

Hatıra Ahmedli Cafer'in solo piyano için "Üç Bayatı" adlı eserinin incelenmesi

Analysis of "Three Bayatı" for solo piano by Hatıra Ahmedli Cafer

Melis Pınar¹✉, Ayşe Özlem Akdeniz²✉

¹ Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Piyano Sanat Dalı, Eskişehir, Türkiye.

² Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.

ÖZ

Çağdaş Türk besteci Hatıra Ahmedli Cafer, Bakü'de doğmuş ve piyano eğitimine genç yaşlarda başlamıştır. Bestecinin eserleri incelendiğinde, piyanoyu temel bir ifade aracı olarak yoğun bir şekilde kullandığı, teknik ustalığı ve sanatsal derinliği yansıttığı görülmektedir. Ahmedli Cafer, eserlerinde farklı piyano tekniklerini barındırmakla beraber, aynı zamanda halk müziği unsurlarını modern bir anlayışla harmanlayarak geleneksel ve çağdaş müzik dillerinin özgün bir sentezini sunmaktadır.

Bu çalışma, Ahmedli Cafer'in 1996 yılında bestelemiş olduğu Üç Bayatı adlı piyano eserinin kapsamlı bir analizini içermektedir. Söz konusu eser, bestecinin piyano yazımındaki teknik ve sanatsal yetkinliğini sergilemekle kalmayıp, Azerbaycan halk müziği geleneklerini yenilikçi bir bakış açısıyla yorumlama becerisini de ortaya koymaktadır. Araştırma, Üç Bayatı'nın stilistik, yapısal ve teknik özelliklerini derinlemesine inceleyerek, Ahmedli Cafer'in sanatsal vizyonu ve çağdaş Türk-Azerbaycan müziğine olan katkılarını daha ayrıntılı bir şekilde anlamayı hedeflemektedir. Bu çalışmada veriler, eserlerin icra edilmesi, kayıtların analiz edilmesi ve nota üzerinde yapılan incelemelerle elde edilmiştir. Azerbaycan sözlü edebiyatında anonim olarak yer alan bayatılar, bestecinin Üç Bayatı adlı piyano eserine ilham kaynağı olmuştur. Halk folklorundan esinlenen besteci, eserinde yenilikçi bir yazım tekniğiyle piyanonun ifade ve tını olanaklarını geleneksel kalıpların ötesine taşımıştır. Sözlü edebiyatta 7 heceli ve dördürlük yapısında ifade edilen Bayatılar, besteci tarafından 1. ve 3. Bayatılarda 33 ölçüye tamamlanmış, 2. Bayatı ise ölçüsüz yapısına rağmen 2/4 vuruşla 33 ölçüye denk gelecek şekilde tasarlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Hatıra Ahmedli Cafer, Bayatı, Azerbaycan halk müziği, modern piyano teknikleri, analiz

ABSTRACT

Contemporary Turkish composer Hatıra Ahmedli Cafer was born in Baku and started her piano education at a young age. When the composer's works are analyzed, it is seen that she intensively uses the piano as a basic means of expression, reflecting technical mastery and artistic depth. While containing different piano techniques in her works, she also blends elements of folk music with a modern understanding, presenting a unique synthesis of traditional and contemporary musical languages.

This study is a comprehensive analysis of Ahmedli Cafer's piano piece titled "Üç Bayatı", composed in 1996. The work not only demonstrates the composer's technical and artistic competence in piano writing, but also her ability to interpret Azerbaijani folk music traditions from an innovative perspective. The research aims to gain a more detailed understanding of Ahmedli Cafer's artistic vision and her contributions to contemporary Turkish-Azerbaijani music through an in-depth study of the stylistic, structural and technical characteristics of "Üç Bayatı". The data for this study is based on the performance of the works, analysis of the recordings and analysis of the notation. The anonymous Bayati in Azerbaijani oral literature inspired the composer's piano piece titled "Üç Bayatı" (Three Bayati). Inspired by the folklore, the composer has carried the expression and timbre possibilities of the piano beyond the traditional patterns with an innovative writing

Melis Pınar — melispnr@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 24.01.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

technique. The Bayati, which are expressed in 7 syllables and quatrains in oral literature, were completed to 33 measures in the 1st and 3rd Bayati by the composer, while the 2nd Bayati, despite its unmetered structure, was designed to correspond to 33 measures in 2/4 beats.

Keywords: Hatıra Ahmedli Cafer, Bayati, Azerbaijani folk music, modern piano techniques, analysis

1. GİRİŞ

Azerbaycan doğumlu Türk besteci Hatıra Ahmedli Cafer, üç minyatür piyano parçasından oluşan Bayatı adlı eserini 1996 yılında Ankara'da bestelemiştir. Oğuz Türklerinin Bayat boyundan gelen Bayatı terimi, aynı zamanda Azerbaycan, Kerkük ve Doğu Anadolu'da yaygın olan geleneksel bir şiir biçimini ifade eder. Türk manilerine benzeyen Bayatılar, mısra başına yedi heceden oluşur ve aşk, kahramanlık, doğa ve vatan özlemi gibi temaları işler. Besteci bu eserlerinde yaşanmış zorlukları, vatan özlemini ve kaos ile düzen arasındaki etkileşimi yansıtır. 2 ve 3 numaralı Bayatılarda vatan özlemi duygusu özellikle vurgulanır (Pinar, 2023).

Bayatı No. 2 ve No. 3'ün ilk seslendirilişi, Anadolu Üniversitesi öğretim üyesi piyanist Prof. Dr. Lilian Maria Tonella Tüzün tarafından 8 Mart 2016 tarihinde Ankara'da Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu eserler, 20. yüzyılın diğer piyano eserleriyle karşılaştırıldığında, yenilikçi kompozisyon yaklaşımlarıyla öne çıkmaktadır. Ahmedli Cafer, piyano eserlerinde enstrümanın ifade, tını ve teknik potansiyelini alışılmış sınırlarının ötesine taşıyarak geleneksel piyano icrasına yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Özellikle Bayatı serisi, bestecinin hem teknik hem de sanatsal açıdan yenilikçi yaklaşımını yansıtmaktadır. Bu eserlerde piyano, sadece bir eşlik veya melodik araç olarak değil, aynı zamanda farklı tınısal olanakların araştırıldığı bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Besteci, ritmik ve melodik yapıların ötesine geçerek, piyanonun akustik özelliklerini keşfetme konusunda cesur bir tutum sergilemiştir.

Ahmedli Cafer'in eserlerinde teknik virtüözüte ve nüans kullanımı oldukça dikkat çekicidir. Özellikle Bayatı No. 3'te yer alan sürekli değişken ritmik yapılar ve serbest ölçü kullanımı, bestecinin alışılmış normlardan uzaklaşma eğilimini göstermektedir. Bu eser, 5/8'lik ölçüyle başlamakta ve dinleyiciyi sürekli değişen ritim ve tını dünyasıyla dinamik bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bayatı No. 1 ve No. 2'de de benzer şekilde, geleneksel ritmik kalıpların ötesine geçerek serbest form anlayışıyla dikkat çeken bir yazım tarzı benimsenmiştir. Bu yenilikçi teknikler, bestecinin sadece geleneksel Azerbaycan müziği unsurlarını modern piyano yazımına entegre etmekle kalmayıp, aynı zamanda bu unsurları çağdaş bir yaklaşımla yeniden yorumladığını göstermektedir.

