

ISSN:2147-7361

e-ISSN:2147-7531

Doi:10.12975

RAST

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Fikri Soysal

Sonbahar Sayısı Editörleri

Dr. Seher Tetik & Dr. Hebibe Memmedova

Cilt III, Sayı 2 (2015) Sonbahar Sayısı

Tokat - Türkiye

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Fikri Soysal
(Gaziosmanpaşa Üniversitesi)

Sonbahar Sayısı Editörleri

Yrd. Doç. Dr. Seher Tetik
(Gazi Üniversitesi)

Doç. Dr. Həbibə Məmmədova
(Bakü Musiqi Akademiyası)

Türkçe Editörü

Dr. Mustafa Uğurlu Arslan

Azerbaycan Türkçesi Editörleri

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

İngilizce Editörleri

Baki Enis Balakbabalar

Matematik - Fizik Editörü

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Saltı

Strateji Geliştirme

Doç. Dr. Fikri Soysal
Doç. Dr. Yusuf Selim Ocak
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Fatih Genişel

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt III, Sayı 2 (2015), Sonbahar Sayısı, 15 Eylül 2015

Tokat, Türkiye

www.rastmd.com

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Tokat - Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL

International Musicology Journal

Editor-In-Chief and Founder

Dr. Fikri Soysal
(Gaziosmanpaşa University)

Contributing Editors For Fall Issue

Dr. Seher Tetik
(Gazi University)
Dr. Həbibə Məmmədova
(Bakı Musiqi Akademiyası)

Turkish Language Editor
Mustafa Uğurlu Arslan

English Language Editors
Baki Enis Balakbabalar

Azerbaijan Turkish Language Editors
Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

Maths – Physics Editor
Dr. Mustafa Saltı

Department of Strategy Development

Dr. Fikri Soysal
Dr. Yusuf Selim Ocak
Dr. Mustafa Fatih Genişel

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume III, Issue 2 (2015), Fall

Tokat, Turkey

ISSN:2147-7361

www.rastmd.com
e-ISSN: 2147-7531
Tokat - Türkiye

Doi:10.12975

Sonbahar sayısı Hakkında

Kapak tasarımı, Websitesi güncelleme, Doi Ataması, İç Tasarım, Kurucu, Baskı, Kurucu ve Baş Editör: Doç. Dr. Fikri Soysal

Sonbahar Sayısı Editörleri: Yrd Doç. Dr. Seher Tetik ve Doç. Dr. Həbibə Məmmədova

Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı iki hakem tarafından incelendikten sonra yayınlanabilir raporuna istinaden yayına kabul edilmektedirler. Yılda iki kez çıkarılmaktadır. Ancak bu sayı Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile artabilir.

Website: www.rastmd.com, Yayınlanma Tarihi: 15 Eylül 2015, Tokat, Türkiye, Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2015 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

Dergimiz uluslararası olup, ULAKBİM, DergiPark, Crossref, EBSCO, RILM indekslerince taranmaktadır.

About Fall Issue

Cover Design, Website, Registration of DOIs, Print Editor, Founder and Editor-In-Chief: Assoc. Prof. Dr. Fikri Soysal

Contributing Editors: Assist. Prof. Dr. Seher Tetik and Assoc. Prof. Dr. Həbibə Məmmədova

Submitted papers are examined with respect to originality, concept, academic quality, methodology, social benefit, evidence and intellectual framework By Reviewers.

Double-blind Journal

Rast Musicology Journal is published semi-annually (Spring and Fall)

Visit Website: www.rastmd.com, Publication Date: 2015, Tokat, Turkey.

Copyright © 2015 by Rast Musicology Journal

Rast Musicology Journal is a member of Crossref, Dergipark, ULAKBİM, EBSCO, RILM.

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ YAYIN KURULU

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar
Prof. Dr. Hakan Cevher
Prof. Dr. Fırat Kutluk
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Prof. Dr. Safa Yeprem
Prof. Dr. Ruhi Ayangil
Prof. Dr. Nezihe Şentürk
Doç. Dr. Ali Tan
Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu

Prof. Dr. Kronig Richard (İsviçre)
Prof. Dr. Martin Stokes (İngiltere)
Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunus)
Prof. Dr. Thomas Solomon (Norveç)
Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)
Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)
Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)
Prof. Dr. Feza Tansuğ
Prof. Dr. Seadet Abdullayeva (Azerbaycan)
Doç. Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaycan)
Doç. Dr. Aida İslam (Makedonya)
Dr. Raziya Sultanova (İngiltere)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Fikri Soysal
Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Devlet Konservatuarı

Sonbahar Sayısı Editörleri

Yrd. Doç. Dr. Seher Tetik
Gazi Üniversitesi
Türk Müziği Devlet Konservatuarı

Doç. Dr. Həbibə Məmmədova
Bakü Musiqi Akademiyası

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt III, Sayı 2 (2015), Sonbahar Sayısı, Tokat, Türkiye

ISSN:2147-7361

www.rastmd.com
e-ISSN: 2147-7531
Tokat - Türkiye

Doi:10.12975

RAST MUSICOLOGY JOURNAL EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Turkey)
Prof. Dr. Hakan Cevher (Turkey)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Turkey)
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (Turkey)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (Turkey)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Turkey)
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu (Turkey)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Turkey)
Prof. Dr. Safa Yeprem (Turkey)
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (Turkey)
Prof. Dr. Nezihe Şentürk (Turkey)
Prof. Dr. Feza Tansuğ
Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaijan)

Prof. Dr. Martin Stokes (England)
Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunis)
Prof. Dr. Kronig Richard (Switzerland)
Prof. Dr. Thomas Solomon (Norway)
Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)
Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)
Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaria)
Prof. Dr. Seadet Abdullayeva (Azerbaijan)
Dr. Raziya Sultanova (England)
Dr. Recep Uslu (Turkey)
Dr. Aida İslam (Macedonia)
Dr. Ali Tan (Turkey)

Editor-In-Chief and Founder
Assoc. Prof. Dr. Fikri Soysal

Contributing Editors For Fall Issue

Assis. Prof. Dr. Seher Tetik
(Gazi Üniversitesi)

Assoc. Prof. Dr. Həbibə Məmmədova
(Bakü Musiqi Akademiyası)

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume III, Issue 2 (2015), Fall

ISSN:2147-7361

www.rastmd.com
e-ISSN: 2147-7531
Tokat - Türkiye

Doi:10.12975

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Prof. Dr. M. Hilmi Bulut
Prof. Dr. Ramiz Zöhrabov
Prof. Dr. Cəmilə Həsənova
Prof. Dr. Maya Qafarova
Dr. Yalçın Abdulla
Dr. Züleyxa Abdulla
Dr. İna Paziçeva
Dr. Erhan Özden
Dr. Güneş Ayas
Dr. N. Ozan Koroğlu
Dr. Sedat Tamay
Dr. Seyit Yöre
Dr. Özgen Küçükgökçe
Dr. Serhat Yener

Prof. Dr. Ali Ergur
Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade
Prof. Dr. Səadət Abdullayeva
Prof. Dr. Ceyran Mahmudova
Dr. Ülviyyə İmanova
Dr. Həbibə Məmmədova
Dr. Könül Nəsirova
Dr. Ali Tan
Dr. Hikmet Toker
Dr. Arda Göksu
Dr. Ercan Baş
Dr. Levent Değirmencioğlu
Dr. Hülya Uzun
Dr. Muhittin Özdemir
Dr. Fikri Soysal

RAST MUSICOLOGY JOURNAL REVIEWERS

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Prof. Dr. M. Hilmi Bulut
Prof. Dr. Ramiz Zöhrabov
Prof. Dr. Cəmilə Həsənova
Prof. Dr. Maya Qafarova
Dr. Yalçın Abdulla
Dr. Züleyxa Abdulla
Dr. İna Paziçeva
Dr. Erhan Özden
Dr. Güneş Ayas
Dr. N. Ozan Koroğlu
Dr. Sedat Tamay
Dr. Seyit Yöre
Dr. Özgen Küçükgökçe
Dr. Serhat Yener

Prof. Dr. Ali Ergur
Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade
Prof. Dr. Səadət Abdullayeva
Prof. Dr. Ceyran Mahmudova
Dr. Ülviyyə İmanova
Dr. Həbibə Məmmədova
Dr. Könül Nəsirova
Dr. Ali Tan
Dr. Hikmet Toker
Dr. Arda Göksu
Dr. Ercan Baş
Dr. Levent Değirmencioğlu
Dr. Hülya Uzun
Dr. Muhittin Özdemir
Dr. Fikri Soysal

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Lirik-Dramatik Karakterli Azerbaycan Operalarında Koro Sahnelerinin Rolü Babayeva, A.	1037- 1042
Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi'nin Medhal-ı Mûsikî Ve Telhîs-i Mûsikî Eserlerinde Yer Alan İlâhiler Çamlı, Ş.	889-902
Cahangir Cahangirovun Yaradıcılığında Mahnı Janrının Rolü Əhmədova, D.	1031- 1036
Xəyyam Mirzəzadənin Estrada və Simfonik Orkestr Üçün Yazılmış "Take Five" Suitasının Təhlilinə Dair Əliyeva, A.	1043 - 1051
Azərbaycan'ın Orta Əsr Kamança İfacıları Əsədullayev, T.	837-842
Azərbaycan Operası və Xanəndəlik Sənəti Əsgərova, V.	909-914
Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcraçılarının Performans Gelişim Süreçleri Üzerine Bir Araştırma Göksu, A.	1020- 1030
Bileşik Makâm Büselik İrden, S.	813-827
Tanburî Cemil Bey'in Taksim İcralarında Hüseyinî Makamı ve Arel Nazariyatına Göre Bir Karşılaştırma İşildak, C. K., & Geboloğlu, B.	994 - 1007
Hûzî Makamının Tarihsel Süreçlere Göre Değişim Çizgileri Üzerine Karaca, T.	953- 968
Dini Musiqi və Bəstəkar Yaradıcılığının Qarşılıqlı Təsirinin Tədqiqi Məsələləri Kərimova, R.	864-870
Amasyalı Mevlidhân Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi Ve Kendisinden Derlenen Amasya İlâhileri Koca, F.	930-952
Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrini Yansıtan Artikülasyon Ögeleri Koroğlu, N. O., & Ahmethan, N. B.	847-863
Azərbaycan'da Lirik Operaların Tür Çeşitliliği Maharramova, I.	871-876

Sabir Əliyev “Məktəb”inin Layiqli Davamçısı Mustafayeva, T.	976-982
Mecmua-i Saz u Söz'de Hafiz Post İzleri Söylemez, M.	920-929
Aşiklik Geleneğinde Kullanılan “Makam” Kavramı Üzerine Müzikal Bir Değerlendirme Sümbüllü, H. T.	828-836
Şüştər və Humayun Muğamların Müqayisəli Araşdırılması Şıxəliyeva, Ş.	983-988
Ney Açığında Geleneksellik Tartışmaları ve Neyzen Niyazi Sayın Sistemi Tan, A.	804-812
İslam Rzayevin İfasında “Çahargah” Azərbaycan Muğam Dəstgahinin Təfsiri Verdiyeva, S.	969-975
Hamparsum Defterinden Günümüze “Musi'nin Sazkar Saz Semaisi” Yener, M.	887-888
Bəstəkar Oqtay Kazımının Simfonik Yaradıcılığında “Şəhidlər” Simfoniyası Yusifova, T.	1008 - 1019
Mısır Xalq Mahnılarının Formaları Zedan, M.	780-803
Роль женщин-исполнителей в 100 летней сценической жизни оперы-мугама «лейли и меджнун» Алиева, Г.	915-919
Кантата Для Солиста, Хора И Инструментального Сопровождения «Вы Открыли Путь» У.Иманова, На Слова М.Магеррамова Гумбатов, В.	1052-1056
Творчество шафиги ахундовой гумматова, Н.	843-846
Роль Менеджмента в Становлении Современной Музыкальной Культуры Гусейнова, Р.	903-908
Взгляд на творческий стиль Рамиза Миришли Шахмамедова, Н.	989- 993



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



Doi:<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2015.03.02.00036>

MISIR XALQ MAHNILARININ FORMALARI

Mona Zedan¹

ÖZET

Mısır halk şarkıları ayrılmış makalede kültürel mirasın bir tezahürü olan halk şarkılarının çeşitliliği değerlendirilmektedir. Araştırmanın sonucunda, yazar Mısır halk şarkılarının üç forma sahip olduğu kanısına varmıştı: "Ya Leil ya ain" mavval, tagtuga". Her bir formun yazar tarafından sunulmuş kendi özellikleri ve karakteristik resmi vardır. Yazar aynı zamanda şarkıların türlerini, onların geleneklerini, onların yürütme ayinlerini açıklamıştır. Mısır halk şarkıları tematik özelliklere göre çocuk, aşk, emek, dini ve düğün şarkıları, çeyiz, evlilik, düğün gecesi ile ilgili şarkılar, düğün gecesi sonrası şarkılar, köylülerin şarkısı (pamuk ekim sezonu açılışında gerçekleştirilen şarkılar, kuyu kazma, kolektif çalışma sırasında okunan şarkılar), dini şarkılar (Kutsal Kur'an konular, Hazreti Muhammed'in (Allah'ın Selamı Ona Olsun) hayatı ve çalışmalarını anlatan konular), vatanseverlik şarkıları, ayrıca kurtuluş savaşı çağrısında okunan şarkılar, ahlaki normlar, hümanizm ve insan erdemleri adanmış şarkılar.

Anahtar Kelimeler: Mısırlı halk şarkıları "Ya Leil ya ain", Mavval, Tagtuga, çocuklar için şarkılar, kına töreni şarkıları, emek şarkıları, dini şarkılar.

THE FORMS OF EGYPTIAN FOLK SONGS

ABSTRACT

Types of folk songs: In the article devoted to the Egyptian folk songs is considered the diversity of folk songs, which are a manifestation of the cultural heritage. As a result of research, the author concluded that the Egyptian folk songs have three forms: "Ya Leil ya ain" mavval, tagtuga". Each form has its own features and characteristic picture that are scrupulously presented by the author in the article. The author also describes the types of songs and traditions of their performance, rites in their execution, which they are part. Egyptian folk songs by thematic features are divided into children, love, labor, religious and wedding songs, songs executed in the issuance of a dowry, marriage, songs associated with the wedding night, with the ceremonies following after the wedding night, the song of the peasants (performed at the opening of the cotton planting season, his collection, digging wells, during the collective work), religious songs (covers topics of the Holy Qur'an, describing the life and work of the Prophet Muhammad (peace be upon him), patriotic songs as well as songs calling for the liberation war, the song dedicated to moral norms, humanism and human virtues.

¹ Üzeryir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Doktorantı, Abdel-ghany Qızı.

Keywords: The forms of Egyptian folk songs "Ya Leil ya ain", Mavval, Tagtuga, Songs for children, Ceremony of anointing henna, Songs for workers, Songs for camel jockeys, Religious songs.

GİRİŞ

Mısır xalq mahnılarının formalarından biri olan taqtuqə kuplet və nəqarət kimi iki hissədən ibarətdir. Bu nəğmələr nəqarət ilə başlayaraq nəqarət ilə də sona çatır. Nəqarət hər kupletdən sonra təkrarlanır. Nəqarət və kupleti müşayiət edən melodiylara gəlincə burada dörd əsas xüsusiyyətə nəzər salaq: Birincisi, həm nəqarət hissə, həm də kuplet eyni melodiyanın müşayiəti ilə ifa olunur. İkincisi, nəqarət hissə və kuplet ayrı arılıqda bir–birindən fərqli melodiylarla ifa olunur. Üçüncüsü, hər bir kuplet özünəməxsus fərqli melodiylarla ifa olunur. Taqtuqələr adətən xalq həyatı ilə çox sıx olan mövzuları əhatə etməklə xalqın adət-ənənələrinin güzgüsü rolunda çıxış edir. Möhtəşəm sivilizasiyaya malik Misir mədəni irsinin bir qolunu təşkil xalq mahnıları həyatın demək olar ki, bütün sahələrinə nüfuz edərək, sanki xalq həyatının bütün lövhələrini özündə əks etdirən bir güzgüyə bənzəyir (Şəbənə, 2011, s. 71).

Xalq mahnılarının aşağıdakı formaları vardır :

1. “Yə leyl yə ayni”
2. Mavval
3. Taqtuqə

Gəlin ayrı–ayrılıqda bu formaları nəzərdən keçirək:

1- “Yə leyl yə ayni”: ifadəsi Azərbaycan dilinə “Ey gecə, ey göz” ifadəsi kimi tərcümə olunur. Xalq mahnılarının qeyd edilən bu forması adətən heç bir ölçü və vəznə malik olmur və sərbəst vəznədə ifa olunur.

“Yə leyl” həzin melodiya ilə bədahətən ifa edilən bir çağırışdır. Şən intonasiyalar və təsirli melodik keçidlər üzərində qurlan bu mahnı dinləyicidə xoş əhval-ruhiyyə oyadır.

“Yə leyl yə ayni” mahnısında gözlərin yuxusuzluqdan şikayəti motivləri üstünlük təşkil edir. Ümumiyyətlə, bu mözu bir çox müsir və klassik ərəb mahnılarında mövcuddur ki, belə mahnılar da həm ərəb ədəbi dilində, həm də ləhcələrdə ifa olunur. Bu mahnıda gecə gizlincə yuxusuz qalan gözlə danışaraq ona təskinlik verir.

Digər bir mülahizəyə görə “Yə leyl yə ayni” fironik bir ifadədir ki, bu da özünü qədim Misir mahnılarında “Ey uzun yol” və ya “Ey uzaq yol” mənasında təəcəssüm etdirir. Bu diləyatımlı, asan ifadə ağır işlərdə çalışan fəhlələrin dilinin əzbəri idi. Sonralar bu ifadə nəsillərdən nəsillərə keçərək Misir ölkəsinə kimi gəlib çatdı. Hər bir sadə xalq nümayəndəsi hər hansı bir mahnını zümzümə edərək əvvəlçə bu ifadədən istifadə edir. Ümumən, xalq mahnıları da “Yə leyl yə ayni” ifadəsi ilə başlanır.

Ərəb ensiklopediyasının 1598-ci səhifəsində haqqında söhbət açdığımız ifadə fironik və ya qədim Misirdə işlənən və mənası “Oyan ey gözlərim” mənasını verən ifadə kimi təqdim olunur (Əl-Hamuli, 1991, s. 101-102).

2- Mavval: Xalq mahnılarının formalarından biri olan mavval müəyyən ictimai mahiyyətə malik olub, başqa sözlə müəyyən ictimai vəzifəni öhdəsinə götürərək xalqın zəngin tarixi irsindən qaynaqlanaraq xalq folklor nümunəsi kimi müəyyən olunmuş xüsusi bir tərzdə ifa olunur. Lakin digər bir mühüm cəhəti də nəzərdən qaçıрмаq olmaz: mavvalı təkcə qərinələrdən bəri süzülüb gələn folklor nümunəsi adlandırmaq olmaz, çünki onu ifa edən peşəkar müğənnilər ifa zamanı çox müxtəlif ekspromtlar edir, əlavə sözlər və ifadələr artıraraq mavvalın orijinal nümunəsində böyük ölçüdə dəyişikliklər edirlər. Peşəkar mavval

ifaçılarından olan Məhəmməd Taha, Xadra Məhəmməd Xadra və s. kimi müğənnilərə ifasında qeyd edilən dəyişikliklər özünü aydın şəkildə biruzə verir (Əl-Hamuli, 1977, s. 11).

Bəsit bəhrlərdən ibarət olan mavval mustəfilun, fəulun, mustəfalun və fəulun qəliblərindən təşkil olunur. Xalq musiqilərini ifa edən peşəkar xalq müğənniləri şeir vəznlərinə deyil, daha çox onları müşayiət edən musiqiyə üstünlük verirlər ki, bunun da nəticəsində həmin sənətkarların ifasında vəznlər heç də sabit olmur. Tədqiqatçılar mavvalın forma nöqtəyi-nəzərindən üç növə bölündüyünü qeyd edirlər: Bağdad mavvalı və ya dördpilləli mavval, əl-ərac mavvalı və ya beşpilləli mavval və nəhayət, Niman mavvalı və ya yeddipilləli mavval. Maraqlıdır ki, tədqiqatçılar mavvalı mövzu baxımından da qırmızı və ağ mavval adı altında iki qrupa bölürlər. Qırmızı mavvalın əsas mövzusunu şiddətli məhəbbət motivləri təşkil etdiyi halda ağ mavvalın mövzusu yüksək əlaqi keyfiyyətlər və mənəvi dəyərlər üzərində qurulur. Xalq mahnılarının bu forması mövzu, qurluş, ifa edilmə tərzə və s. baxımından o qədər rəngarəngdir ki, hətta tədqiqatçılar müəyyən bir hadisə ətrafında cərəyan edən və ya ərəblərin qəhrəmanlıqlarından söhbət açan hekayə formasına malik olan mavvalların mövcud olduğunu da idda edərək xalq yaradıcılığına söykənən bu mavvalların məhəbbət, lirik düşüncələr, ictimai-siyasi həyat və s. kimi mövzuları əhatə etdiyini qeyd edirlər.

Tədqiqatlar sübut edir ki, mavval mövzuları rəngarəng olaraq gah xalqın hikmət xəzinəsindən bəhs edən, gah da qəhrəmanlıq səlnamələrinə aid mövzuları, gah da tamamiyə fərqli bir lirik mövzuları əhatə edən xalq ədəbiyyatı janrlarından biridir. Tədqiqatçılar mavvalı həm əhatə etdiyi mövzulara, həm də malik olduğu formaya görə başqa janrlardan fərqləndirirlər. Hər bir mavval sanki bir hadisənin nəql olunduğu hekayəni xatırladır. Lakin biz hər şeydən əvvəl mavvalın musiqi ilə bağlı tərəflərini qabartmaq məqsədi ilə ona xas bir sıra səciyyəvi cəhətləri ayrı-ayrılıqda nəzərdən keçirək.

Birinci səciyyəvi cəhət mavvalın ifası zamanı müğənninin sərbəstliyi və improvizasiya etməsidir. Hər şeydən əvvəl qeyd etmək lazımdır ki, mavvalın bir müğənni tərəfindən solo ifa edilir. Mavvalın ifası zamanı digər xüsusi cəhət ondan ibarətdir ki, sanki melodiya müğənninin daxili aləmindən və onun əhval-ruhiyyəsinin necə olmasından asılıdır. Hər hansı bir mavvalı ifa edən müğənni daxili hissələrinin girdabında, emosiyalarının gərgin həlqəsində oxuduğu mahnını mükəmməl şəkildə yaşayaraq daxili aləminin diqtəsi ilə tam sərbəst şəkildə bir ekspromt edir.

İkinci səciyyəvi cəhət eyni mavvalın müxtəlif melodik formalara malik olmasıdır. Mavvalın musiqi formasının keyfiyyəti müğənninin səs imkanlarından və onun ifa zamanı etdiyi improvizasiyadan asılıdır. Məsələn burasındadır ki, mavvalın səsləndirilməsinin əsas meyarı məhz onu ifa edən müğənninin əhval-ruhiyyəsinin, psixoloji vəziyyətinin, emosiyalarının, daxili gərginliyinin hansı vəziyyətdə olmasındadır. Elə bu səbəbdən də eyni bir mavvalın iki müxtəlif müğənni tərəfindən, yəni iki müxtəlif psixoloji vəziyyətə malik insan tərəfindən ifa edilməsinin analizi və təhlil edilməsi bu iki ifa arasında qabarıq şəkildə diqqəti cəlb edən köklü fərqlərin olmasını aşkar edir. Hətta eyni bir mavvalın müxtəlif zamanlarda və müxtəlif şəraitdə eyni müğənni tərəfindən ifasında kəskin fərqlərin mövcudluğunu görə bilərik. İnsanların psixoloji durumları və emosiyaları heç də həmişə eyni vəziyyətdə qalmır, bu isə mavvalın eyni bir müğənni tərəfindən hər dəfə onun daxili vəziyyətindən asılı olaraq müxtəlif şəkillərdə səsləndirilməsinə səbəb olur.

Üçüncü səciyyəvi cəhət mavvalın ifası zamanı melodik cümlənin qeyri sabitliyidir. Qeyd etmək lazımdır ki, mavvalın melodik cümləsi bəzi hallarda onun aydın görünməsi təsiri

bağışlasa da qətiyyətlə söyləmək olar ki, forma nöqtəyi–nəzərindən qeyri–müəyyəndir. Bu da hər şeydən əvvəl mavvalın ifası zamanı müğənninin çoxsaylı improvizələrə yol verməsidir.

Dördüncü səciyyəvi cəhət mavvalın mətninin şeir vəznələrinə tabe olmamasıdır. Mavvalın vəzn və ölçüsüz olması onu məlum şeir vəznələrinə xas qaydalardan xali edərək ona sərbəstlik verir. Bu isə mavvalı ifa edən müğənniyə xüsusilə peşəkər müğənnilərə ifa etdiyi mavvalın mətninə həm müəyyən söz və ifadələr əlavə etməyə, həm də improvizə etməyə imkan verir. Təbii ki, məlum şeir vəznələrinə tabe olmayan mavval ifa olunarkən ifaçısına müəyyən bir sərbəstlik verir ki, bu imkanlardan da istifadə edən müğənni ifa zamanı, hətta şeirdən nəsrə keçir (Vasif, 1962, s. 32, 37 -38).

3- Taqtuqə: Misir xalq mahnılarının formalarından biri olan taqtuqə kuplet və nəqarət kimi iki hissədən ibarətdir. Bu nəğmələr nəqarət ilə başlayaraq nəqarət ilə də sona çatır. Nəqarət hər kupletdən sonra təkrarlanır. Nəqarət və kupleti müşayiət edən melodiylara gəlincə burada dörd əsas xüsusiyyətə nəzər salaq: Birincisi, həm nəqarət hissə, həm də kuplet eyni melodiyanın müşayiəti ilə ifa olunur. İkincisi, nəqarət hissə və kuplet ayrı arılıqda bir–birindən fərqli melodiylarla ifa olunur. Üçüncüsü, hər bir kuplet özünəməxsus fərqli melodiylarla ifa olunur. Taqtuqələr adətən xalq həyatı ilə çox sıx olan mövzuları əhatə etməklə xalqın adət-ənənələrinin güzgüsü rolunda çıxış edir (Sabri; Əhməd; Sadiq, 1997, s. 86). Misir xalqının özünəməxsus adət-ənənələri fonunda taqtuqə də aşağıdakı növlərə bölünür:

a) Uşaqların həyatı ilə bağlı (körpənin doğulması, onun anadan olmasının yeddi günlüyü münasibəti ilə keçirilən “yeddigünlük” mərasım, kicik toy mərasimi, körpəyə beşik hazırlanması və müxtəlif uşaq oyunları).

b) Gənclərin nişanlanması mərasimi ilə əlaqədar.

c) Əməklə bağlı.

d) Peyğəmbərimizin (s) mövludu günü, həcc ziyarəti, bütün müsəlmanların müqəddəs ayı olan ramazan ayının gəlişi münasibəti ilə (Şəbənə, 2011, s. 98).

Uşaq mahnıları: Xanımlar, xüsusilə analar və nənələr tərəfindən körpə uşaqlar üçün ifa edilən mahnılar onların həyatlarının ilk dövrlərində adət-ənənəyə uyğun olaraq keçirilən körpənin anadan olmasının yeddi günlüyü, ona sünnət edilməsi və s. kimi mərasimlərlə bağlıdır. Uşaq mahnıları heç də həmişə bir ana və ya nənə tərəfindən ifa olunmur, əksinə xanımlardan və ya gənc qızlardan ibarət müəyyən bir qrup tərəfindən də səsləndirilir. Körpənin anadan olmasının yeddi günlüyü münasibəti ilə ifa olunan xalq mahnıları da belələrinə aid edilir.

Xanımlardan biri uşaqlara aid hər hansı bir mahnının ifasından əvvəl “ananın sözlərinə qulaq as”, “atanın sözlərinə qulaq as”, “qohum-əqrabanın sözlərinə qulaq as” kimi ifadələr işlədərək körpələrinə öyüd–nəsihət verirlər.

Lakin körpələrin həyatına aid müxtəlif mərasimlərlə bağlı rəngarəng mahnılar olmasına və onların ifa tərzinin fərqli xüsusiyyətlərə malik olmasına, həm də bir–birinə bənzəməyən mövzuların mövcudluğuna baxmayaraq uşaq mahnılarının hamsı göstərilən nümunə əsasında ifa olunur.

Qeyd etmək lazımdır ki, uşaq mahnıları həm də uşaqların özləri tərəfindən uşaq oyunları əsnasında səsləndirilir. Uşaqların yaş fərqlərindən asılı olaraq oyunlar müxtəlif olduqca bu mahnılar da bir–birindən fərqli xüsusiyyətlər daşıyır. Oyun zamanı edilən hərəkətin tempinə uyğun olan mahnılar ya oyunda iştirak edən hər bir uşaq tərəfindən xorla ifa olunur, yada ki, yalnız uşaqlardan biri tərəfindən ifa olunur.

Uşaq mahnıları müsəlmanların Ramazan və Qurban bayramları kimi iki böyük bayramının keçirildiyi günlərdə, Şəmmu–nəsim şənliklərində, aşura günündə ifa olunmaqla

xalq adət-ənənələri üstünlük təşkil edir. Təbii ki, xalq mahnıları ailə həyatı qurmaq və bu prosesə hazırlıqla əlaqədar keçirilən müxtəlif mərasimləri əhatə etmək nöqtəyi-nəzərindən rəngarəngdir. Belə ki bu mahnılarda nişan taxmaq, cehiz vermək, xına yaxmaq, zifaf gecəsi, habelə bəy və gəlinin ailələri arasında yeni başlayan qohumluq əlaqələri öz əksini tapır.

Misirdə ailə həyatı qurmaq adət-ənənələri ilə bağlı mərasimlər demək olar ki, ölkənin bütün regionlarında eynidir. Bu eynilik Misirin səhra regionları nəzərə alınmazsa bütün regionlarda dəyişmədən qalır. Elə buna görə də bu mövzuya aid xalq mahnıları demək olar ki, bir-birindən o qədər də fərqlənmir.

Hər bir gənc oğlan həyat quracağı sevgilisinin əsl-nəcabətinə və gözəlliyinə böyük diqqət yetirdiyindən bu xalq mahnılarında da ilk növbədə qızın məxsus olduğu nəslin malik olduğu qüdrət və nüfuz ön plana çəkilərək aşağıdakı sətirlərdə olduğu kimi təzə gəlinin şux camalı ahuya bənzədirlər (Əl-Hamuli, 1991, s. 130, 133).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Yeşbih eltuffəh" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:



Nota 3: "Yeşbih eltuffəh" Misir xalq mahnısı.

Cehiz verilməsi mərasiminə aid xalq mahnıları: Misir toy adətlərindən biri olan cehiz verilməsi mərasimlərinə aid xalq mahnılarında ailə həyatı quracaq xanımın gözəlliyinə layiq olan ləl-cəvahirat və qiymətli daşların da olduğu cehizin verilmə anı və bu mərasimin doğurduğu xoşbəxt anların vəsf olunması ilə bahəm nişan taxılacaq xanımların daha çox qızıl, gümüş, mirvarı və yaqutdan hazırlanmış bər-bəzəklərin oğlan evindən hədiyyə olaraq gətirilməsini arzulaması motivləri üstünlük təşkil edir.

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Xattatuha" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:



Nota 4: "Xattatuha" Misir xalq mahnısı.

"Təstəhli" Misir xalq mahnısının notları isə aşağıdakı kimidir:

الملاح العيون أم يا تستاعل

Tiss - ta - he - lee yam-mal-'ou-yo nil - sue - lah

Nota 5: "Təstəhli" Misir xalq mahnısı.

Xınayaxdı: gecələrinə aid xalq mahnılarında qızın anasının bu təmtəraqlı məclisdə gözəl qızının gözə gəlməsindən ehtiyatlanaraq məclisdə iştirak edən xanımların hımısını "Allah birdir, onun şəriki yoxdur" və "Məhəmməd (s) Allahın rəsuludur" deməyə çağırır.

Misir xalq mahnılarının incilərindən olan xınayaxdı ilə bağlı xalq mahnılarını dinlədikcə bu mərasim əsnasında biz sanki gəlinin bacılarının əhatəsində çox sevincli anlar yaşadığının şahidi olur, lakin gəlinin anasının hələ də qızının kimisə tərəfindən gözə gələcəyindən dolayı təlaş içində olmasını müşahidə edirik.

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Şili eydik" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

حبيبنا و إيدك شيلي

She - ley ou - - dek we hot - tea - ha

دي البيضاء الحبيب

dil - hai - - dul - mi - hun - nay - ya - - -

Nota 6: "Şili eydik" Misir xalq mahnısı.

"Məfiş kede əbədən yə arusa" Misir xalq mahnısının notları isə aşağıdakı kimidir:

و عروسيه يا أبداً كده فيش ما

Ma feush ki - da a - ba - dan ya a - roo - sa - wa

عسيفي يا الملك في لا

ia fil - moul - ki ya - nay - ya

D. G.

Nota 7: "Məfiş kede əbədən yə arusa" Misir xalq mahnısı.

Kəbin kəsmə mərasimi ilə bağlı mahnılar: Bəylə gəlinin kəbininin kəsilməsi ilə əlaqədar mövcud xalq mahnılarında əsasən oğlan evinin adamları ilə bağlı motivlər üstünlük təşkil edir. Onlar kəbinin tez bir zamanda kəsilməsinin arzusundadırlar. Madam ki, qızın atası öz qızının sevdiyi oğlanla həyat qurmasına razılığını bildirib o zaman yabanmağa heç bir lüzum yoxdur.

Kəbin kəsmə mərasimlərində bəyin anası öz gəlinini özü seçdiyini ifa etdiyi mahnı vasitəsi ilə çatdıraraq oğlunun həyat yoldaşının kübar olması ilə öyünür və onu oğlunu xoşbəxt etməyə çağıraraq yeni evlənən cütlüyə səadət dolu həyat arzulayır.

Bu qəbildən olan xalq mahnılarında gəlin və bəyin ailə üzvləri və yaxın qohumları xüsusilə oğlanın anası, yəni gəlinin qaynanası arasında baş verən münasibətlər də öz əksini tapır (Kluj-Napoka, 1975, s. 11, 14, 18).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Yə talat elbedr" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

يا تـالـتـ الـبـدر
Ya tui - - - - - ee - - li - - - - - il
الـبـدر
had - ri - - il - - moo - nec - - - - - e

Nota 8: "Yə talat elbedr" Misir xalq mahnısı.

Digər bir nümunəni-"Gənə elfarh gənə" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

عـدائـا كـبـد عـلى جـانـمـا الفـرح جـانـا
Gena' - farhi ga - da - ala kade Gi - da - na
D.C.

Nota 9: "Gənə elfarh gənə" Misir xalq mahnısı.

Üçüncü nümunəni- "Yə amar yədi alarusa" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

الع دي يا حلال يا المروسه دي يا قمر يا
 Ya s-coor ya dil - ä - roo - sa ya hi - tal ya - dil - ä -

الع و بسى لابه المروسه و ريس
 r e e s wil - ä - roosa lab sab ha m bi wil - ä -

الع ام يا اتسوحى اتسوحى لايلى ريس
 rees lab sie a - la ndi if - ra - hi yam - moi - ä -

الريس عبت المروسه دي روسه
 roo - sa dil - ä - roo - sa ä gabi - til - ä - r o e s D.C.

Nota 10: "Yə amar yədi alarusa" Misir xalq mahnısı.

Zifaf gecəsi ilə bağlı mahnılar: Zifaf gecəsi ilə bağlı xalq mahnıları gəlinin bu gecə münasibəti ilə bəzədilməsi ilə başlayır. Bu mahnılarda təzə bəyin öz xanımına böyük sevgi və məhəbbəti də öz təzahürlərini tapır. Aşağıdakı sətirlərdə xanımlar tərəfindən bəzədilən gəlini odlü məhəbbətlə sevən aşiqin həsrətlə çırpınan qəlbinin döyüntüləri eşidilir.

