıbeyov gibi isimlerin Azerbaycan ve Sovyet ulusal müzik çerçevesinde yaptıkları müziksel katkıların analizi ile sınırlandırılmıştır.

4) Azerbaycan bestecilik ekolünün diğerk önemli bestecilerinden olan G.Garayev ile C. Hacıyev'in çalışmanın dışında kalmasının sebebi ise, her ikisinin de GHM'ye bağılı olmaları, Azerbaycan ulusal müziğini dünya çapında temsil etmeleri, orijinal ve paha biçilemez eserler üretmeleri ve senfonik türde oluşturdukları eserlerin içerisinde Azerbaycan GHM unsurlarının ağır basmasına rağmen, bu unsurları USM'nin tür ve besteleme tekniğı anlayışı çerçevesinde uyguladıkları hususu ile açıklanabilir. Bu bağlamda USM türleri kapsamında Ü. Hacıbeyov'un bestelediğı "Uvertür" eserinin tercih edilmesi, "Azerbaycan Ulusal Senfonik Müzik" kavramının oluşabilmesinde bu eserin önemli bir rol oynadığı hususu ile açıklanabilir.

5) Araştırmacının ulaşabildiğı basılmış veya internette yayımlanmış nota kaynakları ve ses/video kayıtları ile sınırlandırılmıştır. Bu kaynaklar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- 1.- Ü.Hacıbeyov: "Köroğlü" Operasından "Uvertür"
- 2.- N.Tağızade-Hacıbeyov: "Rast Senfonik Muğamı"
- 3.- F.Emirov: "Şur Senfonik Muğamı"

1.13. Sayıtlılar

1. USM tarihinde Azerbaycan bestecilik ekolü önemli bir yere sahiptir.
2. Azerbaycan bestecilik ekolü GHM motiflerinden, ritmik organizasyonundan ve müziksel anlatım özelliklerinden faydalanmıştır.
3. Azerbaycan bestecilik ekolünde USM'nin uyguladığı tampere sistem ile Azerbaycan geleneksel makam sistemi arasında uyumsuzlukların ortadan kalkması adına ton ve makam kavramları arasında sentez anlayışı geliştirilmiştir.
4. Azerbaycan bestecilik ekolünü oluşturan besteciler Azerbaycan halk müziğinin ulusal kimliğini USM düzeyine taşımışlardır.
5. Çalışmada analiz edilen Azerbaycan bestecilerine ait olan eser örnekleri, ulusal bestecilik pratiğı açısından araştırılması gereken hususlar içermektedirler.
6. Azerbaycan bestecilik ekolünün Azerbaycan GHM mirası ile oluşturduğu özgün bir yapısı vardır.

1.14. İlgili Yayın Ve Araştırmalar

Aşağıda araştırma konusuna doğrudan ya da dolaylı dayanak teşkil edeceği düşünülen bazı çalışmalara yer verilmiştir.

SIROV, Valeri (2015) **Композиторский Стил Как Динамическая Система (Dinamik Sistem olarak Besteci Stili)** başlıklı makalede, *Besteci Stili*, karma ile alt sistemlerin etkileşimi sonucunda oluşan bir hiyerarşi merkezinde yerleştirilerek, sürekli yenilenen bir olgu olarak nitelendirilmektedir. Bir taraftan sabit, diğer taraftan değişen bir durum söz konusu olduğu için, *Besteci Stili* dinamik ve gelişen bir bütün olarak görülmektedir. SIROV, farklı nitelikte olan karma ve alt sistemlerinden çıkan “bilgi dolaşımını” bir şema şeklinde göstererek, *Besteci Stilini* bu hiyerarşik bütünün tam merkezine yerleştirmektedir (bkz. Ek 2).

Karma sistemler olarak gösterilen bölümler *Besteci Stilini* bir taraftan tarihsel yönünden etkileyerek (dönem stili veya büyük bir akımın stili), diğer taraftan da bu stilin ulusal ve/veya etnik altyapısını oluşturmaktadırlar. SIROV’a göre *Besteci Stili*: “Bir sanatkârın şahsi ile manevi ihtiyaçların yaşadığı dönemin sağladığı şartları ve milli kültürün gelenekleri ile birleşmesi sonucunda oluşan sanatsal prensiplerin bütünüdür.”

ÇEN, Pen, (2011) **Ладовая Система Китайской Музыки И Ее Претворение В Композиторской Практике XX Века (Çin Müziğinde Makam Sistemi ve Onun XX. Yüzyıl Bestecilik Pratiğinde Uygulanması)** başlıklı doktora tezinde XX. yüzyılın Çin ulusal bestecilik pratiğinde geleneksel Çin müziğinin etkisini araştırmaktadır. Çalışmada geleneksel Çin ses sistemi ve makam hiyerarşisi incelenmektedir. Bu bağlamda Çin makamsal sistemin nazari unsurları araştırılırken, aynı zamanda döneme ait olan bestelerin makamsal ve armonik analizi için önemli ipuçları verilmektedir. Diğer taraftan, Çin bestecilerinin eserlerinin makamsal yapısı incelenrek, bu eserlerde USM’nin makamsal sistemleri ve besteleme teknikleri ile etkileşim unsurları da çalışmanın önemli odak noktalarından biri olmuştur. Yazar XX. yüzyıl Çin bestecilik pratiğinde dört farklı akımını tespit eder:

- 1.-Geleneksel Çin makamsal sistemi çerçevesinde çalışan besteciler;
- 2.-Avrupa sistemi içerisinde çalışan besteciler;
- 3.-Geleneksel makamsal sistemi ile Avrupa tonal veya atonal sistemleri birleştirerek çalışan besteciler;
- 4.-Yenilikçi sistemlerin çerçevesinde çalışan besteciler.

ÇEN'e göre, Çin müzik eğitimi sisteminde oluşan değişimler, Çin bestecilerinin Avrupa tampere sistemi ile tanışmalarına ve Batı'da yaygınlaşmış olan besteleme teknikleri ile aşina olmalarına yol açmış, ülkede yeni dönem ulusal bestecilik kavramının oluşmasına neden olmuştur.

Çalışmada Çin geleneksel makamsal sisteminin besteleme pratiğinde uygulanması sonucunda, bu sistemin hem homofonik hem de polifonik anlatımlarında, yenilikçi besteleme teknikleri ile etkileşim durumlarında dahi esnek bir sistem olduğu, kendi milli kimliğinden ve bütünlüğünden hiçbir şey kaybetmediği bulgusuna varılmıştır.

İN, Van (2009), **Претворение Национальных Традиций В Фортэпианной Музыке Китайских Композиторов XX-XXI Веков (XX-XXI Yüzyıllar Çin Bestecilerinin Piyano Müziğinde Milli Geleneklerin Yansıması)** başlıklı tezinde XX.-XXI. yüzyıllarda Çin bestecilerinin piyano eserlerinde GHM unsurlarının USM ile etkileşim şekillerini incelemektedir. Çin Felsefesinin (Konfüçyüs öğretisi, Daosizm, Buddizm), geleneksel halk müziğinin, çalgı icrasının ve geleneksel tiyatronun, ulusal piyano müziğinin üzerinde büyük etkisinin olduğunu savunan İN, Çin piyano müziğinin USM'ne de önemli katkılar sağladığının altını çizmektedir. Geleneksel Çin halk müziğinin zengin yöresel özelliklere sahip olduğunu, Çin'in farklı bölgelerinin şifahi müzik geleneklerinin kendine özgü hususlar içerdiğini (ses sistemi, ritim, tını, çalgı ve icra şekilleri) belirten İN, piyano eserlerinin USM'ye katkısının özellikle tınısal açısından önemli olduğunu ifade etmektedir. Çin bestecilerinin eserlerinde halk müziğinin icrasal ve makamsal özelliklerinin piyanonun tampere sistemi içerisinde çözümlenmesi, söz konusu katkının en önemli hususlarından biridir. Çin bestecilerinin tarafından gerçekleşen besteleme pratiğinin ana özellikleri tezin yazarı aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

- Eserlerin imgesel anlatımlarının ulusal felsefenin kavramları ile iç içe olması;
- Eserlerin ezgisel öğelerin Çin geleneksel halk müziğin unsurlarından oluşması;
- Eserlerin anlatım öğelerinin tümü geleneksel müziği ile geleneksel tiyatronun icrasal özelliklerinden kaynaklanması;
- Ulusal ile uluslararası geleneklerin bestecilik pratiğin çerçevesinde sentezlenmesi.

UTZ, Christina (2003) **Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers** başlıklı makalesinde,

müzik besteciliğinde Avrupalı (Western) ve Gayri-Avrupalı (Non-Western) bestecilerin yaklaşımlarından bahsetmektedir. Yazar 90'lı yıllarda bu ikisinin bir araya gelme ve bir arada çalışma gayretlerinde önemli bir artış tespit etmektedir. UTZ son zamanda geleneksel müzikleri ile uluslararası bestecilik pratiği (Avrupa'da besteleme faaliyeti olarak gelişmiş ve notasyon ile var olmuş bir gelenek) arasında oluşan etkileşim durumlarını yazar farklı açılardan ve çeşitli nüansları ile incelemiştir. Utz'a göre, bu ortak çalışmaların içerisinde Batılı besteciler Asyadaki müzisyenlerin "ilk ağızdan" otantik ezgilerini kaydetme fırsatını bulurken, Asyalı geleneksel müzik icracıları ise Batı'nın teknolojisinden ve notasyon geleneğinden faydalanarak kendi müzik geleneğini zenginleştirip gelecek nesillere aktarmasının yollarını aramaktadırlar.

ALKON, Elena (1996), **К Вопросу Об "Устном" И "Письменном" В Музыкальных Традициях Востока И Запада (Doğu ile Batı Geneleklerinde "Şifahi" ve "Yazılı" Unsurları Problemine Dair Düşünceler)** başlıklı makalesinde yazar, müzik geleneklerinin oluşum süreçlerine değinerek, insanın beyinsel ve psikolojik özelliklerinin de geleneğin "yazılı" veya "şifahi" olma eğiliminde belirleyici rol oynadıklarını savunmaktadır. ALKON "introvert" (içe dönük) ve "extrovert" (dışa dönük) kavramlarını açıklayarak, ilkinin şifahi geleneksel müziklerinin, ikincisinin ise profesyonel yazılı geleneğinin oluşumunda önemli iki hususu üzerinde durmaktadır. Bu fikirden yola çıkarak, müzikte "geleneksel" kavramını Batıdaki ve Doğudaki müziksel ifade ve aktarım şekillerine göre ikiye ayırmaktadır. Doğu ülkelerinde gelişmiş olan profesyonel geleneksel müziği "şifahi-yazılı" olarak tanımlayan ALKON, bu tür müzik geleneğinde yazılı ifadenin şifahi ifadeye göre daha zayıf ve aktarım sırasında yetersiz olduğunu tespit etmektedir. Yazılı ifadenin şifahi ifadeye göre daha baskın olduğu profesyonel yazılı müziğini ise araştırmacı, "yazılı-şifahi" geleneği olarak tanımlamaktadır. Dolayısı ile ALKON profesyonel olmayan müzik geleneği ile birlikte (Folklor), müzikte uygulanan ifade ve aktarım şekillerine göre toplam üç farklı gelenek türünü tespit etmiştir:

1. Gayri-profesyonel şifahi müzik geleneği (Folklor)
2. Profesyonel şifahi-yazılı müzik geleneği (Makom, Raga, Muğam)
3. Profesyonel yazılı-şifahi müzik geleneği (Uluslararası sanat müziği)

MEYKE, Elena'nın (1990) **Исследовательский Подход Советских Композиторов К Музыке Устной Традиции (Творчество 1960-80-Х Гг.)**

(Sovyet Bestecilerinin Şifahi Müziğine Araştırmacı Yaklaşımların İncelenmesi (XX. yüzyılın 60'lı-80'li yılları) adlı çalışmada 60'lı-80'li yıllarının Sovyet bestecilerinin yapıtlarını oluşturan özelliklerinde şifahi müziğin rolü incelenmektedir. Bu kapsamda yazar Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Birliğini temsil eden dört farklı ülkeden (Ermenistan, Gürcistan, Litvanya ve Özbekistan) bestecilerin eserlerinin analizi yaparak, bu bestecilerin kendi ülkelerinin geleneksel şifahi müziğine bakış açıları incelemektedir. MEYKE, bestecilerin GHM'ne araştırmacı yaklaşımlar geliştirdikleri, her bestecinin kendi eserlerinin tasarım aşamasında yöresel müziğin ezgisel, armonik veya biçimsel unsurlarından faydalandığı hususunu ortaya çıkarmıştır. Bestecilerin GHM için geliştirdikleri araştırmacı yaklaşımlar sayesinde, kendi eserlerinin tasarlama süreci içerisinde bireysel çözümler (besteleme tekniği olarak) üretilir ve her bestecinin eseri bir diğeri ile konuya yaklaşım farklılığını oluşturur.

Farklı ülkeleri temsil eden ve kendi GHM'nin araştırılması hususu üzerinde duran besteciler besteledikleri eserlerin ezgisel, makamsal, armonik ve biçimsel planlarını şifahi halk müziğindeki özelliklerine göre oluşturmuş, GHM'ye araştırmacı yaklaşımın bireyselleşmesine yol açmışlar. MEYKE'ye göre, her besteci, etnomüzikologlardan farklı olarak, eser tasarımı açısından ilginç olan ve eserini etkileyici kılabilen şifahi müziğinin unsurlarını araştırmış kendine ait besteleme tekniklerini geliştirmiştir.

TEMİNA, Elena (1984) **Теоретические вопросы взаимодействия музыкальных систем устной и композиторской традиции в регионе Востока (на материале творчества М. Ашрафи) (M. Aşrafî Eserlerinde Doğu'daki Bestecilik ile Şifahi Geleneksel Müzik Sistemlerin Arasında Etkileşiminin Nazari Problemleri)** başlıklı tezinde XX. yüzyıl müziğinde farklı geleneklerin yoğun etkileşim içerisinde olduğunu anlatılmaktadır. Bu etkileşim müzik sanatının değişik uygulama alanlarında ve müziksel düşüncenin çeşitli ifade düzeylerinde aktif bir şekilde kendini göstermektedir. Tezin yazarı müzikbilim alanının en güncel problemlerinden biri olan ve son iki yüzyılın akışında müzikologların yoğun şekilde araştırdıkları şifahi ve yazılı geleneklerin etkileşim sorununu ele almaktadır.

Temina'ya göre hali hazırda sanatta ve özellikle müzik sanatında “Doğu-Batı” problemi tamamen farklı oluşumların çatışmacı karakterini yavaş yavaş yitirilmesinin kanaatine varılmıştır. Bilim insanlarının bu probleme diğer önemli alt problemlerin eşliğinde farklı açıdan bakılması, yenilikçi bir anlayışa yol açtığı düşünülmektedir. Söz

konusu bilimsel yoruma göre, Batı ve Doğu sanatının oluşum ve gelişim yolunda kendilerine özgü unsurlara sahip olmalarına rağmen, ikisi de evrensel kültürü yönlendiren diyalektik bir yapı ile uyum içerisinde oldukları tespit edilmiştir.

Böylelikle, tezin esas amacı, bestecilik pratiği ile geleneksel müziğin etkileşim formlarını ve aşamalarını incelemesi ile birlikte, bu etkileşimin Doğu müziği kültürlerinde mevcut olduğu gibi, tüm diğer müzik kültürlerinde ortak özellikleri taşıdığını bilimsel olarak ispatlamaktır.

ALİYEVA, Narmine (1968) **К Вопросы Об Элементах Многоголосия В Азербайджанской Народной Музыке (Azerbaycan Halk Müziğinde Çok Seslilik Unsurları Hakkında Düşünceler)** başlıklı makalede yazar GHM içerisinde “gizli” çok seslilik unsurlarına işaret etmektedir. ALİYEVA’ya göre Azerbaycan GHM’nin tür ve formlarında tematik materyalinin oluşum evresinde ezgisel *çeşitleme* yöntemi önemli rol oynamaktadır. Bunun sayesinde Muğam formundaki ezgisel gelişmenin içerisinde söz konusu tematik *çeşitleme* belirgin polifonik unsurların oluşumuna yol açar. Bu unsurlardan biri de *ostinato* şeklinde tekrarlanan ezgisel motiflerdir. Azerbaycan GHM’de “gizli” çok seslilik unsurunu meydana getiren bir diğer örneğini ALİYEVA Azerbaycan Renglerinde tespit etmektedir.

“Simayı-Şems” Ritmik Muğamında “gizli” çok seslilik unsurunu oluşturan husus ALİYEVA’ya göre Muğam materyalindeki oktav değişimlerinden kaynaklanmaktadır. Azerbaycan GHM’deki polifonik unsurlarına dikkat çeken ALİYEVA bu hususu Azerbaycan Âşık müziğinde de bulmaktadır. Söz konusu polifonik unsurlar yazara göre saz ile âşığın tematik materyallerinin çeşitliliğinden veya birbirini tamamlama kapasitesinden ortaya çıkabilir.

ALİYEVA Azerbaycan GHM’deki “gizli” çok seslilik veya polifoni unsurlarını Azerbaycan bestecileri tarafından kendi eserlerinde istifade ettiklerini belirterek Ü.Hacıbeyov’un “Aşiq Sayağı” Trio eserlerini bu açıdan incelemektedir.

BÖLÜM II

2. YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde çalışmanın yöntemi ile ilgili açıklamalar bulunmaktadır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, ağırlıklı olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma betimsel tarama modeli üzerinde kurulmuştur.

“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 39).

Verilerin elde edilmesi ve incelenecek örneklerin özelliklerinin ne olduğunun saptanması için kaynak tarama, doküman analizi ve görüşme gibi veri toplama tekniklerinden yararlanılmıştır.

“Nitel çalışmada doğrudan gözlem ve görüşmenin olanaklı olmadığı durumlarda veya çalışmanın geçerliğini arttırmak amacıyla, görüşme ve gözlem yöntemlerinin yanı sıra, çalışılan araştırma problemiyle ilişkili yazılı ve görsel materyal ve malzemeler de çalışmaya dâhil edilebilir”. (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 187). Bu çalışmada nota taraması yapılarak, Azerbaycan GHM anlatım unsurlarını işleyen Azerbaycan bestecilerinin çok sesli eserleri incelenmiştir. Çalışmada Azerbaycan bestecilik ekolünün yapıtları (nota ve ses/video kayıtları taranarak) analiz edilip betimlenmiştir.

Geleneksel halk müziği unsurlarının çok sesli müzikte kullanılması problemi ile ilgili uzman görüşü alınmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni XX. yüzyılın ilk yarısında Azerbaycan’da olgunlaşmış olan senfonik müzik türü, örnekleme ise bu türde Azerbaycan bestecileri tarafından yazılmış eserlerdir. Üzeyir Hacıbeyov başta olmak üzere, Niyazi Tağızade-Hacıbeyov’un ve Fikret Emirov’un Azerbaycan GHM unsurlarını söz konusu türde genişçe kullandıkları için bu konuyu yansıtan en önemli eserler örnekleri seçilmiştir. Senfonik orkestra için Üzeyir

Hacıbeyov’un “Köroğlu” operasından “Uvertür”, Niyazi Tağızade-Hacıbeyov’un “Rast” ve Fikret Emirov’un “Şur” Senfonik Muğamları eserlerinden örnekler incelenmiştir.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma ile ilgili verilerin elde edilme sürecinde literatür tarama, betimsel analiz ve uzman kişilerle görüşme gibi veri toplama teknikleri kullanılmıştır.

Besteleme pratiğinde GHM’nin yeri ve uygulama yöntemleri ile ilgili ulaşılabilen kitaplar, makaleler, tezler gibi yazılı kaynaklar ve ses/video kayıtları taranmıştır. Ayrıca, nitel yönteminin “Standartlaşmış açık uçlu görüşme” (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 123) tekniğinden yararlanılmıştır. “Bu yaklaşım, dikkatlice yazılmış ve belirli bir sıraya konmuş bir dizi sorudan oluşur ve her görüşülen bireye bu sorular aynı tarzda ve sırada sorulur (Patton, 1987, s.112)” (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 123). Alan ile ilgili uzman kişilere belirli sayıda ve aynı sıra ile soru yöneltilmiştir (bkz. Ek 6). Uzman görüşleri Ankara Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyelerinden alınmıştır.

Tablo 2.1 Görüşülen Uzman Kişilerin Bilgileri

Görüşme Yapılan Uzman Kişi	Uzman Kişinin Çalıştığı Kurum	Uzman Kişinin Uzmanlık Alanı	Uzman Kişinin Uyruğu
1. Hatıra Ahmedli	Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bestecilik	Azerbaycan
2. Ali Ali-zade	Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bestecilik	Azerbaycan
3. Turgay Erdener	Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bestecilik	Türkiye
4. Server Acim	İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bestecilik	Türkiye

2.4. Toplanan Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırma kapsamında verilerin çözümlemesi ve yorumlanması sürecinde kaynak taraması, doküman analizi ve uzman kişilerle yapılan görüşme sonucunda ulaşılan veriler incelenerek elde edilen bulgular değerlendirilip yorumlanmıştır.

Çalışmada Azerbaycan bestecilik ekolünü temsil eden bazı bestecilerin yapıtları Azerbaycan GHM unsurlarının eserlerin müziksel öğelerine ne şekilde yansıdığı konusu ile ilgili ele alınmış, nota kaynaklarının içeriği bu açıdan incelenmiştir. Araştırmada kullanılan müziksel analiz yöntemi sayesinde, bir taraftan Azerbaycan geleneksel müziğinde mevcut olan form ve türlerden örnekler, diğer taraftan ise Azerbaycan bestecilerinin eserlerinden örnekler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir (bkz. Tablolar 1.1. ve 1.2)

Besteleme pratiğinde GHM'nin yerini tespit etmek amacı ile Azerbaycan bestecilik ekolünün ortaya koyduğu yapıtlarından GHM unsurlarını genişçe kullanan ve bu unsurları USM geleneği ile uyumlu bir şekilde sentezleyen eserler seçilmiştir. Seçilen eserlerin makamsal özellikleri araştırıldıktan sonra, tematik materyallerin ezgisel, ritmik, armonik, polifonik ve biçimsel öğelerine bakılmıştır. Bunun sonucunda seçilmiş eserler GHM unsurlarının (makam, ritim, anlatım biçimi ve form) USM geleneği içerisinde çözümlemesi problemine uygulamalı yaklaşım biçimi üretilmiştir.

Ortaya çıkan mevcut durumun tespit edilmesi ve desteklenmesi amacı ile GHM ve GSM örnekleri ile ilgili uygulamalı çok seslendirme çalışması yapılmıştır. THM ve TSM türlerinden iki eser seçilerek Azerbaycan bestecilik ekolünün uyguladığı stilde çok seslendirilmiş, uygulamalı “Piyano Eşliği Modeli” olarak sunulmuştur.

Uzman kişilerle yapılan görüşmelerin kayıtları incelenmiş, bu kişilere ait yanıtlar yorumlanmış ve elde edilen tespitler çalışmanın “Bulgular ve Yorum” bölümünde yer almıştır.

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde internet ortamında yayımlanmış veya basılmış arşif kaynaklarından elde edilen bulguların yorumlanmasına yer verilmiştir.

3.1. Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziği ile Uluslararası Sanat Müziğinin Etkileşim Alanları

Azerbaycan bestecilik ekolü bestecileri kendi eserlerinde GHM unsurlarına geniş yer vermişlerdir. Her bestecinin kendine özgü bir üslûp geliştirmesine rağmen, Ü.Hacıbeyov'un temelini attığı ve uyguladığı besteleme prensipleri ekolün en önemli ortak paydalarını oluşturmuştur. Azerbaycan GHM öğelerinin hemen hemen tüm USM türlerinin içerisine yansması hususu Azerbaycan bestecilik ekolünün önemli bir özelliği olmuştur. Oda Müziği türlerinden (Trio, Şarkı, Prelüt, Balad) Opera'ya, Senfonik Şiir'den Bale'ye, Konçerto'dan Senfoni'ye kadar uzanan ve Azerbaycan bestecilik ekolünün ilgi merkezinde bulunan USM'nin *Tür* anlayışı ekolün bestecilerinde GHM unsurları ile zenginleşmiştir. Hatta USM'nin içerisinde olmayan ve sırf Azerbaycan GHM'nin etkisi altında ortaya çıkan yeni *Tür* çeşitleri Azerbaycan bestecilik ekolü sayesinde USM repertuarına girebilmiştir. Bunun en parlak örneklerini Ü. Hacıbeyov'un "Leyli ve Mecnun" Muğam Operası, "Sensiz" ve "Sevgili Canan" Gazelleri, F. Emirov'un "Şur", "Kürd Ovşarı", "Gülistan Bayatı-Şiraz" Senfonik Muğamları, N. Tağızade-Hacıbeyov'un "Rast Senfonik Muğamı" eserleri oluşturmuştur.

Çalışmanın dışında kalan ve XX. yüzyılın 50'li yıllarından sonra Azerbaycan bestecilik ekolünün ortaya koyduğu eserlerde GHM'nin etkilediği alanların çoğalması hususu bu konuda gelecek araştırmaların temelini oluşturabilir. Aqşın Ali-zade, Ferec Garayev, Arif Melikov, Hayyam Mirza-zade, Frengiz Ali-zade, Rehile Hasanova gibi bestecilerin eserleri Azerbaycan GHM'nin çeşitli tür ve biçimleri üzerinde kurulmuş, hatta USM'nin tür ve form anlayışından uzaklaşmışlardır. Aynı zamanda söz konusu besteciler USM'nin çağdaş besteleme tekniklerinden faydalanmış, onları GHM'nin tınısal ve biçimsel özelliklerinin eserlerine yansması yönünde kullanmışlardır.

Azerbaycan bestecilik ekolünün besteleme prensiplerine bakıldığında eser içerisinde GHM'ne özgü olan unsurlarının USM'nin hangi alanlarında etkili oldukları hususu aşağıdaki gibi gösterilebilir:

Tablo 3.1 GHM ile USM'nin Etkileşim Alanları



Tablo: Vefa Terzioğlu Dadaşova

3.2. Üzeyir Hacıbeyov'un “Köroğlu” Operasından “Uvertür” Bölümünün Üslûpsal Özelliklerinin Analizi

Çalışmada GHM'nin USM ile etkileşimin örnekleri olarak seçilen üç senfonik eserin arasında Ü. Hacıbeyov'un “Köroğlu” operasından “Uvertür” eseri yer almaktadır. Bu eser USM'nin tür anlayışı içerisinde bestelenmiştir. Eserin başlığında “Muğam” kelimesi olmamasına rağmen, Hacıbeyov'un “Uvertürü” GHM'nin USM içerisinde çözümlenme üslûbu ile dikkat çekmektedir. Bu eserde Azerbaycan GHM unsurları (makamsal, ezgisel ve ritmik organizasyonu) ilk kez USM'nin senfonik türü olan uvertür içerisinde işlenmiş ve bestecinin sanatsal buluşları sayesinde “Köroğlu” “Uvertürü”nde iki farklı geleneğin arasında uyum sağlanmıştır. Eserde makamsal temeli üzerinde USM'nin Sonat formunun aşamaları kurulmuş ve böylelikle ulusal senfonik müziğinin gelişmesi adına bir ilk gerçekleştirilmiştir. Bu eserden sonra Azerbaycan bestecilik ekolünün senfonik müzik türünde ortaya koyduğu eserlerin (Senfonik Şiir, Senfonik Muğam, Senfonik Tablo gibi) Ü. Hacıbeyov'un “Uvertür” eserinde verdiği ipuçların etkisinde yazıldığını söylemek mümkündür.

USM türü olarak opera, içinde barındıran konuları bu türe has olan iç dramaturji ile ortaya koyar. Bilindiği üzere operada türe özgü olan belirli biçimsel kurallar vardır. Bu kurallardan biri eserin uvertür bölümü ile başlatılmasıdır. Uvertür müziğinin operanın esas güçleri veya karakterleri simgeleyen tematik materyali belirli strüktürel yapıya göre sunulması gerekmektedir. Operada Uvertür bölümü çoğunlukla Sonat formunun üzerinde kurulur. Örneğin, aşağıdaki Şekil 3.1'de ilk sayfası yer alan İ.V. Glinka'nın “Ruslan ve Ludmila” adlı operasının “Uvertürü”nde söz konusu özellikleri bulmak mümkündür:

Ruslan and Ludmila Overture

Presto 3/4 = 135. M.M.