Bestecinin bu eserlerde piyano üzerinde yarattığı zengin tınısal doku ve ifade olanakları, hem performansçıların hem de dinleyicilerin geleneksel piyano repertuarına ilişkin algılarını genişletmektedir. Özellikle Bayatı No. 2'nin serbest ritmik yapısı ve ölçü çizgilerinin olmaması, hem yorumcuya hem de dinleyiciye benzersiz bir deneyim sunmaktadır. Ahmedli Cafer'in bu yaklaşımı, sadece piyano edebiyatına değil, aynı zamanda Azerbaycan müzik kültürünün uluslararası arenada tanıtılmasına da önemli bir katkı sağlamaktadır.

Azerbaycan halk müziği, zengin ve köklü bir geleneğe dayanarak üç ana kola ayrılmaktadır: halk müziği, makam sanatı ve âşık müziği. Bu üç türün her biri, melodik zenginliğinin yanı sıra ritmik açıdan da karmaşık ve dikkat çekici özellikler taşır. Ahmedli Cafer'in Bayatı adlı eser serisi, Azerbaycan müziğinin bu karakteristik unsurlarını piyanoya uyarlayarak farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Besteci, özellikle ritmik çeşitliliği ön planda tutarak Azerbaycan müziğinin temel unsurlarını modern piyano repertuarıyla buluşturmayı başarmıştır.

Bayatı No. 1'de ritmik yapı belirsiz bir şekilde bırakılmış ve her ne kadar ölçü çizgileri kullanılsa da sabit bir ritim belirtilmemiştir. Bu durum, yorumcunun eseri kişisel bir yorumla şekillendirmesine olanak tanımaktadır. Bayatı No. 2 ise serbest bir yapıdadır; ölçü çizgilerinin kullanılmaması ve ritmik kısıtlamaların olmaması, esere doğaçlama hissi veren bir özgürlük kazandırmıştır. Buna karşın, eserin yapısı analiz edildiğinde, 2/4'lük ölçü birimiyle sayıldığında 33 ölçüye denk geldiği görülmektedir. Bu, bestecinin eseri biçimsel bir bütünlüğe kavuşturma yönündeki bilinçli çabasını yansıtmaktadır. Bayatı No. 3, bestecinin ritmik çeşitliliği ve yenilikçi yaklaşımını en belirgin şekilde ortaya koyduğu eserlerden biridir. Eser, 5/8'lik ölçü birimiyle başlamakta ve sürekli değişen ritmik yapılarıyla dinleyiciyi dinamik bir akış içine çekmektedir. Ayrıca, bu Bayatıda da 33 ölçü kuralı korunmuş ve serinin diğer eserleriyle uyum sağlanmıştır. Ahmedli Cafer'in ritmik yapıya verdiği bu dikkat, onun hem Azerbaycan halk müziği geleneklerini piyanoya aktarma hem de bu geleneği çağdaş bir perspektifle yeniden yorumlama konusundaki ustalığını gözler önüne sermektedir. Bestecinin bu yaklaşımı, sadece piyanistler için teknik bir meydan okuma değil, aynı zamanda dinleyiciler için de yeni bir estetik deneyim sunmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Hatıra Ahmedli Cafer'in 1996 yılında Ankara'da bestelediği Üç Bayatı adlı piyano serisinin biçimsel yapısını, kompozisyon tekniklerini ve yenilikçi unsurlarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, geleneksel Azerbaycan müzikal unsurlarının kullanımını, potansiyel alıntı örneklerini ve belirli piyano tekniklerini inceleyerek, eserin özlem, direnç ve kaos ile düzen arasındaki etkileşim temalarını nasıl yansıttığını araştırıyor. Ayrıca, besteleme sürecindeki belirleyici faktörleri ve bestecinin 21. yüzyıl piyano müziğine getirdiği yenilikçi katkıları araştırarak, serinin hem Azerbaycan hem de çağdaş piyano repertuvarındaki kültürel ve sanatsal önemini vurgulamaktadır.

1.2. Problem

Araştırmanın temel problemi, Bayatı serisinin form, teknik ve bestecilik açısından hangi yenilikçi ve karakteristik unsurları barındırdığıdır.

1.3. Alt Problemler

1. Eserin formal yapısı nedir?
2. Eserde "alıntılama" tekniği kullanılmış mıdır?
3. Eserin besteleme sürecinde hangi teknikler tercih edilmiştir?
4. Besteleme sürecinde belirleyici olan temel faktörler nelerdir?
5. Eserde kullanılan belirgin piyano teknikleri nelerdir?
6. Besteci, 21. yüzyılın yeni bestecilik teknikleri açısından esere hangi yenilikleri kazandırmıştır?

Bu problemler, eserin hem geleneksel Azerbaycan müzik unsurları hem de çağdaş piyano müziğiyle olan ilişkisinin daha kapsamlı bir şekilde incelenmesini sağlamayı hedeflemektedir.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Hatıra Ahmedli Cafer'in özellikle 1996 yılında bestelediği Bayatı serisinde yansıttığı özgün bestecilik üslubu ve sanatsal yaklaşımının anlaşılmasını derinleştirmek açısından önemli bir değere sahiptir. Geleneksel Azerbaycan müziği unsurlarının modern piyano tekniklerine entegrasyonunu ve eserlerde kullanılan yenilikçi biçimsel ve ritmik yapıları analiz ederek, kültürel miras ve çağdaş ifade arasındaki karmaşık etkileşime ışık tutan bu araştırmanın bulguları, Ahmedli Cafer'in eserlerini yorumlayan icracılar ve modern kompozisyon bağlamında Azerbaycan müziğinin gelişimini inceleyen akademisyenler için çok değerli bilgiler sağlayacaktır. Ayrıca çalışma, Bayatı serisinin hem Azerbaycan müzik geleneklerine ve çağdaş piyano müziğinin zengin repertuvarına kültürel ve sanatsal katkılarını vurgulayarak, Azerbaycan Türk müziğinin ve çağdaş besteciliğin daha iyi anlaşılmasına ve bu alandaki bilgi birikiminin artmasına önemli bir katkı sağlayacaktır.

2. YÖNTEM

Bu makalede betimsel bir yöntem benimsenmiş olup, eserlerin müzikal, form, stilistik ve teknik unsurları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırma kapsamında, eserlerin performans kayıtları analiz edilmiş, nota üzerindeki detaylar titizlikle incelenmiş ve bu süreçte gözlem, analiz ve karşılaştırma gibi yöntemlerden yararlanılmıştır (Creswell, 2014, s. 155). Ayrıca, eserin icra edilmesi ile elde edilen nüans ve teknik detay incelemeleri, analiz ve gözlemlerle de desteklenmiştir. Bu yöntem, müzikal ifadeyi daha kapsamlı bir şekilde ele almayı ve analiz sonuçlarını zenginleştirmeyi hedeflemiştir (Yin, 2018, s. 98).