Haqqında bəhs etdiyimiz mahnılar zifaf gecəsinin evlənmə mərasiminin kuliminasiya nöqtəsi olması nöqtəyi-nəzərindən gəlinin gözəlliyi qarşısında hər şeyini qurban verəcək bəyin hissələrini əhatə etməklə heç kimin bu iki saf məhəbbətlə sevən cavanları bir-birindən ayırmaq iqtidarında olmamasını ifadə edən motivlərə ütünlük verir.

Zafaf gecəsi ilə bağlı Misir xalq mahnılarını dinlədikə gəlinin gözəl ailə tərbiyəsi aldığıın şahidi oluruq. Heç kim hələ indiyədək onu görməmişdir. Onun ay kimi ətrafı işıqlandıran bu gözəlliyini görməyə toy şənliklərində iştirak edən hər bir kəs tələsir. Bu mərasimlə bağlı yaranan xalq mahnılarında da bəy və gəlinin əsl-nəcəbətinə toxunulur və gəlinin öz şöhrəti, şücaəti və ləyaqəti ilə tanınan bir nəsilədən olması və həmin nəsilədən olanların elmlı, xüsusi mənəb sahibi olmaları ön plana çəkilir (əl-Batusi, 2012, s. 27-28).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Zafit al-arusa" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

من وردة يا زينة يا حلوة اغتطري
 Itmakhtary hilwa ya zina ya warda min

عروسة يا فوقل عود يا جينسة جوة
 guwa' g n e n a ya bud oron - fil ya árooç - na

عيسا نعل الورد
 wil - wardi dai - lul á - - le - - na

Nota 11: "Zafit al-arusa" Misir xalq mahnısı.

"Xərqə min beyt əbuhə" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

ایمان بیت داخل ایها بیت من خارجه
 KHAR - GA MIN BAI - TA - BDU HA OAKH - LA BAI - TU - OIR

سلام تقصیر القصر قلیف شکره لایسه
 RAN LAB - SA SHIS - SHIS GA TI - FA WIL - GOS - SA TID RUB SA - LAM

Nota 12: "Xərqə min beyt əbuhə" Misir xalq mahnısı.

"Umi itlayi siririk" Misir xalq mahnısının notları isə belədir:

أحلى يا سريرك في أطعمي نسومي
 Oo - mil - la - 'ae Bas - - rea - rek yaq -
 من اللوزية
 لا و اطعم لا و اطعم ما انسي
 la ma - - unil - - io - zny - ya wiu -
 إن الطعم ع رجلي احط
 na - be mut - - la'u wa la at - ia'a wa la
 د باشا عباس عيسى
 hot - tea rog - ley 'a - i - mut - la'a lu
 قياسه
 lam yu - - gee - ney 'Ab - has Ba - - sha we sa -
 و بكيابه مزيكه
 ha's 'a - - ssa - - ker ay - - ya - - ssa. yed -
 التاموسيه في حيايى و
 ra - bou maz - - zo - - ka be - ke - ya - - san wa -
 how: qa - - hoc - be flu - - na - mon - sacy - - ya

Nota 13: "Uumi itlayi siririk" Misir xalq mahnısı.

Zifaf gecəsindən sonrakı mərasimlərlə aid xalq mahnıları: Zifaf gecəsindən sonra bəylə gəlinin qohumları təmali bir neçə saat əvvəl qurulan ailəyə uca Allahdan sağlıq, səadət dolu dəqiqələr və gələcəkdə xoşbəxt bir həyat arzulayırlar. Bu xalq mahnılarında gözəl hisslər, hərarət və böyük bir coşğunluq hökm sürür, hamı şadlanır və sevinir. Bu sevincdən təzə gəlinin qohum-əqrabasına daha çox pay düşür, çünki o, qızlıq namusunu, ləyaqətini və şərəfini bu gecəyə qədər qoruyaraq namuslu və qeyrətli bir ailəyə məxsus olduğunu göstərmişdir.

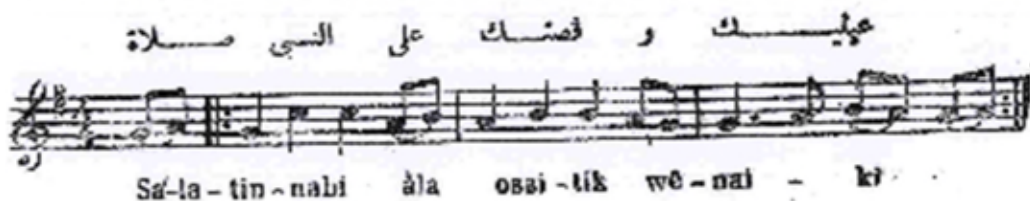
Qeyd edilən mövzu ilə bağlı ifa olunan xalq mahnılarında şadyanalıq, xoşbəxt təbəssümlər və mehribançılıq kimi motivlərlə ziddiyət təşkil edən gərgin gəlin-qaynana münasibətləri kimi real həyata söykənən motivlərə də rast gəlmək mümkündür. Çox təəssüf ki, gəlinlə onun qaynanası arasında olan əlaqələrə aid xalq mahnılarında onların bir-birinə nifrəti, kin-kidurəti kimi xoşagəlməz motivlər daha çox üstünlük təşkil edir. Bu mahnılarda

gəlinin qaynanasına etirazları və qaynanasının müdaxiləsi olmayan sərbəst həyata üstünlük verməsi kimi motivlər də diqqəti cəlb edir.

Bu isə belə xalq mahnılarının təbii həyat lövhələrini bir güzgü kimi əks etdirərək real həyatdan qaynaqlandığına dəlalat edən amillərin bariz nümunəsidir.

Beləliklə, biz Misir toy adət-ənənələrini gözlərimiz qarşısında canlandıran xalq mahnılarının xalq arasında kök salmış dəyərlərin qorunub saxlanılmasında əvəzsiz pay sahibi olmasının və xalq yaradıcılığının qiymətli xəzinəsinin bir mirvarisi kimi şəfəq saçaraq keçmişlə gələcək arasında bir körpü salmasının əyani şahidi oluruq (Əli, 1981, s. 46).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Salat elnəbi" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:



Nota 14: "Salat elnəbi" Misir xalq mahnısı.

Əmək mahnıları: xalqın iqtisadi həyatı ilə sıx şəkildə bağlıdır. Elə buna görə də onlar əməyin özü qədər çox qədimdir. Əmək nəğmələri həm fərdi şəkildə, həm də kollektiv şəkildə ifa olunur. Tək bir şəxs tərəfindən yerinə yetiriləsi mümkün olan dənli bitkilərin döyülməsi, üyüdülməsi, dəvələrin otlaq sahələrinə qovulması və suvarma kimi işlərlə bağlı xalq mahnıları bir şəxs tərəfindən ifa olunduğu halda, bir şəxsin təklikdə öhdəsindən gələ bilməyəcəyi, yalnız kollektiv tərəfindən yerinə yetirilən işlərlə bağlı xalq mahnıları kollektiv tərəfindən ifa olunur.

Tək bir fərd tərəfindən ifa olunan əmək mahnılarına nəzər salsaq görərik ki, onlar kənd təsərrüfatında sadə kəndlilər tərəfindən icra edilən müxtəlif işlərə aid mövzuları əhatə edir. Bu mahnılarda ər-arvad münasibətləri və qadınların ər evində ağır işləri təkbaşına görməsindən dolayı doğan qəm-kədər motivləri ilk sətirlərdən diqqəti cəlb edir.

Əgər bu mahnılarda hüzn və kədərin üstünlük təşkil etməsi səbəblərini konkretləşdirməyə çalışsaq xüsusi olaraq iki səbəb üzərində dayanmağı məqsədəmüvafiq hesab edirik:

- Birinci səbəb: Qadınların görəcəyi ev işlərinin özünün çoxluğu və ağırlığı.
- İkinci səbəb: Muzdlu əməyin istismarı.

İnsanın zülm altında inildəməsindən, lakin bu zülmü aradan qaldırmağa gücü olmamasından dəhşətli və üzücü nə ola bilər ki? Həmişə izlənilməklə və ifrat dərəcədə nəzarətdə saxlanılmaqla müşahidə olunan qəddarlıq və insanı bütün azadlıqlardan məhrum edən ağır həyat təbii ki, hər bir fərdin həyatına öz qara kölgələrini salır. Amma Misir kəndlisi ictimai ədalətsizliyə və zülmə dözməyə məkumdur, o öz qəzəbini öz daxilində boğmalıdır. Ağır iş şəraiti, yorğunluq, rahatsızlıq könlüsünük kəndlini daxildən didib-parçalayır.

Kəndliyə uzun zamandan bəri əzab verən, onun qəlbini alovlandıran daxili iztirabları onun solğun simasında və sonsuz əzablardan artıq nurunu itirən gözlərində daha aydın hiss olunurdu. İş prosesində zavallı kəndli qəlbini dəlib-deşən bu iztirabları açıq və aydın şəkildə ata-babalarından eşitdiyi və ya özünün bədahətən söylədiyi "sözlərlə", başqa sözlə xalq mahnıları ilə ifadə edə bilirdi.

Öz buğdasını üyütmək üçün dəyirmanə gələn kəndli qadın taleyindən o dərəcədə narazıdır ki, dəyirman daşının buğdaları əzməsini ümidlərinin əzilməsi, param-parça edilməsi

ilə müqayisə edir. Bu qadına yaşadığı ər evində həтта nahar etmək belə qadağandır (İbrahim, 2014, s. 95-96).

Dörd divar arasında tək qalan qadın çoxsaylı işlərinin mənğənəsində boğularaq öz ağrı və acılarını qəmli mahnılarda ifadə edərək həyatdan küskün düşdüyünü dilə gətirir. Ailə həyatı qurmaqla sanki qəm dəryasına düşən bu qadın cəncirlənmiş kölə timsalında yaşadığı həyata oxuduğu mahlılarda etiraz edir. Məşəqqətli həyatdan canını qurtarmaq istəyən qadın bir quş olub onu əzablar mənğənəsində sıxan ər evindən uzaqlara uçaraq uzaqlaşmaq həsrəti ilə çırpınır.

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Bərdə bərdə bərdə" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

بەردە بەردە بەردە

Bar - dou bar - dou bar - - dou uss - uurr

حييي يا تـا خـدە سباني و آه

Ah we su - ha - - ni khad - dou ta - an yo lu - bec - bi

توحشني و روح ما قبل وشوشني

wash - wish - - ni ah - tai mat - rou - lo wo tew - xush - ni

Nota 15: "Bərdə bərdə bərdə" Misir xalq mahnısı.

Bəzən isə tam başqa bir mənzerəni canlandıran xalq mahnıları ilə rastlaşırıq: ərinin vəfatından sonra dul qalan qadın öz kimsəsizliyindən və təsərrüfatda gördüyü işlərin ağırlığından tənğə gələrək quşlara müraciət edərək onu uçduqları yerlərə götürmələrini xahiş edir.

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Kən elataşgi feyn" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

كانت العاشقين فئت لها
 Kan - ul - 'a - ish - gi fano latn - anul - wa -
 الوابور وقع إنكسر يا طالبين
 hour wo - 'a in - la - sar ya tu - tu - li - 'cc - -
 الجبل يا داكجين الخيل
 nel - ga - bal ya ra - ki - bur - - nel -
 قاتسى عنيكم احمر جوع كليل
 shule fat - shu 'a - lui - kom gu - du 'a sa - - mur ka -
 الموت و طرف شاه يلقى
 leo - jal - 'als wo tar - fi sha - - lou yo - ghan -
 قى القوى باقول الطرف و اتلقى
 ni fil - ha - wa lil - lala wd - tar - - fit - ta - -
 يقول بيت القوي فئت
 ni ye - ool lei - fil - lu - la - - yeb fano

Nota 16: "Kən elataşgi feyn" Misir xalq mahnısı.

Başqa bir xalq mahnısında qadın öz hüquqsuzluğundan, yaşadığı zəmanənin qadınlara bəxş etdiyi zülmərdən şikayətlənir. "Valə yom" xalq mahnısında bu zülmədən doğan şikayətin sədasını eşidirik (Fadl, 2002, s. 84-85).

و لا يوم يوم يوم يوم
 Wa la yo me yome yome yome
 يوم و لا يوم يوم يوم يوم
 yome wa la yo me yome yome yome
 يوم و لا يوم ارتاح بال يوم و لا يوم
 yome wa la yome ir - ta - he ha - ley wa la yo
 يوم يوم يوم يوم يوم
 me yome yome yome yome

Nota 17: "Valə yom" xalq mahnısı.

Dəvəçi nəğmələri: Misirin səhra zonasında xüsusilə Mursi, Matruh, Səid əyalətlərində və Sina yarımadasında məskunlaşıb dəvəçiliklə məşğul olan əhalinin ifa etdiyi mahnılardır. Dəvəçilik elə bir peşədir ki, onunla məşğul olanları heç də rahat bir həyat gözləmir, əksinə öz doğma ev–eşiyindən ayrılaraq yaxşı otlaq tapmaq səbəbi ilə uzaq məkanlara edilən səfərlər

hər bir dövəçidə həmişə ailəsindən və əzizlərindən ayrı düşməsinin səbəb olduğu nigarançılıq, pərişanlıq, qəm–qüssə və kədər hissləri oyadaraq onu acı göz yaşlarına qərş edir. Təsəllisi yalnız göz yaşları olan dövəçi bir məkandan digərinə dövələri qovarkən ucsuz-bucaqsız səhrada günəşin yandırıcı şüalarının ona verdiyi əzaba və yolçuluğun bütün çətinliklərinə tab gətirərək qəhərdən boğularaq zümzümə etməkdən başqa çarəsi qalmır. Dövəçinin ah–naləsini "Yatır ya ğarib" xalq mahnısında daha aydın eşidilir:

با مسسوح يا غريب يا خير يا



Ya tare ya gha - raa - bi yar - saw - wab ya

أروح غلبني غربة



qbor - ba si - bee - ni khal - li - ni a - raw - wah

Nota 18: "Yatır ya ğarib" xalq mahnısı.

Amma dövəçi uca Allahın səxavətinə ümid edərək tezliklə üzücülüğü və ağırlığı ilə onu min bir əziyyətə düçar edən bütün bu məşəqqətlərin sona yetəcəyinə inanır. O bilir ki, bütün qapılar onun üzünə bağlı olsa da, Allahın rəhman qapısı həmişə onun və digər çətin vəziyyətdə olanların üzünə açıq olacaq. Bu hisslər "Əlatr vaif" xalq mahnısında özünün təcəssümünü tapır.

بوي يا الحماة ع واجف الجار



El - gal - rey wa - gal 'al - ma - - hul - - la ya houy

Nota 19: "Əlatr vaif" xalq mahnısı.

Uca Allahın mərhəmətindən doğan ümid qığılcımları dövəçidə pessimist əhval–ruhiyyəni tamamilə yox edir və o, sevinc yaylığı ilə gözlərinin yaşını silir və tarı sinəsinə basıb şən bir melodiya səsləndirərək bu məşəqqətli işlərdən və hicranın ağır buxovlarından azad olmaq istəyir. "Yə tobə" xalq mahnısında bu şən notlar aydın eşidilir.

توبه التوبه توبه توبه يا توبه



TAN SA YA KUS-EI RAU-BA TAN-BA IN-NAU-BA TAN-BA

توبه الع واحد توبه يا



TAN SA EL-OM-ZI WA-NIO TAN-BA YA

Nota 20: "Yə tobə" xalq mahnısı.

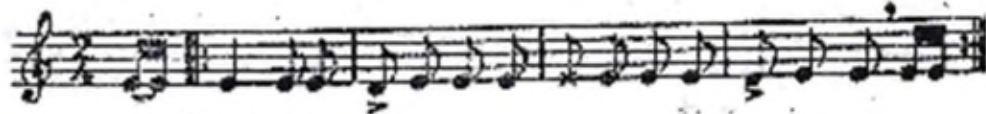
Öz əkin sahəsini min bir əziyyətlə əkib–becərən, körpə fidanları günəşin yandırıcı şüalarından qoruyaraq onları ağır zəhmətə qatlaşaraq suvaran əkinçi də öz təsəllisini xalq mahnılarında axtarır.

Qızmar günəş altında çalışan yoxsul əkinçi burada nə yeməyə, nə də ki içməyə bir şey tapır. Onu yalnız yumuşaq narın qum və qızmar Afrika günəşinin yandırıcı şüaları əhatə edir.

Əkin sahələrində çalışan kəndlilər min bir əzab-əziyyətlə qan–tər içərisində işləmələrinə rəğmən optimist hisslərdən də uzaq deyillər, axı, tezliklə biçin vaxtı gələcək və aylardan bəri çəkdikləri zəhmətin bəhrəsini görəcək və bol məhsul toplayacaqlar. Bəlkə elə bu bol bəhrə onların xoş gələcəyinə bir işıq saçacaq. Bəlkə də indi ağır zəhmətə qatlaşan bu həmkəndlilər sabah bir–birinin toy məclislərində hamılıqla iştirak edəcək. Bəlkə tarlalarda qızmar günəş altında tər tökən hansısa kəndlinin oğlu onunla eyni ağır şəraitdə işləyən başqa bir kəndlinin qızı ilə evlənərək ailə səadətinə qovuşacaq (İbrahim, 2014, s. 89-90).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Səlmə yə sələmə" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

السَّلَامَةُ رَجِيًّا رَحْمَةً مَلَائِكَةً يَا سَلَامَةً يَا آه



Ah ya sal-ma ya sa-la-ma roh-na w'gei-na bis-sa-le-ma

Nota 21: "Səlmə yə sələmə" Misir xalq mahnısı.

Başqa bir xalq mahnısında- "Bəbur elhənə" mahnısında notlar aşağıdakı kimidir:

سابق و المنا بابور

Ba - hon - ril - - - - ha - na we sa - la - bak

سلاسل .. سابق و سلاسل

sa - la - sel we sa - la - bak sa - la - - sel

يسلمك يسلمك

ye - sal - - - - lai - mak ye - sal - lai -

.. آه يا جاب السائر

mak uli ya ky - bel - ma - sa - - fer

Nota 22: "Bəbur elhənə" mahnısı.

Su quyularının qazılması ilə bağlı xalq mahnıları: Digər bir fəaliyyət növü ilə də bağlı mahnılar mövcuddur ki, bu quyuların qazılması ilə bağlı mahnılardır. Təbii ki, Misir elə bir təbii şəraitdə yerləşir ki, burada su quyularının qazılmasına həmişə böyük ehtiyac vardır. Elə bu baxımdan da bu cür mahnıların xalq mahnıları arasında yer tutmasına böyük ehtiyac vardır.

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Yə şumən" Misir xalq mahnısının notlarına nəzər salaq:

حيوة النسيم راعي يا شومان يا

Ya shoo - man ya ra - 'ii - gha - nam hii -

أك راعي يا النسيم

tom - mak ya ra - ii - gha - nam

Nota 23: "Yə şumən" Misir xalq mahnısı.

Kollektiv əməyə aid mahnılar: Kollektiv əməklə bağlı mahnılar pambığın hamılıqla toplanması, pambıq bitkisinin sofka kimi tanınan ziyanverici həşəratlardan təmizlənməsi və s kimi kollektiv şəkildə həyata keçirilən kənd təsərrüfatı işləri ilə həməhəng təşkil edir.

Ümumiyyətlə, yuxarıda sadaladığımız kənd təsərrüfatı işlərini xüsusi pay torpağı olan kəndlilər öz şəxsi təsərrüfatlarında, xüsusi pay torpaqlarına malik olmayan kəndlilər isə varlı

feodallardan asılı vəziyyətə düşərək onların təsərrüfatlarında günəmuзд işləyərək yerinə yetirirdilər.

Məlumdur ki, feodalların şəxsi təsərrüfatında ağır zülm altında işləyən kəndlilər torpaq sahiblərinin zülm və dözülməz işgəncələrinə məruz qalırdılar. Lakin həyat nə qədər dözülməz olsa da onlar səbr edər və bu məşəqqətli həyatın hər bir əzabına dözərək tapşırılan işlərin öhdəsindən gəlməyə səy edərkdilər. Məhəmməd Zəğlul Sələm “Əyyubilər əsrində ədəbiyyat” məqaləsində qeyd edir ki, misirlilər həmişə özlərinin və öz vətənlərinin azad olmasının arzusunda olmuşlar.

Öz şəxsi təsərrüfatlarına malik varlı kəndlilər isə tamamilə optimist ruhlu mahnılar ifa edərək, hətta gördükləri işlərin ağırlığına baxmayaraq yaşadıkları həyatın rahatlığından zövq alırdılar. Zıyanverici həşəratlara qarşı uğurlu mübarizə, bol məhsul onların sevincini bir-on artırır və bu sevinc, fərəh hissləri altında ifa etdikləri xalq mahnılarında çəkdiqləri bu zəhmətin onlara gələcəkdə bol–bol səadət gətirəcəyinə inam və ümidlərini ifadə edərək daha xoşbəxt həyat haqqında düşünürdülər (Əl-Hamuli, 1991, s. 152, 155, 159).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Alə bəyyəin elinəb" Misir xalq mahnısının notlarına diqqət yetirək:

Ref العنّب يناع يا سته النبي و العنّب يساعين على

Â - la bai - ya - éen - nel - éuab win-nəbi hatta yəb-tə-il-éuab

Versə عنّب لي وهات ريتما روح حبة و مبة اللبسة لي جاب

gab - hi - leb - ba ru:ya - wəhəb - ba roob rəg - gə - ba wi hət - li éuab

Nota 24: "Alə bəyyəin elinəb" Misir xalq mahnısı.

"Yə xadra yə mulixiyə" Misir xalq mahnısının notlarına diqqət yetirək:

يا خديرة يا ملوخي
 يا kho - dai - ra ya mou - lou - khey - yeh
 و زرعها و ملوخيها و
 wim - lou - khey - yut - na we za - ra'a - na - ha wa bi -
 خديرة يا جديتها المين بدو
 datu - 'il - 'ain - ni su - gaj - na' - ha ya kho - dai - ra
 يا ملوخي
 ya mou - lou - khey - yeh.

Nota 25: "Yə xadra yə mulixiyə" Misir xalq mahnısı.

Dini mahnılar: müəyyən dini bayramlar, ayınlar və münasibətlərlə bağlı oxunan xalq mahnılarıdır.

Dini mahnılar arasında ən önəmli mövqeyə malik mahnılar Beytu-İ-Allah əl Haramdan (Allahın müqəddəs evi) qayıdan hacıların qarşılınması mərasimlərində ifa edilən xalq mahnılarıdır.

Müsəlman ümmətinin peyğəmbərlərinin doğum günü münasibəti ilə ifa edilən xalq mahnılarında müqəddəs insanlar böyük hörmət və ehtiramla yad edilir.

Müsəlmanların müqəddəs kitabı "Qurani Kərim"-in təcvidi zamanı da Allahın zikri, müqəddəs insanların xatırlınması ilə dini mahnılar səsləndirilir.

Məlumdur ki, Misirdə əhalinin müəyyən bir hissəsini xristianlar təşkil edir ki, onların da xristin dini ilə bağlı xüsusi bayramları, ritualları və məxsusi günləri məhz dini xalq mahnılarının səsləndirilməsi ilə müşayiət olunur (Cəd, 2007, s. 140).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Kəramə elnəbi" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

يا عاشقين يا النبي آه كرامه للنبي
 يا GA - SHI-FEN - NIN - NA - BI KA - RA - MA DU AN NA - BI

Nota 26: "Kəramə elnəbi" Misir xalq mahnısı.

"Vahavi yəvahavi" Misir xalq mahnısının notları isə belədir:



Nota 27: "Vahavi yevahavi" Misir xalq mahnısı.

Ağılar: Ağı formasında olan xalq mahnıları son dərəcə kədərli və hüznü motivlər üzərində qurularaq həyatda öz doğma və ya əzizini itərən şəxsin acı göz yaşları içərisində boğularaq ifa etdiyi mahnıları əhatə edir. Taleyin amansız zərbələrindən və bu zərbələrin iztirabından doğan qanlı göz yaşları xalq mahnılarının bu növünü həddindən artıq kədərli etmişdir. İnsan ölüm kimi dəhşətli hadisə qarşısında heç nə edə bilməyərək, əlini qoynuna qoyaraq yalnız qəm–qüssə çəkməklə öz dəhşətli taleyinə boyun əyir. Axı, bəşər övladı ona doğma və əziz olan bir insanı itirməsi səbəbi ilə qəm–kədərin əsirinə çevirilir və onu heç cürə tərək edə bilməyərək uzun müddət, bəlkə də dünydan köçənə kimi onun təsiri altında olur. Həyatdan əbədi olaraq köç etmiş əziz bir insanı axı nə və ya kim geri qaytarıb onun əzizlərini acı göz yaşlarının əzablı girdabından xilas edə bilər. Deməli, yeganə çarə yolu ağlamaqla yüngülləşmək və ağı deməkdir.

Ağılar bəsit qurluşa malik olsalar da ürək dağlayan söz və ifadələri ilə dinləyicinin qəlbində dərin bir kədər, sonsuz bir hüzn yaranmasına səbəb olur.

Ailədə ən böyük faciə ailənin bütün ağır yükünü öz çiyinlərində gəzdirən ailə başçısının dünyasını dəyişməsidir. Hər bir ailə üzvünün ona böyük ehtiyacı var. O hər kəsin qayğısına qalır, hər kəsə nəvazış göstərirdi. Lakin onun həyatdan köçməsi ilə ailənin həyatı tamamilə qaranlığa qər q olur. Ailə öz məişət ehtiyaclarını özü sərbəst ödəyə bilmir. Bütün bunlar ailə üzvlərinin daha çox kədərlənməsinə və ağılar deməsinə səbəb olur.

Gənclərin öz ömürlərinin çiçəklənən bir dövründə dünyalarını dəyişmələri onların analarının necə böyük sarsıntıya səbəb olmaları və onların ah-naləsi bu mahnılarda daha kədərli notlarla verilir.

Ağılardan ən təsirliələrindən biri də öz həyat yoldaşlarını itərən qadınların ah–naləsidir. Qadınlar dünyasını dəyişmiş həyat yoldaşlarını xatırlayarkən xəyalən onlarla gəzdikləri yerlərə gedər və birgə keçirdikləri dəqiqələri yada salaraq ağı deyərdir.

Ağı deyən şifahi xalq ədəbiyyatının ağı janrına xas ümumi səciyyəvi qaydalara bu cür təsvirlərdə riayət etməklə yanaşı daha dərin təfsilatlarla müraciət edərək mərhumla bağlı xatirələr dənizinə baş vurur və bu xatirələr ağı deyənin qəlbini ağrı–acılarla daha da göynədir.

Gəlin, bir anlığa vəfat edən qardaşın ölümü və bu ölümün ailə üzvlərində doğurduğu urəkdağlayan hissləri nəzərdən keçirək.

Dünyadan köçən oğlunu həyatda olan oğlu üçün böyük bir arxa və ya onun vuran əli sayan ana nəhayətsiz bir kədərə qər olmuşdur. Qardaşının toy günündə al–yaşıl geyib sallanan, onun yas mərasimində nalə çəkib ağlayan bacı mərhum qardaşını ailənin bütün problemlərin öhdəsindən gələn əvəzsiz bir insan kimi xatırlayaraq ah–vay edir.

Həyat o qədər amansızdır ki, o, insanlarla hesablaşmadan gözlənilmədən ailələrə, insan talelərinə elə dözülməz yaralar vurur ki, bu yaralar qəbr evinə kimi insanın qəlbinə hakim kəsilir. Ağılardan söhbət düşdükdə ömrünün bahar çağını yaşayan, amma amansız ölümün qəddar caynaqları arasında əcəl piyaləsinin acı zəhərini içən gənclərin həyatdan köçməsi münasibəti ilə deyilən ağılara müraciət etməmək mümkün deyil. Ömrünün bahar çağını

yaşayan gəncin ölümünə deyilən ağı insan qəlbinə qaynar qatran kimi tökülərək onun bir anlığa bütün əzalarını keyləşdirir. Bəs cavan övladını itirən ana necə? Dünyada onun üçün ən əziz bir varlığı itirən ağsaçlı çarəsiz ana bir neçə gündən sonra ən böyük arzusunun reallaşacağı günü–oğlunun toy gününü gözləyərkən övladının vüsalına çatmadan dünyadan köçməsinə necə tab gətirsin? Amansız ölüm piyaləsinin zəhərini içən gəncin bir, yalnız bir təsəllisi var: bu dünyada vüsalına yetişməyi sevgilisinin əvəzinə uca Tanrı o biri dünyada ona cənnəti erməğan edəcəkdə.

Ağılarda körpələrin də dünyadan köçməsindən doğan acı kədər hisslərinin üstünlük təşkil etdiyi motivlər də mövcuddur. Axı, ölüm piyaləsinin acısını hər kəs hər bir anda dada bilər. Axı, əcəl bəni-adəmi bəlli olmayan saatda yaxalaya bilər. Bu günahsız, məsum körpələrin dünyanın ləzzətindən mərhum edilərək qara torpaqlara gömüldüyünü görüb acı göz yaşlarına qər q alan ana bu ölümə, bu sonsuz və nəhayətsiz kədərə inana bilmədiyi üçün körpəsini axtarır. Budur, körpənin yedizdirilməsi vaxtı gəlidi. Belə məqamda zavallı ana nə etsin? Belə dəhşətli motivlər ağıları şiddətli şəkildə təsirli edir. Ananın fəryadı və körpəsi ilə ayrılıqdan doğan sonsuz kədər dinləyicini də göz yaşlarına qər q edir.

Bəs zümürüdə quşu kimi öz balalarını qanadları altına alıb onları rüzgarın isti–soyuğundan qoruyan ana dünyasını dəyişəndə necə? Bu dəhşətli motivin olduğu ağılar ürəklərdən daş olmağı, qulaqlardan kar olmağı, gözlərdən kor olmağı istər. Axı, qəlbində ana sevgisi olan hər bir övlad anasının ölümü ilə ruhən ölür, qalan sadəcə cismi olur. Bu həqiqətən də mübaligəsiz belədir. Bu ürəkləri rıqqətə gətirən motivlərin olduğu ağılar isə sadəcə olaraq insanın polad kimi iradəsini param–parça edir. Axı, bəşər övladının dərdini, ağrısını, acısını yüngülləşdirən tək varlıq müqəddəs anadır.

Haqqında söhbət açdığımız ağılarda ölüm, əcəl, qəbr və müsibət şəxsləndirilir və bu zaman qəbir və orada əbədi olaraq məskən salan vəfat etmiş şəxs arasında dialoq baş verir.

Ana ilə övladı arasında gedən söhbətdən belə məlum olr ki, onun oğlu o dünyada ona vəd edilən mükafatlara, firavan həyata baxmayaraq həyatdan qəbr evinə köçmək istəmir. Naçar qalmış ana isə öz canını belə övladı yolunda qurban verməyə hazırdır.

Bu ağıda təkcə kədər qəm–qüssə üstünlük təşkil etmir, həm də dul qalan qadınının vəfat edən həyat yoldaşının həyatda olarkən malik olduğu bacarığı və həyat təcrübəsi təfəsilatı ilə dəqiq şəkildə təsvir olunur.

Bəzən isə bu mahnılarda kədər son nöqtəsinə çataraq insanda paranormal hisslər yaradır. Belə ki, vəfat edən qardaşının ölümü ilə barışmayan zavallı bacı bu vaxtsiz ölümə qətiyyənlə inanmır, qardaşım sağdır deyir və belə dəhşətli mənzərənin acı lövhələri də ağılarda kədərli notlarla səsləndirilir (Əl-Nəccar, 2006, s. 100, 112, 116).

Yuxarıda deyilənlərə əlavə olaraq "Şuftuş əli yənəs" Misir xalq mahnısının notlarını təqdim edirik:

لا ناس يا علي شفتوش

Shouf - toushi 'A - li ya 'nes la . . .

بيامب و ناس و قيص يس

his a - mees wil - has wib - yel - 'a -

عباس قطارة على البرج ناس

bil - bir - gas 'a - la an - ta - ret 'Ab - bus . .

و اتهدت القطارة و

wil - an - ta - rat - had - dit we 'ce -

دموعها و اتهدت عيونها

you - na - lut - sad - det wid - mou 'a -

ناس يا علي عاتون اتهدت

lut - 'ad - det 'a - ta shan 'A - li ya nas

Nota 28: "Şuftuş əli yənəs" Misir xalq mahnısı.

Misir xalqının maddi və mənəvi həyatı ilə sıx şəkildə təmasda olan bu mahnılar xalqın müxtəlif təbəqələrinin fərqli dünya görüşünə malik fərdləri arasında yayılaraq onun adət-ənənələrini, sevincini, kədərini bir güzgü kimi əks etdirərək insanın dünyaya göz açmasından başlayaraq onun dünyasını dəyişərək son mənzilə yola salınmasına qədər bütün həyatını əhatə edir.

Hər bir körpə həyata göz açdığı ilk günlərdə xalq mahnıları ilə əzizlənib və bu mahnıların həzin sədələri ilə də sakitləşərək şirin yuxuya dalıb.

Misirdə hər bir körpənin anadan olmasından yeddi gün ötməsi münasibəti ilə ailə daxilində böyük şənliklər təşkil olunur ki, bu şənliklərin də bəzəyi məhz bu münasibətlə oxunan xalq mahnılarıdır. Bir müddət keçdikdən sonra körpənin iməkləməsi ilə onun atasının hədsiz sevincinin əks olunduğu xalq mahnıları ifa olunur. Körpə böyüyür və bir neçə il ötdükdən sonra müxtəlif uşaq oyunları zamanı balaca fidanlar özləri bu oyunlarla bağlı xalq mahnıları oxuyur. Sonrakı yeniyetməlik və gənclik dövrlərində bayramlarla bağlı mahnılar, fərdi və kollektiv əməyi tərənnüm edən digər xalq mahnıları gənclərin həyatı ilə sıx bağlı olur. Daha sonralar ilk məhəbbətlə, onun saflığı və bu ulvi məhəbbətin ailə həyatı qurulması ilə nəticələnməsinə aid xalq mahnıları dillərdə dolaşır. Hər bir müsəlman öz müqəddəs dini olan islamın bütün müqəddəs şərtlərini yerini yetirərək namaz qılmalı, oruc tutmalı və imkanı

daxilində həc ziyarəti etməli və uca Rəbbinə dualar etməlidir. Misir dini dövlətdir və elə bu səbəbdən də böyük Allahın elçisi Məhəmməd Peyğəmbərin (s) mövludu günü, həcc ziyarəti ilə bağlı və digər dini mərasimlərdə ifa edilən xalq mahnıları yaranır ki, bu da insanların ictimai–siyasi və dini həyatının ayrılmaz bir hissəsidir. Misir xalq mahnılarının rəngarəngliyi və çoxsaylı olmasına baxmayaraq onların hamısı–ləhcə və regional adət-ənənələr nəzərə alınmazsa–ümumi çərçivədə birləşir (Şəbənə, 2011, s. 102-103).

SONUÇ

Nəticədə, Misir xalq mahnılarının əhatə etdiyi mövzulara nəzər salsaq qeyd edilən fikrin əyani təsdiqini tam şəkildə əldə etmiş olarıq:

1. Uşaq mahnıları.
2. Məhəbbət və toy adətləri ilə bağlı xalq mahnıları.
3. Cəhiz verilməsi mərasiminə aid xalq mahnıları.
4. Xınayaxdı.
5. Kəbin kəsmə mərasimi ilə bağlı mahnılar.
6. Zifaf gecəsi ilə bağlı mahnılar.
7. Zifaf gecəsindən sonrakı mərasimlərlə aid xalq mahnıları.
8. Əmək mahnıları (Əkin–biçin və pambıq toplanması mövsümünün başlanması və s. bu kimi kənd təsərrüfatı sahəsini əhatə edən mövzular).
9. Dəvəçi nəğmələri.
10. Su quyularının qazılması ilə bağlı xalq mahnıları.
11. Kollektiv əməyə aid mahnılar.
12. Dini mahnılar (Müqəddəs kitabımız “Qurani Kərim”-ə aid Quran qissələri, Peyğəmbərlərin həyat və fəaliyyəti və onların mədhi ilə əlaqədar mövzular).
13. Ağılar mahnıları.
14. Vətənin müdafiə edilməsinin əsas yer tutduğu vətənpərvərlik mövzuları.
15. Hər bir qarış Vətən torpağını yağılardan təmizləməyə Vətən oğullarını səsləyən hərbi çağırışa aid mövzular.