Michael J. Glinka
1804-1857

Flauto I

Flauto II

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

Contra-Fagotto

I II in A

4 Corni

III IV in D

2 Trombe in D

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Timpani in D-G-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

E. E. 3739 Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich

Şekil 3.1 M. Glinka “Ruslan ve Ludmila” Operası, “Uvertür”

(<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bgp4823/large/sco10001.html>)

Opera türünün vazgeçilmez bölümlerinden biri olan uvertür, Hacıbeyov’un “Köroğlu” operasında da önemli yere sahiptir. “Uvertür”ün ilk motiflerinden itibaren opera kendi müziksel enerjisini ortaya koyar. On ölçülük Giriş motifi son derece aktiftir. Müzik halkın direnişçi ve kahraman ruhunu güçlü müziksel imgeler ile çizmektedir. Söz konusu Giriş motifi aynı zamanda hem makamsal hem de ritmik olarak operanın önemli motiflerindendir (leitmotif).

КЕРОГЛУ
KOROĞLU

У. ГАДЖИБЕКОВ
Ü. HACIBƏYOV

УВЕРТИОРА
MÜQƏDDİMƏ



Şekil 3.2 “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Giriş Teması
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/noti/koroglu/1_1.gif)

Şekil 3.2’den anlaşıldığı üzere Do kararlı Şur Makamı üzerinde kurulmuş bu motif, önce yüksek oktavda makamın eksenini (Do), sonra makamın ilk sesini (Sol), daha sonra ise eksen sesinin dörtlüsünü ve nihayet alt oktavdaki eksenini kapsamaktadır.

Do-Sol-Fa-Do seslerin etrafında “dönen” ezgi Şekil 3.3’teki orijinal bir ritmik formülü içermektedir:



Şekil 3.3 Ü. Hacibeyov’un “Köroğlu” Operası, “Uvertür”, Giriş Temasının Ritmik Formülü

Bu ritmik formül operada kahramanlığı, iradeyi ve direniş duyguları simgeleyen bir *tema-model* olarak görülebilir.

“Köroğlu” operasının “Uvertürü”nde, üçleme şeklinde oluşan element çıkıcı ezgi yürüyüşünü desteklemektedir. Peş peşe tekrarlanan bu aynı motif dinleyicide fokurdayan ve sürekli çoğalan bir enerji etkisi bırakmaktadır.

Sonat formunda yazılmış olan “Uvertür”ün ilk motifi (Giriş) tüm bölümün dinamizmini baştan belirlemektedir. “Uvertür”ün Esas Teması, Giriş’in devamı gibi algılansa da, makamsal geçişler sayesinde eserin müziksel anlatımına farklı bir yön vermektedir.

Esas tema Mi bemol Segâh’tan Si bemol Segâh’a geçerek, Yardımcı veya 2. Temayı Bayatı Şiraz makamında hazırlar. Yardımcı Tema operanın esas karakterleri olan Rövsen ile Nigar’ın aşkını aktarmaktadır (bkz. Şekil 1.6). Dolayısıyla bu tema farklı bir ritmik organizasyona sahiptir. Yardımcı Temanın USM’nin Sonat formundaki rolü Esas Tema ile karşıt güç oluşturmaktır. Yardımcı Temanın girişi ile aşağıdaki unsurlar devreye girer:

- Temponun genel yavaşlaması,
- Makam değişimi,
- Polifonik anlatım.

Şekil 3.4 ile gösterilen Gelişme bölümü Re Çahargâh makamındadır. Giriş motifi ve Esas Tema daha da aktifleşir, yüksek oktavlarda Çahargâh’ın makamsal rengi ile zenginleşir, motifler işlenir:



Şekil 3.4 Ü. Hacıbeyov, “Koroğlu” Operası, “Uvertür”, Gelişme Bölümü
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/noti/koroglu/1_1.gif)



Şekil 3.5 Ü. Hacıbeyov, “Koroğlu” Operası, “Uvertür”, Gelişme Bölümü
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/noti/koroglu/1_1.gif)

Röpriz bölümü Şekil 3.6’den anlaşıldığı üzere enerjik akorlar ile başlar. Röprizde Giriş ile Yardımcı Temaların geçmemesi dikkat çeker:



Şekil 3.6 Ü. Hacıbeyov, “Koroğlu” Operası, “Uvertür”, Röpriz Bölümü
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/noti/koroglu/1_1.gif)

Şekil 3.7’de örneği verilen Koda bölümü ile “Uvertür” sonlandırılır:



Şekil 3.7 Ü. Hacıbeyov, “Koroğlu” Operası, “Uvertür”, Koda
(http://uzeyir.musigi-dunya.az/noti/koroglu/1_1.gif)

“Uvertür”ün içinde yatay çok sesli tekniği ile yazılan bölümler göze çarpar. Eserin materyalinin oluşturulmasında polifoninin yeri büyüktür.

Belirli ritmik formüller üzerinde kurulan ve bunların sayesinde ilerleyen materyal aktif makamsal geçişler sayesinde kendine has bir enerji ile sürekli kendini yenilemektedir. “Uvertür”de homofonik tekniğinden daha az faydalanan besteci (sadece Koda bölümünde) çoğunlukla ana temalarını kuvvetli makamsal bir temelin üzerinde kurar ve polifonik olarak ilerletir. Müziksel anlatımının sürekli aktif bir şekilde gelişmesine rağmen eserin belli başlı bölümleri Tablo 3.2’deki gibi gösterilebilir:

Tablo 3.2 Ü. Hacıbeyov’un “Köroğlu” “Uvertürü”ndeki Sonat Formunun Aşamaları

Bölüm Adı	Ölçüler	Makam
Giriş	1-14	Do Şur
Esas Tema 1. Elementi	15-29	Si bemol Şur
Esas Tema 2. Elementi	30-54	Si bemol Şur
Esas Temayı 2. Temaya bağlayan tematik element		Sol Bayatı Şiraz
2. Tema veya Yardımcı Tema	75-85	Sol Bayatı Şiraz
Gelişme Bölümü	86-106	Re Çahargâh
Röpriz (Giriş ve Yardımcı Temalar geçmez)	124-191	Si bemol Şur

Giriş motifinden Esas Temaya, daha sonra Yardımcı Temaya, Gelişme bölümünden Röpriz bölümüne ve nihayet Kodaya kadar uzayan Ü. Hacıbeyov’un “Köroğlu” operasının “Uvertürü”, USM’nin temel taşlarından biri olan Sonat formu ile Azerbaycan geleneksel makam müziğinin birleştiği en parlak örneklerinden biri olarak tanımlanabilir.

Azerbaycan bestecilik ekolünün temelini atan Hacıbeyov’un stilistik özelliklerini ele alan Leyla Abdullayeva’ya göre: “Muğam formuna özgü olan tek sesli ezgisel

unsurları ile Sonat formundan kaynaklanan aktif tematik gelişme prensiplerinin tek eserin içerisinde birleşmesi ve paralel bir şekilde besteci tarafından yürütülmesi hususu, Hacıbeyov'un elde ettiği en önemli stilistik buluşlarından birini oluşturmuştur. Bununla birlikte besteci söz konusu üretici yaklaşımını iki önemli hususu üzerine kurmuştur:

1. Eserde Muğam formuna has olan, göze çarpmayan, “gizli” eksen değiştirme dinamiğinin ortaya çıkarılması;
2. Muğam formuna has olan ezgisel unsurların motif gelişmesine açık olan bir tema şekline getirilmesi.” (Abdullayeva, 1998: 3)

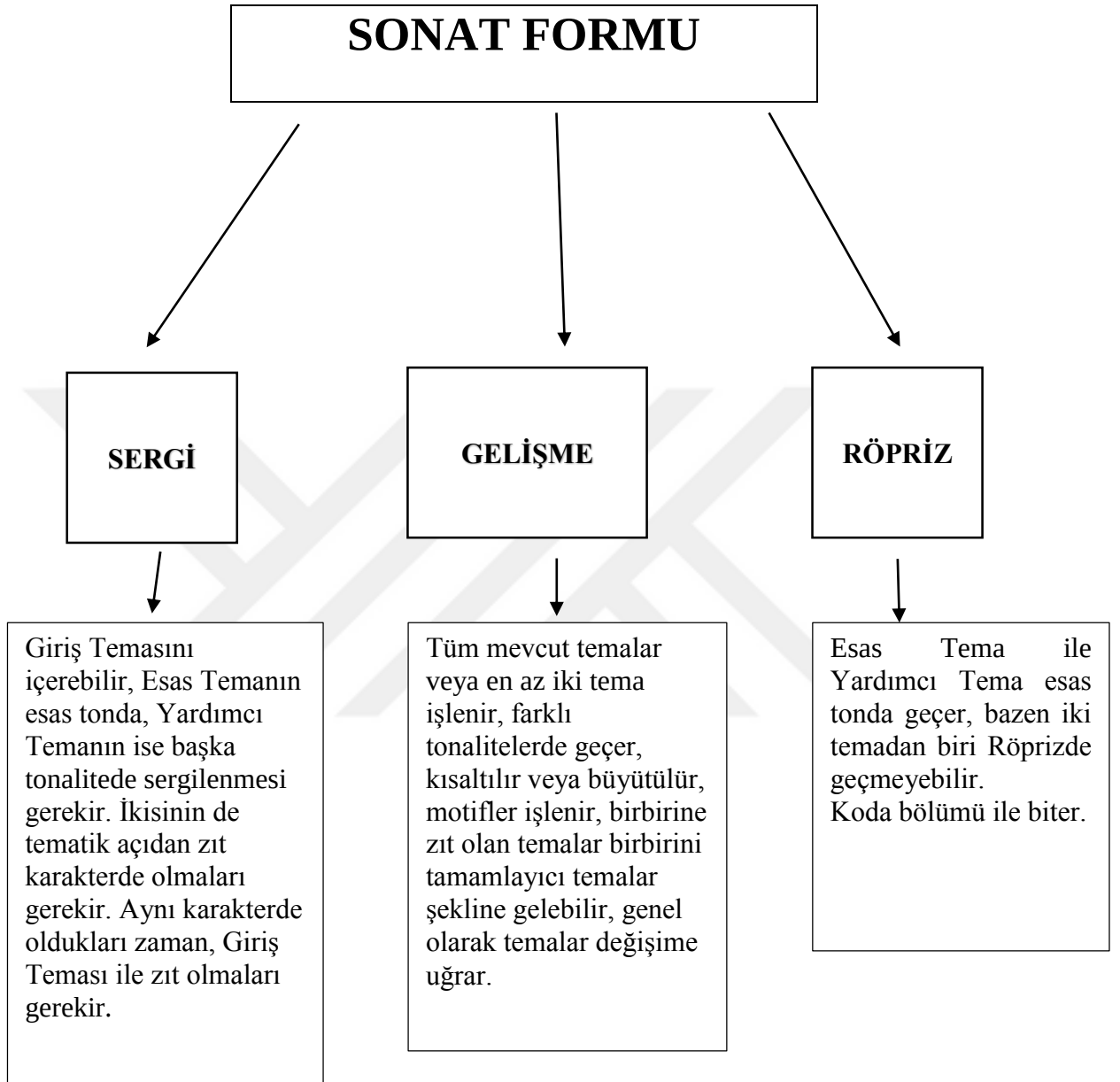
3.3. “Senfonik Muğam” Kavramı ve Azerbaycan Bestecilik Ekolü İçerisinde Yeri

1949 yılında Niyazi Tağızade-Hacıbeyov tarafından bestelenmiş olan “Rast Senfonik Muğamı” eseri, Fikret Emirov'n “Şur” ve “Kürd-Ovşarı” (1948) yapıtları ile birlikte uluslararası senfonik müzik türünde yeni bir çıkış açmıştır. 1971 yılında Emirov “Gülistan Bayatı Şiraz Senfonik Muğamı”nı bestelemiş, Azerbaycan bestecilik ekolünün diğer bestecileri ise farklı yıllarda Senfonik Muğam türüne başvurmuşlardır. Örneğin, S. Elesgerov'un “Bayatı Şiraz”, T. Bakıhanov'un “Humayun”, V. Adıgözalov'un “Segâh”, E. Mensurov'un “Mahur-Hindi” Senfonik Muğamları eserleri Azerbaycan senfonik müziği repertuarına girmiştir. Fakat Azerbaycan Muğamı türünü senfonik müzik türü ile buluşturma çabasının en başarılı örneklerinden Fikret Emirov'un “Şur Senfonik Muğamı” ile Niyazi Tağızade-Hacıbeyov'un “Rast Senfonik Muğamı” eserleridir demek mümkün. Kendisi aynı zamanda orkestra şefi olan Niyazi Tağızade-Hacıbeyov senfonik orkestra potansiyelini ustaca kullanarak, yalnızca Muğam içeriğini orkestraya aktarmakla yetinmemiş, F. Emirov ile aynı fikir doğrultusunda Muğam içeriğinin dinleyiciye sunulmasında senfonik orkestrasını önemli bir renk paleti olarak değerlendirmiştir. Fakat bu bestecilerin Muğama sadece orkestra tınısını katmak adına senfonik müzik türüne başvurmaları düşüncesi eserlerin önemi açısından yetersiz değerlendirmelere yol açabilir. Çünkü senfonik müziği sadece içerdiği form veya geliştirdiği tematik unsurlar açısından incelemek yeterli değildir. Senfonik müziğinde L.V. Beethoven ile başlayan çıkışın en önemli hususu, senfonik müziğe felsefi boyut kazandırması idi. İnsan ve Toplum, İnsan ve Doğa, İnsan ve Savaş, İnsan ve Kader gibi felsefi konular XIX. ile XX. yüzyılların senfonik müziğinde önemli yere sahip olmuştur. Dolayısıyla, L. V. Beethoven, P.

Çaykovski, G. Mahler, D. Şostakoviç gibi bestecilerin bu konularda kendi dünya görüşlerini aktarmak adına özellikle senfonik müzik türlerine (Senfoni, Senfonik Uvertür, Senfonik Şiir) başvurmaları tesadüf değildi. Çünkü senfonik müziğin tüm diğer müzik tür ve formların üstünde olma sebebi, onun felsefi boyuta ulaşabilme kapasitesidir. Senfonik müziğe bu kapasitesini sağlayan unsur ise USM'nin en önemli formlarından biri olan Sonat formudur. Sonat formu; birbirleri ile zıt kavramların diyalektik süreçte çatışma içerisine girmesini ve bu çatışmanın sonucunda bu veya diğer gücün üstün gelmesini öngören müzikal bir yapıdır. Güçlü tematik materyalin orkestra potansiyeli ile birleştirildiği vakit söz konusu yapı *canlı organizma* hâline gelir. Eserin süresi boyunca bu organizma ilerler, olayları geriden alır, gelecek olayların ipuçlarını verir. Dolayısı ile senfonik müziğin merkezinde bulunan Sonat formu eseri içerden (tematik öğeler) ve dışardan (form, dramaturji) şekillendirmektedir. XIX. ile XX. yüzyıllar senfonik müziğinde Program içeren senfonik eserlerin (Senfonik Uvertür, Senfonik Şiir) vazgeçilmez strüktürel kalıbı olan Sonat formu Program taşımayan eserlerin içerisinde (Senfoni) de önemli yere sahipti.

Aşağıdaki Tablo 3.3'te Sonat formun temel özelliklerinin açıklamasına yer verilmiştir.

Tablo 3.3 Sonat Formunun Özellikleri



Tablo: Vefa Terzioğlu Dadaşova

XIX. ile XX. yüzyıllar arasındaki bestecilik pratiği Sonat formunu yukarıda gösterilen kalıbın dışına çıkarabilmiştir. P. Çaykovski, G. Mahler, A. Brukner, D. Şostakoviç gibi besteciler Sonat formunun esas diyalektik yapısını koruyarak, kendi eserlerinin müziksel fikirlerin doğrultusunda bu formun sürekli yenilenmesini sağlamışlardır. Kimi zaman eserin tonal planını, kimi zaman bazı bölümlerin veya

temaların yerlerini ve/veya taşıdıkları imgesel vurgularını değiştirerek, besteciler kendilerine özgü Sonat formlarını üretmişlerdir. Dolayısıyla Sonat formu, farklı besteciler tarafından değişik şekilde yorumlanarak, kendi kalıbı sürekli değişebilen, statik olmayan, farklı çözümlere ve okunuşlara açık olan bir strüktür olarak bestecilik pratiğinde yer almıştır.

Niyazi Tağızade-Hacıbeyov'un ve Fikret Emirov'un eserlerinin başlıkları içerisinde "Senfonik" kelimesi, ilk bakışta bu eserlerin bestecileri tarafından Muğamı "senfonize etmek" amacı ile bestelendiği hususuna işaret ettiğini düşünülebilir (hatta son zamanlar da bu gibi eserlere bestecilerin rızası dışında geleneksel Muğam triosu dâhil edilmekte ve "Sinfo-Muğam" başlığı altında dinleyicilere sunulmaktadır). Belki de burada bestecilerin USM'in teknik buluşlarından faydalanarak Azerbaycan Muğamı'nın sırf çok seslendirilmesini amaçladıklarını düşündürebilir. Fakat söz konusu besteciler, belirli makamsal sınırların içerisinde (Rast ve Şur makamları) "Muğam-Dastgâh" formunun akışına sadık kalarak GHM'nin örnekleri ile birlikte kendi orijinal materyalini senfonik müziğin öngördüğü kurallara göre işlemişlerdir. Aynı zamanda, her iki besteci, USM'nin senfonik türünü Muğam formunun öğeleri ile zenginleştirmişlerdi. Bu çift ve karşılıklı sentez sonucunda Azerbaycan geleneksel müziğinin önemli bir türü olan Muğam, senfonik müziğin içeriğini oluşturmaya başlamıştır. Muğam formu, ona has olan anlatım şekli ve makamsal özellikleri ile, söz konusu senfonik eserlerin strüktürel ve tematik öğelerini yönlendirmiştir. Dolayısı ile Senfonik Muğam, içindeki formel ve tematik unsurları ile Senfonik Uvertür veya Senfonik Şiir, ya da Senfoninin dışında olan, fakat senfonik müziğinin felsefi boyutunu içeren apayrı bir senfonik müzik türü olarak değerlendirilmelidir.

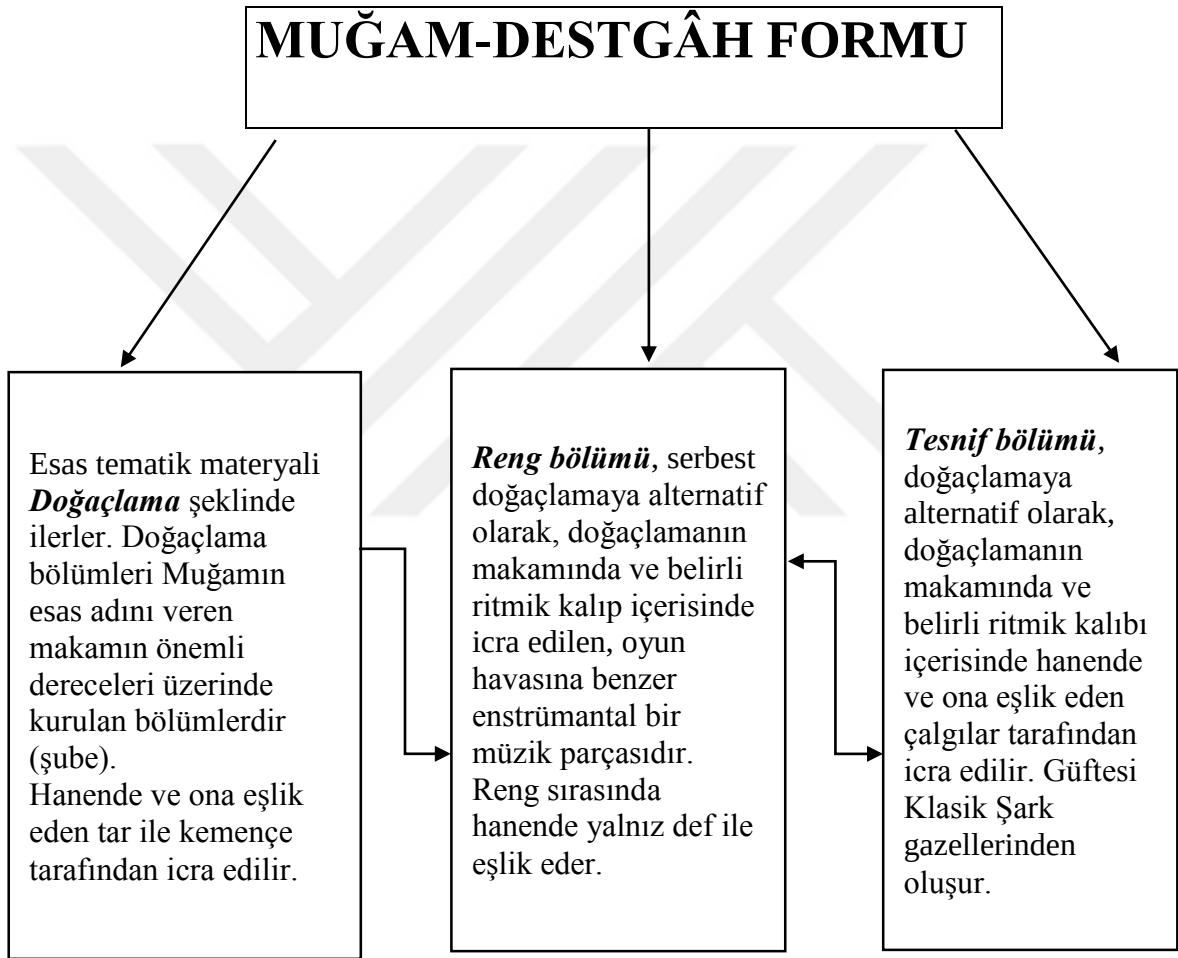
Yukarda belirtildiği üzere, Senfonik müzik çoğunlukla Sonat formunun diyalektik yapısı sayesinde felsefi boyuta ulaşabilmiştir. Bu açıdan, Muğam formuna bakıldığında, farklı bir estetiği yansıttığını görmek mümkündür. Fakat bu farklılık amaca ulaşma metodu ile ilgilidir.

İnsan ruhunun yükselişi, Allah ve insan için aşk içerisinde kendini unutmaya kadar varan arayış durumu Sufi Felsefesi içerisinde önemli kavramlar oluşturmaktadır. Söz konusu arayış durumu müzik sanatında güfte ile birleşerek (çoğunlukla Mevlana, Nizami ve Füzuli'nin gazelleri) ortaya "Muğam-Dastgâh" gibi bir formun çıkmasına vesile

olmuştur. Muğamın her bölümü doruğa bir öncekinden biraz daha yaklaşır. Aşama aşama, basamak basamak en yüksek zirveye çıkılır. Doruktan sonra aynı şekilde iniş gerçekleşir, fakat bu iniş süre olarak daha kısadır.

Aşağıdaki Tablo 3.4'te Muğam-Dastgâh formunun ait özelliklerinin açıklamasına yer verilmiştir.

Tablo 3.4 Muğam-Destgâh Formunun Özellikleri



Tablo: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Muğam triosunun tercihe bırakılan Reng ve Tasnif bölümleri doğaçlamaların arasında icra edilir. Kimi zaman doğaçlamadan sonra Tasnif, kimi zaman ise Reng icra edilir. Ancak Reng bölümleri daha sık Muğamın dokusuna girer. Eğer Muğam formunda Reng bölümüne üstlendiği görev açısından bakılırsa, burada söz konusu bölümün USM türlerinden *Divertimento* ile benzerliği göze çarpar. USM'de *Divertimento*'nun

anlatımında esas amacı perdelerin (opera) veya dansların (süit) arasında dinleyiciyi dinlendirmek ve diğer bölüme hazırlamak olmuştur. Benzer görev Reng bölümünde de tespit edilebilir. Fakat Reng bölümü önceki doğaçlama bölümündeki makamsal içeriğe bağlı kalır. Örneğin, eğer Rast Muğamında doğaçlama kısmı Hüseyini’de icra edilirse, Reng bölümü de Hüseyini şubesinin makamsal özelliklerini taşımalıdır.

Tesnif olarak adlandırılan bölüm, doğaçlama ile makamsal bütünlüğünü aynı şekilde oluşturur, fakat vokal ile güfteyi de içerir. Dinleyiciyi dinlendirmekten ziyade, bu bölüm bir önceki bölümde (doğaçlama) ifade edilen fikri ritmik ve karakter olarak daha neşeli bir şekilde sunar. Aynı zamanda Tesnif, doğaçlama kısmındaki ekspresif ve bazen gergin duygusal dalgalanmalar ile mesafeyi koyan, hayata nesnel bakış açısını ifade eden bir bölüm olarak tanımlanabilir.

3.4. Niyazi Tağızade-Hacıbeyov’un “Rast Senfonik Muğamı” Eserinin Üslûpsal Özelliklerinin Analizi

“Rast” ve “Şur” Senfonik Muğamları *Program* eserlerdir. Fakat N.Tağızade-Hacıbeyov ile F. Emirov’un eserlerinde sergiledikleri Program anlayışı Klasik veya Romantik Dönem’lerindekielerden çok daha farklıdır. Eserlerin Program içerikleri ne bir tabloda, ne de bir edebiyat eserinden esinlenerek oluşturulmuştur. Eserlerin Programları Rast ve Şur Muğamlarıdır. Azerbaycan Muğamının içinde barındırdığı estetik, felsefi ve dramaturjik boyutların müziksel olarak anlatılması bu eserlerin esas Programlarıdır. Besteciler söz konusu hedefi müzikal anlamda gerçekleştirmek için senfonik müziğin strüktürel, armonik, polifonik ve çalgısal unsurlarından yararlanmışlardır.

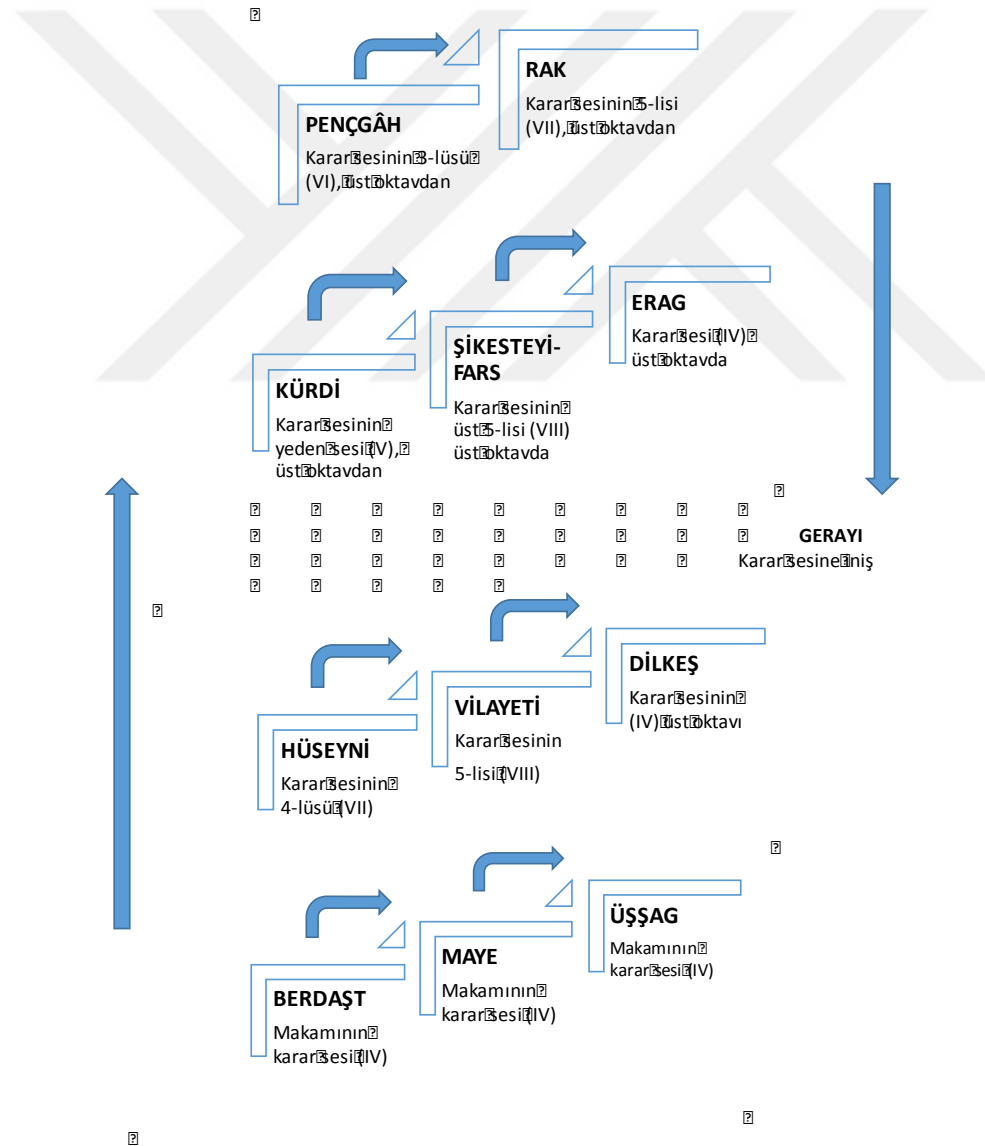
1949 yılında Niyazi Tağızade-Hacıbeyov tarafından bestelenmiş olan “Rast Senfonik Muğamı”, Azerbaycan bestecilik ekolünün üslûbu ile ulusal senfonik müziği temsil eden en önemli eserlerinden biri olmuştur. Çalışmada “Rast Senfonik Muğamı”, F.Emirov’un “Şur Senfonik Muğamı” eserinden bir yıl sonra bestelenmiş olmasına rağmen, ilk sırada analiz edilmiştir. Bunun nedeni, hem GHM’de, hem de Ü.Hacıbeyov’un “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” kitabında yedi esas makamın sıralanmasına Rast makamından başlamasıdır:

1. Rast, 2. Şur, 3. Segâh, 4. Şüşter, 5. Çahargâh, 6. Bayatı-Şiraz, 7. Hümayun.

Niyazi Tağızade-Hacıbeyov kendi eseri için Rast Muğam-Destgâh formunu esas almış, hem formun doğaçlama kısımlarına, hem de Reng ve Tesnif bölümlerine baş vurmuştur. Eserin bazı bölümlerini ise Azerbaycan halk türküleri üzerinde kurmuştur.