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

3. BULGULAR

3.1. Bayatı No. 1

1996'da bestelenen eser, geleneksel bestelerin birçoğundan farklı olarak üç portre olarak yazılmıştır. Özellikle, ölçü çizgilerinin varlığına rağmen, besteci eser içinde ritmik işaretler belirtmemiştir. Tipik olarak, besteler icracılara yol göstermek için zaman işaretleri veya açık ritmik yapılar içerir. Ancak bu Bayatı'da ritmik yapı açık bırakılmış, sadece eserin başında ritme bir referans verilmiştir. Parantez içinde sunulan bu referans, icracıya bir sekizlik notaya bağlı iki on altılık notayı temel ritim olarak ele almasını söyler. Bu notasyon, ritmi yorumlamak için tek ipucu olarak hizmet eder (Ahmedli Cafer, 2015).

Geleneksel ritmik işaretlerin yokluğu, icracılara daha fazla yorumlama özgürlüğü tanınan kompozisyondaki modernist eğilimlerle uyumludur. Belirli bir ritmik yönlendirme olmaması, icracının kültürel ve müzikal bağlamı anlamasının her şeyden önemli olduğunu göstermektedir. Ritme daha akıcı ve kişisel bir yaklaşımı davet ederek geleneksel uygulamalara meydan okur. İcracılar eserle daha derin, daha sezgisel bir düzeyde ilişki kurmaya ve ritmi eserin kültürel temelleriyle uyumlu bir şekilde keşfetmeye teşvik edilir (Smith, 2004, s. 128).

Şekil 1

Bayatı No. 1, 1-7. ölçüler

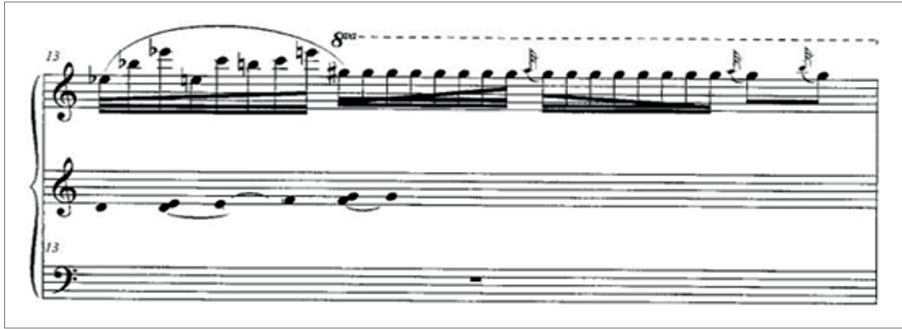


Ahmedli Cafer, 1996

Eser, Şekil 1'de görüldüğü üzere 40 metronomda oldukça yavaş bir tempoda başlamaktadır. Bu tempo, meditasyon ve derin düşünce havası yaratarak, eserin atmosferini belirler. Başlangıçtaki "mf" (mezzo forte) dinamiği, ne çok yoğun ne de hafif bir tını önerir; bu, eserin dengeli bir ifade isteğini işaret etmektedir. Partisyon, tekrarlayan kısa motifler içermektedir. İlk dört ölçüde, her iki elde de hareket minimize edilmiş, motifler belirli bir düzenlilikle yinelenmiştir. Ritim açısından eser, stabil ve tekrarlayıcı bir karaktere sahiptir. 1. ölçüde gelen re notası ekseninde ikişer ölçü ile sırasıyla yeni nota eklenmiş ve bu şekilde ses kapasitesi artırılmıştır. 7. ölçüde eserin sonuna kadar aynı motifte gidecek olan re, mi, fa, sol sürekli bas (Basso Ostinato) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 2*Bayatı No. 1, 9 ve 10. ölçüler*

Şekil 2'de görüldüğü üzere 9. ölçüde sağ elde görülen sekiz notalık motif, bestecinin kontrapuntal tekniklere olan hakimiyetini yansıtarak, onuncu ölçüde bas partisi içinde retrograde (ters çevrilmiş) bir şekilde yer almaktadır. Bu teknik, hem melodik hem de ritmik bir zenginlik sağlayarak, eserin dinamik yapısına derinlik kazandırmaktadır. Böylesi bir düzenleme, hem klasik kontrapuntal geleneğin hem de çağdaş kompozisyon yaklaşımlarının birleşimini yansıtarak eserin genel yapısındaki modern ve yenilikçi unsurları güçlendirmektedir. Ayrıca, motifin iki ölçüde farklı partilerde sunulması, müziksel bir diyalog oluştururken, piyanonun tınısal ve teknik olanaklarını da ortaya koyar.

Şekil 3*Bayatı No. 1, 13. ölçü*

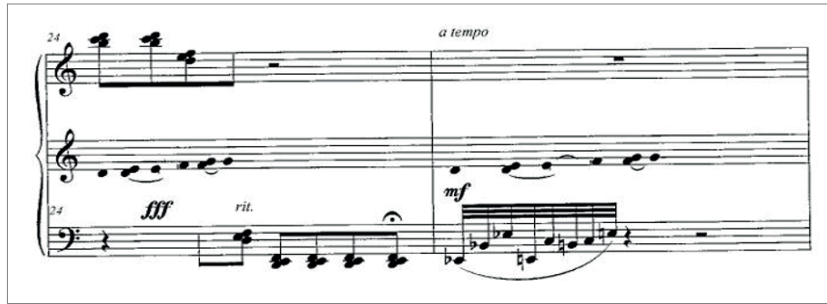
Şekil 3'te görüldüğü üzere 13. ölçüde melodi, üçüncü oktavdaki sol diyez üzerinde bir duraklama yaparak dinamik bir geçişin önünü açar. Bu duraklama, melodik çizgideki anlatımın durulmasını ve dinleyicinin dikkatinin geçici bir şekilde odaklanmasını sağlar. 15. ölçüye gelindiğinde eşlik figürü yalnız bir şekilde devam etmekte, ardından 16. ölçüde sağ ele geçen melodik materyal ile yeni bir yönelim kazanmaktadır. Bu sırada sol elde ters hareketin sürdürülmesi, kontrapuntal bir yapı oluşturarak iki el arasındaki diyalog hissini güçlendirir. 18. ölçüde sekiz defa tekrarlanan fa diyez notasında belirgin bir duraklama yapılmış, bu noktadan sonra mi ve re diyez notalarına doğru iniş gerçekleşmiştir. Bu iniş, melodik bir gevşeme ve dramatik bir çözülme etkisi yaratır.