16. Əxlaq, yüksək mənəvi keyfiyyətlər, insan fəziləti və humanizmi və s. bu kimi mənəvi dəyərlərə aid mövzular.

Dünyanın qabaqcıl ölkələrindələrindən başlayaraq xalq yaradıcılığına böyük diqqət ayırmağı başladılar. 1969–cu ildə dekabrında Misir Ərəb Respublikasının paytaxtı Qahirə şəhərində keçirilən beynəlxalq konfrans xalq yaradıcılığına böyük qayğı və diqqətin təzahürüdür. Bu konfransdan sonra xalq irsinin toplanması, onun ən dəqiq şəkildə təsnifatının aparılması sahəsində işlərin uğurla reallaşdırılması üçün xalq yaradıcılığı mərkəzinin təsis edilməsini qərarlaşdırdı (Fadl, 2002, s. 130). Misirdə xalq mahnılarının toplanması məsələsinə böyük önəm verildiyi kimi Azərbaycanda da bu sahədə dahi Azərbaycan bəstəkarı Ü. Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə insanı heyret edəcək dərəcədə irimiqyaslı işlərə imza atılmışdır.

KAYNAKLAR

- İbrahim, Ə.M. (2014). Misirdə məhəlli ("bələdi") ifa tərzii. Bəhreyn xalq mədəniyyəti jurnalı, 22-ci say, Bəhreyn.
- Kluj-Napoka (Rumınya), C. Dima, (1975). Nil Deltasında sevinc, toy mahnıları, Qahirə.
- əl-Batusi, A. (2012). Ərəb toylarında xalq nəğmələri, Bəhreyn xalq sənəti jurnalı, 12-ci say, Bəhreyn.

- Sabri, A.; Əhməd, Ə.; Sadiq, M. (1997). Musiqi tədrisinin üsulları, Anqlo-Misir kitabxanası, Qahirə.
- Əli, F.S. (1981). Əl-Dəqhəliyyə əyalətində əl-Matariyyə toy mahnıları: xüsusiyyətləri və strukturu, İncəsənət Akademiyası, Ərəb musiqisi üzrə ali institut, Qahirə.
- Həsən, K. (2005). Uşaq ədəbiyyatı kitablarının yaranması, Uşaq tərbiyyəsi fakültəsi, Qahirə Universiteti, Qahirə.
- Əl-Nəccar, M.R. (2006). Ərəb xalq folklorunda epik ədəbiyyat, Kitablər üzrə Misir Baş İdarəsi, Qahirə, s. 364.
- Şəbənə, M. (2011). Mədəniyyət mətnləri kimi xalq mahnıları, Bəhreyn xalq mədəniyyəti jurnalı. III, Bəhreyn.
- Fadl, M.Ə. (2002). Misir qadınının folklor mahnıları, Mədəniyyət ocaqları üzrə Misir Baş İdarəsi, Xalq sənəti tədqiqatları idarəsi, Qahirə.
- Cəd, M. (2007). Xalq hekayələrində əsas qəhrəmana kömək edən şəxsiyyət, Xalq sənəti tədqiqatları seriyası, Mədəniyyət ocaqları üzrə Misir Baş İdarəsi, 114-cü say, Qahirə, s. 455.
- Vasif, M. (1962). "Mavval" hekayəsi – sosial, ədəbi, tarixi tədqiqat. Çap və nəşr üzrə Milli Mərkəz, Qahirə.
- Əl-Hamuli, Y. (1991). Sosial hadisələrə dair nəğmələr, Birinci nəşr, Çap və nəşr üzrə Körfəz müəssisəsi, Qətər.
- Əl-Hamuli, Y.H. (1977). Sosial hadisələrə dair nəğmələr—"Mavval", Musiqi təhsili fakültəsi, Helvan Universiteti, Qahirə.

Ədəbiyyat

- 1- أمل مصطفى إبراهيم. الغناء البلدي في مصر، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية، العدد 22، البحرين، 2014م.
- 2- ج. ديما كلوج نابوكا (رومانيا)، من أغاني الأفراح في دلتا النيل، القاهرة، 1975م.
- 3- عادل البطوسي. الأغاني الشعبية في الأعراس العربية، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية، العدد 12، البحرين، 2012م.
- 4- عائشة صبري وآمال أحمد مختار صادق. طرق تعليم الموسيقى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1997م.
- 5- فوزية صالح علي. أغاني الأفراح بالمطرية محافظة الدقهلية خصائصها ومكوناتها، رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، 1981م.
- 6- كمال الدين حسين. مواد كتب أدب الأطفال، كلية رياض الأطفال، جامعة القاهرة، القاهرة، 2005م.
- 7- محمد رجب النجار. الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م. 364 صفحة.
- 8- محمد شبانه. الأغنية الشعبية كنص ثقافي، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية، العدد 3، البحرين، 2011م.
- 9- محمود أحمد فضل. الأغنية الفولكلورية للمرأة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، 2002م.
- 10- مصطفى جاد. الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية، سلسلة الدراسات الشعبية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، العدد 114، القاهرة، 2007م. 455 صفحة.
- 11- ميلاد واصف. قصة الموالم-دراسة تاريخية أدبية إجتماعية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1962م.
- 12- يسرى الحامولى. أغاني المناسبات الاجتماعية، الطبعة الأولى، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الدوحة، قطر، 1991م.
- 13- يسرى حنفي حسين الحامولى. أغاني المناسبات الاجتماعية-الموالم، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1977م.



NEY AÇKISINDA GELENEKSELLİK TARTIŞMALARI VE NEYZEN NİYAZİ SAYIN SİSTEMİ

Dr. Ali TAN¹

ÖZET

Türk Musikisinin üflemeli bir çalgısı olan ney, geçmişten günümüze kadar, *Müstakil Açkı* olarak adlandırdığımız farklı sistemlerle açılmıştır. Yapımcılar *Müstakil Açkı*'ya ilave olarak ney boyunun 26'ya bölünmesiyle oluşan ve 20. yüzyıl itibariyle *Klasik Açkı* olarak anılan temel bir yapıdan istifade etmişlerdir. 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, perdeleri ney üzerinde görmek için kullan bu yapıyı *klasik* olarak kabul edenler ve ney açkısındaki arayışlarını sürdürenler arasında geleneksellik-yenilik eksenli çeşitli tartışmalar öne çıkar.

Ney açkısındaki arayışlar ney yapımındaki matematiksel yapıyı temel almıştır. Başka bir deyişle yeni sistemler, neydeki bazı aralıkların daha kolay icra edebilmesi için perdelerin tiz veya pest bölgeye kaydırılması esasına dayanır. Bu arayışların bir neticesi de Neyzen Niyazi Sayın'ın ortaya koyduğu açkı sistemi olmuştur. Çalışmada; geleneksellik, yenilik ve yozlaşma eksenli açkı tartışmaları ve tarihi neylerdeki açkı sistemleri irdelenerek Neyzen Niyazi Sayın sisteminin ortaya çıktığı zemin tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ney, Ney Açkısı, Sistem, Geleneksellik, Neyzen Niyazi Sayın

TRADITIONALITY DISCUSSIONS ON THE NEY OPENING SYSTEMS AND NEYZEN NİYAZİ SAYIN'S SYSTEM

ABSTRACT

Ney, which is a traditional wind instrument of Turkish Classical Music has been made with different opening systems for the past. These systems are called as *Müstakil Açkı*. The makers have used a basic opening system, which is called *Klasik Açkı* to see holes on the Ney. But this system was perceived as classic opening and the best opening system of the Ney, in the opening discussion, in the second half of the 20th century. While some maker was thinking this way, others wanted to improve the new system to eliminate playing difficulties of particular intervals. One of the new systems was improved Neyzen Niyazi Sayın. The issues of this article is discussions of tradition, improvement and degeneration on the Ney opening systems, Opening Systems on the historical Neys and Neyzen Niyazi Sayın's opening system.

Keywords: Ney, Ney Making, System, Traditionality, Neyzen Niyazi Sayın

¹ Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Türkiye, ali.tan@medeniyet.edu.tr

GİRİŞ

Yedi perdesi ve dokuz boğumu ile geleneğin seslerini günümüze taşıyan Ney sazı, meşk halkalarıyla nesilden nesile aktarılan, geleneksel bir tavırla icra edilir. Bu aktarım sırasında neyin üzerindeki perde sistemleri de tekâmül etmiştir. Yani neyzenler/ney açıkçıları başparesi, parazvanesi ve yedi perdesi olan neyin, geleneksel şeklini muhafaza ederek günümüze ulaştırmışlar; üzerine naksettikleri perdelerin yerlerinde ise çeşitli değişimlere imza atmışlardır. Bu değişimler, perde kaydırmaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Perdeler üzerindeki kaydırmaların niçin yapıldığını ve bu işlemin ne gibi sonuçları olduğunu daha iyi görebilmek için öncelikle perde yerlerinin ney üzerindeki genel konumuna bakmak gerekir.

Ney’de Perde Yerleri ve Açık Tartışmaları

Ney açkısında genel şablonu anlayabilmek için ney boyu 26’ya bölünerek perdelerin nazari merkezleri hesaplanır. Bu hesaba göre ney üzerindeki perdeler Tablo I’deki birimlere denk gelir.

Tablo I

	Klasik Açık cm	Mevcut Ölçü cm	FARK	
NEY UZUNLUĞU	79,6	79,6	cm	mm
Aşiran Perdesi	39,80	39,80	0,00	0,0
Neva Perdesi	48,98	49,20	-0,22	-2,2
Nim Hicaz Perdesi	52,05	52,30	-0,25	-2,5
Çargah Perdesi	55,11	55,30	-0,19	-1,9
Segah Perdesi	61,23	61,50	-0,27	-2,7
Kürdi Perdesi	64,29	65,10	-0,81	-8,1
Düğah Perdesi	67,35	68,00	-0,65	-6,5

Bu sistem, açıktan önce perde yerlerini belirlemek maksadıyla kullanılan genel bir şablondur. Yakın dönem kaynaklarında *Klasik Açık* olarak da adlandırılan bu açık sisteminin nazari tablosundan sistemin, merkez dışında, herhangi bir perde hareketine müsaade etmediği görülse de aslında kamışın durumuna göre perdelerin yerlerinde çeşitli oynamalar yapılabileceği, sistemi tatbik edenler tarafından da, söylenir. Sencer Derya “*Ney’in son bitiş ucundaki yerden önce olan son boğumdan sonra mesafe uzun kalıyorsa, iki, üç, hatta dört santimlik bir uzunluk varsa bu kamıştan klasik ölçülere göre Rast perdesini elde etmek pek kolay olmuyor. Onun için Rast perdesinin pestliğinin durumu ortaya çıkıyor*” diyerek bu noktaya vurgu yapar (Derya, 1986, s. 14-15). Yani klasik açkının uygulanabilmesi için boğumların uygun olması gerekmektedir. Fakat İhsan Tür farklı bir tablo çizer. Tür’e göre bu sistemde açılan neylerde rast, nim kürdi, segâh, hicaz, neva ve aşiran perdeleri genellikle pest kalır (Tür, 1985, s. 4).

Klasik açık ile ilgili bilgi verenlerden biri de Neyzen Hayri Tümer’dir. Tümer *Ney Metodu*’nda klasik açıktaki perde yerlerini verir ve şöyle devam eder: “*Delikler boğumların birleştiği yere açılmaz. Açılan deliklerin kuturları birbirine eşit ve aynı*

olmalıdır. İzah edilen hesap ve kaide üzerine açılan naylar falsolu olmaz. Hesap yapılırken bir milimetrelik hata, bütün Nay'ın bünyesine tesir eder. O zaman açık ve kapalı sesler arasındaki münasebet bozulur.” (Tümer, 1998, s. 22). Görüldüğü gibi Neyzen Hayri Tümer'e göre klasik açıktan bir milimetrelik sapma bile neyin genel dengesini bozabilmektedir.

Şimdi tartışmayı daha anlaşılabilir kılmak için tartışmanın taraflarını belirleyelim. Bir tarafta, gelenekselliğini vurgulamak için, *Klasik* olarak sınıflandırılan bir ney açkısı şekli vardır. Diğer tarafta ise bu açkıyı eleştirerek yeni sistemler öneren icracılar ve yapımcılar yer alır. Metinlerde kısır bir döngü haline gelen bu tartışmayı farklı bir kulvara taşıyarak daha çözülebilir bir hale getirmek için soralım: *Klasik* açkı, *geleneksel* midir?

Gelenekte Ney Açkısı

Gelenekte neylerin nasıl açıldığını tarihi neylerin üzerindeki ölçülerden anlamak mümkündür. Örneğin müzelerimizdeki en eski ney olan 1718 tarihli Derviş Karabaş Mehmed yapımı mansur neyde perde yerleri Tablo II ve III'de görülmektedir ²(Tan, 2012a, s. 55; Tan, 2013 s. 110)

Tablo II -913 Numaralı Neyin 26'lı Sitem Tablosunda Perde Farkları (Yeni Perde Yerleri ile)

26'lı Sistem	
Perde Adı	Kaçıncı Birime Denk Geldiği
Aşiran Perdesi	13
Neva Perdesi	16
Nim Hicaz Perdesi	17
Çargah Perdesi	18
Segah Perdesi	20
Kürdi Perdesi	21
Düğah Perdesi	22
Rast Perdesi	26

18. yüzyıla ait olan bu neyin üzerine sonraki dönemlerde yeni perdeler açıldığı için kapalı olan eski perdelerin merkezlerinden yaptığımız ölçümleri de tabloya aktardık. Neyin başparesi sonraki döneme ait olduğundan aşiran perdesini klasik açkı referansı ile orta nokta kabul ederek neyin tüm boyunu 79,6 cm olarak hesapladık. Hesap ettiğimiz tüm boyda perdelerin klasik açıktaki olması gereken yerlerini ilk sütunda, mevcut ölçüyü ise ikinci sütunda görmek mümkündür. Fark sütununda ise klasik açıktan sapmalar görülmektedir.

² Ney Topkapı Sarayı Harem Envanteri'nde 913 numarayla kayıtlıdır.

Tablo III-913 Numaralı Neyin 26'lı Sitem Tablosunda Perde Farkları (Eski Perde Yerleri ile)

	Klasik Açkı cm	Mevcut Ölçü cm	FARK	
			cm	mm
NEY UZUNLUĞU	79,6	79,6	cm	mm
Aşiran Perdesi	39,80	39,80	0,00	0,0
Neva Perdesi	48,98	47,70	1,28	12,8
Nim Hicaz Perdesi	52,05	51,30	0,75	7,5
Çargah Perdesi	55,11	55,30	-0,19	-1,9
Segah Perdesi	61,23	61,50	-0,27	-2,7
Kürdi Perdesi	64,29	65,10	-0,81	-8,1
Düğah Perdesi	67,35	68,00	-0,65	-6,5

Pozitif sapmalar perdenin tiz bölgeye yani perdenin olması gerekenden-başpareye doğru- yukarıya açıldığını; negatif sapmalar ise pest bölgeye yani perdenin olması gerekenden- alt uca doğru- aşağıya açıldığını göstermektedir. Durum böyle olunca neyin eski ve yeni perde yerlerinin klasik açkıya uymadığı açıkça görülebilir. Sisteme uygun olan tek perdenin aşiran görünmesi ise yukarıda bahsettiğimiz gibi, tüm boyu hesaplamada aşiran perdesini referans almamızla alakalıdır.

Perde referansı olmadan, yani tüm boyu müdahale etmeden de inceleme yapabiliriz. Örneğin aynı envantere 889 numarayla kayıt edilen Mansur-Şah mabeyni (nısfıye) ahengindeki neyin ağız boğumu başparesiz üflemeğe uygun bir şekildedir (Tan, 2012a, s. 47). Dolayısıyla tüm boyu hesaplamada herhangi bir referansa gerek yoktur. Perdelerin ney üzerindeki yerleri Tablo IV'te görülebilir.

Tablo IV-889 Numaralı Neyin 26'lı Sistemde Perde Farkları

	Klasik Açkı cm	Mevcut Ölçü cm	FARK	
			cm	mm
NEY UZUNLUĞU	42,3	42,3	cm	mm
Aşiran Perdesi	21,15	20,20	0,95	9,5
Neva Perdesi	26,03	25,50	0,53	5,3
Nim Hicaz Perdesi	27,66	27,10	0,56	5,6
Çargah Perdesi	29,28	28,80	0,48	4,8
Segah Perdesi	32,54	32,20	0,34	3,4
Kürdi Perdesi	34,17	33,80	0,37	3,7
Düğah Perdesi	35,79	35,50	0,29	2,9

889 numaralı nısfıye neyde perde yerleri de günümüze kadar bozulmadan gelmiştir. Dolayısıyla üzerindeki ölçüler yapımcının uyguladığı şekliyledir. Perde yerlerinin sağlamlığı ve icrada kullanılan tüm boyun değişmemesi araştırmacı için çok önemlidir. Çünkü tarihi neyler üzerlerindeki başpareler yakın dönemde imal edilmiştir. Bu durum, başpare malzemelerinin kamış kadar uzun ömürlü olmamasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla araştırmacı neyin tüm boyunu hesaplarken neyin

üzerindeki başpareyi tüm boya ekleyemez³. Bunun yerine arařtırmacı 26'lı sistemi kullanarak aşırın perdesini referans olarak kabul edebilir (bu işlemdede aşırın perdesi neyin orta noktası olarak kabul edilir). Bu yol da arařtırmacıyı kesin bir tüm boya ulařtırmaz. Çünkü nazari olarak doğru olan, pratikte geçerli olmayabilir. Mesela yapımcı olması gerekenden biraz daha uzun bir tüm boy düşünülebilir. Bu durumda neyin perde yerlerinde deęişiklikler meydana gelir. Öncelikle neva ve rast perdeleri bu işlemde etkilenirler. Yani nazariyat-pratik derken bu ikiliye, sürecin sonucundan etkilenen ve sürecin sebebi olan *icra* da katılır. Örneęin, günümüzde neyin genel akordunda bir pestlik varsa neyzenler, neyi yukarıdan bir miktar kısaltırlar. Bu işlem ne kadar fazla olursa perdelerdeki bozulmalar da o kadar fazla olur. Çünkü perdenin, ağız kısmına olan uzaklığı yani ney açkısının matematięi deęiřmiştir. Ufak müdahalelerde bu bozulmalar hissedilmezken müdahaleler arttıkça perdeler arasındaki uyumsuzluk daha rahat işitilebilir. Bu uyumsuzluk önce neva perdesinde kendini belli eder. Çünkü neva perdesi dięer perdelerden nazaran daha fazla dikleşir ve icrayı olumsuz etkiler. Bu nedenle neyin, yapımcıdan çıkan tüm boya ile icrada kullanılan tüm boya arasında fark olabilir. İşte bu kesin olmayan durumu bir yana bırakacak olursak 889 numaralı nısfıye ney bize icrada kullanılan tüm sistemi sunmaktadır. Bu nedenle adı geçen neyin açkı tarihinde önemli bir yeri vardır. Bu bilgilerle tabloyu tekrar okursak neyin üzerindeki açkının *klasik* açkıya uymadığı görülür. Aşırın perdesinin 9,5 mm tiz bölgeye alınması ise dikkat çekicidir.

Ney ölçüleri üzerinden geleneęi incelemeye devam ederken bir yandan da ney açkısı hakkındaki bilgilere yer verelim. Rauf Yekta Bey ney açkısı konusunda řunları söylüyor: “...26 parçaya taksim edilir. Uzunluęunun yarısı olan ve 13. parçaya isabet eden noktanın alt kısmı bir delikle işaret edilir ve bununla dostum Dom J. Parisot'un iddia ettięi gibi ana dizinin sekizlisi olan sol deęil fa sesi elde edilir. Bu noktadan uca kadar çalgının üst kısmında altı delik daha vardır ki bunlar dördüncü, beřinci, altıncı, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu kısımlara isabet eder...”(Nasuhioęlu, 1981, s. 17) Rauf Yekta Bey'in bu tanımı, neyin klasik açkıyla açılmasına işaret eder. Bu tanımdan sonra TRT Ankara Radyosu Ney Sanatçısı Ali Balakbabalar'ın koleksiyonunda yer alan Rauf Yekta Bey'e ait olan mansur ney üzerinde nasıl bir sistem olduęunu Tablo V'te inceleyelim⁴.

Tablo V-Rauf Yekta Bey'e Ait Olan Mansur Neyin 26'lı Sistemde Perde Farkları

	Klasik	Mevcut	FARK	
	Açkı cm	Ölçü cm	cm	mm
NEY UZUNLUęU	78,5	78,5		
Aşırın Perdesi	39,25	39,25	0	0
Neva Perdesi	48,30	48,5	-0,19	-1,9
Nim Hicaz Perdesi	51,32	51,5	-0,17	-1,7
Çargah Perdesi	54,34	54,5	-0,15	-1,5
Segah Perdesi	60,38	60,7	-0,31	-3,1
Kürdi Perdesi	63,40	63,8	-0,44	-4,4
Düğah Perdesi	66,42	67	-0,57	-5

³ Eęer başpare ney kadar eski deęil ise tüm boya eklenemez. Çünkü 150 yıllık bir neyin üzerindeki 15-20 yıllık başpare, arařtırmacıyı doğru bir sonuca ulařtırmaz

⁴ 78,5 cm tüm boya sahip olan ney Balakbabalar'a, Rauf Yekta Bey'in torunu Yavuz Yekta tarafından armaęan edilmiştir. Neyin ölçülerini temin eden sayın Enis Balakbabalar'a ve neyin ölçülmesine müsade eden sayın Ali Balakbabalar'a teřekkür ederim.

Rauf Yekta Bey'in ve yakın dönem kaynaklarının bahsettiği ney boyunun 26'ya bölünmesi hadisesi nazari bir şablonu ifade eder. Bu şablon, yapımçıya kamış üzerinde perde yerlerini görme imkanı verir. Dolayısıyla yapımçı kamışın durumuna göre bu merkezleri pest ya da tiz bölgeye kaydırabilir. Gelenekte de perde kaydırmaları yapıldığı görülmektedir. Zaten her bölgesinde aynı özelliği göstermeyen ney kamışına aynı ölçülerin oturtulması suretiyle mükemmel sonuç elde edilmesi mümkün değildir. Bunun tarihi süreç içinde de karşılığı yoktur. Dolayısıyla bu sistem (bize göre 26'lı sistem olarak adlandırılabilir) genel bir şablondur.

Yeni Sisteme Duyulan İhtiyaç

Geçmişte ney ile mücennep bölgesinin icrası önemli bir problemdi. Neyzenler bu problemi çözmek için ney üzerine ilave perde dahi önermişlerdir⁵. Bu ilave perde ile hisar, nim hisar ve zirgüle gibi perdelerin bir perdeye bağlanması hedeflense de neyin geleneksel görünüşünü bozan anahtarların eklenmesi fikri genel kabul görmemiş ve bu öneriler tarihin tozlu sayfalarına hapsedilmiştir. Bu önerilerden biri de Suriye Ticaret Mahkemesi Başkatibi Hüsameddin Efendi'ye aittir. Hüsameddin Efendi anahtarlı sistemin tersine neyin genel görünümünü bozmayacak bir ilave düşünmüştür. Ama hedef yine aynıdır: hisar, nim hisar ve zirgüle perdelerini bir perdeye bağlamak. Fakat hüzzam ve nihavend makamları için bir perdeyi öneren bu anahtarsız sistem de uygulamada kolaylık sağlamamış; perdelerin kendine has icraları için çeşitli hareketlere başvurulmasını engelleyememiştir (Tan, 2012b, s. 201). Sistem Tablo VI'da görülmektedir.

Bu sistemi öneren Hüsameddin Efendi'nin ilave perde gereksinimi için söyledikleri de oldukça manidardır: *“Birkaç karndandanberi âlât-ı müsikiye beyninde bulunmakta olan nây, hakikaten makbul, hâs ve âm olmuş bir sazdır. Çi-fâide ki perdelerinde bulunan cüz'î bir noksandan dolayı nâyzenleri külli suûbete uğratmakla heveskârânı pek azalmıştır. Nâyde nihâvend, sûzinâk, hüzzâm, karcıgâr misillü makamlardan peşrev ve semâî şarkı çalmak, muhtâc-ı tekellüf olduktan başka, en ziyade parlak olan hicâzkâr yolundan ufak bir şarkı üflemek bile dâire-i imkân haricinde idüğü müsellemdir. Şu suûbete tesâdüif etmekte olan erbâb-ı fenn hayfâ ki nâyın esâsını derpîş-i nazar iderek bu bâbda bir çâre aramaktan zuhûl etmişlerdir. İşte sahîfe-i nâydeki mikyâsta gösterildiği veçhile âcizleri ednâ bir hareketle yani sol elin boş kalmakta olan başparmağını segâh perdesiyle işgâl etmek sûretiyle nâyın perdelerini kemân kadar bir vüs'ate îsâl eyledim. Çünkü şûrî, hisâr, şehnâz sadâlarını câmi' olmak üzere bir “zirgüle” perdesi ilavesiyle müşkil'ül icrâ bulunan makâmları, velâsiyyemâ hicâzkârı teshîl ederek, nâyzenleri ses bulmak için baş eğmek, dudak yapmak külfetinden kurtardım. Noksânü görölür ise ikmâlini erbâb-ı fenden istirhâm eylerim”* (Tan, 2012b, s.202-203). Hüsameddin Efendi'nin bildirdiği icra güçlüğü, neyin radyoda mikrofon önünde icra edilmesiyle, artarak devam etmiştir. İşin içine bir de transpoze icralar katıldığında adı geçen makamları icrada, yeni bir sistemin varlığına duyulan ihtiyaç kuvvetlenmiştir. İşte bu ihtiyaçla birlikte artan arayışlar *Musiki Mecmuası*'ndaki tartışmalara kadar uzanmıştır. Tartışmaların merkezinde *klasik* vurgusuyla arayışları, yani perde kaydırma temayüllerini, yok sayma girişimleri ise sonuç getirmemiştir. Bu atmosfer içinde Neyzen

⁵ Bu önerilerden biri Neyzen Salih Dede'ye diğeri de Suriye Ticaret Mahkemesi Başkatibi Hüsameddin Efendi'ye aittir. Detaylı Bilgi için (Ali Tan, “19. Yüzyılda Ney Çalgısına Yeni Perde Önerileri ve Hüsameddin Efendi'nin Tarz-ı Cedidi”, Akademik Araştırmalar, s: 55, İstanbul 2012, sy: 193-208)

Niyazi Sayın bir sistem geliştirmiş ve bu sisteme perde pozisyonları da ekleyerek mücennep bölgesinin icrasını kolaylaştırmıştır. Neyzen Niyazi Sayın'ın önerdiği sistem Tablo VII'de görülmektedir.

Tablo VII- Neyzen Niyazi Sayın Açkısı

Perde Adı	Kaçını Birime Denk Geldiği
Aşiran Perdesi	13. birimden 3 mm yukarı
Neva Perdesi	16. birimden 1 mm yukarı
Nim Hicaz Perdesi	17
Çargâh Perdesi	18. birimden 3 mm aşağı
Segâh Perdesi	20. birimden 1 mm yukarı
Kürdi Perdesi	21
Dügâh Perdesi	22. birimden 1 mm aşağı
Rast Perdesi	26

Bu tablodaki kaydırma miktarları kamışın durumuna göre yapılır. Perdeler bahsedilen yerlerde küçük olarak açıldıktan sonra istenen ses elde edilene kadar perde ilgili yöne doğru kaydırılabilir. Ayrıca bu sistemde boğaz boğumunun da 2 birim + 3 mm şeklinde olması gerekir. Çünkü bu ölçüden daha uzun bir boğaz boğumu tiz seslerde; daha kısa bir boğaz boğumu ise pest seslerde kayıplara neden olabilir. Neyin iç açkısında da belirli bir sistem mevcuttur. İkinci boğum birinciden biraz geniş; sonraki boğumlar ise kademeli olarak genişleyen bir şekilde açılır. Genel hatlarını bu şekilde özetleyebileceğimiz Neyzen Niyazi Sayın Açkısı günümüzde birçok ney yapımcı tarafından uygulanmaktadır.

Sistemdeki perde temayülleri de tarihi neylerle benzerlik göstermektedir. Örneğin çargâh perdesi Neyzen Niyazi Sayın sisteminde olduğu gibi 62 adet tarihi neyin % 69,6'unda da pest bölgeye kaydırılmıştır. Dügâh perdesinin ise tarihi neylerde pest bölgeye alınma oranı %71,4'tür.

SONUÇ

Son elli yılda geleneksellik-yenilik-yozlaşma üçgenine sıkışan günümüzde ise bu çıkmazın çok uzağında hızla gelişen ney açkısı alanında geçmişin ölçülerini, yakın dönemin tartışmalarını ve Neyzen Niyazi Sayın'ın açkı sistemini inceledik. Buraya kadar ki bilgilerden ney açkısının gelenekte de 26'lı sisteme ilave perde kaydırmaları ihtivâ ettiğini görmek mümkündür. Yani ney boyunun 26'ya bölünmesiyle oluşan genel şablonda aşiran perdesinin mutlaka neyin 13. birimine açılması şartı yoktur. Bu nokta, perde-boğum ilişkisinin tahlil edilmesine imkan vermek için neyin üzerine işaretlenen nazari bir noktadır⁶. Yapımcı bu bölgeyi işaretleyip perdenin pest kalacağını

⁶Perdeler boğumun hemen kenarına ya da boğumun üzerine açılmamalıdır. Bu yüzden yapımcı, perdelerin neyin hangi birimlerine denk geldiğini önceden görmelidir.

düşündüğünde merkezi tiz bölgeye taşıyabilir. Günümüzdeki neylerin çoğunda aşiran perdesi, bu merkezde (neyin ortasında) pest işitildiği için tiz bölgeye kaydırılmaktadır. Örneğin Mesut Paker açkısına göre aşiran perdesi 13. Birimden itibaren 2,5 mm tiz bölgeye doğru kaydırılır. Bununla birlikte aşiran perdesi Topkapı Sarayı Müzesi Envanteri 3376 numaralı neyde 5,2 mm; 889 numara neyde 9,5mm; Konya Mevlevihanesi Müzesi Envanteri 376 numaralı neyde 3,1 mm; 1331 numaralı neyde 2 mm; 1332 numaralı neyde 5,4 mm; 1431 numaralı neyde 7,2 mm; 1432 numaralı neyde 9,5mm tiz bölgeye kaydırılmıştır. Perde hareketleri görüldüğü gibi gelenekselliğe engel değildir. Hatta bu hareketler, tarihi neylerdeki uygulamayla çelişmediği için gelenekseldir. İşte bu çerçeveden bakıldığında, Neyzen Niyazi Sayın'ın, Hüsameddin Efendi'nin bahsettiği sıkıntılarını izale etmek için, ortaya koyduğu sistemle "Müstakil Açkı" geleneğini sürdürdüğü görülebilir.

KAYNAKLAR

- Derya, S. (1986). Ney Açkısı Konusunda Değişik Görüşler, *Musiki Mecmuası*, Sayı:413 s.14-15
- Tan, A. (2012a). Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. M. Nuri Uygun, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Tan, A. ve Çıpan M. (2013). Ney, Konya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü
- Nasuhioğlu, O. (1981)-----, *Musiki Mecmuası*, Sayı:382 s.17
- Tan, A. (2012b) 19. Yüzyılda Ney Çalgısına Yeni Perde Önerileri ve Hüsameddin Efendi'nin Tarz-ı Cedidi, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 55, s.193-208
- Tür, İ. (1985). Klasik Tarzda Açılmış Neyler Hakkında Bir eleştiri ve Yeni Bir Sistem, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 410, s.4
- Tümer, H. (1998). Ney Üfleme metodu, Haz: Fevzi Halıcı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Tarihi Ney

Rauf Yekta Beyin Mansur Neyi, Ali Balakbabalar Koleksiyonu, Ölçüm Tarihi Mart 2015



BİLEŞİK MAKÂM BÛSELİK

Dr. Sühan İRDEN¹

ÖZET

Bu araştırmanın amacı Türk mûsikîsi nazariyatçılarının ortaya koymuş oldukları nazariyat kitaplarındaki Bûselik makâm tanımları ile bestekârlar tarafından yapılan eserlerdeki Bûselik makâm işleniş ve kullanımını bilimsel bir gerçekliğe dayandırarak belirlemektir.

Bu amaç doğrultusunda "Makâm", "Çeşnî" ve "Seyir" kavramları Abdülbaki Nâsır Dede'nin vermiş olduğu makâm tanımı esası üzerinden yeniden değerlendirilerek çalışılmıştır. Abdülbâki Nâsır Dede makâmı "asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir" şeklinde açıklamıştır. Rauf Yektâ Bey geleneksel müzik kuramını Antik Yunan müzik kuramı ile irtibatlandırıp, dörtlü beşli yapıları ve bu yapıların birleşimlerinden oluşan dizileri temel alan bir kuram anlayışı ortaya koymuş Sadettin Arel ve Suphi Ezgi de bu anlayışı benimseyip devam ettirmişlerdir. Makâmı dizilerle açıklama tercihinin çeşnî kavramını yarattığı, aslında çeşnî denilen şeyin Nâsır Dede'de ifade edilen makâm kavramının kendisi olduğu ve "En basit makâmın bile bir bileşim" olduğu düşünülmektedir.

En iyi biçimde çözümlenmek için bütünü gerektiği kadar parçalara ayırmak prensibiyle Bûselik makâmının incelendiği bu makale makâmın geleneksel kullanımlarıyla incelenmesine kaynak olacak niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Bûselik, Makâm, Çeşnî, Dizi, Türk Mûsikîsi, Seyir, Perde, Nazariyat, Bestekâr.

THE COMPOUND MAKAM (MODE) BÛSELİK

Dr. Sühan İRDEN²

ABSTRACT

This study aims to determine the definition of makam Bûselik in theory books written by Turkish Music theorists and the process and application of makam Bûselik in musical pieces of composers by attribution to a scientific merit. In line with this objective, such concepts like "Makâm (Mode)", "Çeşnî (Flavour)" and "Seyir (Behaviour)" are examined by re-evaluation and identification based upon the definition of makam by Abdülbâkî Nâsır Dede to whom, makam is a melody, when heard with its essential faculties, is demonstrative of an idiosyncratic integrity and character and impossible to disintegrate (or assimilate into something other). Rauf Yekta Bey established a correlation between the traditional and

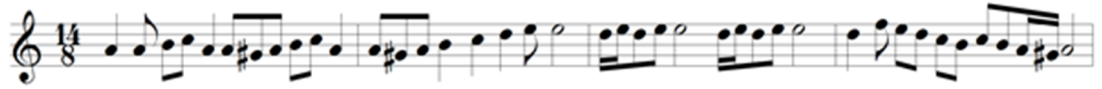
¹ Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, irdensuhan@hotmail.com.

² Asst. Prof., Selçuk University, Dilek Sabancı State Conservatory, Department of Traditional Turkish Music, irdensuhan@hotmail.com.

Ancient Greek music theory and introduced a doctrine that is based on tetrachord and pentachord patterns and the scales which are the combinations of these patterns. This doctrine then was adopted and sustained by Sadettin Arel and Suphi Ezgi who argued that interpreting makams via scales has created the notion of çeşnî (flavour) which is fundamentally the makam itself as defined by Abdülbakî Nâsır Dede and thus even the simplest of makams is actually a compound makam. This article in which the makam Bûselik is examined can be a source material for the examination of makams by their traditional applications, utilizing the principle that the whole needs to be dissected as much as possible for the best solution.

Keywords: Bûselik, Makam, Flavour, Scale, Turkish Music, Behaviour, Pitch, Theory, Composer.