Aşağıdaki Tablo 3.5’te Rast Muğam-Destgâhı’nın bölümleri yer almaktadır. Tesnif ve Rengler gösterilmemektedir. Çünkü Muğam şubeleri arasındaki Reng ve/veya Tesnif bölümlerinin yerleri icracıdan icracıya değişebilmektedir. Bu Tablo Azerbaycan Muğam sanatçısı olan Mansum İbrahimov’un “Rast Muğamı” video kaydın incelenmesi sonucunda oluşturulmuştur (<https://www.youtube.com/watch?v=MnAm5bevieA&t=1110s>)

Tablo 3.5 Rast Muğam-Destgâhı’nın Bölümleri



Tablo: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Bu eserin en önemli özelliği; aynı makam içerisinde (Fa kararlı Rast) geliştiği hâlde eserin her yeni bölümünde kendine özgü bir materyalin sunulması, bir önceki tematik materyal ile sıkı sıkıya bağlı olması, fakat hiç bir zaman monoton bir yapıya sahip olmamasıdır.

Aşağıda N.Tağızade-Hacıbeyov’un “Rast Senfonik Muğamı” eserinin esas dizisi verilmektedir:



Şekil 3.8 Fa Kararlı Rast Makamı Dizisi
(Ü. Hacıbeyov “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”)

Bu makam dizisi Ü. Hacıbeyov’un “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” kitabındaki Sol Rast Dizisi örneğinden alınarak Niyazi Tağızade-Hacıbeyov’un eserinin eksen merkezi olan Fa sesine aktarılmıştır.



Şekil 3.9 Sol Kararlı Rast Muğamı, “Berdaşt” Bölümü
(Memmedli, E., 2010, “Azerbaycan Muğamları”, Bakü, s. 10)

Yukarıdaki Şekil 3.9’da örneği verilen “Berdaşt” bölümü “Rast Muğam-Destgahı”nda açılış veya giriş rolünü üstlenmektedir. Makamsal olarak, Rast dizisinin çoğunlukla I. ile IV. (karar sesi) dereceleri arasında gelişmektedir.

“Rast Senfonik Muğamı” eserinde besteci Rast Muğamının bu özelliğini Giriş bölümünde sergiler. Eserin bölüm isimleri başlık şeklinde verilmeden, her yeni bölümün makamsal organizasyonu sayesinde Muğamın hangi bölümü ile özdeşleştiği hususu ortaya çıkar. Niyazi Tağızade-Hacıbeyov’un “Rast Senfonik Muğamı”nı incelerken eserin yoğun senfonik yapısı göze çarpar. Besteci eserin Giriş bölümünün tematik materyalini orkestranın zengin çalgısal imkânları sayesinde sergileme, işleme ve tekrarlama aşamalarından geçirir. Fakat bunu gerçekleştirirken, besteci XIX. ve hatta XX. yüzyılların senfonik müziğinin esas strüktürel koşulu olan Sonat formundan faydalanmamaktadır. Eser tümü ile Sonat formunun dışında gelişmektedir. Fakat buna rağmen, eserin bazı bölümlerinde sonat formunu aratacak kavram çatışması gibi durumlar ortaya çıkmaktadır.

Sonat formunun dışında gelişen bu unsurlar Tablo 3.6’da yer almıştır.

Tablo 3.6 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Sonat Formunun Dışında Gelişen Unsurlar



Tablo: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Rast

Senfonik Muğamı

Niyazi Tağızade-Hacıbeyov

The image displays the first page of a musical score for 'Rast Senfonik Muğamı' by Niyazi Tağızade-Hacıbeyov. The score is written for a symphonic ensemble and includes the following parts:

- Flute (Flaut)
- Flute (Flaut)
- Oboe (Obu)
- Clarinet in Bb (Klarinet in Bb)
- Bass Clarinet in Bb (Bass Klarinet in Bb)
- Bassoon (Fagot)
- Contrabassoon (Kontrabassoon)
- Trumpet in F (Trompet in F)
- Trumpet in Bb (Trompet in Bb)
- Trumpet in Bb (Trompet in Bb)
- Tuba (Tuba)
- Timpani (Tambur)
- Cymbals (Zurna)
- Tam-tam
- Tubular Bell (Zurna)
- Ud (Ud)
- Kaval (Kaval)
- Uzengir (Uzengir)
- Canun (Canun)
- Piano (Piano)
- Harpsichord (Harpsichord)
- Violin I (Violin I)
- Violin II (Violin II)
- Vla (Vla)
- Viola (Viola)
- Cello (Cello)
- Double Bass (Double Bass)

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The title 'Rast Senfonik Muğamı' is written in the top left corner of the score.

Şekil 3.10 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması

Yukarıdaki Şekil 3.10’da N.Tağızade-Hacıbeyov’un “Rast Senfonik Muğamı” eserinin ilk sayfası yer almaktadır.

N.Tağızade-Hacıbeyov’un bu eserde kullandığı Büyük Senfonik Orkestrasının çalgıları listesi Şekil 3.11’de verilmiştir.

Flauto piccolo	4 Corni (in F)
2 Flautti	4 Trombe (in B)
2 Oboi	4 Tromboni
Corno inglese	Tuba
2 Clarinetti (in B)	
Clarinetto basso	
2 Fagotti	
Contrafagotto	
Timpani	Celesta
Triangolo	Arpa
Tamburino	Piano
Tamburo	
Piatti	
Cassa	Violini I
Tam-tam	Violini II
Campanelli	Viole
Silofono	Violoncellei
Vibraphon	Contrabassi

Şekil 3.11 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı” Eserinin Orkestrasında Yer Alan Çalgıların Listesi

N. Tağızade-Hacıbeyov senfonik eserindeki Giriş bölümünü “Berdaşt”ın materyali üzerinde kurmuştur. Bu bölümün bazı kısımların armonik yapısı Şekil 3.12’deki gibi piyano versiyonu ile gösterilebilir:

Rast Senfonik Muğamı

Niyazi Tağızade-Hacıbeyov

Maestoso e espressivo

5 *^{**}IV⁶ I VII VI IV⁶ I VI⁶ VI⁶

9 * I⁶ V III⁶ IV⁶ V¹¹ IX⁹ IV⁵

** II I⁵ II¹¹ VI⁹ I⁵

Şekil 3.12 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması, İlk 12 Ölçüsü.

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Eserin içinde yer alan armonik unsurlar iki şekilde incelenmiştir. Tek yıldız ile (*) işaretlenen akorlar için Fa Rast dizisine göre, çift yıldız ile (**) işaretlenen akorlar için ise Geleneksel Armoniye göre şifre oluşturulmuştur.

Besteci, Senfonik Muğamının Giriş bölümüne ağırbaşlı bir tempoda başlar ve Fa kararlı Rast makamını burada sergiler. Buna bağlı olarak eserin hemen hemen tüm bölümleri Fa eksenli olarak oluşturulmuştur. Fa kararlı Rast Muğamı GHM icra

pratiğinde sık kullanılmaktadır. Dolayısı ile bestecinin karar sesi seçimi GHM'deki bu hususa bağlanabilir.

Giriş bölümünün ilk 12 ölçüsü yukarıda gösterilen ağırbaşlı ilk elementi oluşturmaktadır. İlk elementi inici bir motiften oluşur. Motif makamın karar sesinden (Fa) alt üçlüsüne kadar iner. Eğer makam dizisinin karar sesi IV. derece olarak kabul edilirse orkestradaki inici hareket makamın IV., III. ve II. seslerini kapsar. Sonra ise karar sesine dönülür. Bu sese kavuştuktan sonra makamın IX. derecesinden (pestleşmiş) 6/4 akoru kurulur, ve böylece eksenin Tonik etkisi bölünür. Tekrar inici motif girer, fakat karar sesine kavuştuktan sonra IX. derecesinin (bu sefer natürel) akoru tekrar karar sesinin tınısını böler. İnici motif üçüncü kez tekrarlanınca kavuştuğu nokta değişir: bu sefer makamın I. derecesi (aynı zamanda karar sesinin üst beşlisi) üzerinde durulur. Tınısını bölen akor ise IV. 7'li akor olur. Buradan itibaren inici motif üst Mi'den başlayarak, karar sesine kadar bölünmeden sürer ve makamın tüm seslerini sergiler. Kadans görevini üstlenen 11. ölçüde önce La sonra ise La bemol VI. derece sesi karar sesine çözülür. Eserin 2. ve 4. ölçülerinde (Şekil 3.13) besteci IX. derecesini önce pestleştirir (Re bemol), sonra ise tizleştirir (Re natürel):



Şekil 3.13 N. Tağızade-Hacıbeyov “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümündeki Akorlar

Eserin 11. ölçüsünde ise 2. ve 4. ölçülerindeki pestleşme ve tizleşme işlemine Şekil 3.14'teki gibi ters hareket gerçekleştirilir:

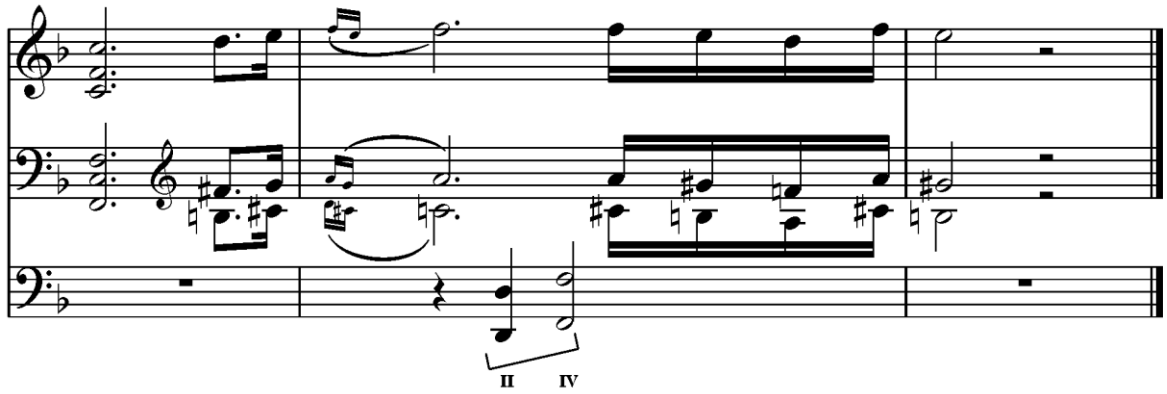


Şekil 3.14 N. Tağızade-Hacıbeyov “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümündeki Akorlar

Eserin tüm aşamalarında bu tarz pestleşme/tizleşme hareketlerine sık sık rastlamak mümkündür. 11. ölçüdeki Kadans etkisi makamın V. derecesinde 11’li akoru ile IX. derecesindeki 9’lu akorun bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkar. USM’de uygulanan armoni kuralları açısından aynı ölçüye bakılırsa, Kadans akoru yerine II. derece 11’li akorun, Dominant akoru yerine ise VI. derece 9’lu akorun kullandığını görmek mümkündür.

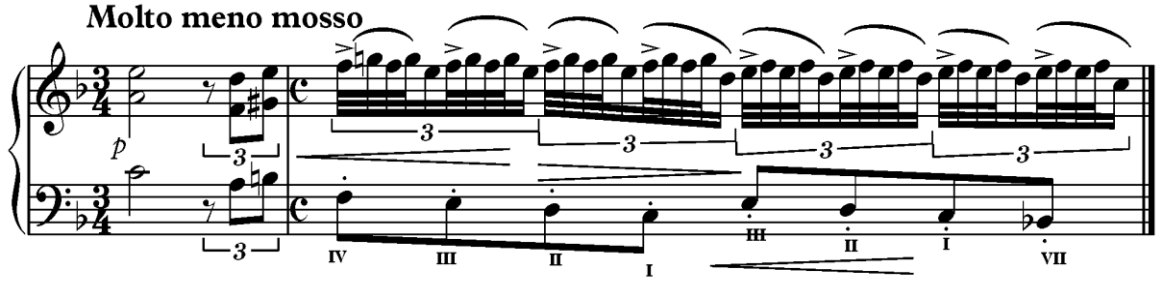
Bu örnekte görüldüğü gibi tüm klasik akor ilişkilendirmenin devre dışı kalması ve öncelikle makamsal açıdan önemli olan akorların ön plana çıkarılması, eserin armonik planda en önemli buluşlarından sayılabilir.

Şekil 3.15 ile gösterilen eserin 12. ölçüsünden itibaren Muğam doğaçlama bölümlerine has olan serbest müziksel anlatımını temsil eden motifler devreye girer:



Şekil 3.15 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması Elementi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Bu bölümde (Şekil 3.16) tıpkı Muğam doğaçlamasındaki gibi metrik, ritmik ve hız unsurları sık sık değişime uğrar. Bu husus esere doğaçlamanın vermiş olduğu özgür müziksel akışını sağlar ve tüm partisyona yayılır:



Şekil 3.16 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Giriş Teması Elementi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Kromatik akor yürüyüşleri solist çalgılar tarafından icra edilen motiflerin arasında bağlayıcı rol üstlenmektedir. Diğer taraftan kromatik geçişler ana motiflere alternatif bir unsur katmaktadır. Bu durum R.Wagner’in armonik anlayışının N.Tağızade-Hacıbeyov’un üzerinde etkisini gösterdiğinin bir belirtisi olarak da yorumlanabilir. Geç Romantizm Dönem’i Alman bestecisinin sürekli ilerleyen ve bir türlü eksene bağlanmayan uzun armonik örgüyü akla getiren husus, Azerbaycan bestecisinin eserindeki Rast makamı içerisinde yer alan ve benzer etkiyi sağlayan akor yürüyüşleridir. Kromatik yürüyüşler esas tematik materyalini bozmaz, aksine orkestranın tüm katmanlarına hareketlilik sağlamaktadır. Hatta eserdeki kromatik geçişler GHM’deki koma tınısının elde edilmesi için bestecinin başvurduğu bir yöntem olarak düşünülebilir.

Muğamın temel taşı oluşturarak ezgisel seyrinin tüm orkestra partilerine yayılmasını sağlayan unsur ise eserin ritmik organizasyonudur.

Eserin Giriş bölümünün diğer önemli özelliği ise solist enstrümanlar tarafından (Obua ve Klarinet) doğaçlama tarzında oluşturulmuş ezgilerin yorumlanmasıdır.

GHM’deki Muğam yorumunda duraklamalar, hız değişimi, solist ile ona eşlik eden Tar ve Kemençe arasında sürekli diyalogun oluşması hususu bestecinin eserinde de göze çarpar.

Muğam-Destgâh formundan kaynaklanan ve eserdeki tematik unsurların oluşmasında önemli rol oynayan hususlar aşağıdaki Tablo 3.7’de gösterilmiştir.

Tablo 3.7 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Muğam Formunun İçeriğinden Kaynaklanan Unsurlar

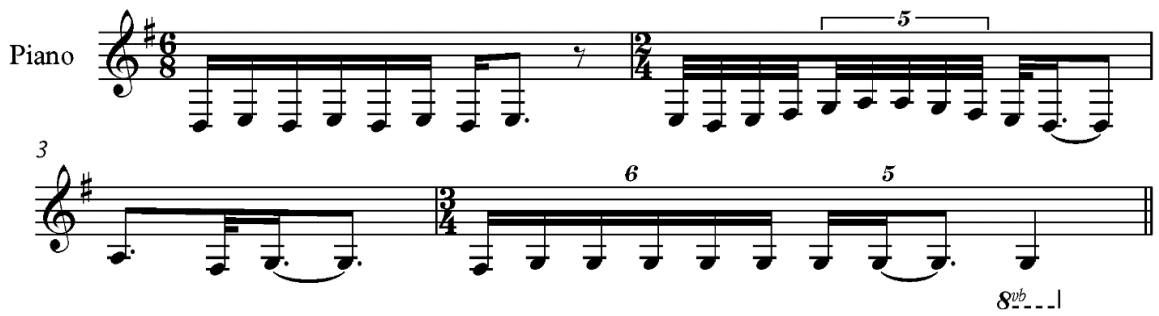


Tablo: Vefa Terzioğlu Dadaşova

yoğun polifonik ve armonik anlatımı ile tınısal efektler ve dramaturji unsurlarından ise eserin tüm aşamalarında istifade ettiğini belirtmek gerekir. Eserin en önemli özelliklerinden biri de hiç durmadan kendi materyalinin yenilenmesidir.

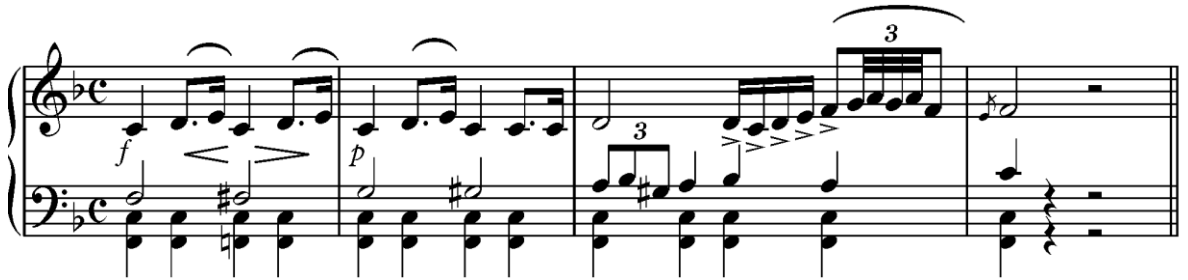
Eserin Giriş bölümünden sonra Maye Rast bölümü, sonra ise Üşşak bölümü gelmektedir.

GHM örneklerine ait ve Şekil 3.18’de bir kesiti verilen “Maye” bölümü “Berdaşt”tan sonra, makamın karar sesine vurgu yapan ve aynı zamanda basamak basamak gelişen Muğam dramaturjisi açısından önemli bir bölümdür:



Şekil 3.18 Rast Muğamı, “Maye” Bölümü

(Memmedli, E., 2010, “Azerbaycan Muğamları”, Bakü, s. 12)



Şekil 3.19 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Maye Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Yukarıdaki iki örneğinin (Şekiller 3.18 ile 3.19) sunulduğu materyalde, karar sesleri farklı olsalar da (GHM örneğinde Sol kararlı Rast), Rast makamının I. ve II. dereceleri üzerinde durulması, sonrasında ise çıkıcı yönde ezgilerin ilerlemesi ve karar

seslerine bağlanması, eserin Maye Rast bölümünün GHM stilinde tasarlandığını göstermektedir.



Şekil 3.20 Rast Muğamı, “Maye” Bölümü

(Memmedli, E., 2010, “Azerbaycan Muğamları”, Bakü, s. 12)

GHM örneğinde (Şekil 3.20) makamın III. ile IV. (karar sesi) dereceleri üzerinde durulması da “Maye” bölümünün önemli ezgisel özelliklerindendir. Aynı zamanda ritmik olarak da senfonik eserin Maye bölümü ile GHM örneği arasında benzerlik söz konusudur:

Şekil 3.21 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Maye Bölümü

Benzer hareketi N.Tağızade-Hacıbeyov’un Maye bölümünde de görmek mümkün.

Yukarıdaki Şekil 3.22’ye bakıldığında bu epizodun armonik anlamda zengin içerik oluşturduğunu görmek mümkün. Eliptik tarzında geçişler epizodun yürümesini sağlayan unsurlardır.

Largo

f *pesante* 6

f *p* *pp*

3

IX *7* *VI* *7* *I* *7* *3b* *5b* *V* *7* *3b* *5b* *II* *2* *I* *9* *K* *6* *4* *V* *9* *IX* *7* *VI* *7* *VII* *7* *1#* *V* *6* *5* *V* *7* $\rightarrow$ (E) *II* *6* *5*

Şekil 3.23 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Maye Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.23’te yer alan Largo motifi eserin ilk doruğu olarak tanımlanabilir.

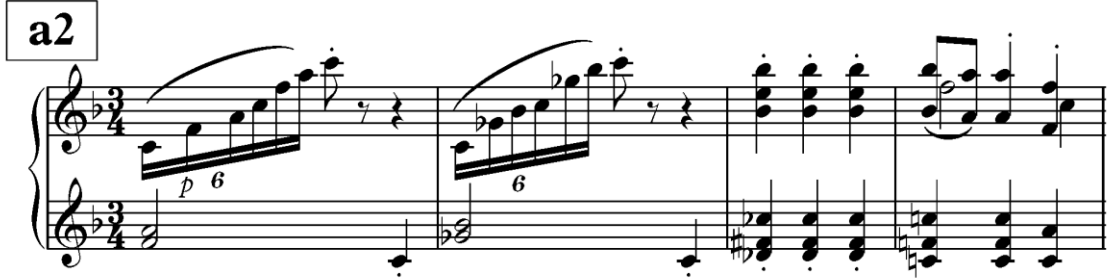
“Rast Senfonik Muğamın” ilk Reng bölümü eserin önemli bölümlerinden biridir. Eserin 76. ölçüsünden başlar, 233. ölçüye kadar sürer. “Maye Rast” Renginin GHM’de kullanılan örneği Şekil 3.24’te verilmiştir.



Şekil 3.24 “Maye Rast” Rengi

(Rüstemov, S., 1956 “Azerbaycan Halk Rengleri”, 2. Kitap, s. 9)

Tekrarlanan ve aynı zamanda varyasyon şeklinde oluşturulan Rengin ezgisel materyali Niyazi Tağızade-Hacıbeyov tarafından yapılmış orkestrasyon sayesinde her tekrarı ile yenilenmekte ve bir önceki cümle ile farklılık oluşturmaktadır.



Şekil 3.25 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.25’teki Rengin **a2** cümlesi içerisinde bestecinin uyguladığı orkestrasyon sayesinde özgün halk ezgisinin içerisinde yer almayan fakat etkin tınısal unsurları oluşturan öğelere rastlanabilir.

b

Harmonic Analysis:

Measure	Harmony
1	I^5
2	IV^7
3	V^6
4	X^7
5	$V^5 \rightarrow (F)$
6	$V^7 \rightarrow (B)$
7	$VI^6 (B)$
8	$V^7 \rightarrow (As)$
9	VII^7
10	$VI^7 b_1$
11	$I^7 (As)$
12	$V^7 3^\#$
13	$VIII^9$
14	VI^5
15	I^6

Şekil 3.26 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.26'daki **b** cümlesinin armonik yapısında yine Elipsis yöntemi önemli rol oynamaktadır.



Şekil 3.27 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova



Şekil 3.28 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.27'deki cumlesinin orijinal ritmik organizasyonu (senkop) dikkat çeker.

Şekil 3.28’de ise **B** cümlesinin ilk motifi 3’lü ve 4’lü aralıklar ile desteklenmesi hususu bu epizoda farklı armonik nüanslar katar.

b1

f

* IV⁵ IV⁹

** I⁵ V⁹

5

9

3

* IV⁵ V⁷

** I⁵ II⁷

I IX³ VI⁵ IV⁵

V⁷ (Ges) V⁷ V+⁶ I⁵

Şekil 3.29 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.29’de **b** cümlesinin tekrarlanması ile **(b1)** ezginin ritmik ve armonik alt yapısı yoğunlaşır.

c

8^{va}-1 8^{va}-1 8^{va}-1

V² 1 V⁷ 5^b VI²

4 8^{va}-1 8^{va}-1 8^{va}-1 8^{va}-1

IV⁷ 5^b III⁷ X⁷ + 4 IX⁷

Şekil 3.30 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Maye Rast” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

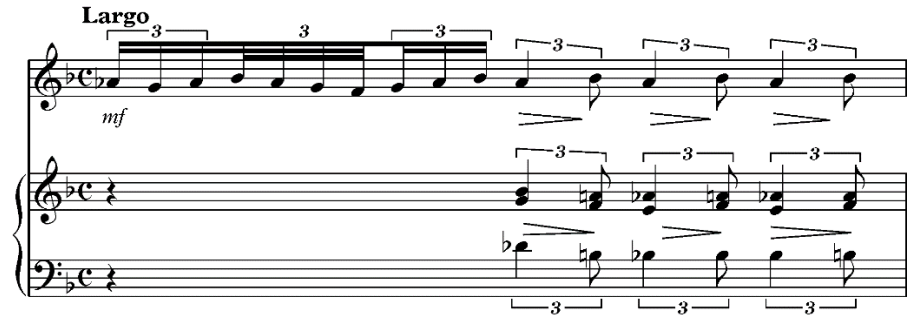
Şekil 3.30’da Rengin **c** cümlesi yer almaktadır. Bu cümleden sonra besteci orkestranın tüm potansyelinden yararlanarak Rengin özgün versiyonundan farklı olarak **b1** cümlesine tekrar döner.

“Rast Senfonik Muğam”ın en önemli bölümlerinden olan Vilayeti şubesi eserde farklı tematik atmosfer oluşturur. Muğam-Destgâh’ta “Vilayeti” şubesinin esas özelliği Rast makamının içerisinde Şur etkisini oluşturmaktır. Şur için karakteristik olan V. derecesinin pestleşmesi ve karar sesine çözülmesi durumu (bkz. Şekil: 1.18). Rast makamının VIII. ile IX. derecelerinin arasında “Vilayeti” şubesinde gerçekleşir. Karar sesinin (Fa) beşlisi üzerinde (Do) kurulan “Vilayeti” bölümünde üst yeden sesi (IX. derece) yarım ses pestleştirilir (Re-Re bemol) ve VIII. ile IX. derecelerin üzerinde durulur. Böylelikle “Vilayeti” bölümü Rast’taki Şur unsurunu oluşturur. Aynı şekilde “Şikesteyi-Fars” bölümü Rast veya Şur Muğamlarında Segâh unsurunu temsil eder.

Eserin Vilayeti bölümü (234.-275.) iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım (Şekil 1.31) aktif olarak yaylıların sürdürdüğü tematik materyalin üzerinde kurulurken, ikinci kısmı ise (Şekil 1.32) üflemeli çalgıların *solo* 'larından ve kısa motiflerden oluşmaktadır.