Şekil 4*Bayatı No. 1, 22. ölçü*

20. ölçüde sağ elde yer alan sekiz notalık motif, çevresinde döngüsel bir hareketle ilerler; bu durum, esere hem bir tekrar hissi hem de tınısal bir devamlılık kazandırır. Bu pasajın etkili bir şekilde ifade edilebilmesi için icracının tuşe kontrolünü hafif ve bağlı bir şekilde uygulaması, gizemli atmosferin korunmasına yardımcı olacaktır. 21. ölçüde bas hattında mi bemol notasına ulaşarak bir başka odak noktası oluşturulmuştur. Şekil 4'te görüldüğü üzere 22. ölçüde ise motifin içeriğindeki notalar kullanılarak bir armonik yapı inşa edilmiş ve böylece bestecinin tematik materyali harmanlama becerisi vurgulanmıştır. 23. ölçüde sağ ve sol elde motifin düz ve ters hareketlerinin eş zamanlı olarak verilmesi, eserin kontrapuntal yapısına dikkat çekmekte ve melodik materyalin iki farklı perspektiften aynı anda sunulmasını sağlamaktadır. Bu teknik, eserin ifade gücünü artıran önemli bir yapı taşı olarak öne çıkmaktadır. 23. ölçüde partiyonun bu bölümü, dokusal yoğunluğu ve ritmik yoğunluğu ile dikkat çeken karmaşık ve dinamik bir pasaj ortaya koyar. Fortissimo (ff) dinamiği, icracının tüm teknik ve ifade kabiliyetini talep eden doruk bir ana işaret eder. Üst kadro, hızla hareket eden on altılık notalardan oluşan bir dizi sunarak girdaplı, enerjik bir doku yaratır. Bu motif armonik olarak zengindir, kromatizm ve karmaşık intervalik ilişkiler kullanır, bu da gerilim ve ileri hareket katar. Sol el, sağ eli daha yavaş hareket eden ancak ritmik olarak istikrarlı bir bas çizgisiyle tamamlar. Eller arasındaki bu etkileşim, üst perdede akıcı, virtüözite gerektiren bir hareket ile alt perdede tonal zemini oluşturan armonik destek arasında bir kontrpuan sergiler. Motif, tematik gelişim, dokusal katmanlama ve artikülasyondaki kontrastın kasıtlı bir şekilde keşfedildiğini öne sürerek, bestecinin yapısal bütünlüğünü ifade çeşitliliğiyle dengeleme niyetini vurgular. Notasyon, artikülasyonda netlik ve hassasiyeti teşvik ederken, ifade kemerleri icracıyı teknik zorluklara rağmen uyumlu bir müzikal çizgiyi sürdürmeye yönlendirir.

Şekil 5

Bayatı No. 1, 24. ve 25. ölçüler



Müziğin bu bölümünde, dinamikler ve artikülasyonlar ifadenin şekillenmesinde merkezi bir rol oynar. Açılış ölçüsündeki fortissimo (fff) kullanımı, ikinci ölçüdeki mezzo-forte (mf) ile tezat oluşturarak yoğunlukta ani bir değişim yaratır. Bu dinamik dalgalanma tematik zıtlığı vurgular. Buna ek olarak Şekil 5'te görüldüğü üzere, 24. ölçüdeki ritardando, "rit." terimiyle belirtildiği gibi, gerilimi yükselten ve sonraki bölüme hazırlayan bir yavaşlama etkisi yaratır. Ani a temposu (orijinal tempoya dönüş) bir geçiş işaret eder ve parçadaki tempo ve karakterdeki dramatik değişimi güçlendirir. Ritmik hareket de dikkat çekicidir; daha uzun notaların ardından daha hızlı hareket eden daha kısa patlamaların kullanılması, cümleye hem kontrast hem de ivme katar. Dinamikler, artikülasyon ve temponun etkileşimi ile zengin bir müzikal manzara yaratılır. Eserin 26. ölçüsünde, geriye doğru hareket (bir önceki motifin tersine çevrilmesi) sağ elde gerçekleştirilerek müzikal yapıda bir simetri ve denge duygusu yaratılır. Daha sonra sol elde gelen motiflerle birlikte bu geriye doğru hareket, motifin ilk sunumuyla tezat oluşturarak kompozisyon içinde yüksek bir çeşitlilik hissi yaratır. Geriye dönüş tekniklerinin kullanımı sadece kompozisyonel bir araç değil, aynı zamanda eserin tematik gelişimini derinleştirmeye hizmet eden etkileyici bir araçtır.

Şekil 6

Bayatı No. 1, 32. ve 33. ölçüler



Şekil 6'da görüldüğü üzere 32. ölçüde ritenuto ile yavaşlayarak eserin bitirişi hissettirilir. Ölçünün sonunda sağ elde gelen la diyez notasının üstünde bulunan puandorg ile bir nefes alınır. Burada pedal kullanımında yavaş bir şekilde pedali kaldırmamanın notanın havada kalması açısından destekleyici olacağı düşünülmektedir. Eser 33. ölçüde, uzun süreli giden soru cevaptan sonra morendo terimi ve farklı oktavlarda verilmiş 4 piano nüansı (pppp) kullanılarak mi bemol, mi, ve fa diyez sesleri ile sol ekseninde son bulmaktadır.

Eserde, Tablo 1'de görüldüğü üzere gelişmiş iki bölmeli form kullanımı, bestecinin müzikal yapıyı organize etme ve temaları dinleyiciye etkili bir şekilde sunma çabalarını yansıtmaktadır.

Tablo 1

Bayatı No. 1, Form Analiz Tablosu

A Bölmesi	A1 Bölmesi
1-22. ölçüler	23-33. ölçüler

Bu form, müziksel anlamda bir gelişim sağlarken aynı zamanda eserin dinamik yapısına katkı sunar. Her bölüm, birbirinden bağımsız olarak belirgin bir anlatı sunarken, iki bölüm arasındaki geçişler belirli bir süreklilik ve gelişim duygusu yaratmaktadır. İki bölmeli formda, temalar genellikle birinci bölümde tanıtılır ve ikinci bölümde bu temaların bir çeşit varyasyon veya gelişimi görülür, bu da eserin yapısal bütünlüğünü pekiştirir (Schoenberg, 1987, s. 112).

Fazla malzeme kullanılmamasına rağmen eserin dinamikliği oldukça dikkat çekici bir özelliktir. Minimalist bir yaklaşım ile oluşturulan yapı, müzikal ifade gücünü abartısız bir biçimde ortaya koymaktadır. Eserin yapılandırılmasında kullanılan minimalizm, dinamik bir anlatım yaratmada önemli bir etki yaratmaktadır. Bu durum, özellikle müziksel motiflerin ve temaların tekrarıyla, dinleyicinin dikkatini sürekli olarak canlı tutar (Sontag, 1977, s. 75). Bu şekilde, fazla malzeme kullanılmadan bile zengin bir ifade diline ulaşılmış olur.

3.2. Bayatı No. 2

Eledi mi dad ola
Feryat ola, dad ola
Korkuram garip ölem
Ağlayanım yad ola

Sözlü halk edebiyatından olan bu Bayatı, eserde söz olarak kullanılmasa da bestecinin müziğinde derin felsefi anlamını oluşturmasında yardımcı olmuştur. Besteci Azerbaycan sözlü edebiyatından olan anonim olarak yazılmış bu Bayatı'dan ilham alarak 1996 yılında Bayatı No.2'yi bestelemiştir. Bu Bayatı'da tempo Adagio ve Rubato olarak verilmiştir. Bu Bayatı'da baştan sona kadar ölçü çizgisinin olmaması eserin doğaçlama ve ağıt karakterini ortaya koymaktadır. Ağıt ezgileri, herhangi bir halkın, herhangi bir ulusun müzik kültürünün en eski katmanlarına aittir. Kayıplarının acısını gözyaşlarıyla, inleyerek, şarkı söyleyerek dökmeye duyulan evrensel ihtiyaç, ifade gücü ve berraklığıyla derinden hissedilen, ağıt melodilerini doğurmuştur. Bu minyatür eserde de besteci ağıt motiflerini en ince çizgisine kadar hissettirmektedir.

Farhadova'ya göre cümlelerin sonunda sesin azalması (inmesi), aynı motifin defalarca tekrarı, çarpmalı notalar, aynı nota etrafında hareket, ses yüksekliğinin değişmesi, ruh gerginliği, hüznün tüm bunlar ağıt motiflerinde ortaya çıkar (Farhadova, 1992, s. 47). Bestecinin eserinde de bu örnekleri görmek mümkündür.