GİRİŞ

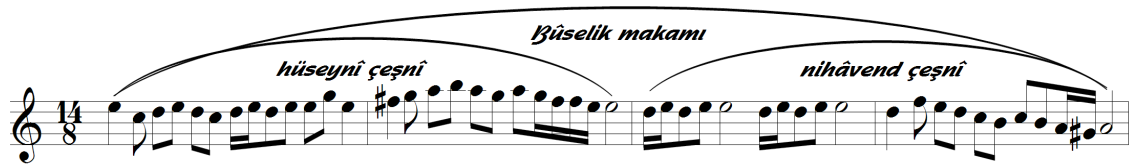


Nota 1: Musâhib Seyyid Ağa'ya ait Nihâvend âyîn-i şerîfin düğâh perdesi üzerindeki yazılımı.

Yukarıda yer alan bu ezginin makâmı sizce nedir diye bir soru sorulmuş olursa, (makâmaların dizilerle öğretimi ve öğreniminden kaynaklandığı düşünülen algı anlayışıyla) azımsanmayacak oranda Bûselik cevabının verileceği düşünülmektedir. Hâlbuki Musâhib Seyyid Ağa'ya ait olan ezgi, düğâh perdesine transpoze edilerek yazılmış, Nihâvend âyîn-i şerîf'ne adını veren ezgidir. Eğer ezgi aşağıda verilen örnekteki gibi; rast üzerinde nigâr (AEU sistemine göre çârgâh) ve düğâh perdesinde nihâvend (AEU sistemine göre bûselik) çeşnîlerinin bileşimleri ile veya ikinci örnekteki gibi; hüseyinî çeşnîsi ile düğâh perdesinde nihâvend (AEU sistemine göre bûselik) çeşnîlerinin bileşimleri ile oluşturulsaydı Bûselik makâmı olabileceği düşünülmektedir.



Nota 2: Râst perdesinde Nigâr ve düğâh perdesinde Nihâvend çeşnî bileşimlerinden oluşan Bûselik makâmı örneği.



Nota 3: Hüseyinî çeşnîsi ile düğâh perdesinde Nihâvend çeşnî bileşimlerinden oluşan Bûselik makâmı örneği.

Bu çalışma; Bûselik makâmının basit değil de bileşik bir makâm olduğuna bilimsel yönden açıklık getirme gayreti olup konunun çeşitli eser örnekleriyle irdelenerek açıklanmasını amaçlamaktadır.

BÛSELİK MAKÂMİ ALGISI ÜZERİNE

19. yüzyılda Rauf Yektâ Bey oktavı 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi ortaya atmış, bu sistem sonraları Hüseyin Sadettin Arel ve Doktor Suphi ezgi tarafından geliştirilip savunulmuş, çağında ve sonrasında da bilhassa öğrencileri tarafından büyük çapta kabul görmüştür (Yener, 2014: 16).

Sistem birçok açıdan eleştirilse de Türk müziği eğitim kurumları başta olmak üzere eğitim ve öğretimde hâlâ geçerliliğini sürdürmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Basit makâm oluşturulabilmesi için bir takım kurallar vardır. Bir tam beşli ile tam dörtlü birleşimi veya bir tam dörtlü ile tam beşli birleşimi ile oluşan dizi kavramı içerisinde belirli kurallara göre yapılacak seyirlerle basit makâmlar oluşturulabilirler. Bu anlayışa göre Bûselik makâmı içinde sistem kurucuları tarafından çeşitli yorumlar yapılmış benzerlikleri yanında farklılıkları da ortaya çıktığı görülen tanımlar tespit edilmiştir.

Sistemin kurucularından *Hüseyin Sadettin Arel* Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri'nde Bûselik makâmının çıkıcı bir seyre sahip olduğunu, bûselik beşlisiyle hicâz dörtlüsünün birbirine eklenmesinden meydana geldiğini, beşinci derece olan hüseyinî perdesinin güçlü, düğâh perdesinin ise karar perdesini olduğunu, donanımda makâmın hiçbir işaret kullanmadığını belirtmiştir (Akdoğan, 1991: 44-45).



Nota 4:Hüseyin Sadettin Arel'e Göre Bûselik Makâmı Dizisi



Nota 5:Hüseyin Sadettin Arel'e Göre Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.

Hüseyin sadettin Arel tarafından nota 4'de verilen dizi de nîm şehnâz perdesi kullanılmasına rağmen donanımda herhangi bir işaretin kullanılmadığının ifade edilmesinin çelişki yarattığı ve nota 5'de Bûselik makâmı ezgisi olarak verilen örneğin düğâh perdesi üzerine göçürülmüş Nihavend (hattâ Nihâvend-i Rûmî) makâmı olduğu düşünülmektedir.



Nota 6:Hüseyin Sadettin Arel'e Göre Bûselik Bize Göre Nihâvend-i Rûmî Makâmı Ezgi Örneği.

Sistemin diğer kurucularından *Suphi Ezgi* ise Bûselik makâmının iki türlü diziden oluştuğunu açıklamış, birinci dizinin bûselik beşlisiyle hicâz dörtlüsü, ikinci dizinin bûselik beşlisiyle kürdî dörtlüsü birleşimlerinden oluştuğunu belirtmiş, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'ye ait olan şarkı formunda “Zülfündedir benim bahtı siyâhım” güfteli eseri ile Delâlîzâde İsmâil Efendi'ye ait olan nakış yürük semâî formunda “Cefâsı âşika yârin vefâ değilde nedir?” güfteli eserlerini örnek olarak vermiştir (Ezgi, 1935: 75).

Büselik Şarkı

"Zülfüdedir benim baht-ı siyâhım"

Beste: İsmâil Dede Efendi
(17 78-1846)

Usûlü: Aksak Semâi

AH ZÜL FÜN DE DİR BE NİM
 BAHTI Sİ YÂ HIM CE NAN EY
 SEN DE KAL DI GE CE
 GÜNDÜZ Nİ GÂ HIM CE NAN EY
 A MAN BE Lİ YÂ RİM AH
 İN Cİ TİR MIŞ SE Nİ
 ME GER Kİ Â HIM
 ME GER Kİ Â HIM
 SE Nİ SEV DİM O DUR
 BENİM GÜ NÂ HIM CE NAN EY
 A MAN BE Lİ YÂ RİM

Nota 7:Suphi Ezgi'nin Büselik makâmına verdiği İsmâil Dede Efendi'nin Şarkı Örneği.

Bûselik Nâkiş Yürük Semâî

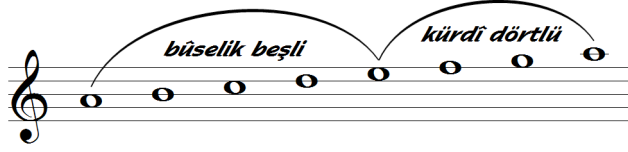
Bîst: Dellâlzâde İsmâîl Efendi

CE FA SI A ŞI KA YA RIN VİFÂ DİŞİL DE NE DİR GA ZAP LA BİR
 NİGÂHI DA SAFA DE ĞİŞ DE NE DİR GAZAP LA BİR NİGÂHI DA SA FÂ DE ĞİL
 DE NE DİR VAY VAY TA DİR DİR TEN NA TİLLİLEN DETDEREDİL Lİ NEY NEY NEY
 TA DİR DİR TEN NA TİLLİLEN DETDEREDİL Lİ NEY VAY AH SA NA BU CÂ NÜ DİLİ VER
 DİM EY ME Hİ DEV RAN AH AH KUR BA NIN O LAM
 YAR HAY RA NIN O LAM SA NA BU CÂ NÜ DİLİ VER DİM EY ŞU Hİ
 DEV RAN AH AH KUR BÂ NIN O LAM YAR HAY
 RA NIN O LAM DOST EY ŞE Hİ MÜL Kİ HÜS Nİ ÂN BEN DE İ ÜF
 TÂ DE GÂN NÂ ZI NA HAY RAN VAY GEL GEL
 BEN DE İ LÛT FUN VAY GEL GEL S3A YE PE NÂ
 HİZ VAY GEL GEL LÛT FU NA KUR BAN

Nota 8:Suphi Ezgi'nin Bûselik makâmına verdiği Dellâlzâde İsmâîl Efendi'nin Şarkı Örneği.



Nota 9:Suphi Ezgi'ye Göre Bûselik Makâmı Dizisinin Birinci Şekli.



Nota 10:Suphi Ezgi'ye Göre Bûselik Makâmı Dizisinin İkinci Şekli.

Suphi Ezgi'nin Bûselik makâmına vermiş olduğu örnek eserler incelendiğinde her iki eserde de hüseyinî perdesi üzerinde hicâz çeşnîyi yaratacak perdelerin / notaların kullanılmadığı tespit edilmiştir. Kullanılmadıkları halde neden makâm anlatımında varmış gibi anlatıldığıının sorgulanması gerektiği düşünülmektedir.

Türk müziğinin diğer önemli müzikologlarından Rauf Yektâ Bey'e göre Bûselik makâmı dizisi; düğâh perdesinde bûselik beşlisi ile hüseyinî perdesinde kürdî dördlüsünün birbirine eklenmesinden oluşmuştur (Yekta, 1986: 73-74).

Bûselik makamı
Ambitus

Semai MM $\text{♩} = 60$

Hüseyinî makamına geçki

Bûselik makamına dönüş

Nota 11:Rauf Yektâ Bey'e Göre Bûselik Makâmı Dizisi ve Bûselik Makâm Seyri Örneği .

Nota 12:Rauf Yektâ Bey'in Verdiği Büselik Makâm Seyrinin Makâmsal Analizi.

Rauf Yektâ Bey'in Büselik makâmına vermiş olduğu seyir örneğinde, gelenekte bestelenmiş eserler örnekleriyle çelişmeyen bir anlayış gösterdiği düşünülmektedir. Bugün makâm öğreniminde kullanılan en yaygın kaynaklardan biri olduğu düşünülen İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri" isimli kitabındaki Büselik makâmı tanımına göre " Büselik makâmının durağı düğâh perdesi, güçlüsü hüseyinî perdesi olup makâmın dizisi hem düğâh perdesi üzerinde büselik beşlisine hüseyinî perdesi üzerinde kürdi dörtlüsünün eklenmesiyle hem de düğâh perdesinde büselik beşlisine hüseyinî perdesi üzerinde hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Nota 13:İsmail Hakkı Özkan' a Göre Büselik Makâm Dizisinin Birinci Şekli.

Nota 14:İsmail Hakkı Özkan' a Göre Büselik Makâm Dizisinin İkinci Şekli

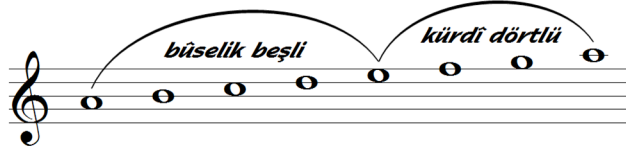
Asma Karar Perdeleri: Büselik makâmı dizisi Batı müziğinin La minör dizisi ile aynıdır. Yani Batı müziği bakımından La minördür. Hüseyinî üzerinde kürdi bulunan dizi, eski minör, hicâz bulunan dizi ise "Armonik minör" dür. Melodik minör tarzı bizde kullanılmamıştır. Türk müziği bestecilerine bu dizi fazla Batılı ve sert geldiğinden makâmın esas yapısında olmamakla beraber, bazı küçük geçkileri yapmayı adet edinmişlerdir... Her minör bağlı majörüne geçki yapar; Büselik makâmı dizisi la minör olduğuna göre, zaman zaman sol

bakiye diyez (nim zirgüle) perdesini atıp yerine rast perdesini kazanır ve bu arada biraz da çârgâh perdesinde kalış yaparsa do majör'e yani bizim Çârgâh makâmımıza geçki yapmış olur. Yukarıda sözü edilen geçkilerden birini veya birkaçını yapmak veya yapmamak tamamen bestecinin zevk ve tekniğine kalmış bir şeydir. Bununla beraber yapılmasında ifade bakımından fayda olduğu da muhakkaktır..." denilmiştir (Özkan, 1990: 98-100).

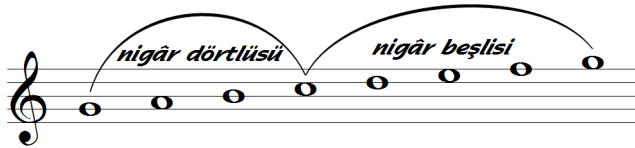
İsmâil Hakkı Özkan'ın Bûselik makâm dizi anlatımında Suphi Ezgi'nin anlayışıyla örtüştüğü söylenebilir. Fakat "Bûselik makâmı dizisi Batı müziğinin La minör dizisi ile aynıdır. Yani Batı müziği bakımından La minördür. Hüseyinî üzerinde kürdi bulunan dizi, eski minör, hicâz bulunan dizi ise "Armonik minör" dür. Melodik minör tarzı bizde kullanılmamıştır..." gibi makâm kavramıyla hiç ilgisi olmadığı halde minör ve majör dizi kavramlarının iç içe kullanılmasının sorgulanması gerektiği düşünülmektedir.

2006 yılında "Türk Müsîkisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Bûselik Makâmının Karşılaştırılması" konulu bir yüksek lisans tezinde çeşitli formlarda farklı bestekârlarca Bûselik makâmında bestelenen 63 tane eser incelenmiş, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve İsmâil Hakkı Özkan'ın tarifini verdikleri hüseyinî perdesi üzerindeki hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğu öne sürülen Bûselik makâmı dizisinin eserlerin hiçbirinde kullanılmadığı tespit edilmiştir (İrden, 2006: 149).

Bûselik makâmıyla ilgili günümüz nazarı kaynakları içinde en çarpıcı tespitlerinden birinin Yakup Fikret Kutluğ "Türk Müsîkisinde Makâmalar" kitabında yapıldığı düşünülmektedir. Kutluğ'a göre "Lâdikli Mehmet Çelebi'den sonra Hüseyinî makâmı Bûselik makâmına eklenmiş ve gösterilmiştir. Ancak, bu devir dâhil, bugüne kadar bûselik eserlerde değişmeyen ve bûselik' in çeşnîsinin meydana getirilmesinde varlığı zorunlu olan Nigâr makâmı melodik yapıda yer almış, makâm iki ayrı dizinin birleşmesi ile hâsıl olmuştur: Buselik ve nigâr.



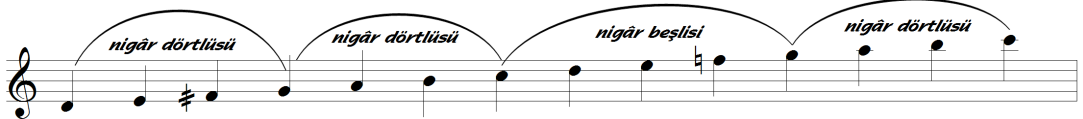
Nota 15:Yakup Fikret Kutluğ' a Göre Bûselik Makâmını Oluşturan Bûselik ve Nigâr Dizileri.



Nota 16:Yakup Fikret Kutluğ' a Göre Nigâr Makâmı Dizisi.

Bûselik' in seyri esnasında, hüseyinî tizindeki seslerde kürdî geçkisi içinde dolaşıldığı gibi, eski müsikîcilerin Hüseyinî makâmı üzerinde ısrarlı durmaları gözden kaçırılmamalıdır" ifadeleri yer almaktadır (Kutluğ, 2000: 158).

Bunun yanında Nigâr makâmı için Kutluğ tarafından "...rast perdesi üzerinde kurulu Nigâr makâmı dizisine, pestte yegâh perdesi üzerinde nigâr dörtlüsünün ve tizde gerdâniye perdesinin üzerinde yine nigâr perdesinin eklenmesiyle oluşmuştur. Şeması şöyledir:



Nota 17:Yakup Fikret Kutluğ' a Göre Nigâr Makâmı Dizisi ve Genişleme Bölgeleri.

Genelde, çârgâh perdesi açarak seyre başlayan Nigâr makâmı, evvela rast perdesi kurulu nigâr dörtlüsü içinde kısa bir seyir gösterdikten sonra çârgâh perdesi üzerinde kurulu tiz beşli içinde seyrine devam eder. Bu arada yine gerdâniye perdesinden daha tize doğru yine nigâr dörtlüsü içinde kısa seyirler gösterir. Çârgâh perdesi aynı zamanda güçlü görevi de yapar. Tiz durak gerdâniye perdesidir. Gerdâniye perdesine doğru tizleşmelerde gerdâniye perdesi üzerinde uzun seyirler görülmez. Hüseyinî perdesi etrafında ve üzerinde yapılan seyirler daha fazladır. Hüseyinî perdesi üzerinde kısa asma kararlar verilir. Rast perdesine doğru inişte, düğâh perdesi belirli surette vurgulanır. Rast perdesinden yegâh perdesine doğru inişte hüseyinî aşırın perdesi yine çokça vurgulamalar yapılan bir perde olur. Kararda yegâh perdesi üzerinde nigâr dörtlü gösterilir ve bu seyirden sonra rast perdesinde karara varılır...” denilmektedir (Kutluğ, 2000: 301-302).

Tüm bu tanımların hangi çıkarımlarla bugüne geldiğini algılayabilmek adına Bûselik makâmının tarihsel sürecine de bakmak gerektiği düşünülmektedir.

TARİHSEL SÜREÇTE BÛSELİK MAKÂMİ İLE İLGİLİ BAZI NAZARÎ TANIMLAR

Bûselik makâmının geçmişten günümüze nazarî açıklamalarıyla ilgili olarak Safiyyüddin (?-1294), Kutbuddin Mahmud Şirâzî (1236-1311), Abdülkâdir Merâgî (?-1435), Fettullah Şirvânî (?-1486?), Lâdikli Mehmed Çelebi (?-1482 veya 1500) ve Alişâh bin Hacı Büke'de verilen Bûselik dizinin günümüzün Kürdî makâmı dizisine benzediğini söyleyebiliriz. Safiyyüddin'e göre Bûselik makâmında sesler ve aralıklar aşağıdaki gibidir (Levendoglu, 2002: 63).

A B h H T YB Yh YH
B T T B T T T



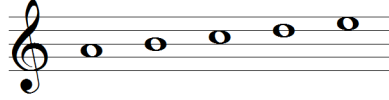
Nota 18: Safiyyüddin'de Bûselik Makâmı Dizisi.

Yukarıda Bûselik adıyla geçen bu dizi Yakup Fikret Kutluğ'a göre II. Beyazıt Han devrinde Lâdikli Mehmed Çelebi tarafından makâmın adı Kürdî olarak değiştirilmiş ve bugüne kadar gelmiştir (Kutluğ, 2000:152). Ancak Lâdikli, Bûselik makâmını tarif ederken (rast perdesi üzerinde bugünkü bûselik beşlisinin perdelerini vererek) makâmın seyrine tiz bölgeden başlanması gerektiğini söyleyip şu aralıkları vermiştir.

Son T B T T Başlangıç

Bedri Dilşâd'ın Muratnâme'si, Hızır bin Abdullah'ın Kitâb-ül-Edvâr'ı, Kırşehirî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde ise makâmlar arasında sınıflanan Bûselik hakkında sözel bir seyir tarifi verilmediği, XVI. yüzyıl yazarlarından Seydî'de ise sadece karar perdesinin düğâh perdesi olduğu belirtilmiştir (Levendoglu, 2002: 64).

Bûselik makâmının XVII. yüzyıldan itibaren günümüzdekine daha çok benzeyen şekillerine rastlamanın mümkün olduğu, Kadızâde Tirevî'de Bûselik makâmı seyri ve kararının bu yazarın yaşadığı dönemin Hüseyinî makâmı gibi olduğu ancak Bûselik makâmında kullanılan segâh perdesinin çârgâh perdesine yakın olan bir perde olduğu Hüseyinî makâmı ile aralarındaki tek farkın bu perde olduğu, Bûselik makâmı seyrine hüseyinî perdesinden başlayarak pençgâh (bugünkü nevâ perdesi), çârgâh ve segâh perdesini kullanıp düğâh perdesinde karar verdiği belirtilmiş, porte üzerinde şöyle gösterilmiştir (Levendoglu, 2002: 65).



Nota 19:Tîrevî'de Kullanılan Bûselik Makâmı Perdeleri.

Kantemiroğlu'nda makâmın ses sahası genişlemiş ve segâh yerine kendi adıyla anılan bûselik perdesini kullandığı, makâm seyrine düğâh perdesinden başladığı, bûselik ve çârgâh perdesine çıkarak kendini gösterdiği ifade edilip makâmın tam perdeleri kullanarak tiz hüseyîne kadar çıkıp aynı perdelerle geri dönerek düğâh perdesinde karar verdiği pest bölgeye inmek istendiğinde ise yegâh perdesine kadar inip tekrar düğâh perdesinde karar verdiği belirtilmiştir (Tura, 2001: 81-82).

Tanbûrî Küçük Artin tarafından yazılan *Mûsikî Edvâr*'ında Bûselik makâmı aşağıda verilen seyir gibi olduğu belirtilip Kadızâde Tîrevî'nin verdiği seyir tarifi ile paralellik gösterdiği belirtilmiştir (Judetz, 2002: 46).



Nota 20:Tanburî Küçük Artin'de Kullanılan Bûselik Makâmı Seyri.

Hızır Ağa, Tefhimü'l-makâmat'ında Bûselik'in oniki makâmdan onuncusu olduğu bilgisinden başka bir bilgi verilmediği belirtilmiştir.

Marmarinos'un risâlesine göre Bûselik makâmı seyri hüseyî perdesinden başlar ve nevâ, çârgâh, bûselik, düğâh perdelerini kullanarak rast perdesine iner ve burada asma kalış yapar. Tekrar düğâh, karadüğâh (Marmarinos'un risâlesinde verilen tanbûr skalasında segâh ile çârgâh arasında bulunan bir perdedir), çârgâh, bûselik, düğâh ve rast perdeleri ile düğâh perdesinde karar ettiği belirtilmiştir (Levendoğlu, 2002: 67).

Abdülbâki Nâsır Dede'nin verdiği tarifte zirgüle perdesi de diziyeye katıldığı ve bu tanımın günümüzdeki Bûselik makâm dizisinin aynısı olduğu belirtilmiştir (Tura, 2006: 37).



Nota 21:Abdülbâki Nâsır Dede'de Kullanılan Bûselik Makâmı Perdeleri.

Hâşim Bey'de Bûselik makâmı seyrine bûselik, çârgâh, nevâ, hüseyî, acem, gerdâniye perdelerini kullanarak başladığı ve aynı perdelerle çârgâh perdesine kadar inilip yine bu perdeden başlanarak bûselik, düğâh ve zirgüle perdelerine inilerek tekrar düğâh perdesine gelindiği ve karar verdiği belirtilmiştir (Levendoğlu, 2002: 68).

MAKÂM VE BÛSELİK MAKÂMİ İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİMİZ

Abdülbâki Nâsır Dede de makâm "*asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgi*" olarak tanımlanmıştır. (Tura, 2006: 35) Bu tanım üzerinden gidilerek makâm kavramına yaklaşımları gerektiği düşünülmektedir. Çünkü makâm gerçekten de asıl unsuru olan melodilerden bu melodilerin bütünlüğünden oluşmaktadır ve başka bir makâma benzemesi söz konusu olmayan ezgilere sahiptir. Örneğin Hüseyî makâmı kendine özgü bir makâmıdır ve irak perdesinde karar ederse Dilkeşâveran, rast makâmında karar ederse

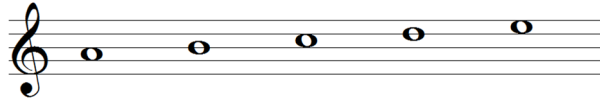
Dilnîşîn vs. adını almaktadır. Adı geçen tüm makâmlar mutlaka hüseynî makâm tınlarını kullanarak farklı perdelerde karar ederler. Dilnîşîn makâm seyri içinde hüseynî çeşnîler tatlar olacaktır ama makâm seyri tadı asla Hüseynî makâm tadına dönmeyip Rast makâm seyriyle bileşerek Dilnîşîn makâm kıvamını hissettirecek lezzetini verecek şekilde dengelenerek oluşturulmalıdır.

“Makâmların öğretiminde dizi kavramı olmazsa olmaz bir kriter midir?”. Diziden ziyâde makâm cümlelerini oluşturan çeşnîlerî tanıyıp algılamamanın olmazsa olmaz kriterler içine alınması gerektiği düşünülmektedir. Bu konular üzerine değerlendirme yaparken doğal olarak akla “çeşnî ile makâm aynı şey midir?” sorusu da gelebilir. Bu soruya yanıt hem evet hem de hayır olabilir. Çeşnî herhangi bir makâmın lezzeti konusunda bize bir his uyandırabilir ve herhangi bir makâmı düşündürebilir. Örneğin aşağıdaki örnek ezgi Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde verilen makâm tarifi algısıyla bazıları için makâm olarak tanımlanmayabilirken bize göre Nâsır Dede'nin verdiği tanıma göre Hüseynî makâmından başka bir tanım yapılamaz. Çünkü asıl unsurları olan perdelerle bu şekilde ezgilendirildiğinde Hüseynî'den başka bir makâma benzetilmesinin mümkün olmadığı düşünülmektedir.

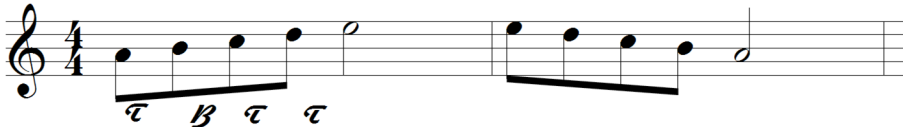


Nota 22:Hüseynî Örnek Ezgi.

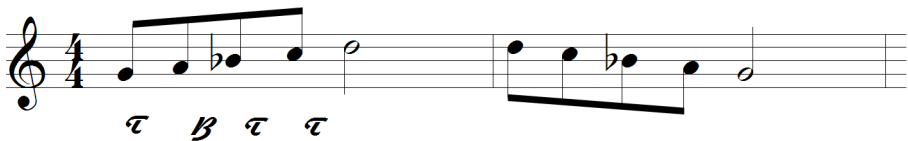
Buna göre bugün bûselik olarak öğretilen dörtlü ve beşlinin aşağıdaki görünümüyle çıkıcı-inici olarak icra edildiğinde; hangi perde de uygulanıp icrâ edilirse edilsin Bûselik yerine Nihâvend olarak ifade edilmesi gerektiği düşünülmektedir.



Nota 23:AEU sisteminde Bugün Bûselik Beşlisi Olarak Öğretilen Fakat Duyumda Aşağıdan Yukarıya veya Yukarıdan Aşağıya Seslendirildiğinde / Çalındığında Nihâvend olduğuna İnanılan Görünüm.

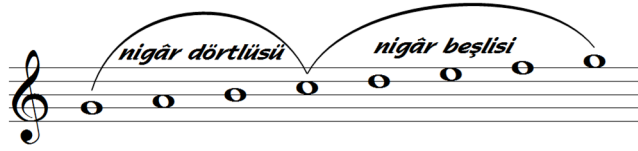


Nota 24:Bugün Bûselik Olarak Öğretilen Bize Göre Nihâvend Olan Ezgi .



Nota 25:Bugün Rast Perdesinde Bûselik Beşlisi Olarak Öğretilen Bize Göre Nihâvend Olan Ezgi .

Yakup Fikret Kutluğ'un değindiği Nigâr dizisinin Türk müziği öğretiminde uygulanmasının mevcut sistemde ki Çargâh dizisine göre daha doğru ve algıyı rahatlatıcı bir unsur olabileceği düşünülmektedir.



Nota 26: Yakup Fikret Kutluğ'a Göre Rast Perdesinde Nigâr Dörtlüsü ve Çârgâh Perdesinde Nigâr Beşlisi Birleşimlerinden Oluşturan Nigâr Makâmı Dizisi.

Tüm bu ifadelere dayanarak bize göre en basit şekilde, Bûselik makâmı; nazârî olarak temelde iki şekilde aktarılabilir. Birincisi, Bûselik makâmı; rast perdesinde nigâr ve düğâh perdesinde nihâvend çeşnîlerin bileşmesiyle İkincisi, Bûselik makâmı; hüseyinî çeşnî ve düğâh perdesinde nihâvend çeşnîlerin bileşimleriyle oluşabilir.

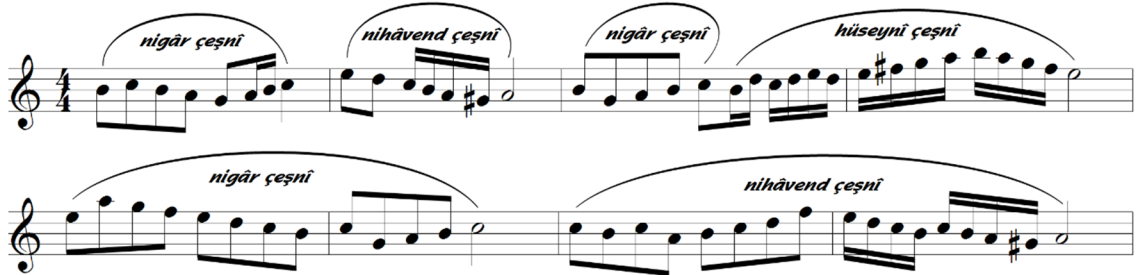


Nota 27: Nigâr ve Nihâvend Çeşnîlerinin Bileşimiyle Oluşan Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.



Nota 28: Hüseyinî ve Nihâvend Çeşnîlerinin Bileşimiyle Oluşan Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.

Temelde yukarıdaki iki notada da oluşan Bûselik makâmının nigâr, hüseyinî ve nihâvend çeşnîlerin karışık olarak kullanımlarıyla da oluşabildiği düşünülmektedir.



Nota 29: Nigâr, Hüseyinî Nihâvend Çeşnîlerinin Bileşimiyle Oluşan Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.

Bûselik makâm seyrinde özellikle Dede Efendi ve sonra ki dönemde çıkıcı ezgilerde nevâ perdesinde hicâz, inici ezgilerde çârgâh perdesinde nikrîz çeşnîlerin kullanılıp makâm seyrinin sonunda tekrar nigâr ve nihâvend çeşnîlere dönüş yapılarak makâm seyirlerinin sonlandırıldığı tespit edildiği söylenebilir.

BÜSELİK ESERLERİN MAKÂM VE GEÇKİ BAKIMINDAN TAHLİLİ

Önemli Not: Eserlerin makâm ve geçki bakımından tahlilleri yapılırken formların makâm anlatımına katkı yapmayan meyân bölümleri analiz edilmemiştir.

Her gördüğü periye gönül müptelâ olur” İsimli Eserin Tahlili

Büselik Beste

Usûlü: Hafif

"Her gördüğü periye gönül müptelâ olur"

Beste: İtrî

The musical score is written in 3/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a half note followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The second staff continues with a half note, a quarter note, and a half note. The third staff features a half note, a quarter note, and a half note. The fourth staff concludes with a half note, a quarter note, and a half note. The score is annotated with various çesni (melodic motifs) and their combinations, such as 'nigâr çeşni', 'nihâvend çeşni', 'hüseynî çeşni', 'rast çeşni', and 'evç perdesinde segâh hüseyinî perdesinde hüseyinî çeşniler iç içe kullanılmış'.

Nota 30: "Her gördüğü periye gönül müptelâ olur" İsimli Eserin Makâmı Anlatan Ezgi Bölümü.

İtrî'nin Büselik makâmında beste formunda bestelediği eserde çârgâh perdesinden rast perdesine nîgâr (AEU'de çârgâh) çeşni ile başlanmış ve yine çârgâh perdesinden dügâh perdesine nihâvend (AEU'de büselik) çeşni ile inilerek Büselik makâmı seyri girişte hemen duyurulmuştur. Sonrasında nevâ perdesinde rast, hüseyinî perdesinde hüseyinî, çârgâh ve rast perdelerinde nigâr çeşnili kullanımlar sonrasında dügâh perdesinde nihâvend çeşnili tam kalışla makâm seyrinin sonlandırıldığı düşünülmektedir.

Bu eserde kullanıldığı düşünülen nigâr, nihâvend ve hüseyinî çeşnilerin Büselik makâmını oluşturan aslî çeşniler oldukları, Büselik makâmının bu çeşnilerin birlikte kullanılması sonucu oluştuğu, makâmın bileşik makâm olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Niyâz-ı nağme-i dil yâre bî-zebân okunur” İsimli Eserin Tahlili

Bûselik Ağır Semâî

"Niyâz-ı nağme-i dil yâre bî-zebân okunur"

Usûlü: Aksak Semâî

Beste: Recep Çelebi

Nota 31: "Niyâz-ı nağme-i dil yâre bî-zebân okunur” İsimli Eserin Makâmı Anlatan Ezgi Bölümü.

Çömlekçizâde Receb Çelebi'nin Bûselik makâmında ağır semâî formunda bestelediği eserde; hüseyinî çeşni ile başlanıp, nigâr ve nihâvend çeşniler kullanılarak seyrin sonlandırıldığı düşünülmektedir.

Bu eserde kullanıldığı düşünülen nigâr, nihâvend ve hüseyinî çeşnilerin Bûselik makâmını oluşturan aslı çeşniler oldukları, Bûselik makâmının bu çeşnilerin birlikte kullanılması sonucu oluştuğu, makâmın bileşik makâm olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Bir pür cefâ hoş dilberdir İsimli Eserin Tahlili

Bûselik Şarkı

"Bir pür cefâ hoş dilberdir"

Usûlü: Evfer

Beste: 3. Selim

Nota 32: "Bir pür cefâ hoş dilberdir” İsimli Eserin Makâmı Anlatan Ezgi Bölümü.

III. Selim'in Bûselik makâmında şarkı formunda bestelediği eserde; çârgâh perdesinden rast perdesine nigâr çeşni ile başlanmış, nihâvend ve nigâr çeşnilerin dönüşümlü kullanımları eser sonuna kadar devam etmiş en son nihâvend çeşni ile eserin sonlandırıldığı düşünülmektedir. Bu eserde kullanıldığı düşünülen nigâr ve nihâvend çeşnilerin Bûselik makâmını oluşturan aslî çeşniler oldukları, Bûselik makâmının bu çeşnilerin birlikte kullanılması sonucu oluştuğu, makâmın bileşik makâm olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

SONUÇ

Makâm kavramının dizi kavramı algısından çıkarılarak Nâsır Dede'nin yaptığı tanıma göre yeniden değerlendirilmesi gerektiği, çeşni kavramının aslında makâm kavramı olarak algılanması gerektiği bu anlayışa göre en basit makâmın bile bileşiminden oluştuğu düşünülmektedir. Bûselik makâmının nigâr, hüseyinî ve nihâvend çeşnilerin iç içe kullanılmasıyla oluştuğu için bileşik makâm olduğu, Bûselik makâmının içinde kullanılan hüseyinî çeşnilerin makâmın aslî unsuru olarak algılanması gerektiği, bu algıyla da Suzidilârâ ve Büzürg gibi makâmlardaki geleneksel seyir kullanımlarının daha kolay algılanabileceği düşünülmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Bûselik dörtlü ve beşli şeklinde öğretilen kavramların yerine Nihâvend çeşnisi olarak öğretilmesi gerektiği, Nihâvend makâmı aktarılırken râst perdesinde bûselik olarak değil nihâvend şeklinde öğretilmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- AREL, H. Sâdeddin. (1991), Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri, Haz: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- EZGİ, Suphi. (1933), Nazarî ve Amelî Türk Müsıkîsi, İstanbul.
- İRDEN, Sühan. (2006), Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Bûselik Makâmının Karşılaştırılması, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- JUDETZ, E. Popescu. (2002). Tanburî Küçük Artin, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- KUTLUĞ, Y. Fikret. (2000), Türk Musikisinde Makâmlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- LEVENDOĞLU, Oya. (2004), "XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makâmlar ve Değişim Çizgileri", Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ÖZKAN, İ. Hakkı. (1998), Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- TURA, Yalçın. (2006), Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Araştırma Gerçeği, Pan Yayınları, İstanbul.
- YEKTA, Rauf. (1986), Türk Musikisi, Pan Yayınları, İstanbul.
- YENER, Sabri, (2014), "Türk Müziğinin Tarihi Gelişimi ve Müziksel Kimlik", Yeni Türkiye Dergisi 57 Türk Müsıkîsi Özel Sayısı, Ankara.