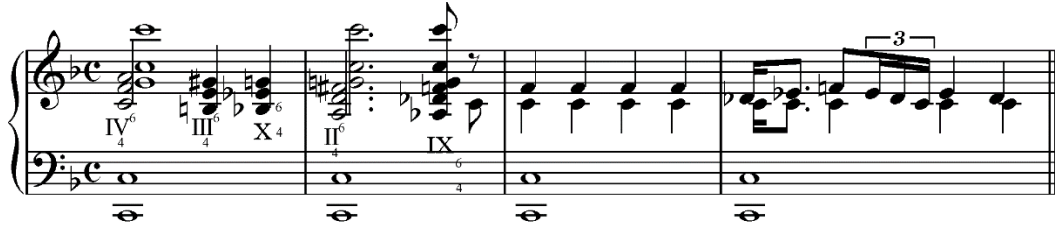


Şekil 3.31 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Vilayeti Bölümü, İlk Kısım



Şekil 3.32 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Vilayeti Bölümü, İkinci Kısım

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova



Şekil 3.33 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Dilkeş Bölümü, Giriş Motifi

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Dilkeş bölümü ise Giriş motifinin Şekil 3.33’teki gösterildiği gibi çok kısa hatırlatılmasından sonra girer. Bu bölüm Girişin ritmik organizasyonu sayesinde esere dramatik bir yön verir. Ana motif daha da somurtkan hâle gelir ve ezgide bu sefer IX. ve X. dereceleri üzerinde durulur: Re-bemol ve Mi-bemol. Besteci bu motifi gelecek bölümünün (Reng) ana ezgisi ile polifonik olarak işler. Aynı anda yürütülen motifler müziksel anlatımının yoğunlaşmasına, dramatikleşmesine sebep olur. Bu gelişmenin doruk noktası ise aşağıda örneği verilen 293. ölçüde yaylılarda yeni bir temanın girmesi ile kendini gösterir.

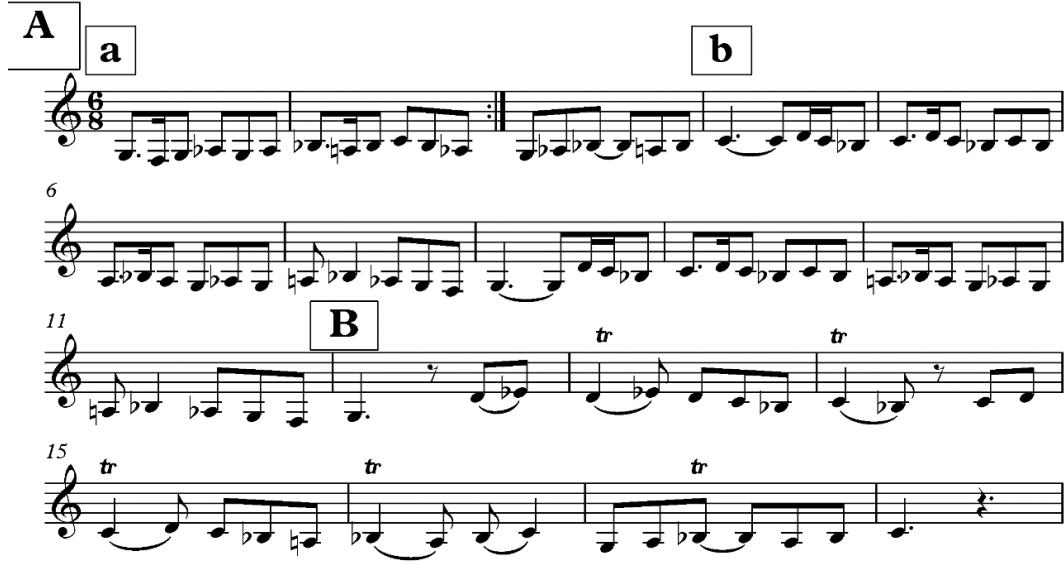


Şekil 3.34 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Dilkeş Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Burada Sonat formunun Gelişme bölümünü aratacak bir motif işlenmesi ve karşıt güçlerin iç içe yürütülmesi hususu dikkat çeker. Tüm orkestranın bu “mücadele” epizodunda (Şekil 3.34) faal olması durumu senfonik eserin olmazsa olmazlarından olan

diyalektik çatışma ve dramatik gerilim gibi hususlara vurgu yapılmaktadır. Bu yoğun epizodun ardından 6 ölçülük yatışma bölümünden sonra “Mayeyi-Şur” Rengi girer.



Şekil 3.35 Mensurov, E., 1984, “Azerbaycan Rengleri”, “Mayeyi-Şur” Rengi

Bestecinin Rast makamındaki ana bölümleri, yani “Vilayeti” veya “Dilkeş” şubelerinin Renglerini seçmeyip, “Mayeyi-Şur” Rengini tercih etmesi, Şur etkisinin özellikle eserin bu bölümünde önemle altını çizmek istediğini görmek mümkün.

Yukarıdaki Şekil 3.35’te görüldüğü gibi orijinal “Mayeyi-Şur” Rengi iki bölümlü bir strükture sahiptir. İlk bölüm **A** iki cümleden oluşmaktadır (**a** ile **b**), **B** bölümü ise yeni bir cümle ile **A** bölümünün **b** cümlesini içerir.

A

5

9

* I^s $I^s (c)$ $V^7 5b$ $V^7 5b$ IV^7 $V^7 \rightarrow (B)$

** I^s I^s V^7 I

* $VI^s b$ I^s $V^7 5b$ I

** VI I^s V^7 I

Şekil 3.36 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Mayeyi-Şur” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Yoğun orkestrasyon sayesinde Şekiller 3.36 ve 3.37’deki gibi gösterilen Reng bölümü yoğun armonik yapısı ile dikkat çeker.

B

5

8

* X^9 $VI^s b^1$ VI^7

** $V^9 \rightarrow (As)$ $III b^1$ $III^7 5b$

* $V^7 5b$ $VII^6 b^1$ IV^{11}

** $II 5b$ $II^6 b^1$ V^{11}

* IX^7 $V^6 5b$ I^5

** $VI^7 b$ $DD 6 5b$ V^5

Şekil 3.37 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Mayeyi- Şur” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Daha çok oyun havasına benzeyen ve dramatik epizodu ile “mesafe alan” Rengin bu bölümünde, besteci orkestranın tınısal potansiyelini ustaca kullanmıştır. Aynı ezgiyi

tekrarlayarak her seferinde ona farklı vurgu ve renkler katan besteci, bir anda Şur Renginin “minör” atmosferini Rast makamının esas “Majörlü” karakterine değiştirir. Şekil 3.38’de yer alan örneğinden anlaşıldığı üzere besteci aynı ezgiyi (A) Do Rast makamında sunar. Dolayısıyla, ilk kez besteci Fa kararlı Rast makamının dışına çıkar ve Do kararlı Rast’ın içerisinde eseri devam ettirir.



Şekil 3.38 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, “Mayeyi-Şur” Rengi
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

“Mayeyi-Şur” Rengi eserin diğer önemli bölümlerinden biridir. 305. ile 361. ölçülerin arasında gelişir. 14 ölçülük geçiş bölümünden sonra besteci bir sonraki bölümün (Kürdi) motif “kesitlerini” önceden sergiler ve böylelikle Şekil 3.39’de yer alan *ostinato* yöntemi sayesinde entrikayı artırır.



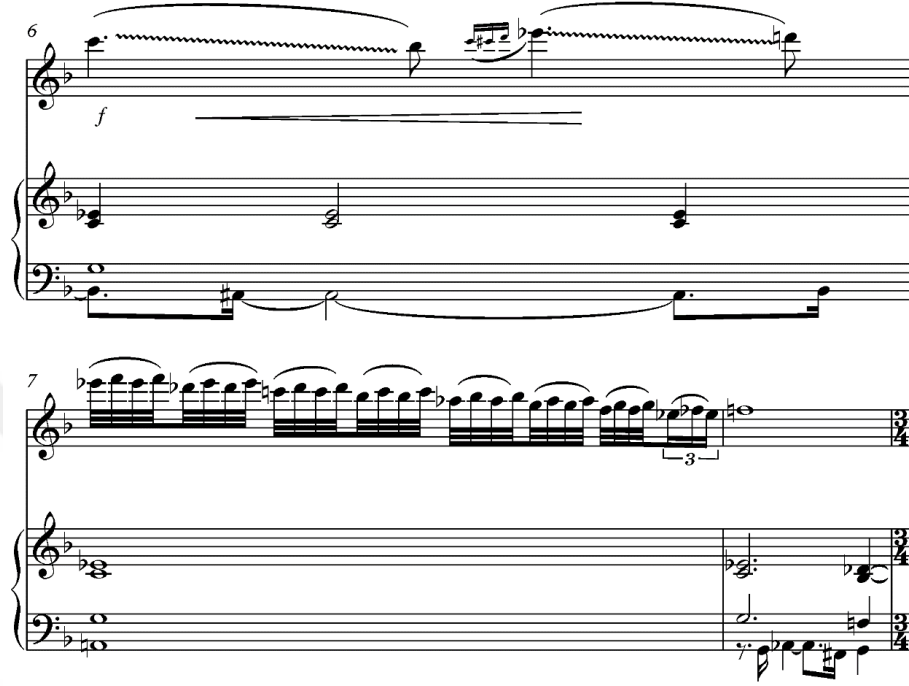
Şekil 3.39 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Ara Bölüm
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

“Mayeyi-Şur” Rengin ritmik *ostinato* üzerinde kurulan bir ara bölümünden sonra (362.-387.) nihayet eserin 388. ölçüsünde üç Forte nüansı ile tüm orkestra tarafından seslendirilen akor Kürdi bölümünü başlatır.



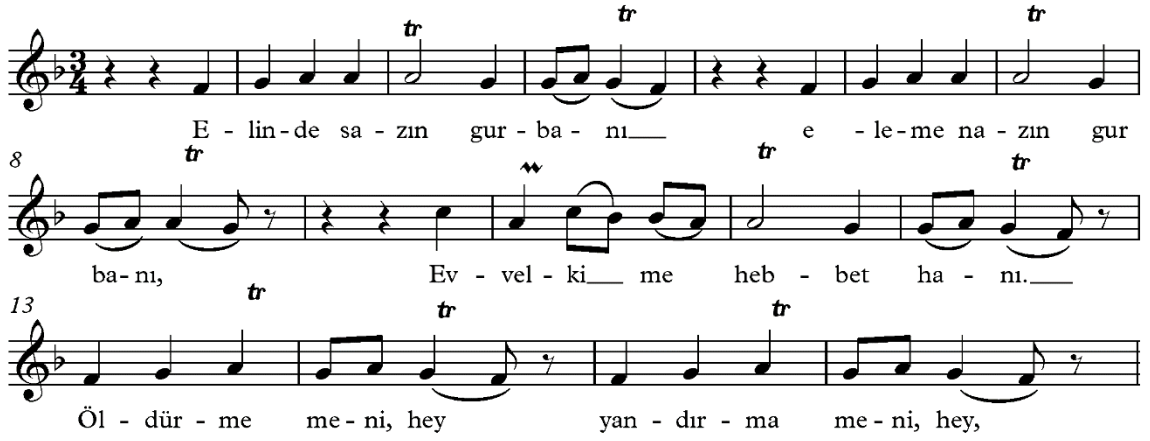
Şekil 3.40 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Kürdi Bölümü
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Bölümün ana ezgisi tahta üflemeliler ile yaylılar (Kemanlar ve Viyolalar) tarafından seslendirilirken, bakır üflemeli çalgıların partisinde bir kontr-ezgi kendini gösterir. Ayrıca Çellolar ile Tuba başka bir ezgiyi Şekil 3.40 ile 3.41’de gösterildiği gibi yürütür.



Şekil 3.41 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Kürdi Bölümü
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Bir önceki bölümünün (Dilkeş) dramatik anlatımını bir üst seviyeye çıkaran Kürdi bölümü (388.-414.) yavaş yavaş sönmeye başlar ve yerini tam da sonat formundaki gibi karşıt karakterini temsil eden bir temaya bırakır. Burada Şur unsuru olan Re-bemol’den arındırılarak tematik materyal çok doğal bir şekilde yine Rast atmosferine döner ve Muğam-Destgâh formundaki Tesnif bölümüne giriş yapar. Tesnifin ezgisini Şekil 3.42’de örneği sunulan halk türküsü “Elinde Sazın Gurbanı” motifleri oluşturur.



Şekil 3.42 “Elinde Sazın Gurbanı”, Halk Türküsü

(Rüstemov, S., 1967, “Azerbaycan Halk Mahnıları”, Bakü, s.12)



Şekil 3.43 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Tesnif

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.43’te halk eserinin Tağızade-Hacıbeyov’un versiyonu verilmiştir.

Tesnif iki bölümden oluşmaktadır: 2. bölüm 1. bölümünün tekrarıdır. Kürdi bölümünün karakteri ile büyük fark oluşturan bu bölüm varyasyon unsurlarını içermektedir. Tesnifin 2. bölümünde Yaylılar esas temayı yürütürken, iki Flüt, temanın varyasyonunu oluşturmaktadırlar.

Şikesteyi-Fars bölümü ise Tesnifi takip eder. Eserin en hızlı bölümüdür. Nasıl Muğam-Destgâh'ta Şikesteyi-Fars “bölgesinde” bir hızlanma ve icracıların (Tar ile Kemençe) virtüozite sergilenmesi hususu söz konusu ise, aynı şekilde N.Tağızade-Hacıbeyov’un eserinde de aynı durum söz konusudur. Şekil 3.44’teki gibi gösterilen Yaylılar grubunun yürüttüğü hızlı ezgi Muğam triosundaki Tar ve Kemençenin oluşturduğu virtüöz pasajlarına benzetilebilir.



Şekil 3.44 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Şikesteyi-Fars Bölümü
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Burada Klarinet tarafından seslendirilen doğaçlama tarzında makamsal ezgi ise Şikesteyi-Fars şubesindeki hanende doğaçlamasını andırır. Başka *solo* doğaçlaması ise İngiliz Kornosu tarafından yürütülür. Sürekli Do sesinin üzerinde kurulan *ostinato* bölümü statik olmaktan kurtarır ve dinleyiciyi beklenti içerisinde bırakır.

Eserin 561. ölçüsünde yeni bir ezgi (Yaylılarda) devreye girer ve *ostinato* fonunda geçtiği için bölüme daha da çok heyecan katar. 601. ölçüsünde ise besteci Konçerto türüne özgü bir bölüme (Cadenza) yer vermektedir. İlk önce Trompet, sonra ise İngiliz Kornosu *solo* şeklinde besteci tarafından yazılmış Muğam doğaçlamasını seslendirir. Cadenza’larda ses frekans yükselişi Muğam dramaturjisinin öngördüğü bir durumun esere yansması olarak anlaşılır. Muğam-Destgâh’ın son bölümlerine doğru frekans artar:

makamın bazı derecelerin etrafında kurulan ezgisel hareketlilik hep üst oktavlarda gerçekleştirilerek, solistin vokal ustalığını ortaya koyar.

“Şikesteyi-Fars” Rengi (bkz. Şekil 1.29) bölümü eserin son önemli kısmını oluşturur. Burada da besteci diğer Reng ve Tesnif bölümlerindeki gibi orkestrayı ustaca kullanarak bilindik bir ezgiye yeni bir soluk vermektedir.

Şekil 3.45’te bakılırsa “Şikesteyi-Fars” Rengi N.Tağızade-Hacıbeyov’un uyguladığı orijinal armonik yöntemler sayesinde farklı bir boyut kazandırdığını görmek mümkün.



[illegible]

Erag bölümü Rast Muğamında doruk noktasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, en yüksekte gelişen bu bölümü besteci kendi eserinde de en yüksek frekansta oluşturur. Şekil 3.46’da anlaşıldığı üzere kemanların armonik sesleri ile (flajole) ilerlemesi bunun en önemli göstergesidir.



Şekil 3.46 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Erag Bölümü
Pişano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Erag bölümünün hemen peşine eserin Röpriz veya “Geray” bölümü başlar. Burada Giriş bölümünün materyali daha da yoğun orkestrasyonu ile öne çıkar: Girişin temposundan daha hızlıdır, eseri toparlar. Fakat Koda bölümü (740.) son kez Giriş materyalini ve içindeki Rast’ın tematik “esansını” bir kez daha ortaya koyar (Şekil 3.47 ve 3. 48) ve eseri muhteşem bir doruk noktasında sonlandırır.

8va-----

fff

fff

IV⁷ IV⁶₄ IV⁷ II⁶₅

2

8va-----

fff

fff

IX⁵ IX⁶₄

3

IV⁵ IV₄⁶ IV⁷ VI⁶ II₅⁶

4

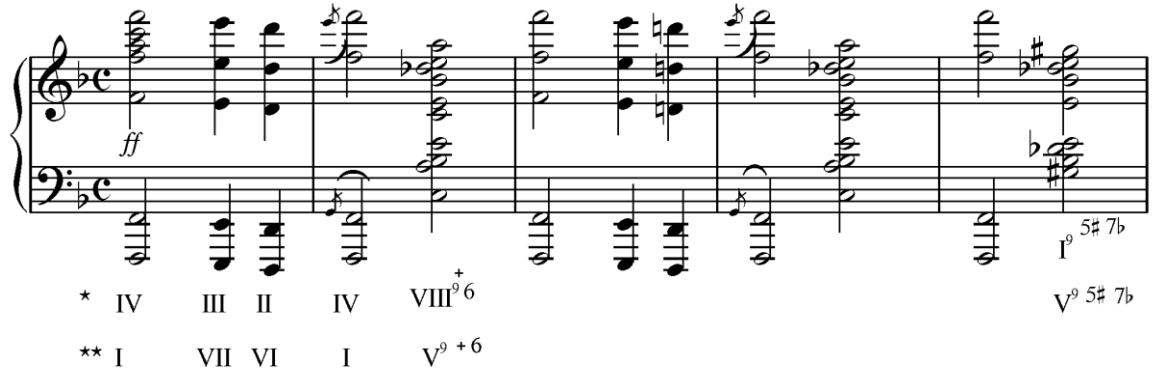
IX IX₄⁶

5

IV⁵ IV₄⁶ IV⁷ IV₃⁴ II₅⁶ II² VI⁵ VI₄⁶

Şekil 3.47 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Koda Bölümü, Giriş Teması

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova



Şekil 3.48 N. Tağızade-Hacıbeyov, “Rast Senfonik Muğamı”, Koda Bölümü, Giriş Teması

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.48’de Giriş materyalin piyano versiyonu ile gösterilmiş olmasına rağmen, bu bölümde tüm orkestrayı kapsayan yoğun akor dokusunun söz konusu olduğunu görmek mümkün.

Eseri müziksel anlamda yürüten, yenileyen, bölümlerin arasında tematik köprü oluşturan ve devamlı müziksel anlatımının çeşitliliğini sağlayan husus eserin armonik yapısıdır. Rast atmosferinin oluşturulmasında büyük rol oynayan esas tematik öge, kendi armonik yapısı ve orkestrasyon şekli sayesinde yalnız Giriş bölümünün değil, tüm eserin “anahtar” motifini temsil etmektedir

“Rast Senfonik Muğamı” eserine armonik açıdan bakıldığında içindeki temaların çok seslendirilmesinde bestecinin hem GHM’nin makam özelliklerinden, hem de USM’nin fonksiyonel ve yapısal unsurlarından faydalandığını söylemek mümkündür. Seçilmiş bazı tema kesitleri, senfonik partiyonundan piyano partisine indirilerek, içindeki armonik yapı iki şekilde incelenmiştir:

1. Rast makamının derecelerine göre akorları isimlendirilerek
2. Majör-minör derecelerine göre akorları isimlendirilerek

Aşağıdaki Tablo 3.8’de bazı temaların armonik yapısında önemli rol oynayan Fa kararlı Rast makamındaki derecelerinin üzerinde kurulan ve eserde kullanılan akorlar listesi çıkarılmıştır:

Tablo 3.8 Fa Kararlı Rast Makamının Derecelerinden Kurulan ve Eserde Kullanılan Akorlar

The table below summarizes the chords and their notations as presented in the musical score:

Staff	Chord 1	Chord 2	Chord 3	Chord 4	Chord 5	Chord 6
1	I ⁷ 3 ^b 5 ^b	I ⁷ 5 [#] 7 ^b	I ⁷ 7 [#]	I ⁹	I ⁹ 5 ^b	I ⁹ + 6
2	II ⁶ ₄	II ⁶ ₅	II ⁷ 5 ^b	II ⁴ ₃		
3	IV ³ ₅	IV ⁷	IV ⁷ 7 ^b	IV ⁹ 7 ^b	IV ⁹ 5 [#]	
4	V ⁶	V ⁷	V ⁷ 5 ^b	V ⁷ 5 [#]	V ⁷ b 1	V ¹¹
5	VI ⁵	VI 5 ^b	VI ⁷ 5 ^b	VI ⁷ b 1 5 ^b		
6	VII ⁵	VII ⁵ 3 ^b	VII ⁷	VII ⁷ # 1 5 [#]	VII ² 3 ^b	
7	IX ⁵ ₅	IX ⁷ ₇	IX ⁷ 5 [#] II ⁷ 5 [#]	IX ⁹ 5 ^b 7 ^b II		

Aynı akorların USM'nin Majör-minör sisteminde de mevcut olduğu tespit edilmiştir. Fakat bu eserde söz konusu Tonal veya Majör-minör sisteminin etkisinin hissedilmemesi, bestecinin bu akorların uygulama şekline bağlanabilir. N.Tağızade-Hacıbeyov kendi eserinde çoğu zaman üçlü ile kurulan akorları tercih eder, fakat akorların (özellikle karar sesini çok seslendirirken) 3'lüsünü kullanmaz, 1'lisi ile 5'lisini ise yerinde bırakır. Diğer taraftan, besteci bol miktarda alterasyon ve elipsis kullanmaktadır. Çoğu zaman 9'lu, hatta 11'li akorları kuran besteci, içindeki bazı sesleri pestleştirir, bazılarını ise tizleştirir. Dolayısı ile bu şekilde kurulan akorların Majör-minör sistemi ile tonal bağı devre dışı bırakır. Aynı şekilde Dominant yedili zinciri olarak bilinen elipsis yöntemi de eserde sık sık kullanılmıştır.

Bir diğer önemli husus, cümlelerin bitiş noktalarında (Kadans “bölgesinde”) bestecinin USM'nin alışlagelmiş klasik örneklerindeki Kadans ve Dominant akorların yerine, aynı etkiyi sağlayan başka akorların kurmasıdır. Örneğin, besteci Kadans akoru yerine (bkz. Şekil: 3.29) makamın V. derecesinden IX. derece yedili akorunun 2.çevrimini (Dominant yedili elipsis şeklinde), Dominantın yerine ise V. derecenin üzerinde VI. derece 5'li akorunu eklenmiş 6'lı sesi ile kurmaktadır. Bazen Kadans akoru kullanmasına rağmen, besteci yine de söz konusu akorun alışlagelmiş tınısına aynı dereceden kurulan yedili akorun çevrimini tercih eder. Böylelikle besteci belirgin klasik Kadans duyumunu ortadan kaldırır, cümlede gerekli olan çözülme beklentisi etkisini başka farklı akorlar ile sağlar (bkz. Şekil 3.29 Maye Rast **b1** cümlesi)

Aşağıdaki Tablolarda (3.9, 3.10, 3.11) eserde kullanılan ve daha çok USM'deki armoni terminolojisi ile uyum sağlayan akorların çizelgesi verilmiştir.

Tablo 3.9 N. Tağızade-Hacıbeyov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması

Eserde Kullanılan Bazı Akorların USM’deki Armonik Kurallarına Göre Sembolleri		Akor Sembollerinin USM’deki Armonik Kurallarına Göre Açıklaması
I^5		I. derece 5’li akoru
I^7		I. derece 7’li akoru
I^6_5		I. derece 6/5 akoru (1.çevrim)
I^4_3		I. derece 4/3 akoru (2. çevrim)
I^2		I. derece 2’li akoru (3.çevrim)
II^5		II. derece 5’li akoru
II^7		II. derece 7’li akoru
II^6_5		II. derece 6/5 akoru (1.çevrim)
II^4_3		II. derece 4/3 akoru (2. çevrim)
II^2		II. derece 2’li akoru (3. çevrim)
V^7		V. derece 7’li akoru
V^6_5		V. derece 6/5 akoru (1. çevrim)
V^4_3		V. derece 4/3 akoru (2. çevrim)
V^2		V. derece 2’li akoru (3. çevrim)
V^9		V. derece 9’lu akoru
K^6_4		Kadans 6/4 akoru

Tablo 3.10 N. Tağızade-Hacıbeyov'un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması

Eserde Kullanılan Bazı Akorların USM'deki Armonik Kurallarına Göre Sembolleri	Akor Sembollerinin USM'deki Armonik Kurallarına Göre Açıklaması
V^{11}	V. derece 11'li akoru
V^{+6}	V. derece akoru, eklenmiş 6'lı sesi ile
$I_5^6 3b$	I. derece 6/5 akoru, pestleşmiş 3'lüsü ile
$II^{61} b$	II. derece 6'lı akoru, pestleşmiş temel sesi ile
$II_5^6 5b$	II. derece 6/5 akoru, pestleşmiş 5'lisi ile
$II^9 5b$	II. derece 9'lu akoru, pestleşmiş 5'lisi ile
$II_4^6 3\# 5b$	II. derece 6/4 akoru, tizleşmiş 3'lüsü ve pestleşmiş 5'lisi ile
III^{1b}	III. derece akoru, pestleşmiş temel sesi ile
$III^7 5b$	III. derece 7'li akoru, pestleşmiş 5'lisi ile
$V^{73b} 5b$	V. derece 7'li akoru, pestleşmiş 3'lüsü ve 5-lisi ile
$V^7 5\#$	V. 7'li akoru, tizleşmiş 5'lisi ile
$V^7 5b$	V. 7'li akoru, pestleşmiş 5'li ile
V^{+6}	V. derece 9'lu akoru, eklenmiş 6'lı sesi ile
$VI^5 5b$	VI. derece 5'li akoru, pestleşmiş 5'lisi ile
$VI_4^6 3b$	VI. 6/4 akoru, pestleşmiş 3'lüsü ile
$VI^7 1b$	VI. derece 7'li akoru, pestleşmiş temel sesi ile
VII^7	VII. derece 7'li akoru
$DD VII^2$	İkili dominant yeden 2'li akoru
$DD_4^6 5b$	İkili dominant 6/4 akoru, pestleşmiş 5'lisi ile

Tablo 3.11 N. Tağızade-Hacıbeyov'un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması

Eserde Kullanılan Bazı Akorların USM'deki Armonik Kurallarına Göre Sembolleri	Akor Sembollerinin USM'deki Armonik Kurallarına Göre Açıklaması
$VII_5^6 \rightarrow (b)$	VII. derece 6/5 akoru si bemol minör için (Elipsis)
$V^5 \rightarrow (F)$	V. derece 5'li akoru Fa Majör için (Elipsis)
$V^7 \rightarrow (As)$	V. derece 7'li akoru La bemol Majör için (Elipsis)
$V^7 \rightarrow (B)$	V. derece 7'li akoru Si bemol Majör için (Elipsis)

3.5. Fikret Emirov'un "Şur Senfonik Muğamı" Eserinin Üslûpsal Özelliklerinin Analizi

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ МУТАМЫ AZERBAIJAN MAQAMS³
Шур I Shur

КІРІШ
ВСТУПЛЕНИЕ
Andante sostenuto

Фикрет АМИРОВ
Fikret AMIROV

Flauto piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti (A)
Clarinetto basso (B)
2 Fagotti
Contrafagotto
4 Corni (F)
3 Trombe (B)
3 Tromboni
e Tuba
Timpani
Tamburo,
Piatti
Cassa
Silofofo
Campanelli
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

solo
pp espress.
solo
pp
Andante sostenuto
pp
pp espress.

6942

Şekil 3.49 F. Emirov "Şur Senfonik Muğamı", Giriş Bölümü

Yukarıdaki Şekil 3.49’da Fikret Emirov’un “Şur Senfonik Muğamı” eserinin ilk sayfası yer almaktadır.