Eser doğaçlama formunda gibi yazılmış olsa da Tablo 2'de görüldüğü üzere form olarak iki bölmelidir. "İki bölmeli formda ilk bölmede esas temanın sunumu ve gelişmesi ile karşılaşılır. Bu bölme periyod ya da cümle halinde verilmektedir. İkinci bölme ise ilk bölmede gelen fikrin tamamlanmasıdır" (Tyulin, 1974, s. 114).

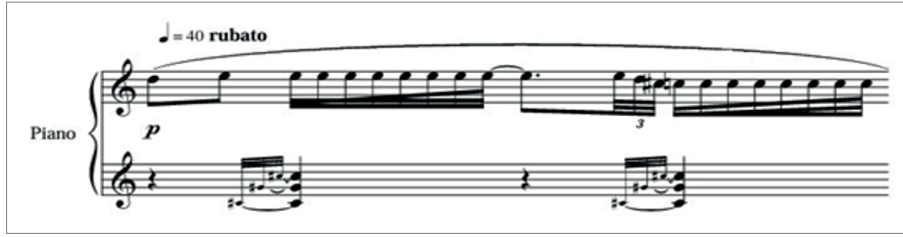
Tablo 2

Bayatı No. 2, Form Analiz Tablosu

A Bölmesi	A1 Bölmesi
1-38. Vuruşlar	39-66. Vuruşlar

Şekil 7

Bayatı No. 2, 1. satır



66 vuruştan oluşan 2 No'lu Bayatı'da ölçü çizgileri kullanılmadığı için karışıklık olmaması adına satır numaraları ve vuruşlar ile analiz yapılmıştır. Şekil 7'de görüldüğü üzere Bayatı'daki çaresizliği ilk notadan itibaren hissettiren besteci 2. vuruşta sağ elde gelen ve tekrar eden mi notaları ile ağıt motifini piano (p) nüansı ile göstermektedir. 4. vuruşta ağıt motifinin do bekara inışı ruh gerginliğinin bir örneği olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca aynı motifin sürekli varyantlı gelişimi çaresizlik motifi olarak adlandırabiliriz.

Şekil 8

Bayatı No. 2, 2. satır



Şekil 8'de görüldüğü üzere 2. satır 8. vuruş son sekizliğinde gelen süsleme motifinde çarpma notaların hepsinin vurgulanmaması, amacın sol diyez notasına ulaşma olması gerekmektedir. Bu sayede melodik yürüyüşe katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Şekil 9

Bayatı No. 2, 3. satır



Melodik gelişim sürekli yeni varyantlarla karşımıza çıkmaktadır. Şekil 9'da görüldüğü üzere 3. satırda 11. vuruşta sağ elde gelen mi notası, la notasına doğru inmekte ve çaresizlik motifi daha da gerginlik yaratıp mi'den la notasına kadar ulaşmaktadır. 12. vuruşun içinde ağıt motifi bu sefer la notasından verilmiştir.

Şekil 10

Bayatı No. 2, 6. satır

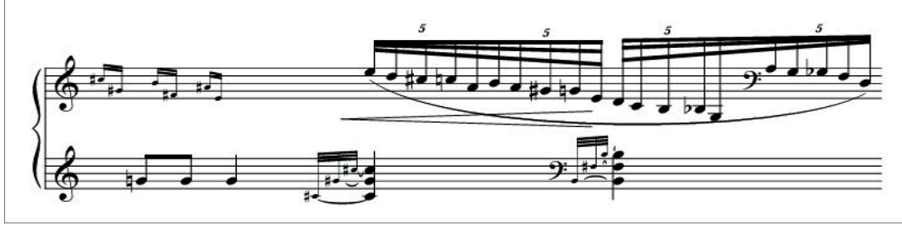


Şekil 10'da görüldüğü üzere 4. satır 13. vuruşta ısrar ile la notası "sitar" motifi ile kullanılmış ve gerginliği tırmandırmıştır. Burada crescendo nüansı kullanılmasının etki olarak doğru olacağı düşünülmektedir. 15. ve 18. vuruşlar arasında sağ elde gelen la –do – la –do ısrarları sonucu ağıt motifi 21. vuruşta re notasına ardından da 22. vuruşta fa notasına kadar ulaşmıştır. Aynı zamanda parçanın başından itibaren sol elde gelen (do

diyez, sol diyez, do diyez) eşliği 21. vuruşta (fa diyez, do diyez, fa diyez'e) yükselmiştir. Bu yükselme bizi 1. bölmenin doruk noktasına hazırlamakta olduğunu söyleyebiliriz.

Şekil 11

Bayatı No. 2, 7. satır



Şekil 11'de görüldüğü üzere 7. satırda 26. vuruşta basta gelen sol bekar'ın puandorg ile tutulması 27. vuruşta gelecek olan crescendo nüansının daha etkili olmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür. 27. vuruşta sol elde tekrar (do diyez, sol diyez, do diyez) eşliğine dönüş yapılmış 28. vuruşta fa anahtarında gelen (si, fa diyez, si) eşliği ile 1 oktav aşağıdan crescendo nüansı ile etki arttırılmıştır. Aynı zamanda sağ elde inici kalıp crescendo ile kullanılarak alt oktavlara ulaşmış ve bas seslerin efekti kullanılarak ağıt motifinin yerini öfkeye bıraktığı gözlemlenmiştir. 8. satır 29 - 32. vuruşlar arasında (re, do, si, la) inici yönde yürüyüş verilmiş ve iki elin unison kullanılarak forte (f) nüansının kapasitesi arttırılmıştır. Bu sayede gerginlik daha da tırmandırılmıştır. Burada daha önce kullanılan motif uzatılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce olduğu gibi yine amaç son notaya ulaşmak olduğu için küçük notaların vurgulanmadan son notaya ulaştırma amacı taşınması gerekmektedir. 32. vuruştan sonra bir nefes ile başlanmasının ifadeyi güçlendireceği düşünülmüştür.

Şekil 12

Bayatı No. 2, 9. satır



Şekil 12'de görüldüğü üzere 9. satır 33. ve 34. vuruşta sağ elde daha önce karşımıza 13. ve 14. vuruşlarda sol anahtarında la notasında çıkan ısrar motifi, bu sefer fa anahtarında fa notası ile verilmiştir. Ardından öfkenin doruk noktası hızlanarak 35. ve 36. vuruşlarda sağ elde gelen ısrar motifi si notasına yükselmiş crescendo nüansı ile desteklenmiştir.