AŞIKLIK GELENEĞİNDE KULLANILAN “MAKAM” KAVRAMI ÜZERİNE MÜZİKAL BİR DEĞERLENDİRME Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ*

ÖZET

Türk müziği ezgi yapısını ifade etmede kullanılan kavram, makam kavramıdır. Makam, belirli bir duyguyu hissettirme adına dizi içerisinde ezgiler oluşturmaktır. Aşıklık geleneğinde ise makam, belirli bir ezgiyi tanımlamada kullanılır. Aşıklık geleneğinde kullanılan bu kavram, ezgi kalıbı olarak düşünülmelidir. Bu durum kavram kargaşasına yol açmakta ve terminolojik sorun oluşturmaktadır. Araştırmada aşık makamı olarak adlandırılan ezgi kalıplarına yönelik müzikal tespitler yapılmıştır. Ezgi kalıpları notaya alınarak Türk müziği açısından kuramsal olarak değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda Türk müziğinde kullanılan makam kavramı ile aşık makamları arasında farklılıklar tespit edilmiş ve aşık makamları ifadesinin yerine farklı öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Makam, Ezgi Kalıbı, Aşık Makamları, Aşıklık Geleneği, Türk Müziği

A MUSICAL EVALUATION ON THE CONCEPT OF MAQAM USED IN THE MINSTRELSY TRADITION

ABSTRACT

The term used to express melodic structure of Turkish music is the concept of maqam (tune). Maqam is to create melodies in scale on behalf of to make feel of a particular emotion. The maqam in the minstrelsy tradition is used to describe a particular melody. This concept is used in the minstrelsy tradition should be considered as a melody patterns. This situation causes a contradiction in terms and constitutes a terminological problem. In research, musical determinations are made melody patterns called as the minstrel maqams. Melody patterns are notated and this notates are considered as theoretical in terms of Turkish music. In the results of the research, the differences were determined between the minstrel maqams with the maqam concept used in the Turkish music and the different proposals were presented instead of expression of the minstrel maqams.

Keywords: Maqam (Tune), Melody Patterns, Minstrel Maqams, Minstrelsy Tradition, Turkish Music

GİRİŞ

Müziği oluşturan iki ana unsurdan biri ses diğeri ise ritimdir. Köklü medeniyetler dağarlarında var olan ses ve ritimleri kullanarak kendi estetik anlayışları içerisinde, sözle ezgiyi birleştirerek müzik sanatlarını ortaya koymuşlardır. Türk müziği de mikrotonal sesleri kullanan makamsal müzikler kapsamında ele alınmaktadır.

Seslerle ifade edilen duyguları adlandırma adına kullanılan makam tanımları, Türk müziğinin tarihsel sürecinde farklılıklar arz etmektedir. “Abdülkadir Meragî’ye gelinceye

* Yrd. Doç. Dr. Hasan Tahsin Sümbüllü, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, htsumbullu@atauni.edu.tr

kadar eski müzik kuramcıları tarafından Makam yerine "şed" ya da "devir" kavramları kullanılmıştır. Safiyyuddin, müzik kuramı üzerine yazdığı kitabına Devirler Kitabı ya da günümüz anlamına göre Makamlar Kitabı olan “Kitabü'l Edvar” başlığını vermiştir. Abdülkadir Meragi ise Türk müziğinde "makam" kavramını kullanan ilk müzikolog olmuştur” (Kutluğ, 2000, s.73).

Türk müziğinde makam kavramının tarifi Safiyyuddin (XIII.yy) ile başlayan sistemci okulun müzik kuramcılarında Abdülbaki Nasır Dede'ye (XVIII.yy) gelinceye kadar yapılmamış, kavram hakkında yeterli bilgi verilmemiştir. Abdülbaki Nasır Dede “Tedkik u Tahkik” isimli eserinde, makamın tarifini yaparak döneminde var olan makamlar hakkında bilgiler vermiştir.

Türk halk müziğinin kaynağını oluşturan aşıklık geleneğinde ise ezgi adlandırmada makam ya da hava kavramları kullanılmaktadır (Sümbüllü, 2006, s.118). Fakat Türk müziğinde kullanılan makam kavramı ile aşık müziğinde kullanılan makam kavramları arasında farklılıklar söz konusudur. Türk halk edebiyatı alanında ve aşıklara yönelik yapılmış araştırmalar içerisinde aşık makamları günümüze kadar aktarılmıştır. Bu araştırmalar doğrultusunda iki disiplin arasında buna benzer terminolojik sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda araştırmada makam kavramı ve aşık makamları ifadesinden kaynaklanan problemlere değinilmiştir.

Türk Müziğinde Makam

Özellikle XX. yüzyıl müzikologları, Abdülbaki Nasır Dede'nin tariflerinden yararlanmışlar ve makamda bütünlüğün (ahengin) varlığını tariflerinde açık veya dolaylı olarak ortaya koymuşlardır. Rauf Yekta Bey'e göre, “makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vasfını belli eden musiki skalasının (dizisinin) hususi bir şeklidir” (Kutluğ, 2000, s.75). Dr. Ezgi'ye göre, “bir dörtlü bir beşliden teşekkül etmiş tam durakla güçlü nağmelerine malik ve müstakil dizilere ve onlarla inşa edilen ezgilere umumiyet üzere makam denir” (Kutluğ, 2000, s.76). Arel'e göre, “dizide veya lahinde seslerin durak ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete makam denilir. Şu halde makam bir durak ile bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur” (Kutluğ, 2000, s.76). Töre'ye göre, “Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir” (Kutluğ, 2000, s.77). Özkan'a göre, “bir dizide durak ve güçlünün önemini belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir” (Özkan, 1994, s.77). Tarifler incelendiğinde dizi içerisinde kullanılan seslerin, aynı duyguyu ifade eden belirli melodik kalıplar içerisinde ezgi oluşturması olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla makam denildiğinde dizi ve kalıp ezgi (seyir) birleşiminden oluşan bir husus olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda; Makam = Makam Dizisi + Seyir olarak tanımlanabilir. Bu tariften yola çıkılarak kalıp ezgi, nağme meydana getirme, gezinme olarak tanımlanan seyir kavramına yönelik tarifler aşağıda sıralanmıştır.

Özkan'a göre, “dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye seyir denir” (Özkan, 1994, s.77). Öztuna'ya göre, “Türk müziğinde makamların karakteristik akışına seyir denir” (Öztuna, 2000, s.425). Akdoğu'ya göre, “geleneksel makam anlayışı içinde hangi perdeden sonra hangi perdenin kullanılması gerektiği seyri oluşturur” (Akdoğu, 1996, s.46). Signell'e göre, “bir makamın seyri, en basit şekli ile belli başlı makam özelliği olan giriş sesi ile karar arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Bir makamın seyri ya en genel anlamda ezgisel yönde ya da repertuardan çok özgül eserlerle tanımlanmıştır. Belirli bir makamın gidişinin ayrıntılı fakat yine de genelleştirilmiş olarak sergilenmesidir” (Signell, 2006, s.62).

Bu tanımlara paralel olarak Zeren'in makam ve seyir tarifi adına ortaya koyduğu açıklamalar dikkat çekicidir. Zeren (2003), makam teriminin belirli bir dizi içerisindeki seslerde rastgele değil de belirli bir **örgü kalıbına** göre dolaşması ile elde edildiğinden söz etmiştir. Bu örgü kalıbına da seyir adı verilmiştir. Dizide örgü kalıbına uygun olarak dolaşılırsa hep aynı duygunun elde edileceğini, dolayısıyla makam denilince anlaşılacak şeyin aslında örgü kalıbı olduğuna dikkat çekmiştir.

“Makam teriminin yalnızca belirli bir ses dizisinde rastgele dolaşmak anlamına gelmediğini müzikle uğraşan herkes bilir. Belirli bir özel dizinin sesleri üzerinde rastgele değil de, belirli bir örneğe (bir örgü kalıbına) göre dolaşılması belirli bir duygu elde edilmesini sağlar. Belirli bir duyguyu sağlayan örgü kalıbı makamdır. Dizi içerisinde bu örgü kalıbına uygun olarak dolaşma biçimi de seyirdir” (Zeren, 2003, s.95).

Zeren'de diğer müzikologlar tarafından ortaya konan tariflere paralel olarak makamın ortaya koyduğu etkiyi yalnız makam dizisine ait seslerde değil bu sesler arasında üretilen ezgilerden, örgü kalıbından kaynaklandığını savunmuş ve bu örgü kalıbının makamı hissettiren unsur olduğunu özellikle vurgulamıştır.

“Türk Müziği'nde makamların oluşturulmasında kullanılan diziler dörtlü ve beşli dizi öğelerinin birbirine eklenmesiyle yapılmış olduklarına göre, diziyi oluşturacak sesler, dizinin ek yeri (basit makamlardaki güçlü perdesi) ve dizinin bitiş sesi (basit makamlardaki durak sesi), o diziyi kullanmaya karar vermekle daha baştan saptanmış olmaktadır. Bunların dışında, aynı diziyi kullanan çeşitli makamları birbirlerinde farklandıracak tek etken olarak, seyir denilen dizide dolaşma biçimi (örgü kalıbı) kalmaktadır.” (Zeren, 2003, s.95).

Bu doğrultuda makam kavramı melodi ya da ezgide var olan ortak duygu, ortak his olarak düşünülebilir. Yani bir müzik ürününde makamın hissettirdiği duygular dinleyicilerde benzer etkiler bırakmalıdır. Ezgide makam değişikliği yapıldığı anda hislerin değişmesi de söz konusudur.

Ayrıca makamı yansıtan en önemli unsurun seyir olduğu yapılan tariflerden anlaşılmaktadır. Seyir tanımlarında ahenk, kalıp ezgi, nağme meydana getirme, gezinme, örgü kalıbı gibi ifadeleri araştırmacılar tarafından kullanılmıştır. Bu farklı kullanıma rağmen nitelik bakımından bir makamı tanımlamadaki işlevselliğinin ortak olduğu görülmektedir.

Aşık Müziğinde Makam

Aşıklık geleneğinde makam ifadesi, 1946 yılında yapılmış Pertev Naili Boratav'ın Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği adlı kitabında ilk olarak rastlanan bir terimdir (Şenel, 1997, s.376). Günümüze kadar M. Fahreddin Kırzioğlu, Eckhard Neubauer, Şeref Taşlıova, Kurt Reinhard gibi araştırmacılar da aşıklık geleneğine yönelik çalışmalar yapmış ve aşık makamları ile ilgili açıklamalarda bulunmuşlardır.

Oğuz (2001), aşık makamlarına yönelik yapılan çalışmalardan bahsetmiştir. Oğuz (2001), bu çalışmalar içerisinde Ensar Aslan'ın Kars ve civarından tespit ettiği 57 Âşık makamından söz edilmektedir. Bu makamlar Divani Makamları, Yanık Makamlar, Uzun Makamlar ve Güzelleme ve Hareketli Makamlar başlıkları altında toplanmıştır. “Halk Müziği ve Oyunları” adlı dergide yer alan makalesinde Özbek, âşıkların kullandıkları ezgiler hakkında da bilgiler vermektedir. Söz konusu yazılarda, âşıkların bestecilik ve şairlik gibi iki yönünün olduğu ve bunun ilkel topluluklara has bir özellik olarak görülmesi gerektiği vurgulandıktan sonra yakın zamana kadar âşıkların kendi dar çevrelerinden çıkamadıkları için ustalarından öğrendikleri “hazır ezgi kalıplarını kullandıkları” görüşüne yer vermektedir (Oğuz, 2001, s.22).

Oğuz (2001), ilk defa bir müzik araştırmacısı gözüyle Nida Tüfekçi tarafından değerlendirilmeye tabi tutulan âşık makamlarının nota değerleri hakkında bilgi ve incelenen makamların notaları verildiğinden bahsetmiştir. Tüfekçi, âşıkların deyişlerini söylerken yeni beste yapmadıkları, yetiştikleri yörelerin müzik tarz ve tavrırları içerisinde kalarak sözlerini eski ezgilerin üzerine döşedikleri kanaatine vararak bu ezgilerin farklı bölgelerde farklı sözlerle aynen yaşamakta olduğu fikrini ortaya koyan nota örneklerine yer verdiğini vurgulamıştır.

Karabulut’a (1995) göre, Aşık Şeref Taşlıova 157 âşık makamının/havasının varlığından ve sınıflandırmasından bahsetmiştir. Aşık makamları; Ağır Sesli Divani Makamlar (Kars Divanisi, Mereke Divanisi, Osmanlı Divanisi, Yerli Divani, Müstezat, Semai...) 21, Tecnis Havaları (Tecnis, Edalı Tecnis, Yedekli Tecnis, Cıgalı Tecnis) 4, Güzellemeler (Çıldır Güzellemesi, Yüyrük, Gökçe, Ahıska, Ardahan, İğdir, Kerem...) 12, Orta ve Yürük Sesli Havalar (Yüce Dağlar, Sarı Telli, Gülebeyi, Muhannes, Ceyran, Lalam, Gülperi...) 33, Yanık Sesli Havalar (Zarınca, Yanık Kerem, Kesik Kerem, Şikeste, İran Şikestesi, Emrah Havası, Kalenderi, İbrahimi...) 47, Yüksek Sesle Söylenen Havalar (Gevheri, Köroğlu, Koçaklama, At Üstü, Tatyani, Bayati, Turnalar, Maya...) 40 olmak üzere toplamda 157 adettir.

Nida Tüfekçi, Şeref Taşlıova’dan tespit ettiği 120 makam incelemesi yaptıktan sonra âşık makamları içerisinde aynı dizi içerisinde farklı isimle anılan makamların olduğundan bahsetmektedir. “Aşığın makam olarak adlandırdığı ezgiler, Türk Sanat Müziği’ndeki makam tarifleri ile izah edilemiyor. Aynı ezgi yapısı ve dizisi içinde olduğu halde değişik makam olarak söylenen ezgiler tespit ettik. Sözgelimi bir usul değişikliği aynı ezginin başka bir ad almasına neden oluyor. Gülebeyi denen bir makamı, Şeref Taşlıova’dan ve İslâm Erdener’den ayrı ayrı tespit edildiğini ancak bunların aynı ritmik ve ezgi yapısı içinde olmadığını belirtiyor” (Karabulut, 1995, s.56).

Aşık müziğinde her ne kadar âşıklar tarafından ezgiyi tanımlamada makam kavramı kullanılmış olsa ya da makam sayısı verilse de Türk müziği ve Türk halk edebiyatı çalışmalarından da görüldüğü üzere makam kavramına yönelik terminolojik bir sorunun var olduğu açıkça görülmektedir. Makam kavramının iki disiplin arasında farklı tanımlandığı fakat ortak kullanılan bir terim olduğu tespit edilmiştir.

Aşık makamlarına yönelik yapılan araştırmalarda âşıkların kullandıkları makam teriminin Türk müziğinde kullanılan makam terimi ile farklılığı da vurgulanmıştır. Fakat Türk halk edebiyatı alanında yapılan çalışmalarda günümüzde hala âşık makamları ifadesinin kullanıldığı görülmektedir.

Şenel, âşık müziği ezgi özelliklerine yönelik yaptığı çalışmada iki kavram arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır. “Günümüzde aşıklık geleneği Kuzeydoğu Anadolu’da Erzurum - Kars ve yöresi ile Orta Anadolu’nun doğusu ve Doğu Anadolu’nun batısında kalan bazı kesimlerde sürdürülmektedir. Kuzeydoğu Anadolu’da sürdürülen aşıklık geleneğinde usta malı söz ve musiki özellikleri, usta-çırak ilişkisi içinde yaşatılmaya çalışılmaktadır. Erzurum-Kars ve yöresinde âşık ezgilerine âşık havaları, âşık makamları, saz havaları, saz makamları veya âşık hacavatları (hecevat) denir. Bilhassa Azeri etkisinde kalan yörelerde ezgi kalıpları için makam terimi kullanılmaktadır. Ancak bu terimin klasik Türk musikisindeki makamlarla hiçbir ilgisinin **bulunmadığını** belirtmek gerekir” (Şenel, 1991, s.554).

“Klasik Türk müziğinde makamlar basit ve bileşik olmak üzere ikiye ayrılırlar. Halk müziğinde makama karşılık müzikal anlamda yanlış olarak “ayak” terimi, âşık müziğinde ise makamı karşılamadığı halde makam terimi kullanılmaktadır. Bu ayak veya makam olarak adlandırılan **kalıp ezgi** niteliğindeki bu melodik yapıların çok az bir kısmı tam ve düzenli bir

seyir gösteren bir dizi olma hususiyeti taşırlar. Bu bakımdan aşık makamı olarak adlandırılan melodik yapıları klasik Türk müziğindeki makamlar gibi **algılamamak** gerekir” (Özarlan, 2001, s.399).

Tutu, araştırmasında aşık müziğinde kullanılan makam kavramının Türk müziği makam kavramı ile farklılık arz etmesinden bahsederek makam kavramı yerine “özel ezgi dokusu” isimli yeni bir öneri getirmiştir.

“Âşık makamı terimi, elimizdeki bilgilere göre geleneğin mensupları tarafından yaygın olarak kullanılmamaktadır. Bunun yerine, yaygın olarak kullanılan terim ise “hava” olarak karşımıza çıkmaktadır. “Hava” teriminin bilimsel çalışmalarda tercih edilmesi, âşık tarzı müzik konusunda çalışacak araştırmacıların, “makam” tabirini “özel ezgi dokusu” anlamında çelişkiye düşmeden kullanabilmesini kolaylaştıracaktır. “Makam” teriminin, bilimsel çalışmalarda “özel müzik dokusu” anlamında kullanılması, incelenen yaratmanın kültür coğrafyası içindeki konumunun belirlenmesinde, ortaklık ve farklılıkların ortaya çıkarılmasında yararlı olacaktır. Bu noktada, farklı yer, zaman dilimi ve ekollerde aynı makamsal unsurların farklı adlar almış olabileceği de gözden kaçırılmamalıdır. Bu sebeple, “makam” teriminin art zamanlı ve eş zamanlı kullanımlarına ilişkin dönüşüm tablolarının hazırlanması düşünülmelidir. Böyle bir çalışma ise, ancak bilim insanlarının geniş katımlı işbirliği halinde gerçekleştirilebilir” (Tutu, 2012, s.99).

Çalmaşur, araştırmasında Erzurum ili aşık müziğinde 68 farklı aşık makamının olduğu fakat Türk müziği makamları ile **farklılık gösterdiğini** belirtmiştir.

“Erzurum ilinde yaşayan 11 âşık ile yapılan görüşme sırasında çalıp söyleyerek örnekler verdikleri ezgiler (aşık makamları) incelendiğinde, ismi geçen makamsal eserlerin hüseyini, uşşak ve segâh makamı dizilerinde olduğu tespit edilmiştir” (Çalmaşur, 2013, s.104).

YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR

Bu araştırma, Türk müziği kuramı ile aşık müziğinde kullanılan makam kavramı arasındaki farklılıkların saptanması amacına yönelik betimsel bir araştırma olup, tarama modeli yöntemi ile yapılan bir çalışmadır. “...Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2005, s.77). Aşık makamları verilerine yönelik sözlü görüşmeler yapılmış, görsel işitsel arşivler taranmıştır.

Araştırma, aşık müziğinde kullanılan Sümmani, Osmanlı Divanisi ve Karaçi makamları olarak ifade edilen ezgi kalıpları ile sınırlıdır. Sümmani, Osmanlı Divanisi ve Karaçi makamları olarak isimlendirilen ezgi kalıplarına yönelik farklı icralar dinlenmiş ve notalar yazılmıştır. Bu icraların birbirleri ile genel hatları ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir. Notalar, farklı icralar içerisinde ortak melodiler göz önünde bulundurularak yazılmıştır. Diğer aşık makamlarına yönelik ezgi kalıplarında da benzerliklerin söz konusu olduğu düşünülmektedir.

BULGULAR

Sümmani Ezgi Kalıbı

Erzurum’un Narman ilçesi Samikale köyünde doğan Aşık Sümmani, aşıklık geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Aşık adı ile anılan ve adına makam ya da ezgi kalıbı olan tek aşık Sümmani’dir. “Aşıklar arasında Sümmani Makamı, Sümmani Baba Makamı olarak adlandırılan kalıp ezgiler, 5 zamanlı birleşik usullerin 2+3 şeklinde ölçülendirilir. Ayrıca kendinden sonra Aşık Ruhsati, Aşık Veysel gibi aşıklar da Sümmani makamında eserler bestelemişlerdir” (Sümbüllü, 2015, s. 27).

Aşıklarla yapılan görüşmelerde Sümmani makamı olarak adlandırılan ezgi kalıbı (Nota-1) birçok aşık tarafından benzer ezgi olarak icra edilmiştir. Sümmani'nin torunlarında Merhum Aşık Nusret Toruni ile Merhum Aşık Murat Çobanoğlu, Merhum Aşık Şeref Taşlıova'ya ait görsel ve işitsel arşivlerle birlikte Aşık Hüseyin Sümmanoğlu, Aşık Sıtkı Emin ile görüşmeler yapılmıştır.

Ezgi kalıbı (Nota-1) çoğunlukla Uşşak 4lü içerisinde inici-çıkıcı olarak seyreder. Eser icrasında söz bölümüne genellikle amman, amman of, ah, ey gibi terennümlerle başlanır. Pest taraftan genişler. Re-Neva perdesinde bazı icralarda Hicazlı geçki yapmasından dolayı Bayati olarak da düşünülebilir. Elde edilen bulgular doğrultusunda Sümmani makamı olarak adlandırılan ezgi kalıbı aşağıdaki gibidir.

Sümmani Ezgi Kalıbı

Yöresi: Namman/ERZURUM

İcra: Nusret TORUNİ
Notaya Alan: Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

Nota 1. Sümmani Makamı Ezgi Kalıbı

Osmanlı Divanisi Ezgi Kalıbı

Osmanlı Divanisi makamı olarak adlandırılan ezgi kalıbı, özellikle Kars ve Azerbaycan bölgesi aşıkları arasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Erzurum yöresi aşıkları isim olarak bilmelerine rağmen Osmanlı Divanisi makamında ezgi icra etmemişlerdir. Bu makama yönelik görsel-işitsel veriler taranmış ve Aşık Kamadar Elesgeroğlu, Aşık Nicat Rizvanoğlu, Aşık Termeyxan'ın icralarına ait ezgi notaya alınmıştır.

Ezgi kalıbı (Nota-2) çoğunlukla Hüseyini dizi içerisinde inici-çıkıcı olarak seyreder. Eser karma hava olarak adlandırılan hem kırık hava hem de uzun hava türlerini içermektedir. Serbest bölümde söz başlar. Ritmik bölümler ise enstrümantal olarak icra edilir. Eser içerisinde usul değişikliği söz konusudur. Elde edilen bulgular doğrultusunda Osmanlı Divanisi makamı olarak adlandırılan ezgi kalıbının bir bölümü aşağıdaki gibidir.

Osmanlı Divanisi Ezgi Kalıbı

Yöresi: Azerbaycan

İcra: Kamandar ELESGEROĞLU
Notaya Alan: Dr. H. Tahsin SÜMBÜLLÜ

Nota 2. Osmanlı Divanisi Makamı Ezgi Kalıbı

Karaçi Ezgi Kalıbı

Karaçi makamı olarak adlandırılan ezgi kalıbı, özellikle Kars ve Azerbaycan bölgesi aşıkları arasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Erzurum yöresi aşıkları, isim olarak bilmelerine rağmen Karaçi makamında ezgi icra etmemişlerdir. Bu makama yönelik görsel-işitsel veriler taranmış ve Aşık Erkanı (Mehmet Oktay) tarafından yapılan icraya ait ezgi notaya alınmıştır.

Ezgi kalıbı (Nota-3) çoğunlukla Segah 5li içerisinde inici-çıkıcı olarak seyreder. Eser, karma hava olarak adlandırılan hem kırık hava hem de uzun hava türlerini içermektedir. Serbest bölümde söz başlar, ritmik bölümler ise enstrümantal olarak icra edilir. Farklı icralarda ritmik bölüm olmamasına karşın söz bölümü çoğunlukla benzer ezgi kalıbı ile icra edilebilir. Elde edilen bulgular doğrultusunda Karaçi makamı olarak adlandırılan ezgi kalıbı aşağıdaki gibidir.

Karaçi Ezgi Kalıbı

Yöresi: Kars

İcra: Aşık Erkanî (Mehmet OKTAY)
Notaya Alan: Dr. H. Tahsin SÜMBÜLLÜ

The musical notation consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff is marked with 'Serbest' and features a complex, dense pattern of sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff continues with similar rhythmic patterns. The fifth staff is also marked with 'Serbest' and ends with a double bar line and a repeat sign (§).

Nota 3. Karaçi Makamı Ezgi Kalıbı

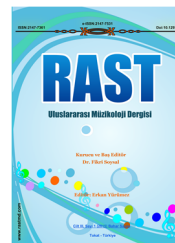
SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Araştırmada, Türk müziğinde kullanılan makam tarifleri içerisinde dizi ve seyir kavramlarının büyük önem taşıdığı, aşık müziğinde kullanılan makam kavramının Türk müziği makam kavramı ile farklılık gösterdiği, aşık müziğinde kullanılan makam kavramının aslında bir ezgi kalıbı olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Halk müziği ve halk edebiyatına dair terminolojik sorunlar üzerine disiplinler arası ortak çalışmaların yapılması, aşık müziğine yönelik yapılan araştırmalarda makam kavramının müzikal açıdan değerlendirilmesi ve bu doğrultuda halk bilimi araştırmalarında makam ifadesinden kaçınılması gerektiği, günümüze kadar kullanılan ve aşık makamları olarak adlandırılan kalıp ezgilerin notaya alınarak kayıt altına alınması, aşık makamı olarak adlandırılan kavramın bir ezgi kalıbı olduğu ve bu kavramı anlatabilecek yeni bir ifadenin tespit edilmesi önerilmektedir. Önerilen kavramlar: Hava, Seyir, Ahenk, Ezgi Kalıbı, Kalıp Ezgi, Nağme Meydana Getirme, Gezinme, Örgü Kalıbı, Özel Ezgi Dokusu.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları
- Çalmaşur, T. (2013). Erzurum İli Aşıklarının Kullandığı Makam İsimleriyle Geleneksel Türk Halk Müziği Makam İsimlerinin Karşılaştırılması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü
- Karabulut, M. (1995). Aşıklık Geleneğinde Söz ve Ezgi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Oğuz, Ö. (2001). *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Özarslan, M. (2001). “Aşıklık Geleneği İçinde Aşık Müziği ve Kimi Problemler”. *Erdem Dergisi (Türk Halk Kültürü Özel Sayısı-II)*. Cilt:3, Sayı:38. Sayfa: 399-409
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları
- Signell, K. L. (2006). *Makam* (Çev. İlhami Gökçen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Sümbüllü, H. T. (2006). Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü
- Sümbüllü, H. T. (2015). *Aşıkların Telinden Sümmani Türküleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 1082
- Şenel, S. (1991). “Aşık Musikisi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt: 3, Sayfa: 553-556). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı
- Şenel, S. (1997), “Türk Halk Müziğinde ‘Beste’, ‘Makam’ ve ‘Ayak’ Terimleri Hakkında”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörünü Bildirileri*, (Sayfa: 372). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Tutu, S. B. (2012). “Türkiye Sahası Aşıklık Geleneğinde Bir Terim Tartışması: Makam”. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı: 163, Sayfa: 93-100
- Zeren, A. (2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Pan Yayıncılık



AZƏRBAYCAN'IN ORTA ƏSR KAMANÇA İFACILARI **Toğrul ƏSƏDULLAYEV¹**

ÖZET

Azərbaycan xalqının tarixi keçmişində kamança ifaçılığы özünəməxsus yeri təşkil edir. Hələ orta əsrlərdən bu günə kimi xalqımız məşhur kamança ifaçılarını yetişdirmişdir. Hazırkı məqalədə orta əsrlərin bir çox kamança ifaçıları əsas tədqiqat obyektı kimi seçilmişdir. Burada kamança ifaçılarının həyat və yaradıcılıq yollarına nəzər yetirilib, ifaçılıq xüsusiyyətləri araşdırılmışdır.

Anahtar Kelimələr: Kamança aləti, ifaçılar, ustad, muğam

MEDIEVAL PERFORMERS INSTRUMENT KAMANCHA **ABSTRACT**

The kamancha performing has its own place in the history of Azerbaijani people. From medievalto nowadays our people have produced well-know kamancha players. As the research objective many kamancha playersof the Medieval are elected in the current article, where it was givenheed to the life and activities f the kamancha players and their features were researched.

Keywords: kamancha, players, maestro, mugam

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛИ ИНСТРУМЕНТА **КАМАНЧА**

РЕЗЮМЕ

Исполнение на кеманче занимает особое место в истории Азербайджанского народа. Еще в средневековья наш народ славился знаменитыми исполнителями на кеманче. В данной статье как основной объект исследования был избран ряд кеманчистов средневековья. Здесь исследуются жизненный и творческий путь кеманчистов и их исполнительство.

Ключевые слова: инструмент кеманча, исполнители, учитель, мугам

GİRİŞ

Azərbaycan xalqınının musiqi zövqünün formalaşmasında xalq çalğı alətlərinin müstəsna rolu vardır. Belə alətlərdən biri də qədim çalğı alətimiz olan kamançadır. Kamança ifaçılarının milli musiqi sənətində özünəməxsus yeri vardır. Həm şifahi ənənəli professional musiqi ifaçılığında, həm də bəstəkar yaradıcılığında kamança alətindən geniş istifadə olunur.

¹Azərbaycan Milli Konservatoriyasının başmüəllimi.

Azərbaycanda müxtəlif dövrlərdə yaşamış bir sıra ustad kamança ifaçıları yetişmişdir. Orta əsrlərdən bu günümüzə qədər mərhələlərlə ən mühüm kamança çalanların ifaçılıq fəaliyyətlərinə diqqət yetirək.

Mənbələrə istinadən məlum olur ki, XI əsrin sonu, XII əsrin I yarısında yaşayıb-yaratmış Azərbaycanın dahi şairi Məhsəti Gəncəvi çəng və rübəblə yanaşı, həm də mahir kamança ifaçısı olmuşdur. Akademik Teymur Bünyadov “Əsrlərdən gələn səslər” əsərində Məmməd Səid Ordubadiyə istinadən Gəncənin ətraf məhəllələrindən biri olan Xərabatda yaşayan Məhsətinin gözəl kamança ifaçısı olduğunu bildirir (Bünyadov, 1993, s.10).

Orta əsrlərdə bir çox Azərbaycan sənətkarları müəyyən səbəbdən xarici ölkələrdə, xüsusən Şərq ölkələrində fəaliyyət göstərmişlər. Onların əksəriyyəti müharibələr zamanı əsir götürülərək xarici ölkələrə aparılmış və bu sənətkarlar qalib tərəfin ərazisindəki saraylarda işləmişlər. Bununla bağlı musiqişünas Sürəyya Ağayeva maraqlı araşdırmalar aparmışdır. O, “Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında” adlı məqaləsində dövrünün məşhur ud çalanı Zeynalabdin Azəri Əvvəddən söhbət açır. O, Cənubi Azərbaycandan Osmanlı Türkiyəsinə Sultan II Bəyazidin oğlu – Şahzadə Əhmədin (1481-1511) dövrü ilə gəlmişdi. Zeynalabdin Azəri Əvvədin şagirdi Hüseyn Əvvəd də tanınmış ud və kamança ifaçısı idi. Burada bir məqama diqqət yetirmək lazımdır. Bildiyimiz kimi, ud və kamança çalğı alətləri müxtəlif üsulla səsləndirilir. Hər ikisi telli (xordofonlu) çalğı alətləri olsa da, onların ümumi, bənzər cəhətləri də vardır. Bu da hər iki alətin qolunda pərdələrin yoxluğudur. Yəni, belə alətlər səsləndirilən zaman ifaçı son dərəcə diqqətli olmalıdır. Barmaq telin üzərində tələb olunan yerdən azacıq aşağı, yaxud yuxarı qoyularsa, ifadə naqislik yaranacaqdır. Bu baxımdan pərdəsiz çalğı alətlərinin ifaçılarının musiqi duyumu yüksək səviyyədə olmalıdır. Əgər ifaçı deyilən tələblərə cavab verərsə, onun ifası mükəmməl alınacaqdır. Bu işdə vərdişlərin də böyük rolu olur.

S.Ağayeva həmçinin Osmanlı sultanı Yavuz Səlimin (1512-1520) Çaldıran döyüşündə (23 avqust 1514-cü il) Səfəvi şahı I İsmayılın (1501-1524) ordusu üzərindəki qələbəsindən sonra da Təbrizdən xeyli rəssam, memar, musiqçi, incəsənət xadimi əsir götürərək Anadoluya apardıklarını bildirir. S.Ağayeva həmin məqaləsində musiqçi əsirlərin arasında bir çox kamança çalanların da olduğunu qeyd edir. Onlardan ustad kamança ifaçıları Şahqulu və onun oğlu Heydərin adlarını çəkir. Bu musiqiçilər “Cəmaəte-mütriban” adlanan saray orkestrində peşəkar ifalarına görə, yüksək mövqe tutmuşdular.

Orta əsrlərdə müasir dövrümüzdə istedadlı sənətkarlara verilən “xalq artisti”, “əməkdar artist”, “əməkdar incəsənət xadimi”, “əməkdar mədəniyyət işçisi” və s. kimi fəxri adlar, titullar olmamışdır. O dövrlərdə ən ustad sənətkara çaldığı alətin adı ləqəb kimi verilərdi. Bu da hər sənətkara nəsisb olmurdu.

S.Onullahi “Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə)” məqaləsində XVI əsrin ən güclü musiqiçilərinin adlarını qeyd edərkən onların çalğı alətlərini də ləqəb (ayama) kimi göstərir: Qütbəddin Nayi (neyçalan), Həbib Udi (ud çalan), Əsəd Sornai və Ustad Şah Məhəmməd Sornai (surna çalanlar), Mövlana Qasım Qanuni (qanun çalan), Sultan Məhəmməd Çəngi (çəng çalan), Mirzə Məhəmməd Kamançayi və Ustad Məsum Kamançayi (kamança çalanlar) və başqaları (Dağlı, 2011, s.54-57).

Mirzə Məhəmməd Kamançayi və eləcə də digər instrumental ifaçılar (Zurnaçı Ustad Həsən, Udçalan Ustad Qulu bəy Hüseynin oğlu Məhəmməd Mömin, Ustad Məsum Kamançayi, Ustad Sultan Mahmud Tənburə, Mirzə Hüseyn Tənburə, Ustad Sultan Məhəmməd Çəngi və başqaları) haqqında Azərbaycanın tanınmış tarixçi-şairi İsgəndər Münşi (1560/61-1634) “Tarix-i aləmə-yi Abbasi” (tərcüməsi: “Abbasın dünyanı bəzəyən tarixi”) adlı əsərində “Xoş avazlıların, mütrüblərin və nəğmə əhlinin adları” məqaləsində geniş

məlumat vermişdir. İ.Münşi Mirzə Məhəmməd Kamançayı haqqında yazır: “Sazəndələr zümərəsindən Mirzə Məhəmməd Kamançayı – əvəzsiz sazəndə idi. (Kamançadan savayı), həm də ud çalardı. İsmayıl Mirzə (burada II Şah İsmayıl nəzərdə tutulur – T.Ə.) zamanında xidmətə daxil olub, həmtaylarından və həmkarlarından üstün oldu” (Türkman, 2009, s.391).

Mütəxəssislər Mirzə Məhəmməd Kamançayının 1576-1577-ci illərdə hakimiyyətdə olmuş II Şah İsmayılın xüsusi kamançaçalanı olduğunu da bildiriirlər (Рахмани, 1960, s.171). Göründüyü kimi mənbədə Mirzə Məhəmməd Kamançayının həm də gözəl ud çalması vurğulanır. Ümumiyyətlə, araşdırmalar apararkən bir sıra kamançaçıların həm də gözəl ud çalmaqlarını müşahidə edirik. Bu da hər iki alətin qolunda pərdələrin olmaması ilə əsaslandırılır. Baxmayaraq ki, kamança və ud fərqli üsullarla səsləndirilir: kamança kamanla, ud isə mizrabla.