Flauto Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno Inglese

2 Clarinetti (A)

Clarinetto Basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Tamburo

Piatti

Cassa

Silofono

Campanelli

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

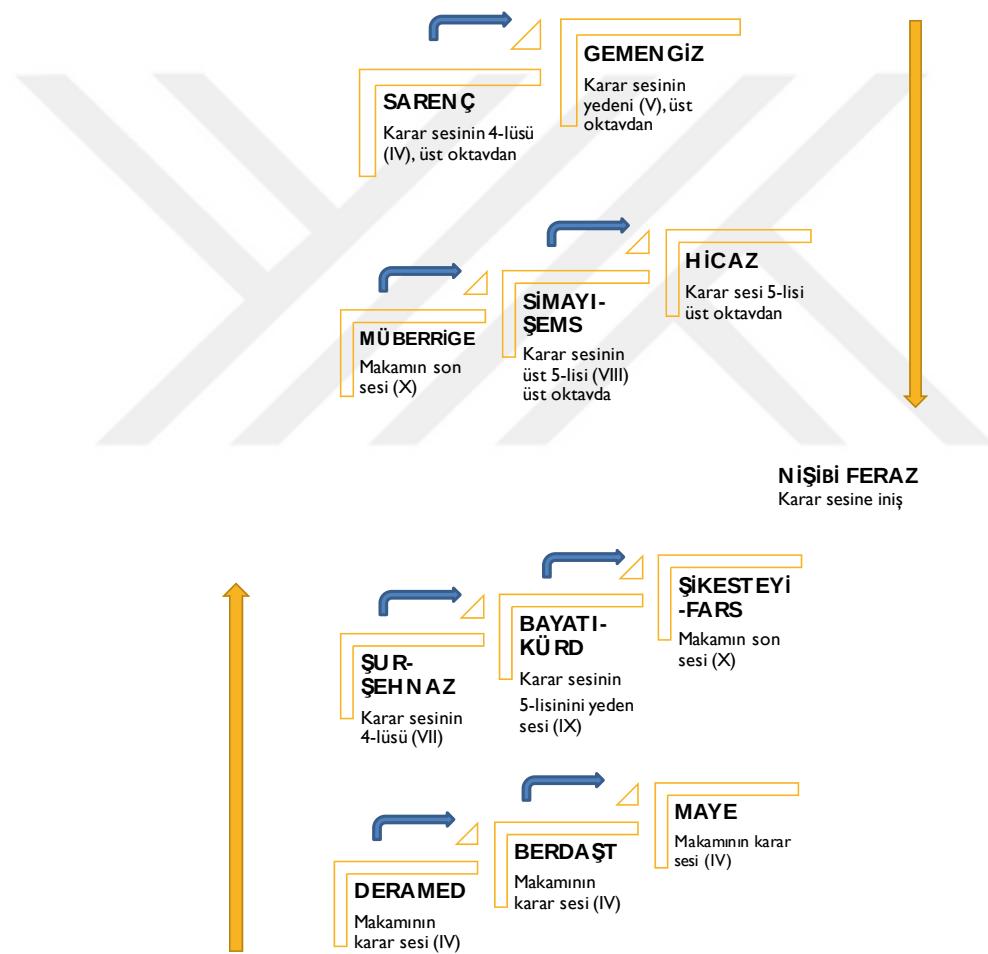
Contrabassi

Şekil 3.50 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı” Eserinin Orkestrasında Yer Alan Çalgıların Listesi

F. Emirov'un bu eserde kullandığı Senfonik orkestrasının enstrüman listesi Şekil 3.50'da yer almaktadır.

Aşağıdaki Tablo 3.12'de Şur Muğam- Destgâhı'nın bölümleri yer almaktadır. Bu Tabloda Tesnif ve Rengler gösterilmemektedir. Çünkü Muğam şubeleri arasındaki Reng ve/veya Tesnif bölümlerin yerleri icracıdan icracıya değişebilmektedir. Bu Tablo Azerbaycan Muğam sanatçısı olan Mansum İbrahimov'un "Rast Muğamı" video kaydın incelenmesi sonucunda oluşturulmuştur (<https://www.youtube.com/watch?v=aAO9eWbQKPs>).

Tablo 3.12 Şur Muğam-Destgâhı'nın Bölümleri



Tablo: Vefa Terzioğlu Dadaşova

A a
Moderato antabile

b

Hem-dem se-ne men, Et-mem gi-le men, Et-sem

dü-şe-rem, Dil-den Di-le men

Et-sem dü-şe-rem Dil-den di-le men

Şekil 3.51 “Şur Tesnifi”

(Zöhrabov, R., 1983, “Azerbaycan Tesnifleri”, “Şur Tesnifi”, s.120)

Eser Giriş bölümünden başlar. Bu bölüm Şur Muğam-Destgâhı'nın “Deramed” bölümünü temsil eder. GHM'deki örneklerinde bu bölüm genel olarak Tesnif materyalinden oluşur. Dolayısıyla, F. Emirov Şur Muğam-Destgâhı'nın bu özelliğine sadık kalarak eserin Giriş bölümünü Şekil 3.51’de yer alan GHM örneklerinden olan “Şur Tesnifi” nin teması ile başlatır. Bas Klarnetin yürüttüğü ana ezginin içerisinde Şur makamına özgü olan hareket (karar sesine çözülürken makamın V. derecesinin pestleşmesi) ön plana çıkar. İki motiften oluşan ilk cümlede Fa diyez karar sesi üzerinde kurulan Şur makamı sergilenir. Önce makamın IV. (karar sesi) ile V. dereceleri arasında tam ses (1. motif), sonra ise aynı derecelerin arasında yarım ses oluşmaktadır (2. motif). İkişer ölçüden oluşan ilk iki motifi dörder ölçüden oluşan iki cevap motifi takip eder.

Söz konusu iki cevap motifine eşlik eden Çelloların partisi kromatik iniş üzerinde kurulurken (mi-re diyez-re-do diyez), aynı motife eşlik ettiği Viyolaların partisi ise Çellolar ile ters yönde gelişen çıkıcı ezginin üzerinde kurulmuştur. Böylelikle motife eşlik eden çalgıların materyali tek sesli ezgiden çok sesli yapıya geçiş unsurunu oluşturur. “Andante con moto” bölümünden itibaren ise ana ezginin tekrarı Şekil 3.52’deki gösterildiği gibi daha yoğun bir armonik yapıyı ortaya koyar:

Şekil 3.52 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümü Teması

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.53 Fa Diyez Kararlı Şur Makamı Dizisi

(Ü. Hacıbeyov “Azerbaycan Halk Müziği Esasları”)

Eserin ana dizisi Şekil 3.52’de gösterilen Fa diyez kararlı Şur makamı dizisidir.

Bu makam dizisi Ü. Hacıbeyov’un “Azerbaycan Halk Müziği Esasları” kitabındaki Re Şur Dizisi örneğinden alınarak Fikret Emirov’un eserinin eksen merkezi olan Fa Diyez sesine aktarılmıştır.

Tesnifin armonizasyon stili Emirov’un makamsal armoni anlayışına çok yaklaştığını göstermektedir. USM’deki cümlelerin bitiş noktasındaki Kadans akorunun üstünlüğü burada tamamen ortadan kaldırılmış, bitiş etkisini sağlayan başka çeşit akor bağlantısı tercih edilmiştir. Giriş bölümü Fa diyez eksenli bir Şur’da yazıldığı halde

besteci ana temanın ilk cümlesinde makamın IX. derecesinden (Re) 3'lüsü olmayan bir 9'lu akoru kurar. Bu akorun 3'lüsünü oluşturan sesini (Fa) 7'li akorunun temel sesi olarak değerlendirir ve karar sesine (Fa diyez) çözer. Dolayısıyla en pestteki sesler Şekil 3.52'deki örnekte görüldüğü gibi **Re-Fa-Fa diyez** hareketi yapar. Söz konusu hareket bitiş duygusunu sağlar. Böylelikle Kadans etkisi de beraberinde ortaya çıkar. Bir diğer bitiş etkisine (Kadans akoru kullanmadan) Tesnifin **B** bölümünde rastlamak mümkündür. Ayrıca bu bölümde eksen değiştirme gibi unsurlar mevcuttur (Şekil 3.54):

Harmonic analysis labels for Şekil 3.54:

- * V⁷ b¹
- ** II⁷ b¹
- V⁵ b¹
- II⁵ b¹
- III⁵
- VII⁵
- * III⁵ b³
- V⁵ b¹
- ** VII⁵ b³ = I (e)
- III = IV (D)
- IX
- I (D)

Şekil 3.54 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Giriş Bölümü Teması, B Bölümü
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.55'te sunulan Giriş Temasının armonizasyon tarzı kromatik inişler ile dikkat çeker:

Harmonic analysis labels for Şekil 3.55:

- * V⁷ b¹
- ** II⁷ b¹
- V⁵ b¹
- II⁵ b¹
- III⁵
- VII⁵
- * III⁵ b³
- V⁵ b¹
- ** VII⁵ b³ = I (e)
- III = IV (D)
- IX
- I (D)

Şekil 3.55 Giriş Temasındaki Kromatik İniş
Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Eserdeki her geniş bölüm bir başlık içermektedir. Girişi takip eden bölümü besteci “Mayeyi-Şur” yerine (GHM’nde kullanılan başlık) Şur olarak adlandırır. Bu bölümün ilk motifi ise Şur’un karakteristik ezgisel hareketlerinin birini içerir. Karar sesine hızlıca yürüyen, süsleme niteliğinde olan ve makamın II. ile III. derecelerini içeren bir element Ü. Hacıbeyov’un “Koroğlu” Operasının “Uvertür” bölümündeki Giriş Temasında da etkin olmuştur. Şur makamının ayrılmaz ögesi olan ve II. ile III. derecelerin Karar sesine yürüyüşünü oluşturan bu element Azerbaycan bestecilerinin kahramanlık, mücadele ruhu gibi imgelerin müziksel olarak aktarılmasında tercih edilen ezgisel öğedir. Şur makamının bu imgesel niteliğini Emirov eserinin Şur bölümünde özellikle vurgulamaktadır. Bunun için besteci Muğam-Destgâh’taki müziksel anlatım öğelerine başvurarak bölümün başından Şur’un karar sesini ön plana çıkarmak adına tüm orkestrayı kullanır.

Ayrıca gelecek Simayı-Şems bölümünün ritmik ve ezgisel *ostinato* elementi ilk kez Şur bölümünde Şekil 3.56’daki gibi ortaya çıkar. Böylece eserin önemli bölümlerinden biri olan Simayı-Şems ile Şur arasında bir köprü oluşturulur.



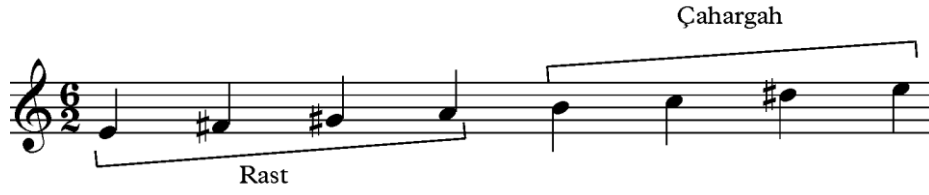
Şekil 3.56 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur Bölümünde Simayı-Şems *Ostinato* Elementi

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şur-Şehnaz bölümü Şur Muğam-Destgâhı’nda makamın VII. derecesi üzerinde kurulur. Bu derece aynı zamanda Şur Makamındaki karar sesinin 4’lüsüdür

Şehnaz makamı ise Hacıbeyov’un “Yardımcı Makamlar” (Hacıbeyov, 1957: 9) olarak tanımladığı bir makamdır ve “Esas Makamlar”dan olan Rast, Şur ve Segâh ile etkileşim içerisindedir (Hacıbeyov, 1957: 92).

Şekil 3.57’de gösterilen bu makam Rast dizisi ile Çahargâh dizisinden oluşmaktadır:



Şekil 3.57 Şehnaz Makamı Dizisi

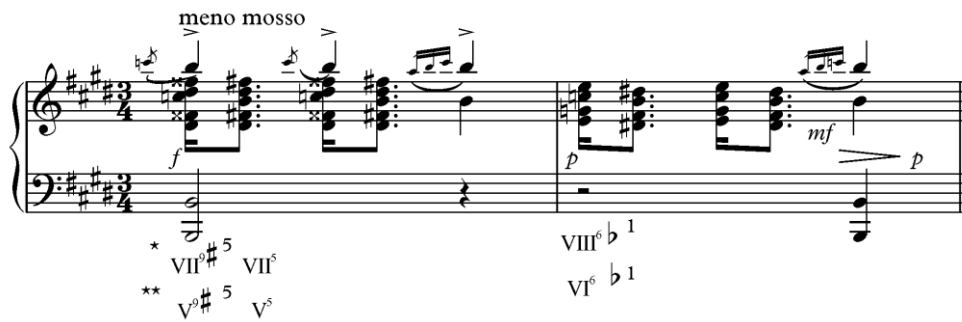
Bu makam dizisi Ü. Hacıbeyov'un "Azerbaycan Halk Müziği Esasları" kitabındaki Do Şehnaz Dizisi örneğinden alınarak Fikret Emirov'un eserinin Şur Şehnaz bölümündeki esas perdesi olan Mi sesine aktarılmıştır.

Şehnaz makamının karar sesi Hacıbeyov'a göre ilk dört dereceden biri olabilir (Hacıbeyov, 1957: 92). Ağırlıklı olarak Rast dizisi ile başlayan bu makam, bazen Segâh etkisinin içerisinde gelişebilir. Emirov'un eserindeki Şur-Şehnaz bölümü Şehnaz makamının bu özelliğini (Şekil 3.58) başarılı bir şekilde sergilemiştir:



Şekil 3.58 F. Emirov, "Şur Senfonik Muğamı", Şur-Şehnaz Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova



Şekil 3.59 F. Emirov, "Şur Senfonik Muğamı", Şur-Şehnaz Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Eserde Şur-Şehnaz bölümü ile birlikte eserin esas donanımı değişir (bkz. Şekil 3.58). “Şur Senfonik Muğamı” eserinde besteci bölümlerin makamsal merkezlerini belirleyerek yine de USM’deki tonal donanım sisteminden vazgeçmemiştir. Örneğin, Giriş ile Şur bölümleri Fa diyez eksenli Şur’da bestelenmiştir. Bu bölümler Fa diyez minör tonuna özgü donanım içerirken, Şur-Şehnaz bölümünde hem Mi Majör hem de si minör donanımlarına rastlamak mümkündür. Makamsal olarak Şur-Şehnaz bölümünün karar sesi Si olmasına rağmen, besteci burada Mi Majör merkezli bir donanım kullanmıştır. Şur-Şehnaz bölümü Mi sesinden Si sesine kadar Rast çıkışını andıran bir ezgisel öge ile başlar. Si sesi karar sesi olarak değerlendirilecek olursa söz konusu sese doğru yapılan çıkıcı ezgisel hareketlerin içerisinde kimi zaman Rast’ın, kimi zaman ise Segâh’ın etkileri hissedilir. Fakat bu sestten itibaren (Si) yapılan ezgisel hareketlerde Şehnaz makamının etkisi daha net bir şekilde öne çıkar. Aynı zamanda Mi sesi Şekil 3.60’ta örneği yer alan “Andante cantabile” bölümünün kısa bir tematik materyalin armonik temelini oluşturur:

Andante cantabile

p espressivo

* IV⁵

** I⁵

4

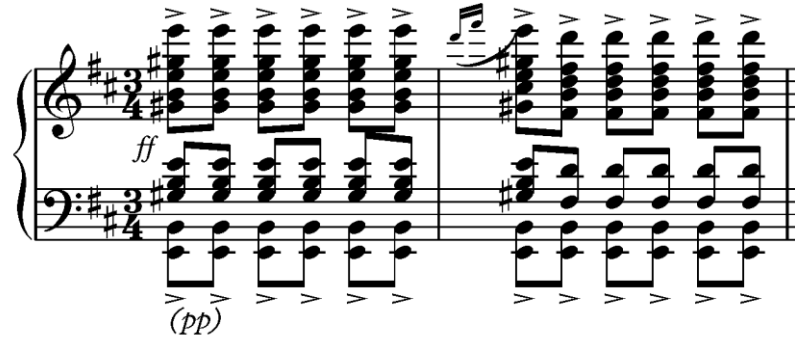
* IV⁷ VII V^{b1} II⁷ VII^{b3} V^{b1}

** V⁷ → (A) IV II^{b1} VI⁷ IV^{b3} II^{b1}

Şekil 3.60 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur-Şehnaz Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

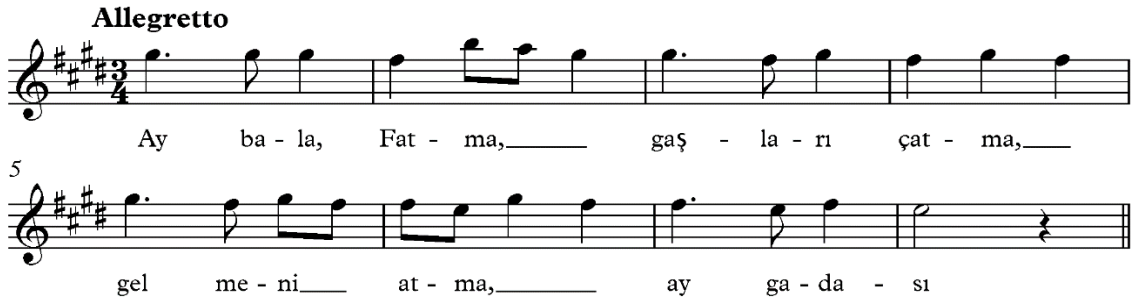
“Piu mosso” da ise yine Si merkezli bir bölüm başlar, donanım değişir (si minör). “Andante”de ise orkestrada oluşan akorların arasında Şekil 3.61’deki örnekten anlaşıldığı üzere Mi-Si sesleri önem kazanır.



Şekil 3.61 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Şur-Şehnaz Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

İki sesin arasında Si kararlı Şur ön plana çıkar ve Şur-Şehnaz bölümünün Reng kısmının temelini oluşturur:



Şekil 3.62 “Ay Gadası” Halk Türküsü

(Rüstemov, S., 1967, “Azerbaycan Halk Mahnıları”, II. Kitap, s.18)

Şekil 3.62’de örneği verilen Azerbaycan halk türküsü Şur-Şehnaz bölümünün Tesnif materyalini oluşturur (Şekil 3.63):

* IV⁵ V⁶ IV⁶ V⁶ IV⁵ IX⁵ VI IX
 ** I⁵ II⁶ I⁶ II⁶ I⁵ VI⁵ III⁵ VI

Şekil 3.63 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, “Şur-Şehnaz” Rengi

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Eserin Bayatı olarak adlandırılan ve Şur Muğamının “Bayatı Kürd” şubesini temsil eden bölüm GHM’deki gibi makamın IX. derecenin üzerinde kurulur. Aynı zamanda bu derece karar sesinin 5’lisinin yeden sesini oluşturur. Fa diyez kararlı Şur’da bu ses Re sesidir.

GHM’de Bayatı Kürd bölümü Şur makamının içerisinde Rast etkisini sağlayan bir bölümdür. Emirov’un eserinde Bayatı bölümünün giriş motifi bunu net bir şekilde ortaya koyar. Bölümün Renginde ise bu etki daha da kuvvetlenir (Şekil 3.64 ve 3.65):

ff marcato

f

tr

ff

p

* IX⁵ VII⁵ IX⁵ VII⁵ VIII⁵ VI⁵

** I⁵ V⁵ I⁵ VII⁵ VI⁵ IV⁵

Şekil 3.64 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Bayatı Bölümü, A Cümlesi

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

* VII⁵ (Fa diyez Şur) VII # 5 IV⁵ IX VI b 1 VII⁵
 ** V⁵ V # 5 → I⁵ (fis) I⁵ IV b 1 V⁵ = IV⁵ → (cis)

5 * I⁵ = [IV⁵ (Do diyez Şur) VII⁷] III⁵ = [I⁵ (Mi Şur) IV VI b 3]
 ** I⁵ = V⁵ → (fis) V⁷ → (h) I⁵ = VI⁵ (D) II IV⁵ b 3

Şekil 3.65 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Bayatı Bölümü, B Cümlesi
 Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Birden Obua tarafından icra edilen *solo* motifi eserin materyalini farklı bir makamsal merkeze yönlendirir. Bu sefer Fa diyez kararlı Şur makamının en üst ve son sesi üzerinde kurulan bölüme giriş yapılır. Bölümün adı eserde Şikesteyi-Fars olarak geçmemektedir. Fakat tematik materyalin seyir şekline bakılırsa eserin bu bölümünde Segâh etkisinin güçlü olduğunu fark etmek mümkündür. Ayrıca “Şikesteyi-Fars” şubesinin GHM’deki örneklerinde de makamın en üst sesin üzerinde kurulduğu bilinmektedir. Bestecinin bu bölümün Tesnif materyali olarak Segâh makamında olan bir halk türküsünü (“Evleri Var Hana-Hana”) seçmesi, bu bölümün “Şikesteyi- Fars” şubesinin görevini üstlendiğine işaret eder:

Moderato

Ev-le-ri var, a gü-lüm ha-na ha - na Men kül ol-dum

a- man, a- man, ya - na - ya - na Men kül ol- dum

a - man, a - man, ya - na - ya - na.

Şekil 3.66 “Evleri Var Hana-Hana”, Halk Türküsü

(Rüstemov, S., 1967, “Azerbaycan Halk Mahnıları”, II. Kitap, s.21)

Yoğun orkestrasyon ve zengin armonik yapısı ile Tesnif materyalini oluşturan halk türküsü (Şekil 3.66) senfonik eserinin en güzel sayfalarından birini temsil etmiştir. İki cümleden oluşan bu halk türküsünün eserdeki çok sesli örnekleri aşağıdaki Şekiller 3.67 ile 3.68’de verilmiştir:

A Moderato espressivo

pp

* VI⁵

** I⁵

III V VI⁵ VI⁵ III V VI⁵ I⁵ III V

4

* VI⁵

** I⁵

VI² I² VII⁷ b¹ VII⁶ IV⁷ b¹ IV⁹ VI⁹

Şekil 3.67 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Tesnif Bölümü, A Cümlesi

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

B

pp cresc.

f *ff*

* IV⁹ ** VI⁹ V⁶ II⁶ III⁷ V⁷ VI⁵ VI⁷ I⁵ I⁷

5

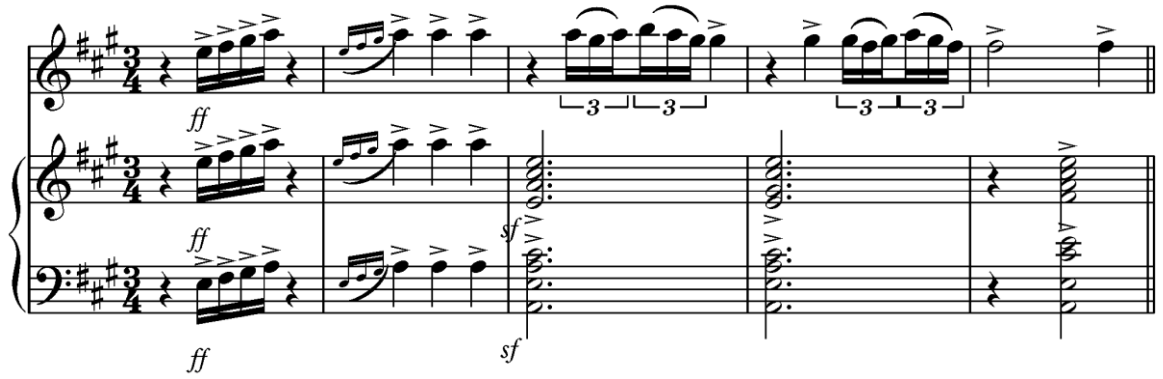
* IV⁹ VII⁵ III⁹ V⁹ VI⁵ I⁵

** V⁹ → (h) si minör I⁵ = II⁵

Şekil 3.68 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Tesnif Bölümü, B Cümlesi

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

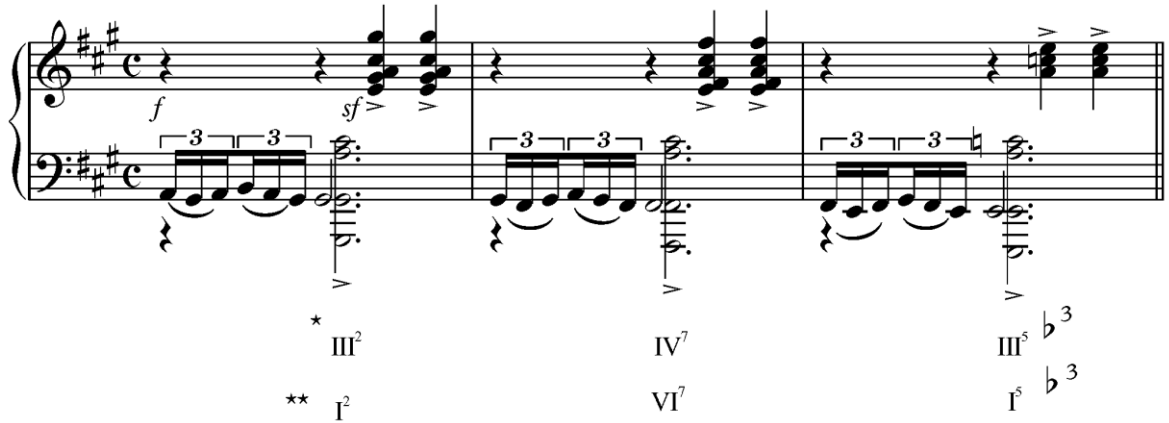
Bir sonraki bölüm besteci tarafından Erag olarak adlandırılmıştır. Ü. Hacıbeyov’un Azerbaycan Halk Müziği ile ilgili temel araştırmasının (“Azerbaycan Halk Müziği Esasları”) “Şur Makamında Ezgi Besteleme” bölümünde yer almayan Erag bölümü, GHM pratiğinde de Şur Muğamında sık rastlanan bir bölüm değildir. Eserdeki Erag bölümünün olası görevi tematik materyali en üst frekansa taşımaktır. Fa diyez kararlı Şur’un en üst sesi ile (X. derece) karar sesinin 3’lüsü (VI. Derece) bölümün iki farklı eksenini oluşturur:



Şekil 3.69 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Erag Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Şekil 3.69’de üçleme şeklinde ve tiz oktavda ilerleyen motif Şekil 3.70’te ise orkestranın en alttaki katmanlara taşınarak ilk motifinin tematik yankısını oluşturur:



Şekil 3.70 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Erag Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

Klarinet, Obua ve Korno diyalogların peşine eserin ve Şur Muğamının en önemli bölümlerinden biri başlar: Simayı-Şems. Besteci bu bölümün materyalini GHM’deki örneğini göz önünde bulundurarak “Simayı-Şems Ritmik Muğamı” (Şekil 3.71) üzerinde kurar.



Şekil 3.71 “Simayı-Şems Ritmik Muğamı”

(Rüstemov, S., 1956, “Azerbaycan Halk Rengleri, s. 14)

Besteci “Simayı-Şems Ritmik Muğamı”na özgü olan ritmik kalıbını dört ölçü boyunca tekrarlar ve böylece bölümün ritmik *ostinato*’sunu oluşturur. Simayı-Şems bölümünün esas temasını ise polifonik olarak sergiler (Ksilofon ve Ziller). Söz konusu *ostinato*’nun motifi daha önce Şur bölümünde Çellolar ve Kontrbaslarda geçmiştir. Bu sefer ise aynı motif tüm orkestra tarafından iki Forte nüansı ile Simayı-Şems bölümün doğaçlama kısımların arasında seslendirilir. Orkestra ikiye bölünerek bir kısmı ritmik *ostinato*, diğer kısmı ise doğaçlama tarzında motifleri sergiler. Şekiller 3.72 ile 3.73’te örneği verilen Simayı-Şems bölümü eserin yoğun ve faal bir bölümü olarak tüm eserin doruk noktasını oluşturur:



Şekil 3.72 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Simayı-Şems Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

7

ff

* VI⁶

** III⁶

VI⁶ b³

III⁶ b³

tr

3

10

ff

* V⁵ b¹

** II⁵ b¹

III⁷ -⁵

VII⁷ -⁵

VI⁵

III⁵

IV⁷ -⁵

I⁷ -⁵

Şekil 3.73 F. Emirov, “Şur Senfonik Muğamı”, Simayı-Şems Bölümü

Piyano versiyonu: Vefa Terzioğlu Dadaşova

“Molto meno mosso”dan başlayan motiften itibaren genel Röpriz bölümüne bir dönüş gerçekleşir. Söz konusu bölümün başlığı olmasa da, Şur Muğamındaki Nişibi-Feraz bölümünün görevini üstlenir. Eserin Röpriz bölümü Girişin kısa bir tekrarlama olarak nitelendirilebilir. Fakat bu sefer eserin Giriş teması Bas Klarinet yerine Fagot tarafından seslendirilerek “Şur Senfonik Muğamı” böylece sonlandırılır.

Aşağıdaki Tablolarda (3.13, 3.14, 3.15, 3.16) eserde kullanılan ve daha çok USM’deki armoni terminolojisi ile uyum sağlayan akorların çizelgesi verilmiştir.