Şekil 13

Bayatı No. 2, 10. satır



Şekil 13'te görüldüğü üzere 10. satır 37. vuruşta iki elde unison kullanılarak 2 kere mi notası tırmandırılarak 38. vuruşta 2 kere verilen la notasına accelerando ile ulaşır. ısrar motifi daha önce karşımıza 4 nota tekrarı ile çıkarken burada 2 nota tekrarı ile gelmesi ve bestecinin kısaltılmış olarak kullanması kabullenme gibi anlaşılabilir. 38. vuruşun 2. sekizliğinde gelen unison la notasında besteciğinin belirttiği puandorg ile birinci bölme tamamlanır. Eserin başından itibaren verilen çaresizlik, içsel buhran ve ağıt motiflerinin tırmandırılarak yerini öfkeye bıraktığı gözlemi yaratmıştır. Aynı zamanda ruh gerginliği doruk noktasına ulaşmıştır. 27. ve 28. vuruşlarda başlayan crescendo nüansının 10. satırda 2 forteye ulaştırılması ve ölçü başlarında kullanılacak olan pedal ile piyanonun nüans kapasitesinin arttırılıp bestecinin vermek istediği fikir ile doğru orantılı

olacağı düşünülmüştür. 39. vuruşta 2. bölme karşımıza çıkmaktadır. Ağıt ve çaresizlik motifi tekrar kendini göstermektedir ancak bu sefer iki elde de 1 oktav yukardan verilmiştir. Bu gelişinde ağıt motifinin gerginlik tırmandırmaması ölümü kabullenme olarak görülebilir. 1. bölmenin sonunda öfke patlamasının ardından gelen bu fikrin de bunu desteklemekte olduğu gözlemlenmiştir.

11. satır 41. ve 42. vuruşta 1 oktav yukardan 3. vuruştaki gelişi ile aynı şekilde verilmiştir ancak başta gelen ağıt motifi karakter özelliğini taşımamaktadır çaresizlik motifi ile aynı karakterdedir. 14. satır 53. ve 54. vuruşlarda sağ elde ısrar motifi la notasında oktav olarak kullanılmış sol elde "sitar" motifi ile desteklenmiştir.

Şekil 14

Bayatı No. 2, 17. satır



13. ve 14. vuruşta gelenden farklı olarak. 15. ve 16. vuruşlarda la notası do notasına tırmanırken 1. bölmeden farklı olarak 2. bölmede bu sefer 55. ve 56. vuruşlarda sağ elde oktav si notası inici bir şekilde 57. vuruşta la notasına ulaşmaktadır ve kabullenışı destekler niteliktedir. 58-60. vuruşlar arasında 5. ve 6. vuruştaki ağıt motifi aynı şekilde kullanılmıştır. Daha önce 55 ve 57. vuruşlarda sağ elde karşımıza çıkan ve la notasına ulaşan inici yürüyüş, Şekil 14'te görüldüğü üzere 61-66. vuruşlar arasında bu sefer devamı niteliğinde sol elde inici (sol diyez, fa diyez, fa bekar) notaları ile mi notasına ritenuto terimi ile iniş yapıp eser son bulur.

İcracılara notlar: Eserin temasının ölüm ve ağıt olduğu göz önünde bulundurulması, bu nedenle konuşur gibi çalınmasının doğru olacağı düşünülmüştür. Romantik bir temada çalınması yerine reçitatif olması daha doğru olacaktır. Tekrar eden notaların tek parmak numarası ile çalınması daha etkili ve ciddi bir ton çıkarmak için önerilir. Değişen parmak numaraları (ör.3-2-1) kullanılarak çalınmasının, hissettirilmek istenen fikrin yapısına uymayacağı düşünülmüş bu nedenle önerilmemektedir.

3.3. Bayatı No. 3

Sandık üste gezerim
Sandığa gül bezerim
Ağır elin kızımı
Gurbet elde gezerim

Besteci Azerbaycan sözlü edebiyatında olan bu anonim Bayatı'dan ilham alarak 3 numaralı Bayatı eserini bestelemiştir. 3 porte kullanılarak yazılan bu eser 5/8'lik ölçüde moderato tempoda yazılmıştır. Eser boyunca ölçü ritim birimleri değişmektedir. Küçük ikili (k2) motiflerden oluşan üçlemeler (la diyez, si, si) ve (do diyez, re, re) karşımıza çıkmaktadır. Eserin sonuna kadar üçlemeler devam etmektedir. Ancak tartım 5/8, 4/8, 6/8'lik olarak çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle eser seslendirirken düz çalmak yerine değişen tartımlara göre vuruşların hissini vermek eserin daha etkili icrasında katkı sağlayacaktır. Besteci 3 numaralı Bayatısında ölçü çizgisi kullanmıştır. Bu Bayatı, Tablo 3'te görüldüğü üzere 2 periyod, 4 cümleden oluşan tek bölmeli form yapısındadır. Tyulin bu formu, "Tek bölümlü formda verilen materyal periyod ve cümle tekrarlarından oluşmaktadır" olarak açıklamaktadır (Tyulin, 1974, s. 110).

Tablo 3

Bayatı No. 3, Form Analiz Tablosu

A Bölmesi			
1. Periyod		2. Periyod	
a cümlesi	a1 cümlesi	a2 cümlesi	a3 cümlesi
1-12. ölçüler	13-22. ölçüler	23-30. ölçüler	31-33. ölçüler

Şekil 15*Bayatı No. 3, 1. ve 2. ölçüler*

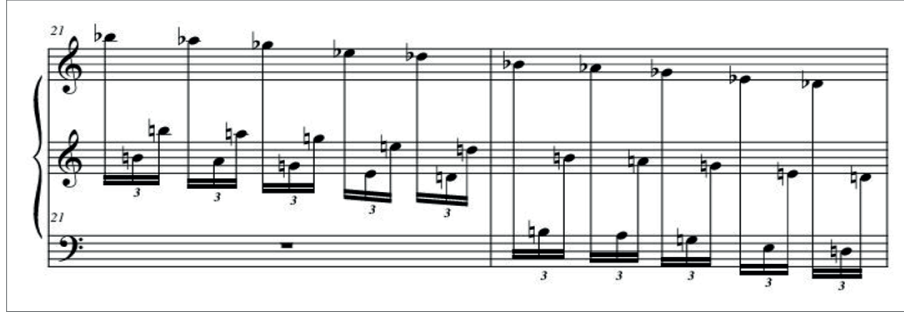
Şekil 15'te görüldüğü üzere 5/8'lik ölçü biriminde mezzo forte (mf) nüansı ile başlayan eserde, üçleme motifleri oldukça yalın kullanılmış ve soru cevap niteliği taşımaktadır. 2. ölçüde tartım değişmiş ve 4/8'lik ölçü birimi kullanılmıştır. Bu ölçüde la diyez - si diyez büyük ikili (B2) aralıklarla eşliğe sağ eldeki si ve re'nin oktavlı hareketine cevap vermektedir. 3. ölçüde 5/8'lik tartıma geri dönmüş ve sol elde büyük ikili (B2) aralıklarla yürüyüş yapılmaktadır. 5. ölçüde üçlemelerin devam etmesine rağmen yürüyüş değişime uğramaktadır. Eksen yerini değiştirmiş, bas mi ve sol'e dönüşmüştür.

Şekil 16*Bayatı No. 3, 7-9. ölçüler*

Şekil 16'da görüldüğü üzere 7. ölçü 7/8'lik tartımda, sol elde ikili notalar ile si etrafında dönmektedir. 8. ölçü 4/8'lik ölçü biriminde la diyez -do diyez notları arasında ısrarla sürdürülürken, 9. ölçüde 5/8'lik tartımda si'nin eksenine bir de mi eklenmiştir. Burada 3. sekizlikte gelen mi notası noktalı dörtlük olarak kullanılmış ve bu sayede havada bırakılmış hissi yaratılmıştır. Ancak tamamlayıcı si -si notaları ısrarı sürdürmektedir. 13. ölçüde 1. ölçüdeki motif, bu sefer küçük yedili aralık (k7) olarak basta verilmiştir. Bu ölçüde daha önce 1. ölçüde gördüğümüz gibi si-si, re-re, si-si, re-re yürüyüşü tekrar kendini gösterir. Buraya a1 cümlesi diyebiliriz. 14. ölçü 6/8'lik tartımda, daha önce gelen büyük ikili aralıklar (B2) yerini küçük yedili aralığa (k7) bırakmıştır. 15. ölçüde 5/8'lik ölçü birimine geri dönüş yapılır. 16. ölçüde daha önce sol elde olan oktav motiflerini bu sefer sağ elde görmekteyiz.