İsgəndər Münşi adı çəkilən əsərində XVI əsrdə yaşamış digər tanınmış kamança çalan Ustad Məsum Kamançayının (bəzi mənbələrdə yanlış olaraq Məsud adı ilə təqdim olunur) da adını qeyd edir:

Mənbədən məlum olur ki, Ustad Məsum Vəramin bölgəsinin sayılıb-seçilən və sevilən sənətkarı kimi elin toy-düyünündə iştirak etmiş, sazəndəliklə məşğul olmuşdur. Məsumun qardaşlarının da musiqiçi olduğu vurğulanır, lakin ifaçılıq səviyyəsinə görə onlardan çox üstün imiş. Məhz peşəkar ifasına görə xalq onu Ustad Məsum Kamançayı adlandırmışdır.

Maraqlıdır, İsgəndər Münşi bir sıra başqa sazəndələrdən, instrumental ifaçılardan sözcəkən onların adlarına çalğı alətlərinin adını qoşmur. Məsələn, tənbur (çahartar) çalan bir ifaçını sadəcə Şahsuvar kimi təqdim edir:

“Şahsuvar – tənbur-çahartar (alətində) çalardı. Ustalıqda misilsizlikdən dəm vururdu. Amma onun musiqi ifası çox da duzlu və məlahətli deyildi” (Kərimov, 2002, s.392).

İsgəndər Münşi əsərində digər tənburçalanların adlarına isə aləti – tənburu da əlavə edir: Ustad Sultan Tənburə, Mirzə Hüseyin Tənburə.

Görünür, o dövrdə tənbur çalan Şahsuvarın ifaçılıq sənəti Ustad Sultan Tənburə, yaxud Mirzə Hüseyin Tənburə ilə müqayisədə nisbətən aşağı tutulurdu. Yoxsa, mənbədə o da Şahsuvar Tənburə kimi təqdim olunardı. İ.Münşinin Şahsuvarın “ifası çox da duzlu və məlahətli deyildi” yazması da deyilənlərə aydınlıq gətirir.

Burada fikrimiz heç də Şahsuvarın ifaçılıq sənətini kiçiltmək deyil. Sadəcə məqsəd Orta əsrlərdə çalğı alətinin adının nadir hallarda sənətkarların soyadına qoşulmasını və hər sənətkara ləqəb kimi verilməməsini bildirməkdir. Məqsədimiz belə adqoymanın nə qədər böyük, tələbkar və məsuliyyətli bir iş olduğunu nəzər-diqqətə çarpdırmaqdır.

Orta əsrlərdə yaşamış – Məhsəti Gəncəvi (XI əsrin sonu, XII əsrin I yarısı), Hüseyin Əvvad (XV əsrin sonu, XVI əsrin I yarısı), Şahqulu, onun oğlu Heydər (XVI əsrin I yarısı), Mirzə Məhəmməd Kamançayı və Ustad Məsum Kamançayı (XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəli) kimi ifaçılardan sonra ən məşhur kamançaçalan Qaraçı Hacıbəy olmuşdur. O, XVIII əsrdə yaşamış və ifaçılıq fəaliyyəti göstərmişdir. Qaraçı Hacıbəy haqqında tanınmış musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski (1925-1997) “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” əsərində bir sıra öçerklərdə məlumat verir (Şuşinski, 1985, s.103).

İti biləngə, yüksək texnikaya malik olan Qaraçı Hacıbəy öz şirin barmaqları ilə dinləyiciləri valeh edirdi. Bu baxımdan Qaraçı Hacıbəy xalqın sevimli sənətkarına çevrilmiş, hər yerdə musiqi xiridarları onun bənzərsiz ifasından söhbət açırdılar.

Tədqiqat zamanı məlum olmuşdur ki, bir sıra fərqli alətlərin ifaçıları həm də gözəl kamança çalmışlar. Onlardan Mansurovların məşhur bir nümayəndəsi olan Məşədi Məlik-

məmməd Ağasalah oğlunun (1838-1909) adını qeyd edə bilərik. Məşədi Məlik kamança çalmağı müasiri Ərdəbilli Mirzə Səttardan (1844-1922) öyrənmişdir. 1879-cu ildən 1887-ci ilə qədər Məşədi Məlikin evində qalan Mirzə Səttar ona kamança çalmağın sirlərini öyrədir. Məşədi Məlik 41 yaşında olarkən kamança ifa etməyə həvəs göstərir. Doğrudur, Məşədi Məlik əsasən, tar ifaçılığı ilə məşğul olurdu. Lakin bəzi məqamlarda müxtəlif tarzənləri kamançada müşayiət edirdi.

Məşədi Məlik nəinki tarı, kamançanı, eləcə də telli alətlərdən kəskin fərqlənən, tam bambaşqa üsulla səsləndirilən tütək və qarmon çalğı alətlərini də eyni məharətlə səsləndirirdi. Həmin çalğı alətlərində mükəmməl ifa etməsi Məşədi Məliki dövrünün qüdrətli sənətkarlarından birinə çevirmişdi.

Məşədi Məlikin kamança müəllimi olmuş Mirzə Səttar haqqında görkəmli jurnalist, AMEA-nın müxbir üzvü, filologiya elmləri doktoru, professor Rafael Hüseynov “Min ikinci gecə” əsərində geniş məlumat verir (Hüseynov, 1988, s.16-20). Cənubi Azərbaycan sənətkarlarından biri olan Ərdəbilli Mirzə Səttar, eləcə də Tehranlı Bağırخان dazəmanəsinin tanınmış kamança ifaçılığını olmuşlar.

Aparduğumuz tədqiqatdan göründüyü kimi, alman səyyah və təbiətşünası Engelbert Kempfer (1651-1716) İsveç səfirliyinin nümayəndəsi kimi XVII əsrin sonunda Azərbaycanda (19 dekabr 1683-cü ildə Şamaxıda, 6-9 yanvar 1684-cü ildə isə Bakıda) olmuşdur. O, yol qeydlərinin “XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti” adlı fəslində Azərbaycanda rastlaşdığı 23 çalğı alətinin həm rəsmini çəkmiş, həm də bu alətlərin hər biri haqqında ayrıca məlumat vermişdir. Bu alətlərdən biri də haqqında söhbət açdığımız kamançadır (Kaempfer, 1712, s. 740-745). Engelbert Kempfer özünün çəkdiyi rəsmdə kamançanı 18 rəqəmi ilə qeyd almışdır.

Ədəbi və tarixi faktlardan məlum olur ki, Azərbaycanda ən azı XI-XII əsrlərdə tar da, kamança da səsləndirilib. Bəzən mətbuatda guya, “tarı da ilk dəfə 1861-ci ildə Qafqaza Əli Şirazinin İrandan gətirməsi” ilə də bağlı yanlış fikirlərə rast gəlirik (Bakıxanov, 1985, s.10).

Azərbaycanın ulu şairləri Orta əsrlərdə çalğı alətlərini şeirlərində sanki peşəkar bir musiqişünas kimi vəsf edəblər. Həmin bu şeirlər çalğı alətlərimizə verilən bir sənəd, vəsiqə və hansı xalqa məxsus olduğunu təsdiqləyən “pasport”dur. Əli Şirazini əllərində “bayraq” tutanlara bu tarixi faktların özü tutarlı cavabını verir.

Dövrünün tanınmış sənətkarı, peşəkar kamança ifaçısı Mirzə Səttarın həyat və yaradıcılığı ilə bağlı araşdırmalar apardıqda bir sıra uğurlu nəticələr əldə olundu.

R.Hüseynov Mansurovlar məktəbinin layiqli nümayəndəsi, ustad tarzən Məşədi Süleyman Mansurovun (1872-1955) xatirələrinə istinad edərək, Mirzə Səttarın tərcümeyihalı, xarici görkəmi, xarakteri, əlamətləri və ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında məlumat verir.²

Mirzə Səttar 1844-cü ildə Cənubi Azərbaycanın Ərdəbil şəhərində anadan olmuşdur. O, uşaq yaşlarından kamança çalmağı öyrənmişdir. Mirzə Səttar gecə-gündüz, yorulmaq bilmədən kamança çalır, məşq edərmiş. Qonşuluğunda yaşayan Mirsaleh adlı bir müctəhidmusiqini sevmədiyindən Mirzə Səttarı Ərdəbildən didərgin salır. Onu həbs etdirəcəyi ilə hədələyir. Mirzə Səttar Ərdəbildən Nəmin şəhərinə gedir. Burada bir mütrilə dostlaşır və onunla bərabər Salyana gəlir. Onlar iki ay ərzində Salyanda musiqiçi kimi fəaliyyət göstərir, elin-obanın rəğbətini qazanırlar. Günlərin bir günü Səttarın Nəmin şəhərindən olan musiqiçi dostu qəflətən xəstələnir və dünyasını dəyişir, rəhmətə gedir. Bu

² AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun elmi arxivi, qovluq № 80. Məşədi Süleyman Mansurovun xatirələri.

hadisədən sonra 1879-cu ildə Mirzə Səttar Bakıya köçür. Burada Məşədi Məlikgilə pənah gətirir. 1887-ci ilə qədər onun evində yaşayır. Bu illərdə qeyd edildiyi kimi, Məşədi Məlik Mirzə Səttardan kamança çalmağın sirlərini öyrənir.

Mirzə Səttar tək-cə mahir ifaçı deyildi. O, intellektual səviyyəsinə görə də həmkarlarından və yaşadlarından xeyli seçilirdi. Bir neçə dildə – ərəb, fars, türkcə sərbəst danışır, bu dillərdə mükəmməl yazıb, oxuyurdu. Çoxlu müəllimlə etdiyindən Mirzə Səttar elmin istənilən sahəsindən xəbərdar idi. Onun şirin ifası kimi, danışdıqlarından da doymaq olmurdu. Aydın diksiyası olan Səttarxan natiqliyi ilə də diqqəti cəlb edirdi.

Mirzə Səttarın kamançası da digərlərindən fərqlənirdi. Alətinin çanağının ölçüləri normaldan bir yarım (1,5) dəfə böyük idi. Onun kamançasının qolu da uzun idi. Alətə uyğun olaraq qəmçili (əski azər-türkcə – kaman, yay) də uzun imiş. Çanağın üzərindən ağ və qara sümüksən zolaqlar işlənmişdi. Bu da alətə xüsusi gözəllik verirdi.

Mirzə Səttarın kamançası sökülüb-yığılırdı. Yəni qol çanağa vint ilə bağlanmış. Aşıxlar da vintlə açılıb-bağlanırdı. Mirzə Səttar ifa etmədikdə kamançanı söküb, torbasına (“köynəyi”nə) qoyurdu.

Maraqlıdır ki, musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski böyük dramaturq, yazıçı Cəlil Məmmədquluzadənin (1866-1932) bir neçə çalğı alətində, o cümlədən kamançada da gözəl ifa etdiyini yazırdı: “Mirzə Cəlil musiqi həvəskarı olduğundan o, özü də yaxşı tütək, ney və kamança çalır” (Hüseynov, 1988, s.103).

Məşədi Cəmil Kərbalayi Aslan oğlu Əmirov (1875-1928) də çoxşaxəli sənətkar olmuş, əsasən tar çalıb, həm də xanəndəlik edib. Məşədi Cəmil həmçinin böyük peşəkarlıqla bir-birindən kəskin fərqlənən qarmon, skripka, fortepiano, ud, qanun və kamançada gözəl çalır (Əliverdibəyov, 2001, s.193).

SONUÇ

Qeyd edək ki, orta əsrlərdə yaşayıb yaratmış kamança ifaçılarının yaradıcılığı çox böyük vüsətlə XIX-XX əsrdə yaşayəb yaratmış ifaçıların yaradıcılığında davam olunmuşdur. Hal hazırda təqdim edilən ifaçıların hərəsinin özünəməxsus dəst-xətti, çalğı üsulları olmuşdur. Kamança ifaçılığında söhbət açıqda, mütləq muğam sənəti yada salınmalıdır. Azərbaycanda kamança muğam ifaçılığının ayrılmaz, əsas alətlərindən biridir. Bu səbəbdən muğamlarımızın təşəkkül tapmasında, formalaşmasında və inkişafında kamança çalanlarımızın müstəsna xidmətləri olmuşdur. Bu gün də biz qətiyyətlə deyə bilərik ki, Azərbaycan xalqının həm tarixi keçmişində və həm də bu gündə parlaq kamança ifaçıları yaşayıb və hələ uzun illər yaşayacaqdır.

KAYNAKLAR

- Bünyadov, T.Ə. (1993), Əsrlərdən gələn səslər. Bakü, Azərənəşr
- Dağlı, R. O. (2011), Xızı-Siyəzən bölgəsinin tarixi (arxeoloji-etnoqrafik tədqiqat). Bakü, Afpoliqraf.
- Türkman, İsgəndər bəy Münşi. (2009), Tarix-i aləməra-yi Abbasi (Abbasi dünyanı bəzəyən tarixi – fars dilindən tərcümənin, ön sözlər, şərhələri və göstəricilərin müəllifləri: Oqtay Əfəndiyev və Namiq Musalı). I cild. Bakü, Təhsil.
- Рахмани А.А. (1960), “Тарих-и алам арай-и Аббаси” как источник по истории Азербайджана. Б.: Изд-во АН Азерб.
- Kərimov M.T. (2002), Azərbaycan musiqi alətləri. Bakü, Yeni nəsil.
- Şuşinski F.M. (1985), Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakü, Yazıçı.

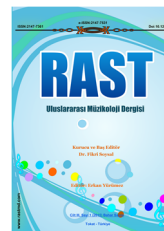
Hüseynov R.B. (1988), Min ikinci gecə. Bakü, Işıq.

Kaempfer E. (1712), Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum (latıncadan tərcüməsi: Dövlət proqramının tibbi köməyi). Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri.

Bakıxanov Ə.M. (1985) Ömrün sarı simi (tərtibçilər: Tofiq Bakıxanov və Məmmədrza Bakıxanov). Bakü, Işıq.

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun elmi arxivi, qovluq № 80. Məşədi Süleyman Mansurovun xatirələri.

Əliverdibəyov A.Ə. (2001), Rəsmli musiqi tarixi. Bakü, Şuşa.



ТВОРЧЕСТВО ШАФИГИ АХУНДОВОЙ **Нушаба Гумматова¹**

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению своеобразного и оригинального стиля азербайджанского композитора Шафиги Ахундовой. Анализируя музыкальное наследие Ш.Ахундовой, автор раскрывает направления творческого стиля композитора и систематизирует их в качестве национальных и классических стилей, которые тесно связаны между собой, а также особенности интерпретации музыкальной продукции различных жанров.

Ключевые слова: творческий стиль, национальные корни, интерпретации, музыкальные традиции, мугам.

ŞƏFIQƏ AXUNDOVA YARADICILIĞI

ÖZET

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarı Şəfiqə Axundovanın özünəməxsus və orijinal üslubundan danışılır. Ş.Axundovanın musiqi irsini araşdıraraq müəllif onun müxtəlif janrlara əsaslanan yaradıcılıq üslubunu milli və klassik xətt baxımdan sistemləşdirərək tədqiq edir.

Anahtar Kelimələr: Yaradıcılıq üslubu, milli kök, intepretasiya, musiqi ənənələri, muğam.

CREATIVITY SHAFIGA AKHUNDOVA

SUMMARY

The article is devoted to studying of special and original style of the Azerbaijani composer Shafiga Akhundova. Analysing Sh.Akhundova's musical heritage, the author reveals the directions for research of creative style of the composer and systematizes them as national and classic styles which are closely interconnected, and also features of interpretation of music products of different genres are considered.

Keywords: Creative style, national roots, interpretation, traditions, mugham.

ВВЕДЕНИЕ

В Азербайджанской музыкальной культуре творчество композитора Шафиги Ахундовой занимает свое почетное место. Народная артистка Азербайджана Шафига Ахундова, автор многих музыкальных произведений в разных жанрах, была первой женщиной на Востоке, написавшая оперу.

Родилась Шафига Ахундова 21 января 1924 года в Шеки - одном из древних и прекрасных городов Азербайджана, в семье известного деятеля культуры Гулама Ахундова. Ее мать, Зулейха ханым, была очень музыкальной, сама научилась играть на гармонии и в свободные от домашней работы минуты часто наигрывала азербайджанские народные мелодии. Именно она привила к своим детям любовь к

¹ Педагог и диссертант, Азербайджанского Государственного Университета, Культуры и Искусства.

народной музыке и это отразилось на воспитании ее детей.

Юная Шафига сама научилась на слух играть на фортепиано. В домашних празднествах, в доме ее старшей сестры, где собирались певцы, поэты, писатели с женами, она играла народные песни и танцы, а также свои сочинения в духе народных мелодий.

В 1943-1944 годах получила начальное музыкальное образование в Бакинской музыкальной школе имени Асафа Зейналлы, где брала уроки у великого композитора, основоположника азербайджанской композиторской школы Узеира Гаджибейли. Он ценил и творческие способности, и вокальные данные своей ученицы. С напутствия Узеир бека она стала композитором.

В 1956 году Ахундова продолжила свое образование в Азербайджанской государственной консерватории имени Узеира Гаджибейли (ныне Бакинская Музыкальная Академия), где закончила класс композиции Бориса Зейдмана, выдающегося русского композитора и педагога. Приглашенный для педагогической деятельности в Азгосконсерваторию Б.Зейдман вырастил целое поколение именитых композиторов Азербайджана, среди них Фикрет Амиров, Сулейман Алескеров и др.

Первые профессиональные сочинения Ш.Ахундовой появились в годы учебы, множество инструментальных и вокальных произведений. Среди них симфоническая картина «На хлопковых полях», «Танец» для оркестра народных инструментов, «Скерцо» для квартета духовых инструментов, 2 пьесы, Сонатина для фортепиано, пьесы «Айдын» и «Бухта Ильича» для квартета духовых инструментов, хоры, песни и романсы, музыка для театра (Касимова, 2006, с. 87)

Особое место в вокальном творчестве композитора занимают романсы на слова гениев азербайджанской поэзии Низами и Физули. Романс для сопрано с оркестром «В жизни», на слова Низами Гянджеви, была исполнена в 1947 году, в дни празднования 800-летия великого азербайджанского поэта. В те годы стали популярными ее песни «Родина мать», «Марш победы» и др.

К вокальному творчеству относится цикл «Песни Кашмира» (из 12 песен) на слова узбекского писателя Шарафа Рашидова, в переводе на азербайджанский язык поэта Теймура Эльчина. А также

Примечательно, что начиная с того времени, до конца жизни, песня стала ее любимым жанром. Автор более 500 песен и романсов, она с большой ответственностью относилась к выбору слов и текстов, которые собиралась выразить в музыкальных образах.

Песни Ш.Ахундовой разнообразны по тематике. В своих песнях Ш.Ахундова ярко воспеваает природные красоты родины, любовь, дружбу, труд своих современников. Песни композитора очень лиричны, душевны, в них отражены тончайшие нюансы внутреннего мира, а также любящего сердца, материнские чувства композитора.

Композитор всегда писала лишь о том, что трогало ее сердце и выражало высшие человеческие чувства. Потому ее музыка по сей день остается лучшей для многих исполнителей.

Ее песни украшали репертуар многих певцов, полюбились широкой аудиторией. Каждую композицию, из написанных ею на стихи выдающихся классиков и поэтов-современников, исполняли в свое время лучшие азербайджанские певцы - Шовкет Алекперова, Зейнаб Ханларова, Сара Гадимова и другие.

К лирическим песенным мелодиям композитора обращаются также

инструменталисты, в особенности исполнители на народных инструментах, делая переложения для различных ансамблей. Вокальные и инструментальные произведения обогатили концертный репертуар исполнителей и вошли в школьные учебные программы.

В 1972 году Ш.Ахундовой была написана опера «Скала невест» по мотивам одноимённой повести видного азербайджанского писателя Сулеймана Рагимова (автор либретто поэт Искендер Джошгун). Это была первая опера на Востоке, написанная женщиной-композитором.

Интересна история создания оперы, так как вначале появилась радио пьеса, на основе названной повести, с музыкой Ш.Ахундовой. Отдельные номера, в особенности песни композитора, написанные к спектаклю стали очень популярны среди слушателей. Затем зародилась мысль создания оперы на этом материале.

Опера повествует о большой любви Гюльбахар и Джамал, и об их трагической судьбе, о коварствах хана, влюбленного в красавицу Гюльбахар и пытавшегося разделить ее с возлюбленным. В опере воспевается огромная сила любви.

Опера «Скала невест» по жанровым и стилевым признакам близка к лирическим операм, основанным на мугамном и народно-песенном материале. Ш.Ахундова продолжила традиции мугамных опер начала XX века – «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем» и т.д., созданных Узеиром Гаджибейли и другими композиторами. Вместе с тем, в этом произведении проявились интересные черты композиторского почерка, как результат долгих творческих поисков (Касимова, 2006, с.50-56).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В опере композитор широко использовал мугамы, народные песенно-танцевальные мелодии. Все это переплетается с симфоническими, хоровыми и ансамблевыми эпизодами. Существенной чертой музыки является органическая связь мугамной импровизации с симфонической партитурой, при этом музыка оперы привлекает внимание простотой, задушевностью, эмоциональностью.

Несколько слов об исполнительском составе оперы. Оперные партии предназначены для исполнения ханенде – народных певцов-мугаматистов - также оперных солистов, и вокалистов. Партии главных героев и представителей народа исполняют ханенде-мугаматисты, так как именно в этих партиях широко используются мугамы и народные песни. А партии отрицательных героев в основном поручены вокальным голосам (бас, баритон и т.д.). Такое распределение вокальных партий идет от традиций мугамных опер.

В первой постановке оперы, осуществленной в Азербайджанском Академическом Театре Оперы и Балета, в главных ролях выступили солисты театра, известные ханенде – Назакет Мамедова, Махрух Мурадова, Рубаба Мурадова, Ариф Бабаев, Баба Мирзоев, а также вокалисты Фирудин Мехтиев, Сафура Азими и др. Музыкальный руководитель и дирижер постановки Рауф Абдуллаев, режиссер – Агакиши Кязимов.

Опера Ш.Ахундовой «Скала невест» по ныне ставится на сцене театра и заняло достойное место в репертуаре.

Ш.Ахундова также является автором оперетты «Наш дом - наша тайна», долгие годы украшавшей репертуар Азербайджанского государственного театра музыкальной комедии и создателем музыкальных партитур для спектаклей

драматических театров Азербайджана.

Литература:

Эфендиева И.М. (1981), Азербайджанская советская песня. Б., Язычы.

Касимова С. (2006), Из истории азербайджанской оперы и балета (1908-1988 гг.). Б., «Адилъоглу».



NİYAZİ SAYIN'IN ÜSLUP VE TAVRINI YANSITAN ARTİKÜLASYON ÖGELERİ

Nihat Ozan Köroğlu¹
Nurtuğ Barışeri Ahmethan²

ÖZET

Bu çalışmada Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği 32 saz eserinde kullandığı artikülasyon öğeleri tespit edilerek, bu öğelerin saz eserlerindeki kullanım sıklığı ortaya konulmuştur. Bu öğelerin tespit edilmesi aşamasında saz eserlerinin geleneksel notaları, işitsel ve görsel/işitsel kayıtları elde edilmiş, bu kayıtlar Niyazi Sayın'ın kişisel icra tavrının ortaya konması amacıyla müziksel dikte yöntemiyle notaya alınmıştır. Notaya alınan icra biçimi ile saz eserlerinin geleneksel notası iki ayrı dizekte gösterilerek farklar ortaya konmuştur. Araştırmada, Niyazi Sayın'ın, toplulukla saz eseri icralarında, tavrının karakteristik özelliklerini yansıtan artikülasyon öğelerini hangi sıklıkla kullandığı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Niyazi Sayın, Niyazi Sayın Tavrı, Artikülasyon Öğeleri, Ney İcrasında Artikülasyon Öğeleri.

ARTICULATION ELEMENTS REFLECTING NİYAZİ SAYIN'S PERFORMANCE STYLE AND MANNER

ABSTRACT

In this study, it is identified the articulation elements used by Niyazi Sayın's 32 instrumental works which were performed with an ensemble and also their frequency of occurrence in the musical pieces are presented. At the stage of identification of those elements it is obtained the musical pieces, traditional scores and audio/video records of Niyazi Sayın's performance. These recordings have been dictated in order to execute Niyazi Sayın's individual performance manner. The traditional notation and dictated notation of his performance style have been shown in separate staves in order to show the differences in between. In this research the frequency of articulation elements, which reflect distinctive performance manners of Niyazi Sayın's performance of instrumental pieces within an ensemble was examined.

Keywords: Niyazi Sayın, Niyazi Sayın's Performance Manner, Articulation Elements, Articulations in Ney Performance.

¹ Öğr. Gör. Dr., Niğde Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, nihatozankoroglu@nigde.edu.tr

² Yrd. Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi A.B.D., nahmethan@konya.edu.tr

GİRİŞ

Günümüzde eserlerin yazılı notası ile icra sırasında ortaya çıkan nota arasında büyük farklılıklar görülmekte, nota bütünüyle eseri yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Günümüz müzik eğitimine bakıldığında; notanın öğrenimin ve icranın temeli haline geldiği ve yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Tanrıkorur (2003: 15)'un "Klasik Türk Müziği nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil; meşk yoluyla sağlanan bir şahsi üslup ve ifade müziğidir." şeklinde yapmış olduğu Klasik Türk Müziği tanımıyla Klasik Türk Müziği'nde üslup ve tavır aktarımının notadan daha fazla ön plana çıktığı görülmektedir.

Klasik Türk Müziği'nde bir seslendirme biçimi olan tavır derinlik ve öznel bir üsluba sahip olmayı gerektirir (Say, 2002: 512). Sezgin (2006: 62)'ye göre ise tavır; "Şahsi ifade ve yorum tarzının ortaya konmasıdır." Klasik Türk Müziği'nde tavrın büyük bir önemi vardır. Çünkü bu müziğin meşk sistemi ile günümüze kadar ulaştığı düşünüldüğünde; ilk etapta tavır ön plana çıkmaktadır. Tavır hocanın öğrencisiyle birebir meşk etmesi ile oluşur ve eserdeki süslemeler, nüanslar ve diğer unsurlar hafızaya alınarak ancak bu şekilde öğrenciye aktarılır. Öğrenciye aktarılan bu unsurlar ise eserde yer almayıp hocanın bağlı bulunduğu meşk silsilesini meydana getiren tavır ve üslubun ürünüdür (Beşiroğlu, 2006: 52). Günümüzde hala çoğu eserin notası, icra edecek kişi için sadece bir taslak niteliğindedir. İcracılar ise bu taslağı kendi üslup ve tavır özellikleri doğrultusunda şekillendirirler. Bu bağlamda günümüzde yeterli önem verilmeyen ve Klasik Türk Müziği'nde sıklıkla nota üzerinde kullanılmayan artikülasyon öğelerinin nota üzerinde gösterilmesi büyük önem arz etmektedir (Özbilen, 2007: 2). Klasik Türk Müziği'nde yüksek icra kabiliyetine sahip icracılar her ne kadar notada yazmasa da kendi ustalarından meşk yolu ile öğrendiklerini icralarına yansıtmışlardır. Klasik Türk Müziği'nde eserlerde kullanılan artikülasyon öğeleri notada gösterilmemesine rağmen icracılar eserleri yorumlarken bu öğeleri kullanarak ustalıklarını göstermişlerdir. Kısaca notada yazmayan bu öğeler meşkin yanı sıra icra sırasında alınan ses kayıtları vasıtasıyla günümüze kadar ulaşmıştır.

İcra üzerinde yapılan, aynı zamanda tavır ve üslupların oluşmasını da sağlayan artikülasyon öğelerinin tespit edilmesi, Klasik Türk Müziği'nin bu önemli icracılarının tavır ve üsluplarının tanınması, eğitimde kullanılması ve sürekliliğinin sağlanması açısından önem teşkil etmektedir. Bu da otoritelerce kabul gören icracıların ses kayıtlarının dinlenmesi ve notaya alınması ile mümkündür. Bu sayede notada yapılan değişiklikler sadece kağıt üzerinde kalmayacak, teorik olarak da tespit edilecektir. Belirli bir meşk silsilesine bağlı olarak günümüze ulaşmış üstatların icralarını, ses kaydından bile olsa dinlemek ve bu şekilde eseri icra etmeye çalışmak notalı sistemin yanında önemi yadsınamaz bir gerçektir. Ancak bu özellikler gözetilerek yapılan bir icrada, eserin yazılmış olduğu dönemin ruhu, üslubu ve tavır gösterilebilir. Bu bağlamda araştırmanın amacı; işitsel ve görsel/işitsel kayıtlar dinlenerek tespit edilen artikülasyon öğeleri ışığında eserleri yeniden notaya almak, icra edilen nota ile yazılan nota arasındaki farkı göstermek ve Niyazi Sayın'ın kişisel icra tavrını artikülasyon çerçevesinde ortaya koymaktır. Niyazi Sayın tavrının ayırt edici özelliklerinden ilki Ney'den çıkarmış olduğu fosurtusu rahatsız edici olmayan temiz sestir. Baş ve vücudu etkili bir şekilde kullanarak ve parmak pozisyonlarını zenginleştirerek Ney'de teknik anlamda yenilikler ortaya koymuş ve icra kolaylığı sağlamıştır. Gerekliğinde Ney'in karakteristik özelliği olan ve duyum açısından kulağa

hoş gelen uzun sesleri diğer seslerle zenginleştirerek ustalıkla icra etmiş, gerektiğinde de sazının kapasitesini zorlayarak Ney’de icrası zor olan ritmik ve kısa sesleri de aynı ustalıkla icra etmiştir. Ney’de pest ve tiz bölgelerde istediği sesi net bir şekilde üflemiş, ayrıca bu sesler arasında nefes şiddetini arttırarak ve azaltarak kusursuz geçişler yapmış, Ney’e yepyeni bir soluk getirmiştir (Sayın, 2006: CD).

Niyazi Sayın tavrının belirleyici özelliklerinden biri olan, icrayı ifade açısından zenginleştiren ve sıradanlıktan kurtaran artikülasyon öğeleri toplulukla icra edilen saz eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Genelde çalgı eğitiminde özelde ise Ney eğitiminde sözü edilen üslup ve tavır özelliklerini yansıtan öğelerden biri olan artikülasyon öğelerinin nota üzerinde gösterilmesi, hem öğretimin niteliği hem de bu üslup ve tavır özelliklerinin gelecek nesillere aktarılması açısından önem teşkil etmektedir. Bu amaç ve önem doğrultusunda araştırmada cevap aranan problem cümlesi şöyle oluşturulmuştur: Niyazi Sayın’ın toplulukla saz eseri icralarında kullandığı artikülasyon öğeleri nelerdir? Ayrıca araştırma konusundan yola çıkarak aşağıda verilen sorular cevaplanmıştır;

- Niyazi Sayın’ın üslup ve tavrını yansıtan artikülasyon öğeleri nelerdir?
- Niyazi Sayın’ın üslup ve tavrını yansıtan ‘Glissando’ öğeleri nelerdir?
- Niyazi Sayın’ın üslup ve tavrını yansıtan ‘Nefes Yerleri’ öğeleri nelerdir?
- Niyazi Sayın’ın üslup ve tavrını yansıtan ‘Puandorg’ öğeleri nelerdir?
- Niyazi Sayın’ın üslup ve tavrını yansıtan ‘Staccato’ öğeleri nelerdir?

İcra sırasında yapılan, aynı zamanda tavır ve üslupların oluşmasını da sağlayan artikülasyon öğelerinin tespit edilmesi, Klasik Türk Müziği’nin önemli icracılarının tavır ve üsluplarının tanınması, eğitimde kullanılması ve sürekliliğinin sağlanması açısından önem teşkil etmektedir. Bu da usta icracıların ya kendilerinin ya da işitsel ve görsel-ışitsel kayıtlarının dinlenmesi ve notaya alınması ile mümkündür. Bu sayede icra sırasında yapılan, tavır ve üslubu ortaya koymada rol oynayan artikülasyon öğeleri notaya aktarılacak ve kuramsal boyutuyla da tespit edilmiş olacaktır. Bu çalışma; Niyazi Sayın’ın üslup ve tavır özelliklerinin ortaya çıkartılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından, Niyazi Sayın’ın yapmış olduğu artikülasyon öğelerinin yazılı bir belge haline gelmesi ve bunun sonucunda bu tavır ve üslubun bizzat notadan okunarak taklit ve icra edilebilmesi açısından fayda sağlayacaktır.

METODOLOJİ

Araştırmanın amacı dikkate alınarak, verilerin elde edilmesinde belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. “Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç gereç, bina heykel, vb. kalıntılar...”dır (Karasar, 2011: 183). Bu çalışmada da Niyazi Sayın’ın toplulukla icra etmiş olduğu eserlerin işitsel, görsel-ışitsel kayıtları ve bu kayıtların geleneksel notaları elde edilmiştir. Bu işitsel ve görsel-ışitsel kayıtlar, Niyazi Sayın’ın kişisel icra biçiminin (tavrının) ortaya konması amacıyla müziksel dikte yoluyla notaya alınmıştır. Ayrıca araştırmanın evrenini Niyazi Sayın’ın toplulukla saz eseri icralarının işitsel ve görsel-ışitsel kayıtları oluşturmaktadır. Bu kayıtlar içerisinde ses kalitesi iyi olan, artikülasyon öğeleri bakımından zengin olan ve çalgı renk (tını) ayırımı net olarak duyulabilen kayıtlardan seçilmiş 32 adet işitsel ve görsel-ışitsel saz eseri kaydı araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Örneklemini oluşturan eserler sırasıyla: Neyzen Salih Dede’nin Acemaşiran Peşrevi, Gazi Giray Han’ın Bayati Araban Peşrevi, Rauf Yekta Bey’in

Bayati Araban Saz Semaisi, Küçük Mustafa Dede'nin Bayati Mevlevi Ayini 4. Selamı, Necmettin Hakkı İzmirli'nin Bayati Saz Semaisi, Numan Ağa'nın Bestenigar Peşrevi, Yumni Dede'nin Evcara Saz Semaisi, Tanburi Cemil Bey'in Ferahfeza Peşrevi, Neyzen İsmail Dede (Veli Dede)'nin Hicaz Hümayun Saz Semaisi, Tanburi Cemil Bey'in Hüseyini Oyun Havası (Çeçen Kızı), Lavtacı Andon'un Hüseyini Saz Semaisi, Dr. Cemil Özbal'ın Hüzzam Saz Semaisi, Abdürrahim Dede (Hafız Şeyda)'nın Irak Mevlevi Ayini Son Yürük Semaisi, Gazi Giray Han'ın Mahur Peşrevi, Gazi Giray Han'ın Mahur Saz Semaisi, Muhayyer Tekke Semaisi, Tanburi Cemil Bey'in Neva Peşrevi, Mesud Cemil Bey'in Nihavend Saz Semaisi, Tanburi Cemil Bey'in Nikriz Longası, Tanburi Kemal Batanay'ın Nikriz Peşrevi, Neyzen Salih Dede'nin Pençgah Peşrevi, Sultan III. Selim Han'ın Pesendide Saz Semaisi, Tanburi Büyük Osman Bey'in Saba Peşrevi, Aziz Dede'nin Saba Saz Semaisi, Nayi Osman Dede'nin Segah Saz Semaisi, Refik Fersan'ın Sultaniyegah Peşrevi, Nedim Ağa'nın Sultaniyegah Saz Semaisi, Raif Bey'in Sultaniyegah Saz Semaisi, Kemani Ali Ağa'nın Şehnaz Peşrevi, Neyzen Salih Dede'nin Uşşak Saz Semaisi, Arif Mehmed Ağa'nın Zavil Saz Semaisi'dir. Bu eserler sınırlar başlığında belirtilen özellikler göz önünde bulundurularak seçilmiştir.