Tablo 3.13 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması

Eserde Kullanılan Bazı Akorların USM’deki Armonik Kurallarına Göre Sembolleri	Akor Sembollerinin USM’deki Armonik Kurallarına Göre Açıklaması
I^5	I. derece 5’li akoru
I^6	I. derece 6’li akoru
I^7	I. derece 7’li akoru
I^4_3	I. derece 4/3 akoru (2. çevrim)
II^5	II. derece 5’li akoru
II^6_4	II. derece 6/4 akoru
II^7	II. derece 7’li akoru
II^6_5	II. derece 6/5 akoru (1. çevrim)
III^5	III. derece 5’li akoru
III^6	III. derece 6’li akoru
IV^5	IV. derece 5’li akoru
IV^6_4	IV. derece 6/4 akoru

Tablo 3.14 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması

Eserde Kullanılan Bazı Akorların USM’deki Armonik Kurallarına Göre Sembolleri	Akor Sembollerinin USM’deki Armonik Kurallarına Göre Açıklaması
V^5	V. derece 5’li akoru
VI^5	VI. derece 5’li akoru
VI^7	VI. derece 7’li akoru
VI^9	VI. derece 9’lu akoru
VI^4_3	VI. derece 4/3 akoru (2. çevrim)
VII^5	VII. derece 5’li akoru
$I^6_4 \flat 3$	I. derece 6/4 akoru, pestleşmiş 3’lüsü ile
$I^7 \flat 5$	I. derece 7’li akoru, pestleşmiş 5’lisi ile
$II \flat 1$	II. derece akoru, pestleşmiş temel sesi ile
$II^2 \flat 1$	II. derece 2’li akoru, pestleşmiş temel sesi ile
$III - 5$	III. derece eksik 5’li akoru
$III^6_5 \flat 3$	III. derece 6/5 akoru, pestleşmiş 3’lüsü ile

Tablo 3.15 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri ve Onların Açıklaması

Eserde Kullanılan Bazı Akorların USM’deki Armonik Kurallarına Göre Sembolleri	Akor Sembollerinin USM’deki Armonik Kurallarına Göre Açıklaması
IV^{-5}	IV. derece eksik 5’li akoru
$IV^{\flat 3}$	IV. derece akoru, pestleşmiş 3’lüsü ile
$VI^{\sharp 3}$	VI. derece akoru, tizleşmiş 3’lüsü ile
$V^{\flat 1}$	V. derece akoru, pestleşmiş temel sesi ile
V^9	V. derece 9’lu akoru
$V^9 \sharp^5 \flat^3$	V. derece 9’lu akoru, tizleşmiş 5’lisi ve pestleşmiş 3’lüsü ile
$VI^7 \flat^1$	VI. derece 7’li akoru, pestleşmiş temel sesi ile
$VI^6 \flat^1$	VI. derece 6’lı akoru, pestleşmiş temel sesi ile
$VII^{\flat 1}$	VII. derece akoru, pestleşmiş temel sesi ile
$VII^{\flat 3}$	VII. derece akoru, pestleşmiş 3’lüsü ile
$VII^{\flat 3 \flat 5}$	VII. derece akoru, pestleşmiş 3’lüsü ve 5’lisi ile

Tablo 3.16 F. Emirov’un Eserinde Kullanılan Bazı Akorların Sembolleri Ve Onların Açıklaması

Eserde Kullanılan Bazı Akorların USM’deki Armonik Kurallarına Göre Sembolleri	Akor Sembollerinin USM’deki Armonik Kurallarına Göre Açıklaması
$VII^9 \#^5 b^9$	VII. derece 9’lu akoru, tizleşmiş 5’lisi ve pestleşmiş 9’lusu ile
$V^7 \rightarrow (E)$	V. derece 7’li akoru Mi Majör için (Elipsis)
$V^7 \rightarrow (G)$	V. derece 7’li akoru Sol Majör için (Elipsis)
$V^7 \rightarrow (A)$	V. derece 7’li akoru La Majör için (Elipsis)
$V^9 \rightarrow (h)$	V. derece 9’lu akoru si minör için (Elipsis)

3.6. Azerbaycan Bestecilik Ekolünün Üslûbuna Uygun Olarak Oluşturulmuş GHM ve GSM Eserlerden Düzenlenmiş Piyano Eşlikli Şan Örnekleri

Azerbaycan bestecilik ekolünün uyguladığı besteleme yöntemlerini göz önünde bulundurarak araştırmanın bu bölümünde çok seslendirme çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmayı yürütmek adına Türk Halk Müziği ile Türk Sanat Müziği repertuarlarından birer örnek seçilmiştir. Çok seslendirme çalışmasında bu örneklerin tercih edilmesinin sebepleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. THM ve TSM alanları içerisinde önemli eser örneklerini temsil etmeleri;
2. Türkiye’de bu tür eserlerin çok seslendirilmesinde armonik hususunun az işlenmiş olması;
3. Her iki ezginin makamsal açıdan çok seslendirme çalışması için uygun olması;
4. Özellikle Türk müziğinin çok seslendirilmesi problemi açısından bu çalışmanın faydalı olabilmesi.

Azerbaycan bestecilik ekolü ortaya koyduğu orijinal çok sesli eserler ve düzenlemeler sayesinde sürekli yenilenen yapısı ile (genç nesil bestecilerin ortaya çıkması) evrensel müzik dilinin kullanılması hususunun üzerinde durmuş, GHM unsurlarını USM’deki besteleme teknikleri ile birleştirerek etkili sonuçlar elde edebilmiştir. Azerbaycan bestecilik ekolünün bu üslûpsal özelliğinden yola çıkarak aşağıda yer alan çok seslendirme çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

3.6.1. “Bülbülüm Altın Kafeste” Halk Türküsünün Piyano Eşliğı Modeli

Şekil 3.74’te yer alan “Bülbülüm Altın Kafeste” başlıklı halk türküsünün piyano eşliğini tasarlama amacı ile Kürdi makamının bazı dereceleri üzerinde akorlar kurulmuş ve böylelikle düzenlemenin armonik alt yapısı oluşturulmuştur. Kürdi makamının derecelerinden çeşitli yapıda olan akorlar kurulmuştur. Bu akorlardan eşlik oluşturulmuş ve böylelikle halk eserinin ana ezgideki makamsal özellik çok sesli anlatım şeklinde aktarılmıştır. Aşağıdaki Şekil 3.74’te gösterilen akorlar söz konusu esere sadece makamsal armoninin sınırlarında kalınarak elde edilemeyecek bir tınısal katkı sağlamıştır. Akorlar sadece 4’lü ve 5’li aralıklardan oluşmayıp, karma aralıkları da içermektedirler. Düzenlemede geleneksel armonide sık rastlanan 7’li, 9’lu ve 11’li akorların yanı sıra, eklenmiş 6’lı ile 7’li sesleri ile akorlar da kullanılmıştır. Akorlardan daha çok küçük 7’li ile büyük 7’li akorlar tercih edilmiştir. Küçük Majör ve yeden 7’li gibi akorlara başvurulmamıştır.

Bülbülüm Altın Kafeste

Halk Türküsü
(Rumeli)

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

Kaynak: Ali Şefket Öndesev

Nota: Muzaffer Sarısözen

Bül-bü -lüm al -

4 tın ka - fes - te__ Bül- bü_lüm al - tın ka - fes_ te__ Ö - ter_ a - hes__

8 te__ a hes_ te__ Ö - ter_ a - hes - te__ a- hes_ te.

Şekil 3.74 “Bülbülüm Altın Kafeste” Rumeli Halk Türküsü

Karar sesi

I II III IV V VI VII VIII

Şekil 3.75 La Kararlı Kürdi Makamı Dizisi

Levent, N. (1995) “Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni”

La kararlı Kürdi makamının I., II., IV. ve VII. derecelerinde 3’lü ve 4’lü/5’li aralıksal yapıya sahip akorlar kurulmuştur. Akorların isimlendirilmesinde dereceler makamsal dizideki sıralama düzeni esas alınmıştır. Akorların şifrelenme şekli ise onların aralıksal yapısından kaynaklanmıştır. Akorların temel sesi ile üst seslerin arasında oluşan aralıklar Şekil 3.76’da gösterildiği gibi akorların şifresine yansıtılmıştır.



Şekil 3.76 La Kararlı Kürdi Makamının Derecelerinden Kurulan Akorların Yapısı

Geleneksel armoni kurallarına göre kurulan akorlarda (II₇ veya IV₇) alışlagelmiş şifreleme şekli kullanılmış, farklı bir şekilde oluşturulan akor kuruluşların isimlendirilmesi için ise akorlardaki mevcut aralıksal yapıya dayanarak bir şifreleme yöntemi geliştirilmiştir:



Şekil 3.77 “Bülbülüm Altın Kafeste” Halk Türküsünün Piyano Eşliğinde Yer Alan Akorlar

Yukarıdaki Şekil 3.77’de piyano partisinde kullanılan tüm akorların Kürdi dizisindeki derecelerın sıra düzeni izlenmiştir.

Makamsal Armoni çalışmalarında (K.İlerici’nin “Dörtlü Armoni”, N.Levent’in “Armoni”) akorların temel durumları ile yanı sıra çevrilmiş hallerinin de kullanılması ve şifrelenmesi belirli deşifre problemlerine yol açtığı düşünölmüştür. Dolayısıyla eserin önerilen armonizasyon modelinde tüm akorlar belirli makam derecelerinden temel durumda kullanılmıştır. 4’lü ve 5’li aralıklar üst üste getirilerek 7’li ve 4’lü veya 7’li ve 5’li ses kombinasyonlarını içeren akorlar kurulmuştur. Aynı zamanda 3’lü aralıklarla kurulan 9’lu ve 11’li akorlarının bazı sesleri devre dışı bırakılmış, 9’lu veya 11’li aralıklarını oluşturan üstteki sesler dar serimde 9’lu veya 11’li akorların kalan diğer sesleri ile bir araya getirilmiştir. Dolayısıyla sık sık 2’li aralığı içeren akorlar ortaya çıkmıştır.

Seçilmiş akorların düzenlemede kullanılması müziksel anlatım açısından da önem taşır. Kürdi makamı dizisinin karar sesine en yakın olan II., IV. ve VII. derecelerinde kurulan akorlar karar sesi akoru ile birlikte düzenlemenin armonik temelini oluşturmuşlardır. Bu akorların arasında II. derece akorları geleneksel armonideki “Kırık Kadans” görevini üstlenmiştir. IV. derece akorları ise “Geçici Durak” veya “Yarım Kadans” fonksiyonunu taşımış, geleneksel armonideki Dominant 7’li akorunun görevini ise VII. derece akorları üstlenmiştir. Karar sesinin üzerinde kurulan akorlar ise her zaman Durak veya Eksen duygusunu vermemiş, geçici akorlar olarak da kullanılmıştır.

Aşağıdaki Şekil 3.78’de “Bölbölüm Altın Kafeste” Halk türküsünün piyano eşliğı modeli verilmiştir:

"BÜLBÜLÜM ALTIN KAFESTE"

Halk Türküsü

Piyano eşliği: Vefa Terzioğlu Dadaşova

♩=60

Soprano Solo

♩=60

Piano

IV³₇ II³_{6 7} I⁷ II³₇ VII³₇ I⁴₅ II⁵

4

S. Solo

Pno.

VII⁶ VI⁶ III⁵₅ VII³_{5 9} I³_{4 7} II³₇

6

S. Solo

Pno.

VII³₇ II⁷ I³₄ II⁷ VII³₇ IV⁷_{5 11} IV⁹

11

2

9

S. Solo

Bül-bü- lüm al - tın ka - fes - te_____ Bül-bü-lüm al -

Pno.

12

S. Solo

tın ka - fes - te_____ Ö-ter a - hes - te_____ a- hes_ te

Pno.

15

S. Solo

Ö-ter a - hes - te_____ a- hes - te_____ te - a hes - te

Pno.

18

S. Solo

Pno.

II³₇ I³₄ VII³₇ VII⁷₇ I³₆ II³₇ II⁷₇ VII⁹₇

I³₇ I⁴₇ IV⁷₇ II⁷₇ VII⁷₇ I³₄ IV⁷₇ II³₇ VII³₇ I⁴₅

II⁵₇ I⁵₄ II^{2#1}₇ IV³₄ II³₇ VII³₇ 8^{bb}₉ IV³₅ IV³₇ II³₇ VII³₇ 8^{bb}₉ IV⁵₉

I³₄ I⁷₇ II³₇ I³₇ II³₇ VII³₇ I⁴₇

20

S. Solo

Pno.

IV⁷

VII³ #

I³

II⁵

VII⁵

8^{va}

IV

Şekil 3.78 “Bülbülüm Altın Kafeste” Halk Türküsünün Piyano Eşliği Modeli

Türkünün Söz kısmı La sesinden başlar. İnci motif üzerinde kurulan ezgiye geleneksel armoni kuralları çerçevesinde bir eşlik oluşturulmasının mümkün olmadığı düşüncesine varılmıştır. Geleneksel armonideki fonksiyon kavramını Kürdi makamı üzerinde kurulan bu eserde yeniden gözden geçirilmesi gerektiği düşünülmüştür. Aynı zamanda geleneksel armoninin sunduğu akor kurma ve cümle içerisindeki armonik vurgulama yöntemlerinin makamsal olan bu eserde de uygulanabileceği düşüncesine varılmıştır.

3.6.2. “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” bestesi Kutbi Dede’ye Ait Hicaz İlahinin Piyano Eşliği Modeli

Aşağıdaki Şekil 3.79’da Bestesi Kutbi Dede’ye ait “Dağlar ile Taşlar ile Çağırayım Seni Mevlâm” eserinin orijinal versiyonu yer almaktadır:

DAĞLAR İLE TAŞLAR İLE ÇAĞIRAYIM MEVLÂM SENİ

Beste: Kutbi Dede
Güfte: Yunus Emre

Dağ-lar i le taş-lar i le ça-ğı-ra-yım Mev-lam se-
5 *mf* *p* *f*
ni *p* Se-her-ler-de kuş-lar i - le ça-ğı-ra-yım
9
Mev-lam se-ni *p* Aranağme
12 *f*

Şekil 3.79 “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” İlahi

Karar sesi

Şekil 3.80 Do Kararlı Hicaz Makamı

Levent, N. (1995) “Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni” kitabından alınmış olan Hicaz makam dizisi Çargah perdesine şedd edilmiştir.

Hicaz makamında bestelenen bu eser için Do kararlı Hicaz dizisinin tüm sekiz derecesi üzerinde aşağıdaki Şekil 3.81’de gösterilen akorlar kurulmuştur:



Şekil 3.81 “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” İlahi Piyano Eşliğinde Yer Alan Akorlar

Makamın III. derecesinde kurulan akorların temel sesi ise pestleşmiş durumda kullanılmıştır. IV. derece 3/5/9 akorundan başlayan piyano eşliğinin Bas partisinde yarımşar ses ile iniş gerçekleştirilmiştir. Eserin Söz kısmı karar sesinden başladığı halde, piyano eşliği partisi karar sesinden değil, dizinin IV. derecesinden başlar. Söz kısmının son ölçüsünde ise yarım kalış Fa sesinde iken (kuvvetli zamanında) piyano eşliğinde ise tüm ölçü boyunca dizinin I. derecesi akorları tercih edilmiştir. Nakarat kısmındaki piyano partisinde yine yarımşar ses ile iniş oluşturulmuştur. Bu yürüyüşün sırasında makamın VI. derecesi tizleştirilmiş ve üzerinde minör 7’li akoru kurulmuştur. Makam dizisinin dışında olan La sesinden oluşturulan bu akor müziğin genel akışını farklı bir armonik yöne sürükler. Benzer durum eserin “aranağme” bölümünde de söz konusu olmuştur. Nakaratın tekrarından oluşan bu bölümün ezgisi “marş armonik” şeklinde gelişir. Piyano

eşliğinde III. derece pestleştirilir ve üzerinde 6/7/9 akoru kurulduktan sonra VI. tizleştirilmiş derece 7'li akoruna bağlanır. Bu tür ani armonik yürüyüşler sayesinde tekrarlanan ezginin sürekli yenilenen bir armonik yapı ile buluşturulması mümkün olmuştur. Böylelikle her seferinde farklı armonik “giysilerine bürünen” sabit tematik materyal kendini yeniler ve böylelikle içindeki ezgisel zenginliğini ortaya koyar.

Aşağıdaki Şekil 3.82’de “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” Hicaz İlahinin piyano eşliğinin tam versiyonu yer almaktadır:



DAĞLAR İLE TAŞLAR İLE ÇAĞIRAYIM MEVLÂM SENİ

Piyano için Eşlik: Vefa Terzioğlu Dadaşova

♩ = 50

mf

Dağ - lar i - le taş - lar i - le ça - ğı - ra - yım

Piano

IV³₅ I⁶ II⁻⁵₇ #1 II⁺⁴₇ I⁶₆ VII³₇

9

f **p**

Mev - lam se - ni Se - her - ler - de
E - lin - de - ki

Pno.

VI³₆ V⁹₇ I⁵₉ I⁵₉ VII⁵₇ VII⁷₇

7 5

f

kuş - lar i - le ça - ğı - ra - yım Mev - lam se -
a - sa i - le ça - ğı - ra - yım Mev - lam se -

Pno.

VI^{#1}₇ VI³₆ V³₇ I⁴₇ VII⁶₇ VI³₇ VII³₇

7 9

10 1. 2.

- ni Mev - lam se -

Pno. *p* *f*

12 - ni *p* *ni*

14 *I*⁴₅ *VI*³₆ *VI*^{#1}₇ *VI*⁷₉ *VI*³₇ *I*⁷₉ *VII*³₉ *III*⁶₇ *b*¹ *III*⁴₇ *b*¹

17 *VI*^{#1}₇ *VI*³₇ *V*³₇ *I*⁴₇ *VII*⁶₉ *II*⁵₇ *V*³₆ *b*¹ *V*⁵₇

Gök - yü - zün - de İ - sa i - le

mf

Pno. *p*

*VI*³₆ *#1*₇ *VI*³₇ *V*⁵₉ *I*⁵₆ *I*⁵₉ *VII*⁷₇ *II*⁺₅

20

Tür da - ğın - da Mu - sa i - le

f *p*

Pno.

I⁵₆ VII³₇ VI³₇ V⁵₆ I⁵₉

Şekil 3.82 “Dağlar İle Taşlar İle Çağırayım Mevlâm Seni” Hicaz İlahi Piyano Eşliği Modeli

Her iki eserin piyano eşliği modelinin armonik alt yapısı “Dörtlü Armoni” olarak adlandırılan armonizasyon yönteminin dışında oluşturulmuştur. K.İlerici’nin yürütmüş olduğu çalışmalarda ve bu çalışmaların devamı sayılabilecek diğer araştırmaların incelenmesi sonucunda (N.Levent “Armoni”) makamsal merkez konusunun kısıtlı işlendiğinin düşüncesine varılmıştır. Bir makamın içerisinde seslerin Yürüyücü veya Durucu özelliklerine sahip olup olmadığı tespit edilirken, makamın her derecesinin makamsal merkezi olan karar sesine yakınlık-uzaklık derecesi de tespit edilmelidir. Geleneksel armonide, Tonik merkezine bağlı akor yürüyüşlerin mevcudu belirlenmiş ve üzerinde durulmuştur. Makamsal armonide ise böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü 4’lü aralıklarla kurulan akorlar “ucu açık” olarak adlandırılabilirler. Bu akorların yapısında 4’lü ve 5’li aralıklar baskın oldukları için, içerisinde karar sesi olsa bile, alttan ve üstten eklenen 4’lü ve 5’li aralıklardan dolayı, onun durucu karakteri ve eksen fonksiyonu Tonik’deki kadar hissedilmez. Sırf 4’lü ve 5’li aralıklardan oluşan bir akorun fonksiyonelliği geleneksel armonidekinden (T-S-D-T) daha zayıftır, belirgin değildir. Çünkü 4’lü ve 5’li aralıkların ses kompozisyonu sabittir. Dolayısıyla peş peşe 4’lü ve 5’li akorların alınması monoton ve belirgin merkezden yoksun bir akor yürüyüşünü meydana getirir.

Geleneksel Armoni akor hiyerarşisi kavramının üzerinde kurulmuştur. Tonal merkezi ile yeden sesinin ilişkilendirilmesinden yola çıkarak T-D-T kavramı oluşmuştur.

Dominant akorundaki yeden ses tonun I. sesine çözülürken tonun eksenini veya Tonu ortaya çıkmış olur. Makamsal armonide ise akorların ağırlıklı olarak 4'ü ve 5'li aralıklarla oluşturulması akor hiyerarşisi ile derecelerin fonksiyonelliği konusunun netleşmesinde engelleyici unsur olarak ortaya çıkmaktadır.

GHM ve GSM örneklerinin çok seslendirme çalışmalarında ortaya çıkan mevcut durum, tartışmaya açık olan aşağıdaki düşünceleri ortaya koymuştur:

- Makamsal ezgileri armonize ederken ezgilerin makam özelliklerini gözardı etmeksizin geleneksel armoni ile çağdaş armoninin sunduğu olanaklarından faydalanması, çok yönlü bir armonik yapıyı ortaya çıkarabilir.
- Makam kavramının geniş bir çerçevede alınması armonik çeşitliliğini artırır.
- USM stiline besteciler nasıl ki tonal veya atonal sistemlerin içerisinde modal unsurları içeren orijinal armonik çözümler üretmişlerse, aynı şekilde Türk dünyasının bestecileri de makamsal sistemin içerisinde kimi zaman tonal, kimi zaman ise farklı armonik stilleri ile zenginleştirilmiş bir armonik dil geliştirebilirler.

3.7. Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziğinin Yeri İle İlgili Uzman Kişilerin Görüşleri

Besteleme pratiğinde Geleneksel Halk Müziğinin yeri ve önemi ile ilgili uzman kişilerin görüşleri alınmıştır. Bu görüşler sonucunda araştırma konusunu destekleyen bazı hususların elde edilmesi mümkün olmuştur.

Besteci Hatira Ahmedli'ye göre Azerbaycan GHM'nin besteleme pratiğindeki yerini ilk Üzeyir Hacıbeyov örneğinde tespit etmek mümkündür. Ü.Hacıbeyov Azerbaycan müziği için kapsamlı bir temel oluşturduğunun altını çizen Ahmedli, hem GHM örneklerinin derlemesi, hem de USM form ve türlerin içerisinde GHM unsurlarının çözümlenmesi konusunda Hacıbeyov'un Azerbaycan bestecilerine önemli ipuçları verdiğini ifade eder. Bu şekilde Hacıbeyov'un gösterdiği yoldan giden besteciler Azerbaycan bestecilik ekolünü oluşturmuştur. Hacıbeyov'un kendi ülkesinin GHM'ye karşı olan ilgi ardıllarında da kendini göstermiş, Azerbaycan bestecilik ekolünün önemli bir üslûpsal "vazgeçilmezlerine" dönüşmüştür. Böylelikle Hacıbeyov'un attığı temelin üzerinde çeşitli özgün stillere sahip olan besteciler yetişmiştir. GHM'nin kendi yolu ile

gelişmesi gerektiğini vurgulayan Ahmedli, aynı zamanda bu müziğin bestecilik pratiği içerisinde yer almasının önemli olduğunu ifade etmiştir. Bu konuda bestecinin özgür olması şarttır. Halk müziği çalgılarının yasaklandığı dönemlerden de geçmiş olan Azerbaycan müziği için GHM'nin USM'deki yeri tartışılmazdır. Çünkü halkın kültürel kalkınmasını sağlamak için çok besteciye ihtiyaç vardır. Bu konuda devlet politikasının da geliştirilmesi önemlidir. “Çok esere ihtiyaç vardır. Eğer dünyada kendi kültürümüze ait olan eserler için bir yerin olmasını istiyorsak evrensel dili kullanmamız şarttır” diyen Ahmedli, GHM'nin USM içerisinde önemini belirlerken özgün yaklaşımlara ihtiyaç duyulduğunun altını çizer.

Bu konu ile ilgili kendi besteci tecrübesinden örnekler veren Ahmedli, bazen bestecinin kendi sanatsal içgüdüğü sayesinde başkalarının hiç ummadığı sonuçlara varabileceğini, kendi milli kimliğinin ortaya konulmasının önemli olduğunu ifade eder. Ahmedli'ye göre, eserin materyali başka bir müzik kültürüne ait olsa da, bestecinin bireysel yaklaşımı sayesinde kendi kimliğini ortaya koyması, bilindik bir halk ezgisine kendi yorumunu katması hoşgörü ve ilgi ile karşılanmalıdır.

GHM unsurlarını kullanan USM eserlerinin analizi ile ilgili düşüncelerini paylaşan Ahmedli, böyle bir eserin çözümlenmesi eserdeki tematik materyalin karakter analizi aşamasından da geçmelidir. Makamın karakteristik unsurları ile eserin tematik karakter analizinin yapılması besteciye göre önemlidir. Eser incelenmesi konusunda evrensel kavramlardan faydalanılması önemli olduğunu söyleyen Hatıra Ahmedli, soyut ve bestecilik pratiğinde uygulama dışında kalabilecek kavramların (Makamsal Armoni) üzerinde analizin kurulmaması gerektiğini ifade eder.

Besteci Ali Ali-zade'ye göre GHM'nin USM ile oluşabilecek sentez bugünün sanatsal ihtiyaçlarına cevap vermelidir. Bugün bestelenen eserlerin XX. yy. başlarında kullanılan besteleme teknikleri ile üretilmesi düşünülemez. Ayrıca Ali-zade Gara Garayev'e ait *Muğamı olduğu gibi veya resmini çekercesine USM eserlerinde kullanılması doğru olmadığı* yönünde olan düşüncesini tekrarlayarak, GHM unsurlarını USM'de uygulama şekillerinin her besteci için farklı olması gerektiğini ifade eder. Söz konusu unsurların USM eserlerine dâhil edilmesi konusu besteci stilinde ana fikir olarak kendini gösterebilir. GHM unsurlarını içeren eserlerin bestelenmesi ve yaygınlaştırılması XX. yy. başlarında sovyet dönemindeki kültür politikalarının

bestecilere yönelik oluşturduğu bir kıstastı. Fakat bugun, her bestecinin bu konuda söyleyebileceği farklı şeyler de vardır. Bu konu artık çok bireyselleşmiştir.

F.Emirov'un eserlerinde GHM öğelerin tüm müziksel anlatım sistemlerine yayılması sonucunda çok net ve yalın bir şekilde milli besteci kimliğinin ortaya çıktığını söyleyen Ali-zade, G.Garayev'in eserlerinde de makamsal temelinin çok kuvvetli hissedildiğini ifade eder. Fakat Garayev'de GHM'deki makamsal sistem USM'nin geliştirdiği besteleme teknikleri ile iç içe gelişir ve Emirov'daki kadar yalın ve hemen anlaşılır bir şekilde değildir. Buna rağmen Garayev'in besteci stili ve eserleri çarpıcı bir şekilde kendi milli kimliğini ve milli ruhunu ortaya koyar.

Ali-zade'ye göre GHM ses sistemindeki özellikler gerekirse USM eserinde de yer alabilir veya tampere sistemi ile uygun bir şekle getirilebilir. B.Bartok örneğini veren Ali-zade, bu konuda bestecinin özgür bırakılması gerektiğini vurgular.

GHM ile USM unsurlarının bir eserin içerisinde birleştirilmesi böyle bir eserin analizi sırasında bazı terminolojik çelişkiler ortaya çıktığını anlatan Ali-zade, özellikle armoni konusunda halen karmaşık bir durumun söz konusu olduğunu ifade eder. Bunun giderilmesi için bazı kavramların incelenen esere göre yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünen Ali-zade, aynı zamanda araştırılan eserdeki önemli hususların arasında sebep-sonuç ilişkisini tespit etmenin de önemli olduğunu ifade eder.

Besteci Turgay Erdener'e göre, GHM, ülkenin kültürel mirası olarak USM çerçevesinde yer almalıdır. Fakat, bestecilik çok bireysel bir faaliyet olduğundan dolayı, halk müziği unsurlarının uygulama şekli besteciden besteciye değişebilir. Bununla birlikte, bestecinin özgür bir birey olduğunun altını çizen Erdener'e göre, GHM kavramı USM çerçevesinde serbest bir şekilde kullanılabilir. Her besteci kendi GHM'sini tanımalı, hatta geleneksel çalgıda onu seslendirilmesini de bilmelidir. Ancak o zaman besteci kendi ülkesinin GHM'sinini kavrar ve onu kendi eserlerinde başarılı bir şekilde kullanır. Türkiye'de GHM'nin halen yeterince araştırılmaması ve bu konuda az miktarda eser üretilmesi hususu besteciye göre ulusal müziğin gelişmesinde engelleyici bir unsurdur.