Şekil 17

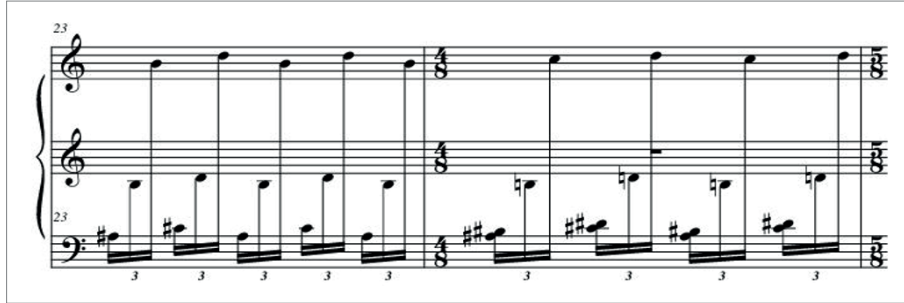
Bayatı No. 3, 21 ve 22. ölçüler



Şekil 17’de görüldüğü üzere 21-22. ölçüde sağ elde siyah sol elde beyaz notalarla pentatonik iniş gözlemlenmektedir.

Şekil 18

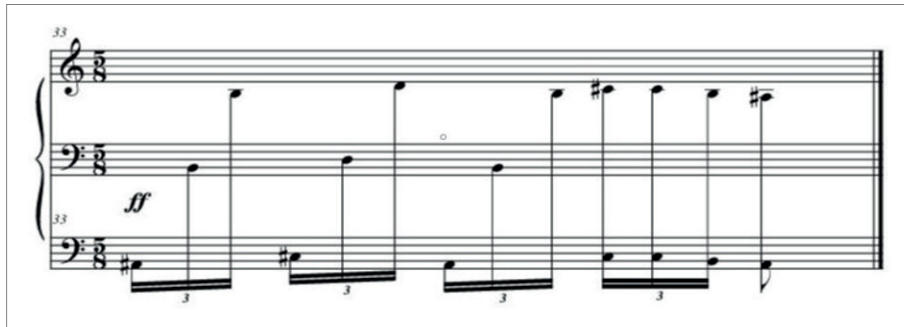
Bayatı No. 3, 23-24. ölçüler



Şekil 18’de görüldüğü üzere 23. ölçüde tekrar küçük motiflerden oluşan a bölmesi gelmektedir. 24. ölçüde 4/8’lik tartım tekrar kendini göstermektedir. Bu ölçüde daha önceden alıştığımız oktav kalıbı yerini 9’lu aralığa bırakmaktadır. 27. ölçüde 4. kez a motifi alt rejisterde duyurulur. 28. ölçü ve 29. ölçünün ilk iki sekizliğinde küçük ikili (k2) aralıklarla yukarı yönlü yürüyüş gözlemlenmekte ve bizi eserin bitişine yönlendirmektedir. 29. ölçüde 5/8’lik tartıma geçiş yapılır. Ölçünün son üç sekizliği ve 30. ölçüde ise (la diyez, si, si) notaları ısrarla vurgulanarak 8 kere gelmektedir. 31. ölçü a1’in tekrarı olarak gelmektedir. Ancak farklı olarak la bemol notası bu sefer la bekar olarak verilmiştir. Eser Şekil 19’da görüldüğü üzere iki forte (ff) nüansı ile 33. ölçüde sona erer.

Şekil 19

Bayatı No. 3, 33. ölçü



4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Hatıra Ahmedli Cafer’in piyano için yazdığı Üç Bayatı’nın analizi, bu eser üzerine Türkiye’de yapılan ilk kapsamlı akademik çalışmadır. Bu çalışmada eser, ayrıntılı nota analizi ve örneklerle desteklenerek titizlikle incelenmiştir. Azerbaycan sözlü edebiyatında derin kökleri olan ve genellikle anonim şiir formları olarak kabul edilen Bayatılar, besteci için derin bir ilham kaynağı olmuştur. Azerbaycan’ın zengin folklorik geleneklerinden

beslenen Ahmedli Cafer'in çalışmaları, bu geleneksel formların kültürel özünü modern bir kompozisyon perspektifiyle birleştiriyor ve kendine özgü sanatsal vizyonunu yansıtan yenilikçi unsurlar sunuyor.

Yedi heceli dizelerden oluşan bir dörtlük formatı etrafında yapılandırılan Bayatılar, Azerbaycan halk şiiri ve müziğinin merkezinde yer alır. Ahmedli Cafer, bestelerinde bu şiirsel ve müzikal formları geleneksel sınırlarını genişleterek çağdaş bir çerçeveye uyarlıyor. Birinci ve üçüncü Bayatılar, bilinçli bir yapısal bütünlüğü yansıtan tam 33 ölçüden oluşur. Ölçü çizgileri olmayan serbest bir vezinde bestelenmiş olan ikinci Bayatı'da bile, titiz bir analiz, 2/4'lük zamanda sayıldığında 33 ölçüye karşılık geldiğini ortaya koyar. Yapısal dengeye bu bilinçli bağlılık, bestecinin tutarlı ve kasıtlı bir müzikal anlatı oluşturma konusundaki kararlılığını gösterir.

Ahmedli Cafer'in Üç Bayatı adlı eseri, folklorik ilhamın modern müzik teknikleriyle dönüştürüldüğü piyano yazımına yenilikçi yaklaşımını örneklemekte ve sadece ritmik çeşitlilik değil, aynı zamanda yaratıcı melodik ve armonik keşifler de sergilemektedir. Örneğin, üçüncü Bayatı'da 5/8'lik bir zaman işaretiyle başlayan ve dinamik bir şekilde gelişen değişken ritmik yapılar, bestecinin geleneksel ritmik unsurları çağdaş bir üslupla dokuma yeteneğini göstermektedir. Bu yaklaşım, Bayatıların kültürel kökenlerini onurlandırmakla kalmamakta, aynı zamanda onları modern bir dinleyici kitlesi için yeniden hayal ederek küresel bir müzik bağlamında alakalı ve ilgi çekici hale getirilmesini sağlamaktadır.

Ahmedli Cafer'in Üç Bayatı eseri, kültürel mirasın koruyucusu ve modern piyano edebiyatında bir yenilikçi olarak ikili rolünü vurgulamaktadır. Cafer'in gelenek ile yeniliği dengeleme becerisi, bu eserleri hem Azerbaycan hem de uluslararası müzik repertuvarına önemli katkılar olarak konumlandırıyor. Azerbaycan folklorunun stilistik özünü modern besteleme teknikleriyle birleştirerek, geçmiş ve bugün arasında bir köprü oluşturuyor ve 20. ve 21. yüzyıl piyano müziği anlayışını zenginleştiren farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu nedenle, bu çalışma yalnızca yeterince incelenmemiş bir esere ışık tutmakla kalmamakta, aynı zamanda Ahmedli Cafer'in müzik repertuvarına yaptığı katkılarının sanatsal ve kültürel önemini de vurgulamaktadır.