SINIRLAR

Araştırma kapsam açısından, Klasik Türk Müziği çevrelerinde yaygın olarak kabul gören Neyzen Niyazi Sayın'ın araştırma sürecinde elde edilebilen toplulukla icra edilen görsel/işitsel kayıtları, kayıt kalitesi bakımından notaya alınmaya uygun olan görsel/işitsel kayıtları, yoğun artikülasyon çeşidi içeren toplulukla eser icraları ile sınırlandırılmıştır.

BULGULAR

Batı müziğinde besteciler tarafından eserlerde kullanılan artikülasyon öğeleri genel olarak şu şekilde karşımıza çıkmaktadır; Legato, Legatissimo, Staccato ve Staccatissimo (Hacıev, 1996: 167). Niyazi Sayın icra sırasında bazen bu artikülasyonları birebir bazende Türk Müziği icrasının estetik yapısına uygun olarak değişik çeşitlemeler yaparak kullanmıştır. Glissando, Puandorg ve Nefes Yerleri öğeleri Niyazi Sayın'ın tavrı özelliğini yansıttığından dolayı bu çalışmada 'Artikülasyon' başlığı altına alınmış ve incelenmiştir.

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan İcra Öğeleri

Araştırmanın bu bölümünde, Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği saz eserlerinde kullanmış olduğu artikülasyon öğeleri tespit edilerek farklı konu başlıkları alt öğeler şeklinde ele alınmıştır. Aynı zamanda artikülasyon öğelerinin Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarındaki kullanım sıklığı tablolaştırılarak gösterilmiştir.

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan Artikülasyon Öğeleri

Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği saz eserlerinde kullanmış olduğu ve kendi üslup ve tavrı özelliklerini yansıtan artikülasyon öğeleri 4 öğeden oluşmaktadır. Bu öğeler Glissando, Nefes Yerleri, Puandorg ve Staccato öğeleri olarak sınıflandırılmış ve incelenmiştir.

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan 'Glissando' Öğeleri

"Kaydırmak." Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme anlamına gelmektedir (Say, 2002: 225.Gazimihal, 1961: 103). Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icraları

incelendiğinde, çıkıcı ve inici olmak üzere 2 tip glissando alt ögesinin kullanıldığını söyleyebiliriz.

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan 'Çıkıcı Glissando' Ögeleri

Ney'de pest taraftaki notadan tizdeki bir notaya geçerken parmakların sırayla ve hızlı bir şekilde açılması şeklinde uygulanan bir glissando alt ögesidir. Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarına baktığımızda Çıkıcı Glissando'nun üç veya üçten fazla ses arasında yapıldığı görülmektedir. Notada glissandonun başlangıç sesinin değil de bitiş sesinin vurgulandığı icralar ve iki sesin de aynı seviyede vurgulandığı icralar olmak üzere iki şekilde gösterilmiştir. Glissandonun başlangıç sesinin değil de bitiş sesinin vurgulandığı icralarda başlangıç sesi çarpma işareti ile gösterilmiş, ayrıca başlangıç sesi ile glissandonun yapıldığı ses arasında dalgalı çizgi konulmuştur. (bkz. Şekil 1)

Acemaşiran Peşrevi - Neyzen Sâlih Dede (Ölçü 1)

Hüzzam Saz Semâisi - Dr. Cemil Özbal (Ölçü 17)

Şekil 1: Çıkıcı Glissando-1

Parmakların açılması sırasında pest ve tiz ses arasındaki seslerde nefes şiddeti azaltılır. Tiz olan sesi daha vurgulu ifade edebilmek için bu seste nefes şiddeti artırılır.

Ney'in; pestte sol (Kaba Rast) ve tizde re (Tiz Neva) seslerinden oluşan ve temiz duyulan 2,5 oktav bir ses sahası vardır. Bu ses sahası içerisinde de 4 farklı üfleme şiddetinden söz edebiliriz. (bkz. Şekil 2)

Şekil 2: Ney'in Ses Sahası

Ayrıca Ney'de, re (Neva) perdesinden itibaren tize doğru çıkıldıkça farklı pozisyonlarda ve çoğunlukla farklı üfleme şiddetlerinde aynı ses elde edilmeye başlar. Böylece Neva perdesinden tize doğru çıkıldıkça her sesin iki farklı pozisyonda icra edilebilmesi mümkün olmaktadır. İcrada en sık kullanılan perdeler; re (Neva), sol (Gerdaniye) ve La (Muhayyer) perdeleridir. (bkz. Şekil 3)

	Neva		Gerdaniye		Muhayyer	
Parmak Pozisyonu	Açık	Kapalı	Açık	Kapalı	Açık	Kapalı
Üfleme Şiddeti	2.	3.	3.	4.	3.	4.

Şekil 1: Farklı Pozisyon ve Üfleme Şiddetlerinde Elde Edilen Aynı Sesler

Bu perdelerin ilk pozisyonlarını açık, ikinci pozisyonlarını kapalı olarak ifade edersek Çıkıcı Glissando yapabilmek için ikinci pozisyon olan kapalı seslerin çok sık kullanıldığını Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarını incelediğimizde söyleyebiliriz. (bkz. Şekil 4)

Pesendide Saz Semâisi - Sultan III. Selim Han (Ölçü 22)		Nikriz Peşrevi - Tanbûri Kemal Batanay (Ölçü 24)	
İcra	Kapalı	İcra	Kapalı
Nota		Nota	

Şekil 42: Çıkıcı Glissando-2

Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icraları incelendiğinde glissando yapılırken iki sesin de aynı ölçüde vurgulandığı icralar da tespit edilmiştir. Bu glissando alt ögesi de sadece glissando yapılan sesler arasına konulan dalgalı çizgi ile gösterilmiştir. (bkz. Şekil 5)

Bayâti Araban Peşrevi - Gâzi Giray Han (Ölçü 24)		Sabâ Peşrevi - Tanbûri Büyük Osman Bey (Ölçü 28)	
İcra		İcra	
Nota		Nota	

Şekil 5: Çıkıcı Glissando-3

Tablo 11: Çıkıcı Glissando Alt Ögelerinin Saz Eserlerindeki Kullanım Sıklığı

	Saz Eserleri	Çıkıcı Glissando ve Kaç Kez Kullanıldığı
1)	Acemaşîran Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	56 Ölçüde 6 kez
2)	Bayâti Araban Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	48 Ölçüde 8 kez
3)	Bayâti Araban Saz Semâisi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	76 Ölçüde 20 kez

4)	Bayâti Mevlevî Âyini 4. Selam <i>Küçük Mustafa Dede</i>	18 Ölçüde 8 kez
5)	Bayâti Saz Semâisi <i>Necmettin Hakkı İzmirli</i>	65 Ölçüde 17 kez
6)	Bestenigâr Peşrevi <i>Nûman Ağa</i>	72 Ölçüde 10 kez
7)	Evcârâ Saz Semâisi <i>Yumni Dede</i>	44 Ölçüde 2 kez
8)	Ferahfezâ Peşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	72 Ölçüde 9 kez
9)	Hicaz Hümâyün Saz Semâisi <i>Neyzen İsmail Dede (Veli Dede)</i>	64 Ölçüde 3 kez
10)	Hüseyni Oyun Havası (Çeçen Kızı) <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	108 Ölçüde 1 kez
11)	Hüseyni Saz Semâisi <i>Lavtacı Andon</i>	48 Ölçüde 18 kez
12)	Hüzzam Saz Semâisi <i>Dr. Cemil Özbal</i>	49 Ölçüde 13 kez
13)	Irak Mevlevî Âyini Son Yürük <i>Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)</i>	84 Ölçüde 3 kez
14)	Mâhur Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	106 Ölçüde 2 kez
15)	Mâhur Saz Semâisi <i>Gâzi Giray Han</i>	92 Ölçüde 3 kez
16)	Muhayyer Tekke Semâisi <i>Bilinmiyor</i>	102 Ölçüde 1 kez
17)	Nevâ Peşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	58 Ölçüde 3 kez
18)	Nihavend Saz Semâisi <i>Mes'ûd Cemil Bey</i>	101 Ölçüde 7 kez
19)	Nikriz Peşrevi <i>Tanbûri Kemal Batanay</i>	112 Ölçüde 20 kez
20)	Pençgâh Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	112 Ölçüde 13 kez
21)	Pesendide Saz Semâisi <i>Sultan III. Selim Han</i>	36 Ölçüde 12 kez
22)	Sabâ Peşrevi <i>Tanbûri Büyük Osman Bey</i>	72 Ölçüde 18 kez
23)	Sabâ Saz Semâisi <i>Aziz Dede</i>	46 Ölçüde 10 kez

24)	Segâh Saz Semâisi <i>Nâyi Osman Dede</i>	56 Ölçüde 15 kez
25)	Sultaniyegâh Peşrevi <i>Refik Fersan</i>	72 Ölçüde 12 kez
26)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-A <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 5 kez
27)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-B <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 9 kez
28)	Sultaniyegâh Saz Semâisi <i>Raif Bey</i>	60 Ölçüde 9 kez
29)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemâni Ali Ağa</i>	90 Ölçüde 22 kez
30)	Uşşak Saz Semâisi <i>Neyzen Salih Dede</i>	66 Ölçüde 6 kez
31)	Zâvil Saz Semâisi <i>Ârif Mehmed Ağa</i>	68 Ölçüde 15 kez

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan 'İnici Glissando' Öğeleri

İnici Glissando Ney'de parmakların tizden peste doğru sırayla ve yavaşça kapatılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Genellikle ardışık seslerde kullanılmakla birlikte aralıklı seslerde de kullanılmaktadır. (bkz. Şekil 6)

Sultâniyegâh Peşrevi -Refik Fersan (Ölçü 7)

Sabâ Saz Semâisi- Aziz Dede (Ölçü 45)

Şekil 63: İnici Glissando

İnici Glissando başın, parmakların ve nefes şiddetinin birlikte hareket ettiği bir glissando alt ögesidir. Parmaklar yavaşça kapatılırken baş ve dudak ta bulunduğu pozisyondan Ney'le aynı açığa gelme hareketi yapmaktadır. Ayrıca baş ve dudağın bu hareketi sırasında nefes şiddeti de azaltılıp çoğaltılmaktadır.

İnici Glissando alt ögesi özellikle makamların karakteristik özelliklerini ve bu makamlardaki hassas perdeleri vurgulamak için kullanılır. İncelenen eserlerde İnici Glissando'nun çoğunlukla çarpma yapılmayan ardışık sesler arasında ve muhtelif perdelerdeki Uşşak çeşnilerde kullanıldığı görülür. Niyazi Sayın bu perdelerle dikkat çekmek için Ney'de bazı perdeleri dikten peste doğru icra etmenin gerekliliğine özellikle vurgu yapmakta ve icralarında İnici Glissando alt ögesini sıklıkla kullanmaktadır.

Tablo 2: İnici Glissando Alt Ögesinin Saz Eserlerindeki Kullanım Sıklığı

	Saz Eserleri	İnici Glissando ve Kaç Kez Kullanıldığı
1)	Acemaşîran Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	56 Ölçüde 9 kez
2)	Bayâtî Araban Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	48 Ölçüde 10 kez
3)	Bayâtî Araban Saz Semâisi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	76 Ölçüde 18 kez
4)	Bayâtî Saz Semâisi <i>Necmettin Hakkı İzmirli</i>	65 Ölçüde 15 kez
5)	Bestenigâr Peşrevi <i>Nûman Ağa</i>	72 Ölçüde 9 kez
6)	Evcârâ Saz Semâisi <i>Yumni Dede</i>	44 Ölçüde 1 kez
7)	Ferahfezâ Peşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	72 Ölçüde 10 kez
8)	Hicaz Hümâyün Saz Semâisi <i>Neyzen İsmail Dede (Veli Dede)</i>	64 Ölçüde 4 kez
9)	Hüseyni Oyun Havası (Çeçen Kızı) <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	108 Ölçüde 6 kez
10)	Hüseyni Saz Semâisi <i>Lavtacı Andon</i>	48 Ölçüde 10 kez
11)	Hüzzam Saz Semâisi <i>Dr. Cemil Özbal</i>	49 Ölçüde 4 kez
12)	Irak Mevlevî Âyini Son Yürük <i>Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)</i>	84 Ölçüde 2 kez
13)	Mâhur Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	106 Ölçüde 3 kez
14)	Mâhur Saz Semâisi <i>Gâzi Giray Han</i>	92 Ölçüde 5 kez
15)	Nevâ Peşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	58 Ölçüde 6 kez

16)	Nihavend Saz Semâisi <i>Mes'ûd Cemil Bey</i>	101 Ölçüde 2 kez
17)	Nikriz Peşrevi <i>Tanbûri Kemal Batanay</i>	112 Ölçüde 8 kez
18)	Pençgâh Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	112 Ölçüde 2 kez
19)	Pesendide Saz Semâisi <i>Sultan III. Selim Han</i>	36 Ölçüde 7 kez
20)	Sabâ Peşrevi <i>Tanbûri Büyük Osman Bey</i>	72 Ölçüde 17 kez
21)	Sabâ Saz Semâisi <i>Aziz Dede</i>	46 Ölçüde 2 kez
22)	Segâh Saz Semâisi <i>Nâyi Osman Dede</i>	56 Ölçüde 15 kez
23)	Sultaniyegâh Peşrevi <i>Refik Fersan</i>	72 Ölçüde 2 kez
24)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-A <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 5 kez
25)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-B <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 3 kez
26)	Sultaniyegâh Saz Semâisi <i>Raif Bey</i>	60 Ölçüde 5 kez
27)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemâni Ali Ağa</i>	90 Ölçüde 6 kez
28)	Uşşak Saz Semâisi <i>Neyzen Salih Dede</i>	66 Ölçüde 12 kez
29)	Zâvil Saz Semâisi <i>Ârif Mehmed Ağa</i>	68 Ölçüde 8 kez

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan 'Nefes Yerleri' Ögeleri

Nefesli sazlarda icracı, genellikle sus işaretlerinin olduğu yerlerde, icra edilen eserin durumuna göre 'dinlenmek için nefes alır.' Tavrı yansıttığı düşünülen nefes yeri, legato ve bu icra şekline bağlı olarak motif ve cümlelerin ortaya konması; nefes yeriyle başlayan sesin (notanın) belirgin bir şekilde vurgulanması icrayı farklılaştıran bir özelliktir. Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarında da legato çalışma ve sözü edilen nefes yeri sonrasında yapılan vurguya sıkça rastlanmış ve nefes almanın icrayı etkileyen bir unsur olduğu tespit edilerek incelenmiştir. 'Nefes Yerleri' portenin üst kısmına (nefes alınacak yere) bir virgül işareti konularak gösterilir. Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği 32 saz eseri incelendiğinde sus işaretlerine karşılık gelen yerlerde ve ölçü sonlarında nefes alındığı gibi, buralardan bağımsız olarak notanın değerini kısaltarak nefes alındığını da söyleyebiliriz. (bkz. Şekil 7)

Mâhur Peşrevi - Gâzi Giray Han (Ölçü 10)

Muhayyer Tekke Semâisi - Bilinmiyor (Ölçü 74)

Şekil 7: Nefes Yerleri

Tablo 33: Nefes Yerleri Alt Ögesinin Saz Eserlerindeki Kullanım Sıklığı

	Saz Eserleri	Nefes Yerleri ve Kaç Kez Kullanıldığı
1)	Acemaşîran Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	56 Ölçüde 22 kez
2)	Bayâti Araban Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	48 Ölçüde 20 kez
3)	Bayâti Araban Saz Semâisi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	76 Ölçüde 31 kez
4)	Bayâti Mevlevî Âyini 4. Selam <i>Küçük Mustafa Dede</i>	18 Ölçüde 14 kez
5)	Bayâti Saz Semâisi <i>Necmettin Hakkı İzmirli</i>	65 Ölçüde 47 kez
6)	Bestenigâr Peşrevi <i>Nûman Ağa</i>	72 Ölçüde 35 kez
7)	Evcârâ Saz Semâisi <i>Yumni Dede</i>	44 Ölçüde 30 kez
8)	Ferahfezâ Peşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	72 Ölçüde 29 kez
9)	Hicaz Hümâyün Saz Semâisi <i>Neyzen İsmail Dede (Veli Dede)</i>	64 Ölçüde 39 kez
10)	Hüseyini Oyun Havası (Çeçen Kızı) <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	108 Ölçüde 36 kez
11)	Hüseyini Saz Semâisi <i>Lavtacı Andon</i>	48 Ölçüde 23 kez
12)	Hüzzam Saz Semâisi <i>Dr. Cemil Özbal</i>	49 Ölçüde 23 kez
13)	Irak Mevlevî Âyini Son Yürük <i>Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)</i>	84 Ölçüde 31 kez

14)	Mâhur Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	106 Ölçüde 31 kez
15)	Mâhur Saz Semâisi <i>Gâzi Giray Han</i>	92 Ölçüde 55 kez
16)	Muhayyer Tekke Semâisi <i>Bilinmiyor</i>	102 Ölçüde 23 kez
17)	NevâPeşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	58 Ölçüde 32 kez
18)	Nihavend Saz Semâisi <i>Mes'ûd Cemil Bey</i>	101 Ölçüde 47 kez
19)	Nikriz Longa <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	124 Ölçüde 24 kez
20)	Nikriz Peşrevi <i>TanbûriKemalBatanay</i>	112 Ölçüde 58 kez
21)	Pençgâh Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	112 Ölçüde 46 kez
22)	Pesendîde Saz Semâisi <i>Sultan III. Selim Han</i>	36 Ölçüde 20 kez
23)	Sabâ Peşrevi <i>Tanbûri Büyük Osman Bey</i>	72 Ölçüde 34 kez
24)	Sabâ Saz Semâisi <i>Aziz Dede</i>	46 Ölçüde 29 kez
25)	Segâh Saz Semâisi <i>Nâyi Osman Dede</i>	56 Ölçüde 38 kez
26)	Sultaniyegâh Peşrevi <i>Refik Fersan</i>	72 Ölçüde 41 kez
27)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-A <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 18 kez
28)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-B <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 18 kez
29)	Sultaniyegâh Saz Semâisi <i>Raif Bey</i>	60 Ölçüde 49 kez
30)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemâni Ali Ağa</i>	90 Ölçüde 47 kez
31)	Uşşak Saz Semâisi <i>Neyzen Salih Dede</i>	66 Ölçüde 35 kez
32)	Zâvil Saz Semâisi <i>Ârif Mehmed Ağa</i>	68 Ölçüde 29 kez

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan 'Puandorg' Ögeleri

Puandorg, eserin usulüne bakılmaksızın nota süresinin birkaç katı uzatılmasıdır (Öztuna, 2000: 324). Askıya alınacak notaya karşılık gelen yere şapkalı nokta şeklinde bir işaret konularak gösterilir. Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği saz eserlerinde puandorga çoğunlukla eserlerin sonlarına doğru rastlanır. Eserin son notalarını askıya

olarak icra etmek aynı zamanda bitiş hissini kuvvetlendiren bir faktördür. Niyazi Sayın eser sonu haricinde eserin herhangi bir yerinde bir notayı vurgulamak için de bu artikülasyon ögesini kullanmıştır. (bkz. Şekil 8)

Nihâvend Saz Semâisi - Mes'ûd Cemil Bey (Ölçü 91) Nihâvend Saz Semâisi - Mes'ûd Cemil Bey (Ölçü 101)

Şekil 8: Puandorg (Araştırmada, işitsel kayıtlarda yer alan Mesud Cemil Bey'in Nihavend Saz Semâisi Ney ve Tanbur ile süpürde akort (1 ses) olarak icra edilmiştir. Ancak Niyazi Sayın'ın bu eserleri Şah Ney (6 ses) ile göçürerek çaldığı tespit edilmiştir. Bu nedenle Mesud Cemil Bey'in Nihavend Saz Semâisi yerinde Nihavend dizisi değil Yegahta Nihavend makamı dizisi şekliyle dikkate alınmış, artikülasyon öğeleri bu akortla dikte edilmiştir.)

Tablo 4: Puandorg Alt Ögesinin Saz Eserlerindeki Kullanım Sıklığı

	Saz Eserleri	Puandorg ve Kaç Kez Kullanıldığı
1)	Bayâti Araban Saz Semâisi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	76 Ölçüde 1 kez
2)	Bayâti Saz Semâisi <i>Necmettin Hakkı İzmirli</i>	65 Ölçüde 1 kez
3)	Evcârâ Saz Semâisi <i>Yumni Dede</i>	44 Ölçüde 1 kez
4)	Hüseyini Saz Semâisi <i>Lavtacı Andon</i>	48 Ölçüde 1 kez
5)	Hüzzam Saz Semâisi <i>Dr. Cemil Özbek</i>	49 Ölçüde 1 kez
6)	Irak Mevlevî Âyini Son Yürük <i>Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)</i>	84 Ölçüde 2 kez
7)	Mâhur Saz Semâisi <i>Gâzi Giray Han</i>	92 Ölçüde 1 kez
8)	Nihavend Saz Semâisi <i>Mes'ûd Cemil Bey</i>	101 Ölçüde 4 kez
9)	Pesendîde Saz Semâisi <i>Sultan III. Selim Han</i>	36 Ölçüde 1 kez
10)	Sultaniyegâh Peşrevi <i>Refik Fersan</i>	72 Ölçüde 11 kez
11)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-A <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 1 kez

12)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-B <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 3 kez
13)	Sultaniyegâh Saz Semâisi <i>Raif Bey</i>	60 Ölçüde 4 kez
14)	Uşşak Saz Semâisi <i>Neyzen Salih Dede</i>	66 Ölçüde 2 kez
15)	Zâvil Saz Semâisi <i>Arif Mehmed Ağa</i>	68 Ölçüde 2 kez

Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan 'Staccato' Öğeleri

Staccato notaları taneleyerek seslendirme; birbirinden ayrı seslendirme anlamına gelir (Say, 2002: 491) Nota üzerinde herhangi bir artikülasyon işareti görünmemesine rağmen Niyazi Sayın notaları estetik bir bütün içinde kesik kesik (staccato) icra ederek esere hareketlilik kazandırmıştır. Aynı zamanda geleneksel notadan bağımsız ve diğer sazlardan farklı olarak yapılan staccatolu icra ile Niyazi Sayın kendi tavrı özelliklerini yansıtmaktadır. Staccato kesik çalınacak notaya karşılık gelen yere konulan tek bir nokta ile gösterilir. Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarında genellikle nefes yerlerinden ve sus işaretlerinden önce gelen notaların bu şekilde icra edildiğini görmekteyiz. (bkz. Şekil 9)

Hüseyini Oyun Havası (Çeçen Kızı) - Tanbûri Cemil Bey (Ölçü 3)

Pesendide Saz Semâisi - Sultan III. Selim Han (Ölçü 14)

Şekil 9: Staccato

Tablo 5: Staccato Alt Öğesinin Saz Eserlerindeki Kullanım Sıklığı

	Saz Eserleri	Staccato ve Kaç Kez Kullanıldığı
1)	Acemaşîran Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	56 Ölçüde 30 kez
2)	Bayâti Araban Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	48 Ölçüde 10 kez
3)	Bayâti Araban Saz Semâisi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	76 Ölçüde 45 kez
4)	Bayâti Mevlevî Âyini 4. Selam <i>Küçük Mustafa Dede</i>	18 Ölçüde 8 kez
5)	Bayâti Saz Semâisi <i>Necmettin Hakkı İzmirli</i>	65 Ölçüde 25 kez

6)	Bestenigâr Peşrevi <i>Nûman Ağa</i>	72 Ölçüde 35 kez
7)	Evcârâ Saz Semâisi <i>Yumni Dede</i>	44 Ölçüde 25 kez
8)	Ferahfezâ Peşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	72 Ölçüde 16 kez
9)	Hicaz Hümâyun Saz Semâisi <i>Neyzen İsmail Dede (Veli Dede)</i>	64 Ölçüde 17 kez
10)	Hüseyini Oyun Havası (Çeçen Kızı) <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	108 Ölçüde 34 kez
11)	Hüseyini Saz Semâisi <i>Lavtacı Andon</i>	48 Ölçüde 17 kez
12)	Irak Mevlevî Âyini Son Yürük <i>Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)</i>	84 Ölçüde 27 kez
13)	Mâhur Peşrevi <i>Gâzi Giray Han</i>	106 Ölçüde 22 kez
14)	Mâhur Saz Semâisi <i>Gâzi Giray Han</i>	92 Ölçüde 23 kez
15)	Muhayyer Tekke Semâisi <i>Bilinmiyor</i>	102 Ölçüde 40 kez
16)	Nevâ Peşrevi <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	58 Ölçüde 9 kez
17)	Nihavend Saz Semâisi <i>Mes'ûd Cemil Bey</i>	101 Ölçüde 63 kez
18)	Nikriz Longa <i>Tanbûri Cemil Bey</i>	124 Ölçüde 20 kez
19)	Nikriz Peşrevi <i>Tanbûri Kemal Batanay</i>	112 Ölçüde 21 kez
20)	Pençgâh Peşrevi <i>Neyzen Sâlih Dede</i>	112 Ölçüde 14 kez
21)	Pesendide Saz Semâisi <i>Sultan III. Selim Han</i>	36 Ölçüde 26 kez
22)	Sabâ Peşrevi <i>Tanbûri Büyük Osman Bey</i>	72 Ölçüde 19 kez
23)	Sabâ Saz Semâisi <i>Aziz Dede</i>	46 Ölçüde 12 kez
24)	Segâh Saz Semâisi <i>Nâyi Osman Dede</i>	56 Ölçüde 47 kez
25)	Sultaniyegâh Peşrevi <i>Refik Fersan</i>	72 Ölçüde 18 kez

26)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-A <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 33 kez
27)	Sultaniyegâh Saz Semâisi-B <i>Nedim Ağa</i>	44 Ölçüde 11 kez
28)	Sultaniyegâh Saz Semâisi <i>Raif Bey</i>	60 Ölçüde 35 kez
29)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemâni Ali Ağa</i>	90 Ölçüde 30 kez
30)	Uşşak Saz Semâisi <i>Neyzen Salih Dede</i>	66 Ölçüde 162 kez
31)	Zâvil Saz Semâisi <i>Ârif Mehmed Ağa</i>	68 Ölçüde 35 kez

ANALİZ

Araştırmada Niyazi Sayın'ın üslup ve tavrını yansıtan icra ögeleri, Niyazi Sayın'ın görsel-işitsel kayıtları dinlenerek Ney eğitiminde kullanıma sunulmak amacıyla notaya alınmıştır (Koroğlu, 2015: 155). Notaya alınan icra ögeleri artikülasyon ögeleri olarak sınıflandırılmış ve alt ögelere ayrılmıştır. Böylelikle araştırmada bir problem olarak ele alınan ve çözümüne yönelik çalışılan durum, Ney eğitiminde tavrı özelliklerinin öğretilmesinde nota yazısı eksikliğidir. Klasik Türk Müziği'nde notada yer almayıp irticalen yapılan artikülasyon ögeleri, çalgı eğitimi göz önüne alındığında Ney eğitimini olumsuz yönde etkileyen bir durum olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda, tavrın öğrenilmesi, kavranması, geliştirilmesi ve sonraki kuşaklara aktarılmasında nota yazısının büyük önemi olduğu söylenebilir. Nitekim bu alanda yapılan bilimsel çalışmalar Klasik Türk Müziği'nde eserlerin notaya alınmasında sorunlar yaşandığını, nota yazısı kapsamında artikülasyon ögeleri açısından eksikler olduğunu ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Araştırmanın alt problemlerinden Niyazi Sayın'ın üslup ve tavrını yansıtan artikülasyon ögelerine yönelik elde edilen bulgulara göre ulaşılan sonuçlar şöyle özetlenebilir: Dikte sonucu elde edilen artikülasyon ögelerinden biri olan Glissando ögesi 2 alt ögeden oluşmaktadır. Bunlar: 1) Çıkıcı Glissando, 2) İnci Glissando alt ögeleridir. Bu alt ögelerden **birincisinin**, (Çıkıcı Glissando alt ögesinin) Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarına baktığımızda üç veya üçten fazla ses arasında yapıldığı; notada Glissandonun başlangıç sesinin değil de bitiş sesinin vurgulandığı icralar ve iki sesin de aynı seviyede vurgulandığı icralar olmak üzere iki şekilde ortaya çıktığı; ayrıca Çıkıcı Glissando yapabilmek için ikinci pozisyon olan kapalı seslerin çok sık kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu alt ögelerden **ikincisinin**, (İnci Glissando alt ögesinin) Niyazi Sayın'ın, toplulukla saz eseri icralarında, makamların karakteristik özelliklerini ve bu makamlardaki hassas perdeleri vurgulamak için sıklıkla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Dikte sonucu elde edilen artikülasyon ögelerinden biri olan Nefes Yerleri ögesinin Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği 32 saz eseri incelendiğinde sus işaretlerine karşılık gelen yerlerde, ölçü sonlarında ve buralardan bağımsız olarak notanın değerini kısaltarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Dikte sonucu elde edilen

artikülasyon öğelerinden biri olan Puandorg öğesinin Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği 32 saz eseri incelendiğinde çoğunlukla eserlerin sonlarında kullanıldığı; Niyazi Sayın'ın eser sonlarında bitiş hissini kuvvetlendirmek ve eserin herhangi bir yerinde bir notayı vurgulamak için Puandorg artikülasyon öğesini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Dikte sonucu elde edilen artikülasyon öğelerinden biri olan Staccato öğesinin Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarında genellikle nefes yerlerinden ve sus işaretlerinden önce kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKLAR

- BEŞİROĞLU, Ş., (2006). *Osmanlı-Türk Müzik Eğitimi İçinde Bir Öğretim ve Aktarım Yöntemi: Meşk*. Selçuk Üniversitesi II. Türk Müziği Etkinlikleri. 19-21 Nisan 2006. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- GAZİMİHAL, M., R., (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- HACIEV, P., (1996). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- KARASAR, N., (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- KÖROĞLU, N., O., (2015). *Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrı Çerçevesinde Oluşturulan Etütler ve Bu Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- ÖZBİLEN, N., Ö., (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZTUNA, Y., (2000). *Türk Müsıkisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: AKM Yayınları.
- SAY, A., (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SEZGİN, H., K., (2006). *Musikimizde Öğretim Metotları*. Selçuk Üniversitesi II. Türk Müziği Etkinlikleri. 19-21 Nisan 2006. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- TANRIKORUR, C., (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Müsıkisi* (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türk Müziği Ustaları, Niyazi Sayın-Necdet Yaşar Audio CD (2006). Albüm Metni: Bülent Aksoy, Kalan Müzik. İstanbul: FRS Matbaacılık.



DİNİ MUSİQİ VƏ BƏSTƏKAR YARADICILIĞININ QARŞILIQLI TƏSİRİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ **Rövşanə Kərimova¹**

ÖZET

Musiqişünaslıqda “Dini musiqi və bəstəkar yaradıcılığı” məsələsinin öyrənilməsi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Dini musiqinin və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı təsiri nəticəsində dünya musiqisində bir sıra əbədi mövzular meydana gəlmiş və janrlar formalaşmışdır. Bu baxımdan, İlahi məhəbbətin, insanlığın, saf mənəviyyətin, ümumbəşəri kədər və hüzn hissələrinin ifadəsi kimi rekviyem, passion və s. kimi dini musiqi janrlarından istifadə olunmasını qeyd etməliyik. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında həm Qərbdə yaranmış, əsasən Xristianlıqla bağlı dua mətnlərindən (məsələn, “Ave maria”) və janrlardan (rekviyem, passion, misteriya və s.) istifadə olunması, həmçinin, Şərqdə yayılmış qədim dinlərin – Zərdüştiliklə bağlı mövzuların, təriqətlərin (dərvişlik, sufilik, mövlanəlik), İslam dininə xas olan dini oxuma və janrların (dua mətnləri, mərsiyə, qəsidə, şəbeh və s.) istifadə olunması nəticəsində bəstəkarların özünəməxsus musiqi üslubu formalaşmışdır. Dini musiqinin bəstəkar yaradıcılığına sirayət etməsi, demək olar ki, bütün sahələrdə - musiqili-teatr, vokal-instrumental, xor, simfonik və kamera instrumental musiqi sahələrində özünü müxtəlif cəhətlərdən göstərir.

Anahtar Kelimələr: Bəstəkar yaradıcılığı, Dini musiqi, Şəbeh, Rekviyem, Passion.

THE PROBLEMS OF STUDYING OF INTERFERENCE OF RELIGIOUS MUSIC AND THE COMPOSER'S CREATIVITY

Rovshana Kerimova

ABSTRACT

The study of the topic "religious music and the composer's creativity" has a great importance in musicology. As a result of the influence of religion on composer's creativity, several sublime themes and different genres of sacred music in the world music emerged. In this aspect, it should be noted that the use of religious music genres - Requiem, Passion and so on, were formed as an expression of the love to God, humanity, pure morals, human feelings of sadness and grief. The use of prayers and religious music genres that are widespread in the West and Christian world such as "Ave Maria", Requiem, passion, mystery; genres such as mersiye, kasida and shabeh in the East and Islamic world; symbols and chants of ancient religions associated with Zoroastrianism; religious sects and trends such as Sufism, dervishes have established a basis for the unique stylistic features in the

¹Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı

works of Azerbaijani composers. Influence of religious music in the composer's creativity manifested in almost all genres of musical art as musical stage works, vocal-instrumental, choral, symphonic and instrumental chamber music.

Keywords: **Composer's creativity, Religious music, Shabeh, requiem, Passion.**

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ РЕЛИГИОЗНОЙ МУЗЫКИ И КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Керимова Ровшана

РЕЗЮМЕ

Изучение проблемы "религиозная музыка и композиторское творчество" имеет большое значение в музыковедении. В результате влияния религии на композиторское творчество в мировой музыке появились возвышенные темы и различные жанры духовной музыки. В этом отношении, следует отметить, использование религиозных музыкальных жанров - реквием, пассионы и так далее, как выражение любви к Богу, человечеству, чистых нравов, человеческих чувств печали и горя. В результате использования текстов молитв и жанров религиозной музыки широко распространены как на Западе в Христианском мире (например, "Аве Мария", реквием, страсти, мистерия и др.), так и на Востоке, в Исламском мире (мерсийе, касиде, шабех и др.), также символов и песнопений древних религий, связанные с Зороастризмом, с религиозными сектами и течениями (например, суфизм, дервишество и т.д.), сформировались своеобразные стилевые черты в творчестве азербайджанских композиторов. Влияние религиозной музыки на композиторское творчество, проявляется почти во всех жанрах музыкального искусства – в музыкально-сценических произведениях, в вокально-инструментальной, хоровой, симфонической и камерно-инструментальной музыке.

Ключевые слова: **композиторское творчество, религиозная музыка, шабех, реквием, пассион.**

GİRİŞ

Dünya musiqi mədəniyyətinin formalaşmasına təsir göstərən əsas qaynaqlardan biri dini-ruhani musiqidir. Bu proses Şərq və Qərb ölkələrində müxtəlif istiqamətdə getsə də cəmiyyətin həyatında, həmçinin, mədəniyyətin inkişafında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bütün dövrlərdə, bütün cəmiyyətlərdə dinin xüsusi təbəqə kimi formalaşdığını və özünəməxsus qayda-qanunlarının, mənəvi-əxlaqi tələblərinin, mədəniyyətə təsirinin, təzahür formalarının inkişaf etdiyini və möhkəmləndiyini qeyd etməliyik ki, bu proses qədim dövrlərdən müasir dövrümüzə kimi müşahidə olunur. Dünya ölkələri sırasında mədəni və iqtisadi baxımdan inkişaf etmiş ölkələrdən biri olan Azərbaycanda əsas dinlərin mövcudluğu, cəmiyyətdə tolerantlığın hökm sürməsi musiqi mədəniyyətində də dini mövzunun bir istiqamət kimi formalaşmasında əhəmiyyətli faktor kimi qeyd olunmalıdır. Azərbaycan mədəniyyətinin inkişaf tarixinin müxtəlif dövrlərində dini etiqadların yaranması və yayılması xüsusi mərhələlər kimi nəzərdən keçirilir ki, bunların həm ayrılıqda, həm də vəhdət halında öyrənilməsi vacibdir.