Türkiye'deki GHM ve onun USM çerçevesinde çözümlenmesi problemine değinilecek olursa, Erdener kendi besteci deneyiminden örnekler vererek, bu konunun her besteciye özgü olduğuna işaret eder. Türk Müziğindeki ses sisteminin tampere

sisteminden farklı olduğunu, özellikle Osmanlı Müziğinde (TSM) bu durumun daha da hassaslaştığını vurgulayan Erdener, USM tarzında yazılan bir eserde bu iki farklı sistemin arasındaki uyum probleminin sık sık ortaya çıktığını altını çizerek, Türk müziğindeki koma kavramı besteci için engelleyici olmasa da, kısıtlayıcı olabilir. Eğer söz konusu GHM unsurlarını uygulayan orijinal bir eser ise, besteci bu eserde Türk müziği ses sistemini özgürce kullanmalıdır. Makamsallığın katı nazari unsurları doğrultusunda eser yazılmamalıdır. Eğer söz konusu düzenleme ise, durum değişebilir ve besteci GHM'nin özgün eserindeki ses ve tını özelliklerine uymalıdır. Hangi çalgı veya çalgılar için düzenleme yapılacaksa, o çalgı veya çalgılarda özgün eserin ses sistemi ile bir uyum sağlanmalıdır. Bu husus GHM unsurlarını kullanan USM eserinin içine giren geleneksel çalgılar için de geçerlidir.

Erdener'e göre, besteleme pratiğinde GHM'nin yerini tespit etmek amacı ile eser analizi sırasında bu konuyu araştıran kişi iki önemli sorunun cevabını aramalıdır:

1. GHM'nin özgün yapısı ne şekilde idi?
2. USM eseri içerisinde GHM'nin özgün yapısı ne şekle geldi?

GHM unsurlarına dayanarak bestelenen bir USM eserinin analizi için müzikoloji terminolojisinin yeterli olmadığını ifade eden Erdener, yeni teorik kavramlarının üretilmesi ve Türk müzikolojisinin GHM ile daha yakından ilgilenmesi gerektiğini altını çizerek,

Bestecinin özellikle üzerinde durduğu nokta, müziksel kavramları oluşturma ve sistemleştirme ihtiyacının yeni eserlerin ortaya çıkması sonucunda doğabileceği yönündedir. Bu bağlamda eser dışında oluşturulmuş nazari arayışların üzerinde (Makamsal Armoni kavramı gibi) gerçekleşen bir uygulama doğru olmaz. “Eğer Türk Müziği ile ilgili kuram oluşturulacaksa, önce yeni eserler gerekmektedir” fikrini Turgay Erdener yeni eserlerin üretilmesinde devlet politikasının da önemli rol oynadığı hususuna bağlamaktadır. Yeni eserler üretilmesi ve yaygınlaşması adına beste yarışmaları yapılmalı, besteciler devlet tarafından desteklenmelidirler.

Besteci Server Acim'e göre, “Öncelikle terimleri algılamak ve anlamak konusunda” netlik kazandırılması gerekmektedir. Besteci GHM üzerine USM tür ve formları içerisinde eser bestelenmesi ve senfonik orkestra çalgıları ile GHM çalgılarının orkestrasyon içinde birlikte kullanılması gerektiğine inanan besteci, bu faaliyetlerin nasıl yaygınlaştırabileceği konusunda ipuçları vermektedir. Ayrıca, Acim T.C. Kültür

Bakanlığı'nın ve TRT kurumunun yeni eserlerin üretilmesi ve yaygınlaştırılması konusunda önemli rol oynayabileceklerine inanmaktadır.

Ulusal müziğin gelişmesi açısından GHM ses sisteminin olduğu gibi uygulanması gerektiğini altını çizen Server Acim, GHM'ye özgü olan öğelerin USM tür ve formların içerisinde yansımaları aşamasında hiç bir uyum probleminin oluşmayacağı düşüncesini ifade eder. “Geleneksel çalgılardaki “koma” sesler olduğu gibi uygulanmalıdır. Hiçbir uyum problemi oluşturmaz. Sadece eseri üretecek olan bestecinin geleneksel halk müziği “ses sistemini” iyi bilmesini gerektirir. Koma sesler çok çabuk gelip geçen anlık seslerdir ancak yine de bestecilerin geleneksel çalgıları oldukları gibi, komalı halleriyle kullanmak istemeleri durumunda çok sesli çalgılar ile geleneksel çalgılar arasındaki problem oluşturacak uygulamalardan kaçınması gerekir.”

GHM'ye başvuran çok sesli eserlerin analizi için müzikolojik terminolojisinin yeterli olup olmadığı sorusu ile ilgili ise Server Acim eser analizi için müzikolojik terminolojisinden ziyade Kompozisyon alanında kullanılan terminolojiyi tercih etmek gerektiğini ifade eder.

GHM'ye ait olan örneklerin çok seslendirmesi için yalnız makamsal armoni sınırların içerisinde kalınmalı mı, yosa farklı stillerin armoni anlayışına başvurmalı mı sorusu besteci bu şekilde cevaplar: “Armonik anlayış denilen unsur, tamamen bestecinin bireysel tercihidir aslında. Bir besteci sadece makam dizi seslerinden bir armonik dünya da oluşturmuş olabilir. Ya da başka bir besteci hem makam dizi sesleri ve hem de makam dışına taşan ve bestecinin hayal dünyasına göre yoğunluk gösteren bir dil kullanabilir. Bu açılardan, bu konuda bir “sınırlama” getirmemek gerekiyor.”

BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

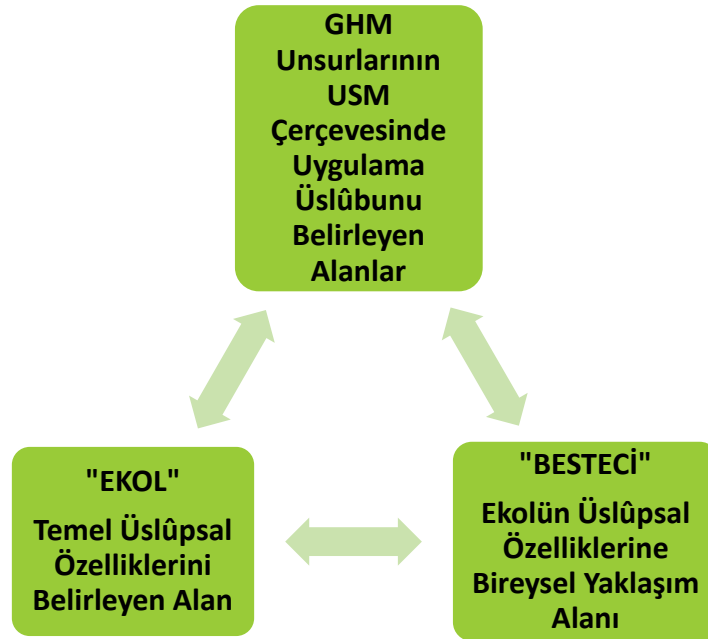
“Besteleme Pratiğinde Geleneksel Halk Müziğinin Yeri ve Uygulama Modelleri “Azerbaycan Bestecilik Ekolü Örneği” isimli bu çalışmada ulaşılan bulgulardan hareketle, aşağıdaki sonuçları tespit etmek mümkündür.

4.1. Sonuçlar

Bestecilik ekolü kavramı sanatsal açıdan önemli olan birtakım ortak paydalar üzerinde bestecileri birleştiren alan olarak değerlendirilebilir. Ekolü temsil eden bestecileri ise bu ortak alanın içerisinde ait oldukları ekolün stilistik özelliklerini belirleyen bir faktör olarak görmek mümkün. GHM öğelerini USM çerçevesinde çözümleme şekillerine bakılırsa Ekol-Besteci olarak tanımlanan alanları birbirini etkileyen ve tamamlayan unsurlar olarak düşünülmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Bestecilik pratiğinde GHM öğelerinin USM tür ve formları ile iç içe uygulanması durumlarının araştırılması sonucunda aşağıdaki Tablo 4.1’e varılmıştır:

Tablo 4.1 GHM Unsurlarının USM Çerçevesinde Uygulama Üslûbunu Belirleyen Alanlar:



Geleneksel Halk Müziğinin bestecilik pratiğindeki yeri ve önemini tespit etmek amacı ile Azerbaycan bestecilik ekolü örneği ele alınmış, bu ekole ait üç bestecinin senfonik müzik türünde besteledikleri üç eser incelenmiştir. Yapılmış analiz ve uygulamalı çok seslendirme çalışmalarının doğrultusunda aşağıda yer alan sonuçlara ulaşılmıştır:

4.1.1. Ü. Hacıbeyov'un senfonik müzik türü içerisinde bestelediği eserlerin arasında

özellikle “Koroğlu” Operası için yazdığı “Uvertür” eseri Azerbaycan müziği tarihinde önemli bir yere sahip olduğu tespit edilmiştir.

4.1.2. Bu eser ile birlikte Azerbaycan GHM'nin unsurları bir USM türü içerisinde uyumlu bir şekilde yerini bulmuş ve böylelikle Azerbaycan Senfonik müziğinde ilk başyapıt olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4.1.3. Ü. Hacıbeyov'un “Uvertür” eserinde ilk kez Sonat formunu işlediğini ancak formun temel aşamalarını oluştururken GHM öğelerinden faydalandığı ortaya çıkmıştır.

4.1.4. Ü. Hacıbeyov'un bu eserinde Azerbaycan GHM'nin tınısal unsurların ön plana çıktığı, geleneksel ses sisteminde yer aldığı özel tınların eserin dokusuna dâhil edildiği, GHM çalgılarının USM çalgıları ile beraber kullanıldığı hususları tespit edilmiştir. Ayrıca eserde GHM'nin makamsal özelliklerine yer verilmiş, eserin armonik yapısı Hacıbeyov'un tematik işleme yönteminden kaynaklandığı tespit edilmiştir.

1.4.5. Ü. Hacıbeyov'un bir USM türü içinde (Uvertür) GHM unsurlarına geniş yer verilmesi hususu, bu eseri Azerbaycan bestecilik ekolünü oluşturan diğer besteciler için ulusal senfonik müzik türünde *örnek yapıt* veya *model* haline getirdiği sonucuna varılmıştır.

1.4.6. Ü.Hacıbeyov'un oluşturduğu bu örneğin ardılıları olarak anılan Niyazi Tağızade-Hacıbeyov ile Fikret Emirov'un senfonik türünde besteledikleri “Rast” ve “Şur” Senfonik Muğamları eserlerinin ortaya çıkmasında belirleyici rol oynadığı ortaya çıkmıştır.

1.4.7. “Rast Senfonik Muğamı” ile “Şur Senfonik Muğamı” eserlerinde Niyazi Tağızade-Hacıbeyov ile Fikret Emirov Azerbaycan GHM'nin önemli türü olan

Muğam-Destgâh'ı esas alarak, USM'de benzeri olmayan bir senfonik türün, yani Senfonik Muğam'ın oluşturdıkları hususu tespit edilmiştir.

1.4.8. Kendi eserlerinin tematik dokusunu Rast ve Şur Muğam-Destgâh'ları üzerinde kuran N.Tağızade-Hacıbeyov ile F.Emirov'un bu Muğamların müziksel akışını söz konusu eserlerin Programı olarak yorumladıkları ortaya çıkmıştır.

1.4.9. “Rast” ve “Şur” Senfonik Muğamlarında tematik materyallerinin oluşturulmasında Muğam-Destgâh'ın doğaçlama unsuru, makamsal organizasyonu ve biçimsel özellikleri önemli rol oynadığı tespit edilmiştir.

1.4.10. Bu iki eserlerin içerisinde N.Tağızade-Hacıbeyov ile F. Emirov'un armonik üslûpları GHM'ye ait olan öğelerin USM içerisinde çözümlenmesi hususunu öne çıkaran belirleyici unsurlar olarak tespit edilmiştir.

1.4.11. Azerbaycan bestecilik ekolünün üç senfonik eserinin analizi sonucunda bu eserlerin içinde armoni kavramının aşağıdaki hususlar doğrultusunda geliştiği ortaya çıkmıştır:

1.4.11.1. Azerbaycan bestecilerinin armonik stili klasik armoninin katı kurallarının çerçevesinde veya makamsal ses sistemi ile ilgili kısıtlamaların dışında gelişmiştir.

1.4.11.2. Aynı ekolün içerisinde bestecilerin farklı armonik yapıları oluşturdıkları gözlemlenmiştir.

1.4.11.3. Azerbaycan bestecilik ekolünün armonik stilinde makamsal unsurlar eserlerin armonik tasarımında belirleyici rol oynamış, fakat sınırlayıcı olmamışlar.

1.4.11.4. Azerbaycan bestecilerinde armonik unsurlar çoğu zaman yatay çok sesliliğin gelişmesi ile de ortaya çıkmıştır.

1.4.11.5. Makamın karar sesini içeren akorlar 4'lü ve 5'li aralıkların yanı sıra, 3'lü aralıklardan da oluşmuş, karar akoru üçlüsüz kullanılmıştır.

1.4.11.6. Akorlardaki bazı seslerin yarım ses tizleşmesi/pestleşmesine ve kromatik inişlere sık sık rastlanmıştır.

1.4.11.7. Armonik yapıya renk katan alterasyonlara (kromatik/diyatonik) yer verilmiştir.

1.4.11.8. Elipsis yöntemi sık sık kullanılmıştır.

1.4.12. Azerbaycan bestecilik ekolünün ürettiği eserlerin armonik yapısının analizi sonucunda THM ve TSM örnekleri için piyano eşliği çalışmasının yapılmasının faydalı olacağı düşünülmüştür.

1.4.13. Yapılan çalışmanın sonucunda Türk dünyasına ait olan GHM örnekleri arasında uygun olanlarının seçilerek çok seslendirme çalışmanın yapılabileceği yönünde sonuca ulaşılmıştır.

1.4.14. Benzer çalışmaların yapılabilmesi için armoni kavramına geniş açıdan bakılması, belirli kalıplara sığmayan özgün armoni stilinin geliştirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

1.4.15. Bu konuda uzman kişilerden alınan görüşler doğrultusunda GHM'nin unsurlarını gözönünde bulundurarak özgün eser besteleme veya halk müziği eserlerinin çok seslendirme faaliyeti bestecilerin bu konuya bireysel yaklaşımları sayesinde mümkün olacağı sonucuna varılmıştır.

4.2. Öneriler

Araştırma çerçevesinde yapılan eser analizi, uygulamalı çok seslendirme çalışması ve alan ile ilgili uzman kişilerin görüşlerinin incelenmesi sonucunda elde edilen düşünceler çalışmanın Öneriler bölümünde yer almıştır.

4.2.1. Halkın kültürel mirası olan GHM'nin korunması ve aynı zamanda dünya mirası içerisinde yer alması için USM'nin geliştirdiği evrensel dil kullanılarak besteler yapılmalıdır.

4.2.2. Bu besteler Devletin geliştirdiği kültür politikaları çerçevesinde yaygınlaştırılmalıdır. Bunun için beste yarışmaları sık sık düzenlenmeli, bestecilere eser siparişi verilmelidir. Eserler Televizyon ve Radyo kurumlarında yayımlanmalı, nota ve ses kaydı şeklinde basılmalıdır.

4.2.3. Özgün eserlerin çoğalması ile mümkün olan armonik çeşitliliğin artması bestecilerin özgürlüğü ile doğrudan orantılı olduğu için çok seslendirme ve özgün eser oluşturma konusunda besteci kısıtlanmamalıdır.

4.2.4. Besteciler kendi ülkelerin GHM'sini araştırmalı, besteleme tekniklerini bu yönde geliştirmelidir.

4.2.5. Besteciler bugünün teknoloji anlayışına cevap veren yeni besteleme metotlarını üretmelidir.

4.2.6. Eserlerin armonik altyapısı belirli kültürün armonik anlayışı ile sınırlı olmamalıdır.

4.2.7. Bunun için Kompozisyon eğitimini sağlayan kurumların müfredatlarında Armoni, Form Bilgisi, Dünya Müzikleri, Bilgisayar Destekli Kompozisyon gibi derslere geniş yer verilmelidir.

4.2.8. Besteciler GHM çalgıların icrasal özelliklerini bilmelidir.

4.2.9. GHM unsurlarını USM içerisine yansıtan yapıtların analizi için yeni teorik açıklamalar ve yeni terminoloji üretilmelidir. Bu terminoloji besteleme pratiği dışında olmamalıdır.

4.2.10. GHM örneklerinin çok seslendirme aşamasında USM ses sistemi ile GHM ses sistemi arasında uyum unsurları aranmalıdır.

KAYNAKÇA

- ABBASOVA, E., (1975), Uzeyir Gadjibekov, Azerbaycan Devlet Yayınevi, Bakü
- ABBASOVA, E., KARAGİÇEVA, L., vd., (1978), Gara Garayev, Işık, Bakü
- ABDULLAYEVA, L., (1992), Эволюция Принципов Формообразования В Творчестве Азербайджанских Композиторов. К Проблеме Взаимодействия Национальных И Общеευропейских Традиций

(Şifahi ve Yazılı Geleneklerinin Etkileşim Problemi Kapsamında Azerbaycan Bestecilik Ekolünün yapıtlarında Biçimsel Prensiplerinin Evrimi), Tez Özeti, Moskova Devlet Konservatuarı, Moskova, 24 s.

- ABEZGAUZ, İ., (1987), Опера Кероглу Узеира Гаджибекова (О Художественных Открытиях Композитора) (Üzeyir Hacıbəyov'un "Koroğlu" Operası (Bestecinin Sanatsal Keşifleri Hakkında), Sovetskiy Kompozitor, Moskova
- ABUKOVA, F., (1994), Современное Творчество Композиторов Туркменистана В Контексте Культуры Нации (Milli Kültür Kavramı Kapsamında Türkmenistan Bestecilerinin Yaratıcılığı), Tez Özeti, Moskova Devlet Konservatuarı, Moskova
- ALİYEVA, N., (1968), К Вопросу Об Элементах Многоголосия В Азербайджанской Народной Музыке (Azerbaycan Halk Müziğinde Çokseslilik Unsurları Hakkında Düşünceler), *Azerbaycan Sanatı*, Azerbaycan Bilim Akademisi, 1968/12, ss. 54-66
- ALKON, E., "К Вопросу Об "Устном" И "Письменном" В Музыкальных Традициях Востока И Запада" ("Doğu ile Batı Geneleklerinde "Şifahi" ve "Yazılı" Unsurları Problemine Dair Düşünceler"), *İzvestiya Vostochnogo İnstitutu*, Vol. No 3/1996, ss. 161-166
- ASAFYEV, B., (1987), О Народной Музыке (Halk Müziği Hakkında), Muzıka, Moskova
- AUBERT, Laurent, "Jean Düring. La musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et sa science des muqams", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1989 (2), ss. 284-288,

- AUBERT, Laurent, “L’Art du Maqam”, “*Cahiers d’ethnomusicologie*”, 1998 (11), ss. 215-220
- AYAS, O. G., “Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma”, *Bilig Dergisi*, Bahar 2016/ 77, ss. 131-155
- BADALBEYLİ, E., (1969) Musiqi Luğeti, Elm Yayınları, Bakü
- CANGAL, N., “Müzikte Çokseslilik”, I.Müzik Kongresi Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, ss.146- 148.
- ÇEN, P., (2011), Ладовая Система Китайской Музыки И Ее Претворение В Композиторской Практике XX Века (Çin Müziğinin Makamsal Yapısı ve onun XX. Yüzyıl Bestecilerin Yapıtlarına Yansıması), Tez Özeti, Nijni Novgorod Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Nijni Novgorod, Rusya
- DENİSOV, E., (1986), Современная Музыка И Проблемы Эволюции Композиторской Техники (Çağdaş Müzik ve Besteleme Tekniklerin Evrimi), Sovetskiy Kompozitor, Moskova
- DUBOVSKİ, İ., vd., (1973), Armoni Kitabı, (4.Baskı), Muzıka, Moskova
- ERGUNER, A.K., “Alla turca-alla franca”, “*Cahiers d’ethnomusicologie*”, 3/1990, ss. 45-56,
- ETAY, F., “Dix Ans d’Enseignement de la Musique Traditionnelle en France: 1967-1997 Trente Ans d’Enseignement de la Musique et de la Danse en France”, Marsyas, hors série, Cité de la musique, 1997/12, ss. 86-89
- GARAYEV, G., (1978), Makaleler, Mektuplar, Hatıralar, Sovetskiy Kompozitor, Moskova
- HACIBEYOV, Ü., (1957), Основы Азербайджанской Народной Музыки (Azerbaycan Halk Müziği Esasları), (2. Baskı), Azerbaycan Devlet Yayınevi, Bakü
- HACIBEYOV, Ü., “Şerq Musiqisi ve Qerb Musiqi Aleti”, *Maarif ve Medeniyyet*, No 4/1926
- HACIYEVA, V., (2014), Nizami Gazellerinde Ritim ve Ahenk Oluşturan Şiirsel Faktörler, *Journal of World of Turks*, Vol. 6, No 1, ss. 181-190

- HOLOPOV, Y., (2001), Мусоргский Как Мастер Музыкальной Формы (Müzik Formu Ustası Olarak Musorgski), *Muzıkalnaya Kultura: Vek XIX-Vek XX*, 2/2002, ss. 25-54
- JDANOV, A., (1996), Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine, çev. Fatmagül Berktaş, (2.Baskı), Analiz Basım Yayın, İstanbul
- İLERİCİ, K., (1954), Türk Müziği Armonisi, Ders Notları, Ankara
- İLYASOĞLU, E., “Necil Kâzım Akses Bugün 90 yaşında”, *Cumhuriyet*, 6/Mayıs 1998
- İN, V., (2009), Претворение Национальных Традиций В Фортэпианной Музыке Китайских Композиторов XX-XXI Веков (XX.-XXI. Yüzyıllar Çin Bestecilerinin Piyano Müziğinde Milli Geleneklerin Yansıması), Tez Özeti, Sankt Petersburg
- İRZAYEV, B. , “Şura Döneminde Özbekistan’da Müzik Kültürü: Gelişme Süreci ve Sorunlar”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2014/2, Temmuz-Aralık, ss. 59-70
- KARASAR, N., (2015), Betimsel Araştırma Yöntemi, (28. Basım), Nobel Yayınevi, Ankara
- KARKIN, A. M., TERZİOĞLU DADAŞOVA, V., “Evrensel” ve “Geleneksel” Kavramları İçerisinde P.İ. Çaykovski’nin Senfonik Üvertürü “Romeo ve Juliet” ile G.Garayev’in Senfonik Şiiri “Leyli ve Mecnun” Eserlerinin Yapısal Açıdan İncelenmesi”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2014/4, (10), ss.31-45
- KOGOUTEK, T., (1976), Техника Композиции В Музыке XX Века (XX. Yüzyıl Müziğinde Besteleme Teknikleri), Muzıka, Moskova
- KOSMICKİ, G. (2006), “Musiques savantes, musiques populaires: une transmission?”, Konferans bildirisi, *Leçons Magistrales*, Cité de la Musique, Paris
- LAUL, Rein, “Об Анализе Музыкальных Произведений” (“Müzik Eserlerin Analizi Üzerine”), *Opera Musicologica*, 2015/1, (23)
- LEVENT, N., (1995), Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, Piyasa Matbaası, İzmir

- LOBKOVA, Galina, “Задачи Современной Этномузыкологии И Программа Подготовки Специалистов” (“Çağdaş Etnomüzikolojinin Hedefleri ve Alanda Uzman Hazırlama Programı”), *Harmony Dergisi*, 2010/9,
- MAZEL, L., (1979), Строение Музыкальных Произведений (Müzik Eserlerinin Kuruluşu), Muzıka, Moskova
- MEMMEDLİ, E., (2010), Azərbaycan Muğamları”, Bakü
- MEYKE, E., (1990), Исследовательский Подход Советских Композиторов К Музыка Устной Традиции (Творчество 1960-80-х гг.)(Sovyet Bestecilerinin Şifahi Müziğine Araştırmacı Yaklaşımların İncelenmesi (XX. yüzyılın 60-lı-80-li yılları), Tez Özeti, Taşkent Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Taşkent, Özbekistan
- MIRONENKO, E., “Понятие Национальное Композиторское Творчество И Его Трансформация На Рубеже XX-XXI Веков” (“Ulusal Bestecilik Pratiği Kavramı Ve XX-XXI yy. Onun Değişime Uğraması”), *Yujno-Rossiyskiy Muzikalny Almanah*, 2/2014 (15), ss. 82-87
- MUSLİMOV, Möhlem, “Azərbaycan Dəstgâh Muğamları”, *Harmony*, 2009/8
- MUSTAN DÖNMEZ, B., TERZİOĞLU DADAŞOVA, V., “Rusya’da Sovyet Dönemi’nden Günümüze Etnomüzikoloji ve Folklor Anlayışı”, *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, 2014/ 1, (2), ss. 91-102
- MUSTAN DÖNMEZ, B., ONAY, S., “Ulusalçılık Akımı” Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat Müziğindeki Kullanımı”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2015/3, Sayı 18, ss. 87-102
- ÖZDEMİR, M., (2001), Armoni, Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir
- ÖZGİRAY, A. Atatürk ve Musiki, *Atatürk Yolu Dergisi*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1995/ 4, (15), ss. 279-289
- PAMİR, L., (1998), Müzikte Geniş Soluklar, (2. Baskı), Boyut Yayıncılık, İstanbul
- RÜSTEMOV, S., (1954), “Azərbaycan Halk Rəngləri”, I.Kitap, Bakü
- RÜSTEMOV, S., (1956), “Azərbaycan Halk Rəngləri”, II.Kitap, Bakü
- RÜSTEMOV, S., (1967), “Azərbaycan Halk Mahnıları”, Bakü

- SAY, A., (2002), Müzik Sözlüğü, (1. Basım), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- SIROV, V., “Композиторский Стил ь Как Динамическая Система” (Dinamik Sistem Olarak Besteci Stili) *Musiqi Dünyası*, 2015/1, (62), ss.7267-7287
- ŞİHALİYEYEV, İ. (2015), Ладовая Система Азербайджанской Музыки (Azerbaycan Müziği Makam Teorisi), Ders kitabı, Sumgayıt
- ŞUŞİNSKİ F. (1985), Azerbaycan Halk Musigiçileri, Yazıcı, Bakü, 1985
- TANRIÖĞEN, A., (2014), Betimsel Araştırma Yöntemleri, (4.Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara
- TEMİNA, E. (1984), Теоретические Вопросы Взаимодействия Музыкальных Систем Устной И Композиторской Традиции В Регионе Востока (На Материале Творчества М. Ашрафи) (M.Aşrafı Eserlerinde Doğu'daki Bestecilik ile Şifahi Geleneksel Müzik Sistemlerin Arasında Etkileşim Problemleri), Tez Özeti, Taşkent Devlet Konservatuarı, Taşkent, Özbekistan
- TUTU, M., TUTU, B. (1999), Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı, İzmir
- UTZ, Ch., “Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers”, *The World of Music*, Vol.45 (2), 2003
- YALÇIN, G., “Haşım Bey Mecmuasının “Makam ve Tonalite Karşılaştırması” Yönünden İncelenmesi”, *Turkish Studies, International Periodical For The Language, Literature and History of Turkish*, 2013, Sayı. 8/6, 753-768
- YILDIRIM, A., ŞİMŞEK, H., (2011), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, (8. Baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara
- ZÖHRABOV, R., (1983), “Azerbaycan Tesnifleri”, Bakü