3 Bayatı eserinin form incelemesi sonucunda şu bulgular elde edilmiştir.

- 1 ve 3 no'lu Bayatı 3 porte, 2 no'lu bayatı ise 2 porte kullanılarak yazılmıştır.
- 1 ve 3 no'lu Bayatı'da ölçü çizgisi var, 2 no'lu Bayatı'da ölçü çizgisi yoktur.
- 1 ve 2 no'lu Bayatı'da tartım kullanılmamış, 3 no'lu Bayatı da kullanılmıştır.
- 3 Bayatı'da da tempo besteci tarafından belirtilmiştir.
- 1 ve 2 no'lu Bayatı iki bölmeli form, 3 no'lu Bayatı tek bölmeli form olarak bestelenmiştir.
- Üç Bayatı'da vatan özlemi gözlemlenmiştir.
- Besteci diğer eserlerinde kullandığı "sitar" motifini 2 no'lu Bayatı'da da kullanmıştır.
- Esere esin kaynağı olan Bayatılar'ın konusu Üç bayatı adlı eserde de korunmuştur.
- Üç Bayatı da farklı karakterlerde yazılmıştır.

Bu çalışmada, piyanistlerin ilgisini çekebilecek nitelikteki Üç Minyatür Bayatı adlı eserler, form, müzikal yapı ve çalım teknikleri açısından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Eserlerin stilistik ve teknik analizleri, piyanistlere hem performans hem de yorumlama açısından yeni perspektifler kazandırmayı amaçlamaktadır. Eserlerin hem geleneksel halk müziği öğelerini modern kompozisyon teknikleriyle birleştirmesi hem de farklı karakter ve formlarıyla dikkat çekmesi, icracılar için zengin bir repertuvar kaynağı sunmaktadır.

Bu bağlamda, bu analiz yalnızca Ahmedli Cafer'in eserlerine akademik bir katkı sağlamayı değil, aynı zamanda icracılara ilham vererek bu tür özgün ve yenilikçi eserlerin sahnelerde daha sık yer almasını teşvik etmeyi hedeflemektedir. Özellikle eserin ritmik yapıları, armonik tercihleri ve teknik zorlukları, piyanistler için hem sanatsal hem de teknik açıdan yeni deneyimler sunma potansiyeline sahiptir. Bu çalışma, eserin performans potansiyelini ortaya koyarak müzik dünyasında hak ettiği değeri bulmasına katkı sağlamayı ummaktadır.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: MP, AÖA; verilerin toplanması: MP; sonuçların analizi ve yorumlanması: MP, AÖA; çalışmanın yazımı: MP, AÖA. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: MP, AÖA; data collection: MP; analysis and interpretation of results: MP, AÖA; draft manuscript preparation: MP, AÖA. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Ahmedli Cafer, H. (1996). *3 Bayatı* [Müzik Notası]. Hatıra Ahmedli Cafer Kişisel Arşiv.
- Ahmedli Cafer, H. (2015). Düünden bugüne Azerbaycan müziği üzerine bir değerlendirme. *İdil Dergisi*, 4(17), 135-146. <https://doi.org/10.7816/idil-04-17-09>
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage Publications.
- Farhadova, S. T. (1992). *Azerbaycan ağıt ezgilerinin eski formları hakkında Azerbaycan milli musikisinin tadgigi problemleri, 17-19 Aralık 1991* [Yayımlanmış bildiri]. I. Respublika Elmi Konferansının Materyalları, Bakü, Azerbaycan.
- Pinar, M. (2023). Kadın besteci Hatıra Ahmedli Cafer'in besteleriyle toplumsal olaylara verdiği tepki. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 7(35), 1358-1365. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10030060>
- Schoenberg, A. (1987). *Theory of harmony*. University of California Press.
- Smith, J. (2004). *Modern rhythms in contemporary music*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus, and Giroux.
- Tyulin, Y. N. (1974). *Müzik formu*. Muzıka Yayınları.
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods*. Sage Publications.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

This study consists of a detailed analysis of Hatıra Ahmedli Cafer's piano piece titled "Üç Bayatı". Hatıra Ahmedli Cafer, who is a professor in the composition department of Hacettepe University Ankara State Conservatory, is a composer who attracts attention with her compositions as well as her academic success. The composer, who uses elements of folk music in most of her works, blends them with contemporary music in a very skillful way. Azerbaijani origin Turkish composer Ahmedli Cafer started her musical life with piano training at a young age. In this way, she makes a great contribution to the piano repertoire with the pianistic writing style she uses in her works. She composed "Üç Bayatı" in 1996 in Ankara. Manis, which we see in ancient Turkish oral literature, are also found in Azerbaijani oral literature as Bayati. The composer composed the work inspired by these Bayati, which are anonymous, consisting of one quatrain and sung in 7 syllable. The first performance of the work was given by the pianist Prof. Dr. Lilian Maria Tonella Tüzün, a faculty member of Anadolu University, at the Erimtan Museum of Archaeology and Art in Ankara on 8 March 2016.

Ahmedli Cafer's Three Bayati emphasises her dual role as a guardian of cultural heritage and an innovator in modern piano literature. The composer's ability to balance tradition and innovation positions these works as important contributions to both Azerbaijani and international musical repertoire.

2. Method

In this article, a descriptive study has been conducted and the musical, formal, stylistic and technical elements of the work have been analyzed in detail. The data were obtained by performing the piece, analyzing the recordings and examining the sheet music.

3. Findings, Discussion and Results

The analysis of Hatıra Ahmedli Cafer's Three Bayati for piano is the first comprehensive academic study on this work in Turkey. The stylistic and technical analyses of the works aim to provide pianists with new perspectives in terms of both performance and interpretation. Drawing on the rich folkloric traditions of Azerbaijan, Ahmedli Cafer's works combine the cultural essence of these traditional forms with a modern compositional perspective and present innovative elements that reflect her unique artistic vision. The first and third Bayati consist of exactly 33 measures, reflecting a conscious structural unity. Even the second Bayati, composed without measure lines, corresponds to 33 measures when counted in 2/4 time. This shows us that the composer composed her works meticulously down to the smallest detail. Bayati No. 2 does not use a measure line, which is consistent with the Anonymous quatrain Bayati that the composer was inspired by. In this Bayati, which has a lament theme, no measure line is used, allowing the performer freedom to reflect expressions such as sighing and inner depression. In Bayati No. 1 and 3, the writing of 3 staves, which we do not encounter frequently in the piano repertoire, is noticeable. This shows that the composer tried to express what she wanted to express in her work with contemporary music elements without putting herself in a mould. Bayati No. 3 deals with the subject of homesickness and this subject is frequently encountered when the composer's other works are examined. At the same time, the variable rhythmic structures in Bayati No. 3 show the composer's ability to weave traditional rhythmic elements with a contemporary style. This approach not only honors the cultural origins of the Bayati's, but also re-imagines them for a modern audience, making them relevant and engaging in a global musical context. In this context, this analysis aims not only to make an academic contribution to the works of Ahmedli Cafer, but also to inspire performers and encourage such original and innovative works to appear on the stage more often. By revealing the performance potential of the work, this study hopes to contribute to its finding the value it deserves in the music world.