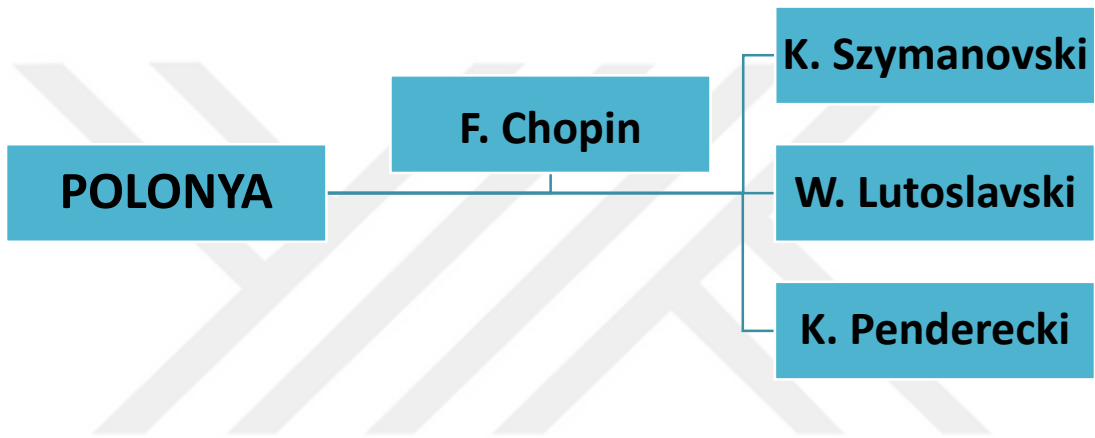
İnternet Kaynakları

< http://enene.musigi-dunya.az/izahli_lugat/d/d.html >	Erişim tarihi: 11.02.2017
< http://lugat.musigi-dunya.az/ru/data.pl?id=3837&lang=RU >	Erişim tarihi: 11.02.2017
< musbook.musigi-dunya.az >	Erişim tarihi: 10.12.2016
< www.stephenandrewtaylor.net >	Erişim tarihi: 14.04.2016
< http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article42.html >	Erişim tarihi: 09.12.2016
< cheloveknauka.com >	Erişim tarihi: 19.08.2016
< www.conservatory.ru >	Erişim tarihi: 28.09.2016
< http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev/nm2_2.htm >	Erişim tarihi: 03.11.2016
< http://cyberleninka.ru >	Erişim tarihi: 16.12.2015
< http://ethnomusicologie.revues.org >	Erişim tarihi: 18.12.2015
< http://www.disercat.com >	Erişim tarihi: 11.12.2015
< http://harmony.musigi-dunya.az >	Erişim tarihi: 16.04.2014
< http://crem-cnrs.fr/index.php?option=com_comprofiler&task=userprofile&user=60 >	Erişim tarihi: 21.09.2014

EKLER

EK 1. Ulusal Bestecilik Ekollerin Gelişimi

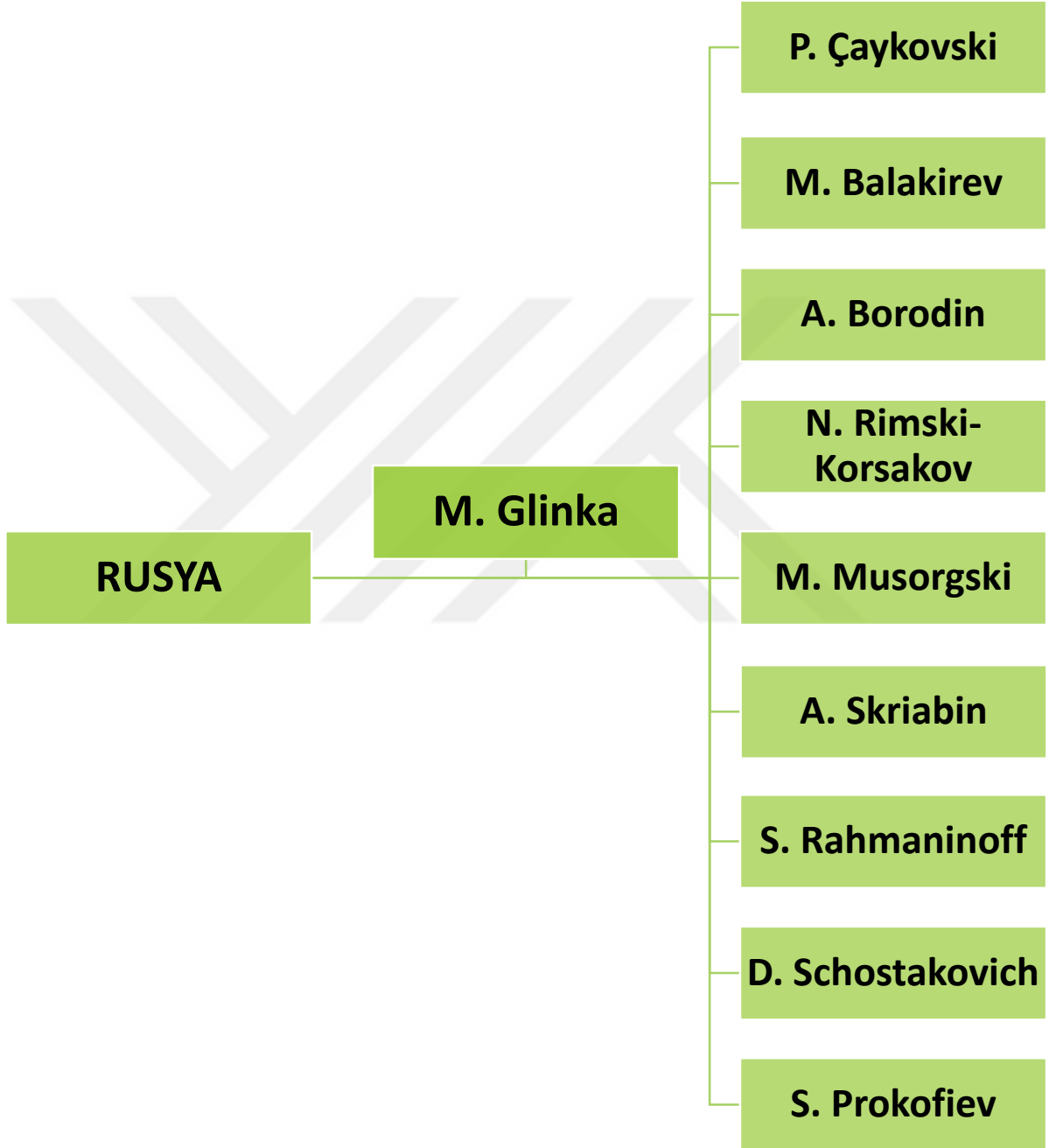
Ek 1.1. Polonya Ulusal Bestecilik Ekolü



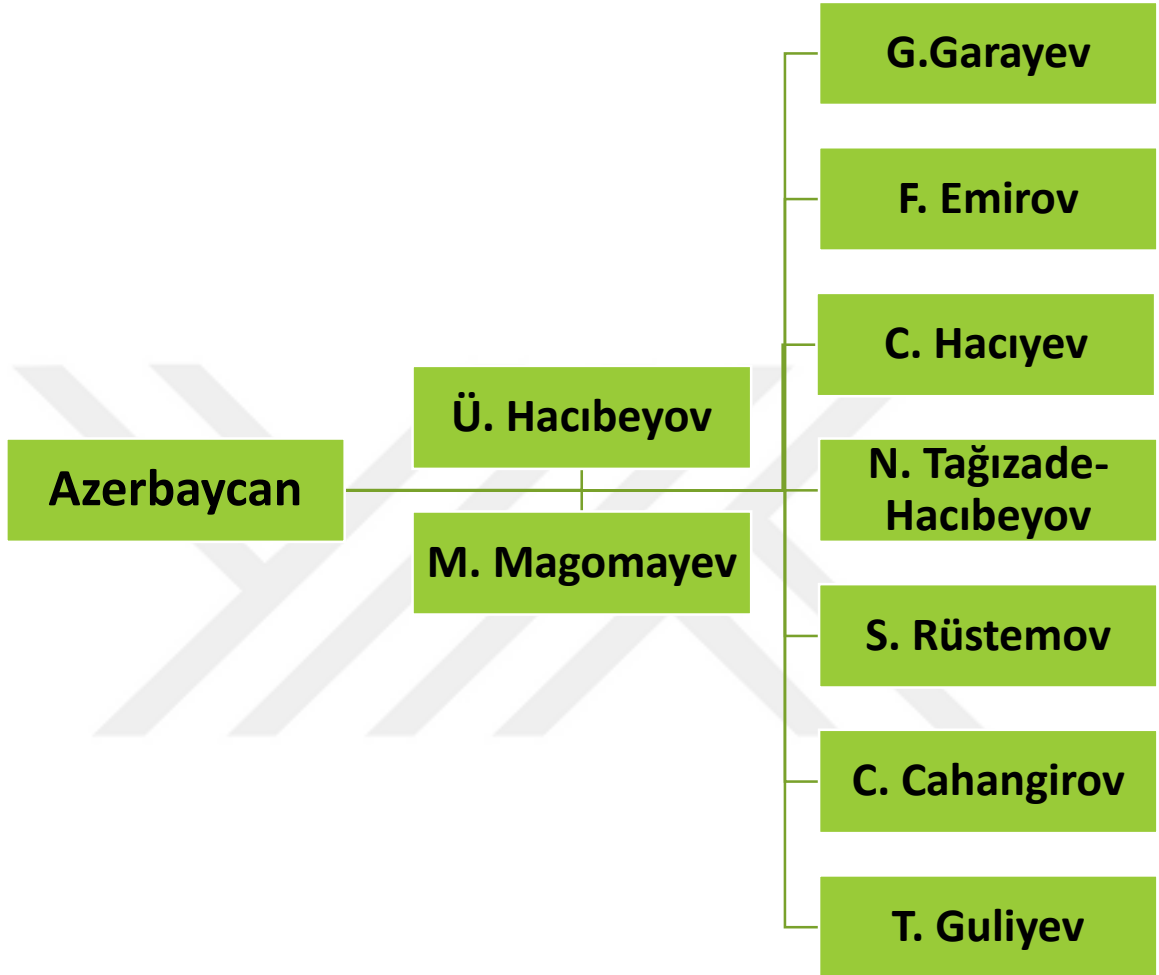
Ek 1.2. Macaristan Ulusal Bestecilik Ekolü



Ek 1.3. Rusya Ulusal Bestecilik Ekolü

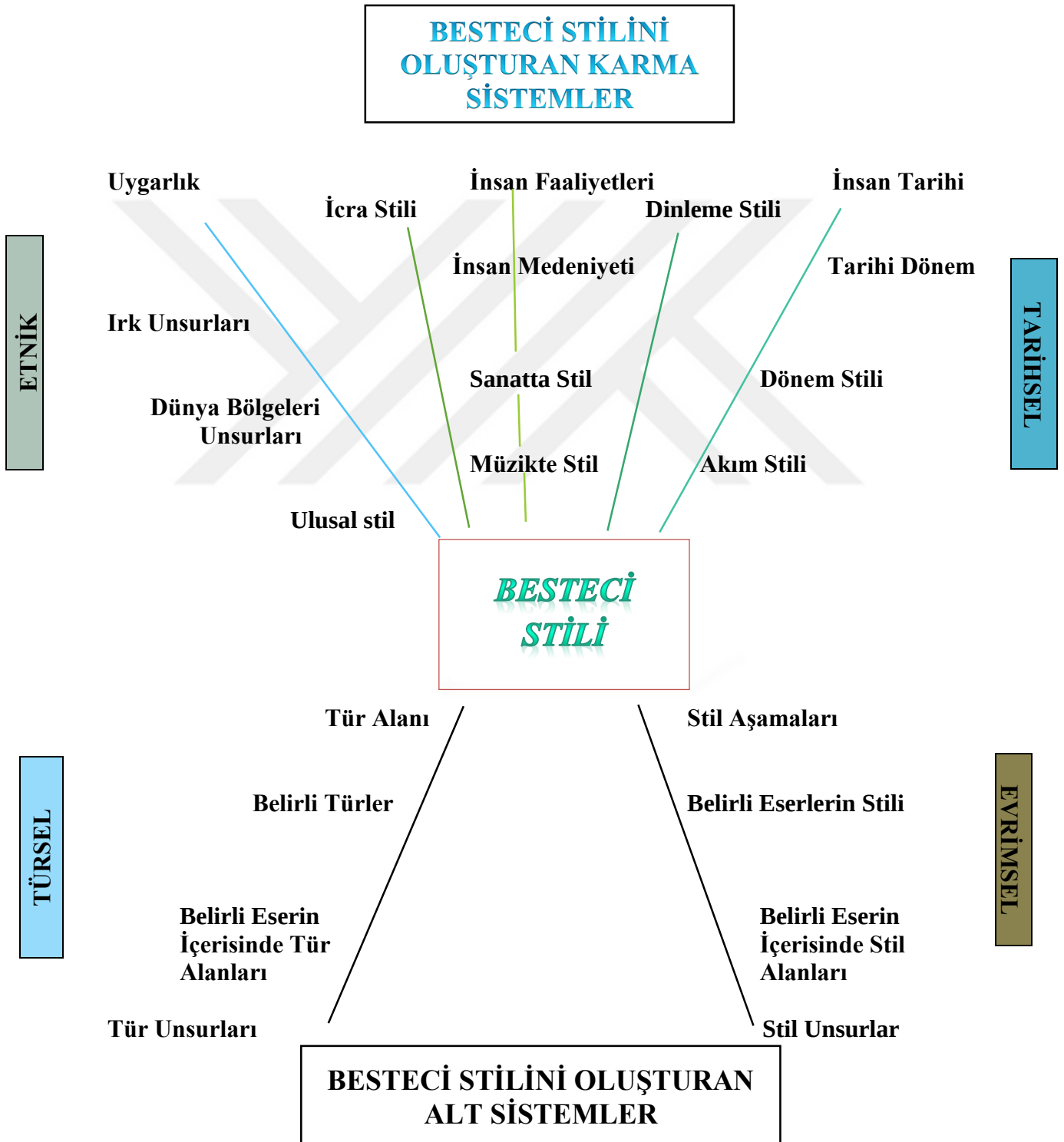


Ek 1.4. Azərbaycan Bestecilik Ekolü



Ek 2. V. SIROV'un “Dinamik Sistem Olarak Besteci Stili” Başlıklı Makalede Oluşturduğu Tablo

Ek 2.1. Besteci Stilini Oluşturan Sistemler



Ek 3. Azərbaycan Bestecilik Ekolü Bestecilerinin Senfonik Eserleri

Ek 3.1. Ü. Hacıbəyov, “Köroğlu” Operasından “Uvertür” Notası

Nota 1. Ü. Hacıbəyov, “Köroğlu” Operasından “Uvertür”

КЕР-ОГЛЫ
КОР-ОГЛУ

У. ГАДЖИБЕКОВ
У. ПАЧЫБАЎОВ

УВЕРТЮРА
МҮГЭДДЭМЭ

Moderato

Ф-п.

5

107



1) Балабан—азербайджанский народный диезаккордовый духовой инструмент. (Рча.)

с 97 н.



Handwritten notes above the staff: *V V* and *not the 1st ed.*

Measure 14: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The right hand plays a series of chords and single notes, including a half note G4 and a quarter note F#4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *mf* dynamic marking is present at the end of the measure.

Measure 15: Continuation of the musical piece. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Measure 16: Continuation of the musical piece. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A checkmark is visible to the right of the staff.

Measure 17: Continuation of the musical piece. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Measure 18: Continuation of the musical piece. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment.



1) Тара—азербайджанский народный струнный инструмент, введенный автором в симфонический оркестр. (Ред.)

с 92 л

10

Handwritten note: *11/12/13*

Handwritten musical score on page 10, measures 24-29. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each. Measure 24 has a handwritten note '11/12/13' above it. Measure 25 has a handwritten 'f' above it. Measure 26 has a handwritten 'mf' above it. Measure 27 has a handwritten 'cresc.' above it. Measure 28 has a handwritten 'mf' above it. Measure 29 has a handwritten 'cresc.' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

24

25

26

27

28

29

(Cresc., Tempo)

mf

cresc.

с 57 н

11

30 *f* 31

32

33

cresc.
Meno mosso 34 Maestoso

35 36

37

c 97 a

Ek. 4. Azərbaycan Bestecilik Ekolü Bestecilərinin Oda Müziği Eserləri

Ek 4.1. Ü. Hacıbəyov, Şan və Pyano için “Sensiz” Gazeli Notası

Nota 2. Ü. Hacıbəyov, “Sensiz” Şan və Pyano için Gazel

**СӘНСИЗ
БЕЗ ТЕБЯ**

Сөзләре НҖЗАМИННДИР
Тәрҗүмәси П. ПАҢЧЕНКОҖ/НДҖР
Сәвәс НҖЗАМИН
Пәрәвәс П. ПАҢЧЕНКО

Allegro moderato **marcato**

Ф-но

66

76 Охумаг. Голос 17 18

19 20 21 гэмлн-гэмлн с грустью *p*

Һәр ке-чэм
Ночь мо-я

22 23 24

ол — ду кэ-дэр, гүс — са, фэ-за — кэт сэн — снэ,
ста — ла тос-кой го — ря нет страш-ней без те — бя,

simile

25 26 27

Һәр ке-чэм ол — ду кэ-дэр,
ночь мо-я ста — ла тос-кой

28 29 30

гүс — са, фа — ла — кэт сэн — сиз, һэр нэ — фэс
 го — ря нет страш — ней без те — бя, нет кон — ца

31 32 33

чэк — дым, һэ — дэр кет — ди о са — эт сэн —
 скор — би мо — ей, му — ки мо — ей без те —

34 35 36

сиз,
 бя, һэр нэ — фэс
 нет кон — ца

37 38 39

чэк — дым, һэ — дэр кет — ди о са — эт сэн —
 скор — би мо — ей, му — ки мо — ей без те —

40 41 42

Скз.
бя.

Сэ — нин ол
По — верь, кра —

43 44 45

чэб е — ла — јан вэс — лн — на анд ич — дим, и — нан.
са — ви — ца, мне, кля — нусь я встре — чей с то — бой,

46 47 48

Сэ — нин ол чэб е — ла — јан
По — верь, кра — са — ви — ца, мне,

69

48 50 51

вэс — ли — нэ анд нч — дим, н — нан, нч — ри — нэ
 кля — нусь я встре — чей с то — бой, го — рит в раз —

52 53 54

ян — ды ча — ным, жох да — па та — гэт сэн —
 лу — ке лу — ша, боль все силь — ней без те —

55 56 57

снэ, нч — ри — нэ
 бя, го — рит в раз

58 59 60

ян — ды ча — ным, жох да — па та — гэт сэн —
 лу — ке лу — ша, боль все силь — ней без те —

70

Вс. вступит к Сопрано (и далее)

61 62 63

сиз.
бя.

64 65 66

67 68 69

70 71 72

73 74 75

Баш — га бир ја — ры не — чэ ах — та — рым, еј
у ме — ня сил боль — ше нет, мне ли ис — кать

71

76 78 *p* 80

наз — лы са — нэм?! Би — ли — ром, сэн дэ де — лин;
 час — тыя с дру — гой? Ты же ска — за — ла, что „мне

79 82 84

„Юх ја — ра һа — чэт сэн — сиз*. Би — ли — ром,
 нет счаст — ли — вых дней без те — бя * Ты же ска —

82 83 84

сэн дэ де — лин: „Юх ја — ра һа — чэт сэн — сиз*,
 за — ла, что „мне нет счаст — ли — вых дней без те — бя *

86 87

Сэн мэ — ним
Ты вэя — ли

88 89 90

гэл — би — мэ һа — юм, сэ — нэ гуа ол — лу ке — нүд.
в раб — стно ме — ня, ты пра — вишь сера — цем мо — им,

91 92 93

Сэн э — зэз — сэн мэн у — чуз, мэн һе — чом, э —
ты без — цен — ня, я — ня — что, я без — няк, пле —

94 95 96

фэт, сэн — снз. Сэн э — зиз — сэн — мэн у — чуз,
бей без те — бя, ты без — цен — на, я — ин — что,

97 98 a tempo 99

cresc. мэн не — чэм, а — фэт, сэн — снз.
я бед — ннз, нлз — бей без те — бя.

100 101 102

dim. Сэн Нн — за — мн — зан, э — кэр ар — ха — јын ол
Хоть за ме — ня спо — ко — ен бу — дешь ты, род —

103 104 105

сви да кү-лүм, ке-чо-күн-дүз а-ра-люб
ной мой цве-ток, нет по-ко-я, Ни-за-ми,

p

106 107 108

о-ла-ды ра-хат сэн-сиз.
мир все тем-ней без те-бя,

109 110 111

ке-чо-күн-дүз а-ра-люб
нет по-ко-я, Ни-за-ми,

112 113 114

ол — ма — ды ра — хэт сэн — сиз.
мир — все — тем — ней без те — бя,

115 116 117

Ja-рым, сэн — сиз, күү-лүм, сэн —
без те — бя, жизнь мо —

118 119 120

сиз... Ah! Ja-рым, сэн — сиз, Ah!
я, ах без те — бя, ах

76

cresc. *f*

Ek 5. Azərbaycan Bestecilik Ekolü Bestecilerinin Halk Türküleri İçin Piyano Eşliği Örneği

Ek. 5.1. F.Emirov, “Küçelere Su Sepmişəm” Halk Türküsü İçin Piyano Eşliği Notası

Nota 3 F. Emirov, “Küçelere Su Sepmişəm” Halk Türküsü İçin Piyano Eşliği

3

КҮЧҮЛӘРӘ СУ СӘПМІШӘМ

ФИКРӘТ ӘМИРОВ

Moderato cantabile

Охумар

Moderato cantabile

Ф-но

af espress.

ff allargando

a tempo

КҮ - ЧӘ - ЛӘ - РӘ

СУ СӘП - МІ - ШӘМ, КҮ - ЧӘ - ЛӘ - РӘ СУ СӘП - МІ - ШӘМ -

15354

4

КД КД - ДН - ДД ТОД ОА - МД - СМН. КД КД - ДД - ДД
 ТОД ОА - МД - СМН. Д - ДД КДД - СМН, Д - ДД КЕТ - СМН,
 Д - ДД КДД - СМН, Д - ДД КЕТ - СМН - Д - ДД ММД - ДД
 КД ОА - МД - СМН, Д - ДД ММД - ДД КД ОА - МД - СМН.

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем. Каждая система включает вокальную линию (верхний регистр) и фортепианное сопровождение (нижний регистр). Ключевая подпись: один диэзис (F#). Тактовый размер: 4/4.

Литературный текст (русские слова):

- Сы - мо - во - до - да Ох Ох - мо - шен,
- Сы - мо - во - до - да Ох Ох - мо - шен, Ис - та - ки - ки
- Гос - ца - мо - шен, Ис - та - ки - ки Гос - ца - мо - шен,
- И - рин ке - до тох Гол - мо - шен, И - рин ке - до

ТАК ГЛАЗА МЫ - ШЕМ. НА - ЗНА - ДАР Я - РЕН ЧА - МЫ.

НА - ЗНА - ДАР Я - РЕН ЧА - МЫ.

a tempo
ff allargando *mf espress.*

КУ - НА - ЛО - РА СУ - СТО - МЫ - ШЕМ, КУ - НА - ЛО - РА

7

Музыкальный фрагмент, состоящий из восьми систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя часть) и фортепианное сопровождение (нижняя часть). Музыка написана в 2/4 такта, с одним диэзисом (F#). Лирика на русском языке размещена под вокальной линией. В тексте присутствуют динамические и темповые указания: *p* (пиано) и *rit.* (ритардандо).

Вокальные тексты:

- Сы сы — ми — шим — ре ко — ло — ло то — о — ми — см.
- ре ко — ло — ло то — о — ми — см. Ку — ло — ло — ло
- Сы сы — ми — шим — ре ко — ло — ло то — о — ми — см.
- ре ко — ло — ло то — о — ми — см.

Ek 6. Uzman Kişilerle Yapılan Yüz Yüze Mülakat Görüşme Dokümanları

Ek 6.1. Uzman Kişiler İle Yapılan Görüşmelerin Soruları

1. Geleneksel halk müziği üzerine uluslararası sanat müziği tür ve formları içerisinde eser bestelenmesi ve bu faaliyetlerin yaygınlaştırılması gerektiğini düşünüyor musunuz? Bunun için devletin geliştirdiği kültür politikasının olması gerekir mi?
2. Ulusal müziğin gelişmesi açısından geleneksel halk müziği kendi ses ve makam sistemlerinin içerisinde kalmalı mı, yoksa bu özellikleri evrensel müzik sanatına taşınmalı mı?
3. Geleneksel Halk müziğine özgü olan öğelerin uluslararası sanat müziği tür ve formların içerisine yansması hangi uyum problemleri beraberinde getirir?
4. Bugün, geleneksel halk müziğine başvuran çok sesli bir eserin analizi için müzikolojik terminoloji yeterli mi?
5. Geleneksel halk müziğine ait olan örneklerin çok seslendirilmesi adına makam ile sınırlı olan bir armoni anlayışının geliştirilmesi çabası bu konuda tek doğru yaklaşım olduğunu düşünüyor musunuz?

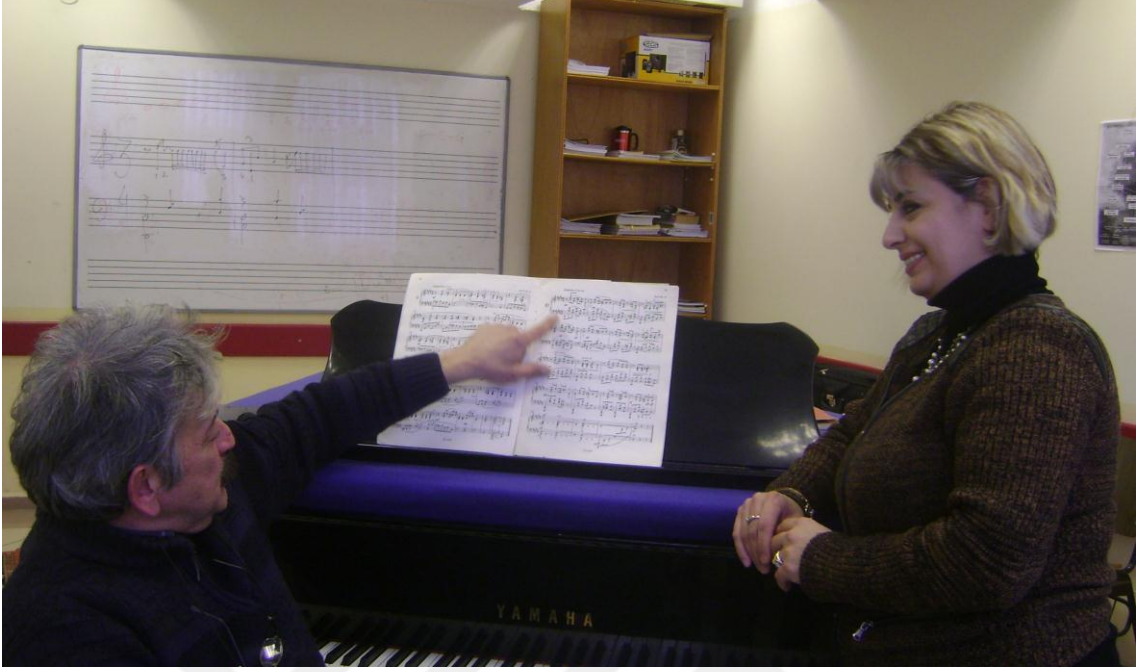
Ek 7. Fotoğraflar

Ek 7.1. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı



Şekil 1 Hatıra Ahmedli Cafer ile Vefa Terzioğlu Dadaşova

Ek 7.2. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı



Şekil 2 Ali Ali-zade ile Vefa Terzioğlu Dadaşova

Ek 7.3. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı



Şekil 3 Turgay Erdener ile Vefa Terzioğlu Dadaşova

Ek 7.4. İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuarı



Şekil 4 Server Acim ile Vefa Terzioğlu Dadaşova

ÖZGEÇMİŞ

30.12.1972 yılında Azerbaycan/Bakü’da doğdu. İlk ve ortaöğretimini Bakü’de tamamladı. 1991 yılında kazanmış olduğu Bakü Müzik Akademisi 1996 yılında Müzikoloji Bölümünden, 1998 yılında ise Kompozisyon Bölümünden mezun oldu. 2003’de Conservatoire Nationale Région de Grenoble (Fransa) Kompozisyon Ana Sanat Dalı’nda Yüksek lisansını tamamladı. 2005-2008 yılları arasında Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojisi Ana Sanat Dalı’nda Öğretim Görevlisi olarak çalıştı. 2010 yılından itibaren Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak çalışıyor. 2013’de Malatya İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde başlamış olduğu Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Ana Bilim Dalı, Müzikoloji/Kompozisyon Bölümünde doktorasını sürdürmektedir.