Dini musiqi – xalq mədəniyyətində ayrıca təbəqə kimi formalaşmaqla yanaşı, dini inanc və etiqadların izlərinə və təsirinə xalqın şifahi ənənəli yaradıcılıq irsində - xalq mahnı və rəqslərində, aşıq sənətində, muğam sənətində rast gəlinir. Özünəməxsus mövzu, janr və

obrazlar sisteminə malik olan dini musiqinin bəstəkar yaradıcılığına daxil olması ilə getdikcə mahiyyətini və əhatə dairəsini genişləndirməsi, ümumbəşəri hisslərin ifadəsinə çevrilməsini müşahidə edirik. Bütün bunlar dini musiqinin bəstəkar yaradıcılığına təsiri məsələlərinin tədqiqini aktuallaşdırır. Müasir dövrdə dini-ruhani musiqi ənənələrinin dirçəldilməsi və bu sahədə yüksəliş nəzərə çarpır. Dini mövzular dairəsi bəstəkar yaradıcılığında fərdi və özünəməxsus cəhətlərlə zənginləşir. Bununla əlaqədar olaraq, dini mövzuda yazılmış bəstəkar əsərlərində yeni janr xüsusiyyətləri özünü göstərir ki, bunların musiqişünaslıq mövqeyindən araşdırılması mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Xüsusilə XX əsrin sonlarında dini mövzulu əsərlərin konsert səhnələrində ifa olunması üçün geniş imkanlar meydana gəlmişdir. Musiqişünaslıqda “Dini musiqi və bəstəkar yaradıcılığı” məsələsinin öyrənilməsi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Dini musiqinin və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı təsiri nəticəsində dünya musiqisində bir sıra əbədi mövzular meydana gəlmiş və janrlar formalaşmışdır. Bu baxımdan, İlahi məhəbbət, insanlığın, saf mənəviyyətin, ümumbəşəri kədər və hüzn hisslərinin ifadəsi kimi rekviyem, passion və s. kimi dini musiqi janrlarından istifadə olunmasını qeyd etməliyik.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında həm Qərbdə yaranmış, əsasən Xristianlıqla bağlı dua mətnlərindən (məsələn, “Ave maria”) və janrlardan (rekviyem, passion, misteriya və s.) istifadə olunması, həmçinin, Şərqdə yayılmış qədim dinlərin – Zərdüştiliklə bağlı mövzuların, təriqətlərin (dərvişlik, sufilik, mövlanəlik), İslam dininə xas olan dini oxuma və janrların (dua mətnləri, mərsiyə, qəsidə, şəbeh və s.) istifadə olunması nəticəsində bəstəkarların özünəməxsus musiqi üslubu formalaşmışdır. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində xalq mahnı və rəqsləri, aşıq havaları və muğamlarla yanaşı, dini musiqi janrları da inkişaf etmişdir. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi üslubunun formalaşmasına folklor, aşıq və muğam sənətilə yanaşı, dini oxumalar da böyük təsir göstərmişdir. Bəstəkarların dini musiqiyə müraciəti özünəməxsus musiqi ifadə vasitələri kompleksinə, janr və mövzu sistemə müraciətlə bağlıdır ki, bu da yaranan bəstəkar əsərinin bütün parametrlərinə - kompozisiya, melodika, intonasiya, forma, ritmika, harmonik-polifonik üslub və s. təsir edir. Dini musiqiyə müraciət edərkən, bəstəkarın qarşısına qoyduğu yaradıcılıq məqsədləri də fərqli və özünəməxsusdur.

Hər bir bəstəkarın yaradıcılığında bu təsir fərdi cəhətlərlə bağlıdır. Bir tərəfdən, bu, musiqi təfəkkürünün dərin qatlarında kök salmış ənənəvi xüsusiyyətlərlə bağlı olub, melodik-intonasiya səviyyəsində özünü göstərir. Digər hallarda isə dünyada və cəmiyyətdə baş verən faciəvi hadisələrə bəstəkarların münasibətini ifadə edən vasitə kimi təzahür edir. Bütün hallarda bəstəkar yaradıcılığında dini musiqidən istifadə yollarının öyrənilməsi musiqişünasların qarşısında duran zəruri məsələlərdəndir. Dini musiqinin bəstəkar yaradıcılığına sirayət etməsi, demək olar ki, bütün sahələrdə - musiqili-teatr, vokal-instrumental, xor, simfonik və kamera instrumental musiqi sahələrində özünü müxtəlif cəhətlərdən göstərir. Musiqişünaslıq tədqiqatlarında dini musiqi – Azərbaycanın şifahi ənənəli xalq-professional musiqi kimi səciyyələndirilir ki, əsrlər boyu xalq arasından çıxmış peşəkar ağıclar və ruhanilər, din xadimləri və cəmiyyətin dindar təbəqəsi tərəfindən inkişaf etdirilmiş, dini oxumaların müxtəlif növləri və tətbiqi sahələri meydana gəlmişdir. Dini musiqinin kök salmış ciddi qayda-qanunları, özünəməxsus forma və janrları, yaradıcılıq və ifaçılıq ənənələri formalaşmışdır ki, bu gün də ənənəvi olaraq, nəsil-dən-nəslə ötürülərək, davam etdirilir və yaşadılır.

Azərbaycanda, bütün müsəlman ölkələrində olduğu kimi, dini mərasimlər dini oxumalarla müşayiət olunur. Bu ənənə öz köklərinə görə İslama qədərki dövrlərlə bağlıdır. Məlumdur ki, hələ qədim dövrlərdən musiqi müxtəlif mərasimlərin (təqvim, toy, matəm və

s.) tərkib hissəsi olmuşdur. Müxtəlif məzmunlu mərasimlərin musiqisi özünəməxsus janr xüsusiyyətləri ilə fərqlənmişdir. İslam dinində musiqiyə münasibət birmənalı olmamışdır. Belə ki, dini dairələrdə musiqi məşğuliyyəti haram hesab olunurdu, lakin xalqın həyat və məişətində musiqinin geniş surətdə tətbiq olunduğunu, xalqındünyagörüşünün ifadəçisinə çevrildiyini qeyd edə bilərik. Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının formalaşmasının ilkin çağlarından xalq musiqisinin digər təbəqələri – folklor musiqisi, aşiq və muğam sənəti ilə yanaşı, dini musiqinin də təsiri olmuş və bu təsir müxtəlif aspektlərdə - janr, mövzu və musiqi xüsusiyyətləri səviyyəsində özünü göstərmişdir. Azərbaycan musiqisinin inkişaf mərhələlərində bəstəkar yaradıcılığının dini musiqi ilə əlaqəsi müxtəlif səpkidə olmuşdur. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi, dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığından başlayaraq, dini musiqinin bəstəkar əsərlərinə müxtəlif səviyyələrdə təsirini izləyirik.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan operasını yaradarkən, dini musiqiyə böyük önəm vermişdir. Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” (1908) operasında XVI əsrin dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeməsindən istifadə etmiş, operanın musiqi materialı kimi isə muğamlara, rəng və təsniflərə əsaslanmışdır. Bəstəkar Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin iki ən yüksək inkişafı janrlarını - muğamla operanı qovuşduraraq, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yeni opera növünün - muğam-operanın əsasını qoymuşdur. Bununla yanaşı, Azərbaycan operasının yaranmasının qaynaqlarından biri məhz dini musiqi olmuşdur. Bu cəhətə, ilk növbədə, Ü.Hacıbəyli özü diqqəti yönəldərək, Azərbaycan operasının yaranmasına dini “Şəbih” tamaşalarının təsirini açıqlamışdır. Burada şüa misteriyası olan “Şəbih” dini-matəm əhval-ruhiyyəsi öz əksini tapmışdır. Ü.Hacıbəyli, həmçinin, “Leyli və Məcnun” operasının musiqi materialında istifadə etdiyi melodiyalardan bir neçəsi xalq arasında geniş yayılmış mərsiyələrdən almışdır.

“Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində Ü.Hacıbəyli yazırdı ki, Azərbaycan operası formasına görə Avropa operasına yaxındırsa, ifaçılıq tərzində “Şəbih”dən götürülmüşdür. Fərq ondadır ki, operalarda daha geniş və “Şəbih”dən daha artıq həcmdə muğam dəstgahları istifadə edilmiş, orkestr daxil edilmişdir, tamaşa da konkret səhnə forması – Avropa opera tamaşalarına yaxın forma alır (Hacıbəyli, 1985, S. 191). Bəstəkar bunu da qeyd etmişdir ki, “Şəbih” vokal, bəzi yerlərdə isə instrumental musiqi ilə müşayiət olunur. Beləliklə, Ü.Hacıbəyli “Şəbih”in ənənələrinin Azərbaycanda opera janrının inkişafına müsbət təsiri haqqında danışdıqda, aydın ifadə olunmuş mövqə tuturdu. O, tamamilə düzgün olaraq qeyd edirdi ki, bu hadisə təkcə Azərbaycan musiqisinə deyil, dünya musiqi tarixinə xas olan cəhətdir. O yazırdı: “Qədim xristian katoliklərin liturgiya dramlarında, yaxud misteriyalarında operanın başlıca üsurlərinə təsadüf olunurdu, opera özü bunlardan törəmişdir” (Hacıbəyli, 1985 s. 167). Ü.Hacıbəyli bu haqda yazırdı: “Aşura günü “Qətl” mərasimi əsnasında Şəbeh çıxarmaq məşhur vəqiədir. Şəbeh qərb əhlinin “oratoriya” dedikləri, bir növ dini tamaşadır ki, Kərbəla vəqəəsindən götürülmüş hadisələrin təşbeh (oxşarı) və təsvirini göstərir. 1907-ci ildən bəri Azərbaycan türkləri arasında milli operanın əmələ gəlməsinin əsas amillərindən birisi Şəbeh olduğu şübhəsizdir” (Hacıbəyli, 1985, s. 191).

Ü.Hacıbəylinin dini musiqinin quruluş-kompozisiya əsasına müraciət etməsi və müəyyən ifadə vasitəsi kimi istinadı ilə bağlı S.Seyidovanın müşahidələri maraqlıdır. Tədqiqatçı matəm oxumalarından Ü.Hacıbəylinin məhz xor səhnələrində istifadə etdiyini göstərmişdir. S.Seyidova yazır ki, “Musiqi mətninin mürəkkəbliyi, oynaqlığı, musiqi alətlərinin çoxsəsli ahəng yarada bilən məharətli müşayiəti, insanı vəcdə gətirən xüsusiyyətə

malik olub, dünyəvi hisslər aşladığına görə, haram sayılıb qadağan edilir. Kollektiv (xor) ifa edilən oxumalar birlik, vahidlik rəmzi kimi ancaq unison üsulla əsaslandırılır. Bu da dini musiqinin monodiya əsasını təşkil edir” (Seyidova, 1999, s. 140). Musiqişünas Ə. Babayeva Şəbehlərlə muğam dəstgahların uyğunluqlarını müqayisəli şəkildə belə şərh etmişdir: “Dini mərasimlərdə də muğam kompozisiyasında olduğu kimi, musiqi materialının uyğunluğunu muğamın təsirli, obrazlı-emosional sferasına əsaslanmasında, iri həcmli formanın silsilə halında birləşməsində, dəqiq metroritmə əsaslanan musiqi nömrələrinin (dini mərasimdə bunu mərsiyələr yerinə yetirirsə, muğamda dəraməd, təsnif, rəng öz öhdəsinə götürür) improvizasiyalı parçalarla (dini mərasimdə melodeklomasiya, əfrad; muğamda – şöbə) ardıcullaşmasında, həmçinin, klassik şeir formasının (dini mərasimdə mərsiyə, qəsidə, nət; muğamda isə qəzəl) poetik ölçüsünə (əruz) əsaslanmasında izləmək olar” (Babayeva, 2015). Fikrimizcə, bu müqayisə hər iki janrın qarşılıqlı surətdə öyrənilməsinə imkan yaratmaqla, həmçinin, operalarında bu istiqamətdə araşdırılmasına yol açır.

Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığında dini və bəstəkar musiqisi kimi iki inkişaf etmiş və müstəqil sistemin qovuşdurulmasını izləyirik. Bəstəkar dini musiqiyə məqsədyönlü olaraq müraciət etməmişdir. Dini musiqi ənənələri onun yaradıcılığına ixtiyarsız olaraq daxil olur. Sonradan bəstəkarın dini musiqidən istifadəsi dar yaradıcılıq istiqamətinin əlamətləri kimi yox, artıq universal şəkil alır. Bəstəkar dini musiqidən bir material kimi yox, xüsusi bədii sistem və həmin sistemin komponentləri kimi istifadə edir. XX əsrin əvvəllərində yaranmış ilk Azərbaycan operası “Leyli və Məcnun”da, həmçinin, ondan sonra meydana gəlmiş Ü. Hacıbəylinin, M. Maqomayevin, Z. Hacıbəyovun operalarında ayrı-ayrı dini musiqi nümunələrindən istifadəyə rast gəlirik. XX əsrin ortalarında sovet rejiminin (1920-ci ildən sonra, 1990-cı ilə kimi) hökm sürdüyü şəraitdə bəstəkar yaradıcılığında dini mövzulara müraciət çox az hallarda və sətiraltı mənada işarə kimi öz əksini tapırdı. Bu baxımdan F. Əmirovun “Sevil” operasının Uvertürə-proloqunda xalqın həyatında dinin təsirini əks etdirmək üçün müəzzinin oxumasından istifadə etməsi diqqətə layiqdir.

Bəstəkar yaradıcılığında dini musiqidən istifadə iki istiqamətdə özünü göstərir. Birincisi, bəstəkarlar əsərin proqramı ilə əlaqədar olaraq, dini musiqi nümunələrini emosional-psixoloji cəhətdən əsərin ideya-obraz xüsusiyyəti ilə əlaqələndirirlər. İkincisi, dini-matəm musiqisi nümunələrinin sitat şəklində əsərin musiqi materialına daxil olunması ilə bağlıdır. Bu iki istiqamət bir sıra bəstəkarların yaradıcılığında öz təzahürünü tapır. Bəstəkarların yaratdıqları dini məzmunlu əsərlər bir-birindən çox fərqlidir: müəlliflərin dəst-xəttindən tutmuş, əsərlərin məzmununa və janrına qədər, musiqi dilinin işlənməsi xüsusiyyətlərinə qədər müxtəlifdir. Lakin bu əsərlərdə dini musiqidən istifadənin Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında kök salmış prinsipləri özünü göstərir. Dini musiqiyə müraciət olunması tendensiyası XX əsrin sonunda bəstəkar yaradıcılığında xüsusi vüsət almışdır. Bu da bəstəkarların, bir tərəfdən, cəmiyyətdə gedən ictimai-siyasi hadisələrin bilavasitə iştirakçısı olmasından, digər tərəfdən, baş verən hadisələrə münasibətini yaratdıqları əsərlərdə əks etdirmək meylinə irəli gəlir. Bəstəkar əsərlərində dini musiqidən istifadə bir tərəfdən, şəxsiyyətlə, fərdi təfəkkürlə, dünyagörüşü və yaradıcılıq təşəbbüsləri ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən, tarixilik amili ilə, cəmiyyətdə və xalqın həyatında baş verən hadisələrə bəstəkarın münasibəti ilə bağlıdır. Bu baxımdan, xüsusilə, 1990-cı illərdə və sonrakı dövrdə - Qarabağ müharibəsi və 20 yanvar hadisələri, Azərbaycan xalqının müstəqillik tarixinin qanlı yazılmış ən faciəvi səhifələrinin musiqi yaradıcılığında təcəssümü diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında dini musiqiyə müraciət əsasən iki cəhətlə bağlıdır. Birincisi, proqramlı adı dini mövzu və ya dini musiqi janrı ilə bağlı - Peyğəmbərlik,

Mövlana, Dərviş, Münacat, Mərsiyə, Qəsidə və s.: Firəngiz Əlizadənin “Dərviş” – xanəndə, solo-violonçel və ansambl üçün Septet, “Mərsiyə” - violonçel və simfonik orkestr üçün konsert, “Zikr” (Nəsiminin sözlərinə) - Avropa, Asiya və Cənubi Qafqaz xalqlarının musiqi alətlərindən ibarət “Alas” orkestri üçün, Fərəc Qarayevin instrumental ansambl üçün “Xütbə, muğam və surə”, Cəlal Abbasovun müxtəlif alətlər üçün “Münacat I”, “Münacat II”, “Münacat III”, Rəhilə Həsənovanın orqan üçün “Qəsidə” simfoniyası, Simli kvartet, tenor və bas üçün “Dərviş”, Simli, nəfəsli, vokal kvartetlər və piano üçün “Mərsiyə”, Ağadadaş Dadaşovun Cəlaləddin Rumiyyə həsr olunmuş “Mövlana” – vokal-instrumental kompozisiyası (sözləri Y.Solmazındır), Yaşar Xəlilovun “Əshabi-Kəhf” baletini və s. əsərlərin adını çəke bilərik.

İkincisi, dini mətnlərdən istifadə ilə bağlı əsərlər. Quran mətnlərindən istifadə ilə bağlı əsərlərin proqramlı adı dini musiqiyə aid olmayıb, yalnız əsərin məzmunu ilə əlaqədar olaraq, dini mətn - ərəb dilində dualar daxil olunur. Azər Rzayevin “Bakı-90”, Faiq Nağıyevin qarışıq a cappella xoru üçün Konserti (Qara Qarayevin xatirəsinə, sözləri Xaqani Şirvaninindir) bu qəbildəndir. Bəstəkar yaradıcılığında İslam dini ilə bağlı mövzulardan istifadə olunmasına müxtəlif janrlı əsərlərdə rast gəlinir. Dini musiqi xüsusiyyətləri əsərin məzmunundan asılı olaraq, vokal, xor və instrumental əsərlərdə tətbiq edilir. Dini musiqinin tətbiqi bir tərəfdən, dua mətnlərinin tətbiqi, digər tərəfdən, intonasiya xüsusiyyətlərinin təcəssümü ilə bağlıdır. Azərbaycan bəstəkarlarının dini mövzuya müraciətinin bir cəhəti latın dua mətnlərindən, digər cəhəti isə kilsə musiqisinə aid janrlardan istifadə olunması ilə bağlıdır. Fərhad Bədəlbəylinin “İki qadının duası” (“Ave Maria” katolik himni əsasında), Azər Dadaşovun *a cappella* xoru üçün: “Ave Maria” (sözləri katolik himni), “Ey Tanrım”, “Alleluia” (sözləri katolik duası), “Kim Allaha sevər” (sözləri Məhəmməd Füzulinindir), “Şükürlər olsun sənə” (sözləri müəllifindir),; Sərdar Fərəcovun soprano, fleyta, violin, orqan və xor üçün “Psalm - 150”, Qalib Məmmədovun piano, səs və maqnitofon yazısında hind fleytası üçün “İki dua” (II versiya - piano prepare, marimbafon, klarnet-bas, klarnet in B, tar, balaban və zərb alətləri üçün), metso-soprano, bas və kamera orkestri üçün “Davudun psalmı”, A cappella xoru üçün 52 və 39 sayılı Psalmlar və s.

Məsələn, İsmayıl Hacıyevin “Od gəlini” balet-misteriyası, “Zərdüşt”, “Həyat və əbədiyyət”, “Dünyanın qızıl gülü” simfonik misteriyaları, Arif Mirzəyevin “Baxın xatirəsinə Orqan simfoniyası”, violin və orqan üçün “Kədər duaları” (Heydər Əliyevin xatirəsinə ithaf), kamera orkestri üçün “Nyu-York Passionları”, qiraətçi, xanəndə, kamança, xor və kamera orkestri üçün “Yanvar passionları” (və ya “Yanvar mərsiyələri” – İslam matəm messası, 1990-cı il 20 yanvar qurbanlarına həsr olunur), Almaniyadakı Yevangelist kilsələrində dini mərasimlər üçün nəzərdə tutulan orqan üçün pyes-improvizasiyalar silsiləsi və s. adını çəke bilərik. Bəstəkar yaradıcılığında dini musiqi janrlarını daha sərbəst, ənənəvi mətndən kənar da təfsir olunduğunu qeyd etməliyik. Dini musiqi əsərlərinin əsas cəhəti olan kanonik mətnlərdən deyil, sərbəst şəkildə, poetik mətnlərdən istifadə özünü göstərir ki, bu da ənənəvi kilsə musiqi janrlarının təfsirinə dəyişiklik aşılayır. Bəstəkar üçün dini musiqi janrları, daha dünyəvi mahiyyət kəsb edir. Bəstəkarın hisslərini, eləcə də xalq matəmini təcəssüm etdirən bir vasitəyə çevrilir. Bəstəkarların dini musiqiyə müraciəti özünəməxsus musiqi ifadə vasitələri kompleksinə, janr və mövzu sisteminə müraciətlə bağlıdır ki, bu da yaranan bəstəkar əsərinin bütün parametrlərinə - kompozisiya, melodika, intonasiya, forma, ritmika, harmonik-polifonik üslub və s. təsir edir. Dini musiqiyə müraciət edərkən, bəstəkarın qarşısına qoyduğu yaradıcılıq məqsədləri də fərqli və özünəməxsusdur. Bütün bunlar musiqişünaslıqda “dini musiqi və bəstəkar yaradıcılığı” probleminin öyrənilməsinin

bilavasitə Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin qarşılıqlı təsiri məsələlərinin tədqiqini istiqamətləndirir.

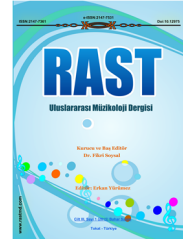
KAYNAKLAR

Hacıbəyli, Ü. (1985), Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Yazıçı”. s.184-194.

Hacıbəyli, Ü. (1985), Opera və dramın tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Yazıçı”. s.165-169.

Seyidova, S.A. (1999), Üzeyir Hacıbəyov və dini musiqi. // “Musiqi dünyası” jurnalı, Bakı, N 1.

Babayeva, Ə. (2015), Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri. “Muğam aləmi” Beynəlxalq Muğam Simpoziumunun materialları. Bakı, 2015. www.mugam.az/files/pdf/



AZERBAIJAN'DA LİRİK OPERALARIN TÜR ÇEŞİTLİLİĞİ Inara Maharramova¹

ÖZET

Sunulan makale lirik dalda yazılmış Azerbaycan operaları hakkındadır. Makalede muğam-operalarının kurulduğu dönemden, yani yirminci yüzyılın başlarından itibaren XXI yüzyılın başlarına kadar Azerbaycan operasının geçtiği bileşik gelişme yolu hakkında bilgi verilir, bu süreçte çeşitli konulu ve renkli janrlı eserlerin meydana çıkması olgusu kaydedilir. Makalede lirik-psikolojik Azerbaycan operaları – F.Emirovun “Sevil” ve Z.Bağirovun “Aygün”, R.Mustafayevin lirik-dramatik operası – “Vaqıf” gözden geçirilir, bu müzikal-sahne eserlerinin dramaturgyası, kompozisyon yapısı, müzik dilinin bazı özellikleri, karakterlerin müzikal özellikleri belirlenir. Bunların yanında adı geçen eserlerin karakteristik özellikleri ve milli müzik tarihimizde bu operaların önemli rolü açığa çıkarılır. **Anahtar kelimeler:** lirik opera, tür, melodi, muğam, dramaturji, kompozisyon, ariya, monolog, orkestra.

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛИРИЧЕСКИХ ОПЕР

Маггеррамова Инара

РЕЗЮМЕ

Предлагаемая статья посвящена азербайджанским лирическим операм. В статье даются обобщенные сведения о пройденном сложном пути развития азербайджанской оперы, начиная с периода зарождения мугамных опер, т.е. с начала XX до начала XXI веков. Отмечается факт появления разножанровых произведений в этом процессе. В статье рассматриваются лирико-психологические оперы – «Севиль» Фикрета Амирова, «Айгюн» Закира Багирова и лирико-драматическая опера «Вагиф» Рамиза Мустафаева, опеределяются драматургия, композиционная структура, некоторые особенности музыкального языка, музыкальные характеристики образов этих музыкально-сценических произведений. Одновременно выявляются своеобразные качества и роль упомянутых произведений в национальной музыкальной культуре.

Ключевые слова: лирическая опера, жанр, мелодия, мугам, драматургия, композиция, ария, монолог, оркестр.

GENRE DIVERSITY OF LYRICAL OPERAS IN AZERBAIJAN

Maharramova Inara

ABSTRACT

The present article deals with the Azerbaijan operas in the lyrical genre. It informs about the complicated developmental way that the Azerbaijan opera has passed since the early XX century when the mugham-operas appeared till the early XXI century. It is noted

¹ *Naxçıvan Devlet Üniversitesi, nara_el@mail.ru*

that in this process appeared the works of different themes and colorful genres. The article analyzes the lyrical-psychological operas – “Sevil” by F. Amirov and ”Aygün” by Z. Bagirov, lyric-dramatic opera “Vagif” by R. Mustafayev and defines the dramaturgy, compositional structure and some features of music language of these musical plays. Along with these the specific features of the above mentioned operas and their significant role in the history of the Azerbaijan national music are studied, as well.

Keywords: lyrical opera, genre, melody, mugham, dramaturgy, composition, aria, monolog, orchestra.

GİRİŞ

Azerbaycan operasının gelişme süreci karmaşık olmuştur. Azerbaycan'da opera tarzının kurulmasından sonra onun oluşumu belli aşamalardan geçmiş, operanın gelişim yönleri belirlenmiştir. Yirminci yüzyılın başlarından (muğam-operalardan başlayarak) XXI yüzyılın başlarına kadar Azerbaycan operası büyük bir yol geçmiş, çeşitli konulu ve renkli janrlı eserlerle zenginleşmiştir: “mahnıvari opera” – “Nergiz” (müellifi Müslüm Maqomayev), tarihi-kahramanlık janrındaki opera – “Köroğlu” (müel: Üzeyir Hacıbeyli), modern askeri konuda yazılmış opera – «Vatan» (müel: Qara Qarayev, Cövdet Hacıyev), lirik operalar – “Xosrov ve Şirin”(müel: Niyazi), “Sevil”(müel: Fikret Amirov), “Vaqıf”(müel: Ramiz Mustafayev), “Aygün” (müel: Zakir Bagirov), yurtdışında yaşayan halkların hayatından bahseden modern konuda olan opera –“Azad” (“Özgür”) (müel: Cahangir Cahangirov), muğam opera geleneklerini yeni sanatsal nitelikler sürdüren yeni bir opera türü – “Gelin kayası” (müel: Şafıqa Akhundova), “Xanəndənin taleyi” (“Sanatçının kaderi”)(müel: Cahangir Cahangirov) operaları, “Ağatlı hakkında efsane” (müel: Firangiz Aliyeva) rock-operası, temsil-opera – “Tilki ve Alabaş” (opera-alleqoriya) (müel: İbrahim Memmedov), sembolik kahramanlardan oluşan “Aldanmış ulduzlar” (“İğfal yıldızlar”)(müel: Memmed Quliyev) vb .Yukarıda adı geçen eserlerin sırasında lirik operalar büyük ilgi taşımaktadır. Bu operalar lirik-psikolojik, lirik-dramatik, tarihi ve vatanseverlik çizgileri ile zenginleştirilmiş lirik opera türü ile temsil edilir.

Azerbaycan sahnesinde lirik-psikolojik operanın ilk örneği olarak Fikret Emirovun “Sevil” operası gösterilebilir. “Sevil” operası milli müzik kültürümüzde Üzeyir Hacıbeylinin “Köroğlu”sundan sonra oluşmuş Azerbaycan operasının büyük başarısını sergileyen bir aşama oldu.“Sevil” operası için, bir ölçüde sentetik türün belirtileri tipiktir; burada kahramanların kaderi ile halkın genel kaderi arasındaki ilişki kabarık şekilde ifade edilmiştir.“Sevil” operası temel imge-karakterlerin derin psikolojik açıklamasıyla ilgili olan bir janra aittir. Sevil ve diğer karakterlerin müzikal-sahne hayatı, ayrıca da operanın dramaturgiyasının tesirliyi, bir çok açıdan bu eserin tüm Azerbaycan opera sanatı için ne kadar önemli olduğunu tespit etti.Fikret Emirov opera sanatına özgü olan arioso, recitativ, topluluk, orkestra leytözellikleri vb. gibi tipik formları serbestlikle hayata geçirerek mükemmel imge-karakterler, tipik bireyler yaratmıştır. Operada bestecinin halk müzik formlarında daha özgürce yaklaşımını görüyoruz. En çeşitli tür kaynakları yeniden idrak edilerek ve kökünden değiştirilerek Sevilin müzik karakteristikasında birleştirilir.[4, s. 72]

Besteci operanın içeriğinin temelini Cafer Cabbarlı'nın kadının kölelikten kurtarılması sorununa, onun yaşam yoluna adadığı aynı adlı dramından almıştır.“Sevil”– ağdaşlık konusunu tecessüm ettiren Azerbaycan operasıdır. Eşinin özel hayatının sosyal

olaylarla, halk yaşamı ile ilişkisi türün çerçevesini genişletmiş ve bununla ilgililik operaya diğer bir türün belirtileri de nüfuz etmiştir. “Sevil” operasının müzik dilinin analizi gösteriyor ki, F.Emirovun bir yenilikçi olarak geçmiş yüzyılda tanınmış formları cesaretle hayata geçirmesi öncekilerden farklı, sanatsal açıdan parlak ve mükemmel karakterlerin oluşturulmasına büyük yardım göstermiştir. Besteci klasik türün tüm kural-kanunlarına cevap verebilen mükemmel bir opera eseri yaratmış, aynı zamanda, tüm opera sanatında olduğu gibi, onun biçimlerine gözle görülür derecede serbest ve kişisel yaklaşım prensibini sergilemiştir. F.Emirovun halk müziğinin kullanımına serbestlikle yaklaşımı da dikkat çekicidir.

Opera'nın içeriği müzikal-tiyatro olaylarının yazar tarafından daha fazla zenginleştirilmesine ve geliştirilmesine yol açtı, bu nedenle bir çok önceki opera biçimleri kökünden değiştirildi ve aynı zamanda da yeni biçimler meydana çıktı. Buna örnek olarak, hukuksuz kadın karakterlerini tasvir eden Proloqda eski Bakü'nün genelleştirilmiş manzarasını göstere biliriz. Göstericilerin ve Sevilin monoloğunu yansıtan sahneler birim kompleksde birleşirler ve bu, göstericilerin korosuna karışır. Bu sahnelerin önemi sadece sahne tanıtımlarında değil, hem de ilk defa olarak, Azerbaycan operalarında müzik ve dramaturji açıdan önemli sayılan bileşenlerin birliği'ndedir. Kompozisyon ve dramaturji yapı açısından F.Emirov çok zaman klasiklerin geleneklerini, daha sık ise P.İ.Çaykovski dramaturgiyasının özelliklerini sürdürüyor; bunu ariya, ariozo, baş kahramanların topluluk formlarında yer aldıkları dramaturji yönünden önemli olan sahnelerde, ayrıca da önemli çelişkilerin çözüldüğü fonu yansıtan tür sahnelerinin kullanımı prensiplerinde görmek hiç de zor değil. Buna örnek olarak, I bölümde Vals sahnesi gösterilebilir ki, bu fonda dramaturji yönünden belirli önemli olaylar gerçekleşiyor ve sonuçta operanın kahramanlarının kaderine etki ediyor. Valsın fonunda Sevil Balasla Dilber arasındaki karşılıklı ilişkiler hakkında haber alır. Bu sahneler iki opera numarasını hatırlatıyor: Çaykovskinin “Yevgeni Onegin” operasında Tatiana ve Oneginin Laringillerdeki bal sahnesini ve ayrıca Qunonun “Faust” operasındaki valsı - burada Margaret Faustla sohbet ediyor, koro ise sanki onların sahnesini yorumluyor. Şüphesiz, Emirov taklitten uzaktır, fakat klasik örnekler, her zaman olduğu gibi, besteciler için belirli yön olmuş, ünlü klasiklerin tecrübesinin aktif şekilde benimsenilmesine yöneldir.

F.Emirov kendi operasının fikir içeriğinin mahiyetine derinden nüfuz eder ve geçmişin birikiminden, opera sanatı klasikleri geleneklerinden yaratıcı biçimde kullanır. F.Emirov büyük ustalıklarla müzik dilinin açıkça belirtilmiş milli belirtilerini, klasikler için tipik olan kompozisyon yöntemleri ile ayrılmaz şekilde birleştirir. Bu durumda önemli hususlardan biri odur ki, besteci kendisinin, henüz operalar tesadüf olunmayan modern tipli kanunauygunluklara sahip tonlama sözlüyünden kullanıyor. Bu ise eserin başarı kazanmasının temel nedenlerinden biridir. “Sevil” operasının müzik dilinde imgelerin melodik açıdan kişiselleştirilmiş özellikleri dikkat çekiyor. Bu yönü Kara Karayev özel vurgulayarak yazıyordu: “Opera'nın müzik dili parlak ifadeli sesi ile farklıdır. Melodi besteci için temel ifade aracı olup müziğin duygusal yükünün taşıyıcısıdır”. [6, c.4]

F.Emirov kendi dönemi için önemli olan sorunun çözümünü sergileyerek lirik - psikolojik opera janrını ve aynı zamanda da milli opera sanatının ileriye doğru hareketini sunmayı başarmıştır. Aynı zamanda bu tür tüm bileşenlerini (ariya, ariozo ve ansamblların oluşturulması), ifadeli melodik reçitativlerini, en önemlisi ise operanın müzik dilinin, dolayısıyla, simfonizmin gelişimi sorunlarını ustalıklarla çözüldü. Bu hususta karşılıklı ilişkide olan, gelişen leytmotivler ağı, daha net ise leytmotivler sistemi büyük öneme sahip olmuştur. Eserdeki çeşitli tarz karakterleri seciyyelendirmek için besteci tür

xarakteristikasından çok kullanıyor . Özellikle Sevil imgesinin açılmasında bu, önemli bir rol oynar. Öyle ki, Sevilin aile ve m̈aiş̈etil̈e baēlı olarak laylay, ak̈u, dans gibi ẗurler kullanılır. Onun iē d̈unyasını, ruhsal durumunu, sarsıntılarını, heyecanlarını, nihayet, uyanışını, mutluluēunu yansıtmak iēin makamla baēlı melodiler tercih edilir. Balas̈ karakteri da b̈oyle geniř bir biēimde g̈osteriliyor. Balas̈ın partisinde hem mahnıvari ūslup, hem reēitativ - Deklamasiya ūslubu, hem de makam intonasiyaları ile zengin geniř nefesli melodik geliřme kendini g̈osterir. Dilber karakterinin karakterize edilmesinde besteci tamamen bařka bir tonlama kuruluşuna m̈uracaat eder; burada reēitativ ūslubundan kullanılmıřtır. Genellikle, operanın en önemli unutulmaz ÿonu onun g̈uzel melodilere sahip olmasındadır.

F.Emirov opera dramaturgiyasının ilkelerini önemli ūlēde benimsemiřtir ki, bu da leytmotiv tekniēinde g̈or̈ul̈r. Dramaturgiyaya karakterlerin etkileřimi ve yakınlıēı önemli role sahiptir. Bestecinin leytmotivlerden kullanma ÿontemleri hem Vaēner, hem de Prokofyevin leytmotiv tekniēi assosiasiyalarından ẗur̈er. Bunun mahiyeti ise personajları m̈uřayietedici fonksiyonları yerine getiren belli tematik elementlerin dinleyicinin zihninde, hafızasında g̈uēlendirilmesindedir. Bu durumda Vaēnerin reformcu operalarını ve onlar tarafından uygulanan leytmotivler prensibini hatırlamak olur. B̈oyle operalara ūrnek olarak, “Loenqrin”, “Tristan ve İzolda”, “Nibelunqların ÿuz̈uēu” tetralogiyası g̈osterilebilir. Opera'da recitativler g̈ozle g̈or̈ul̈r derecede zenginleřtirilmiřtir, ayrıca soloda olduēu gibi, dikkati ēekecek derecede kiřiselleřtirme meydana çıkmıřtır. Besteci onlarda her birinin dilinin tonlama ūzelliklerini ūmumileřdirmeyecan atıyor. F.Emirov “Sevil” operasında reēitativ formları ile birlikte, ansambl formlarının dabenimsenilmesinde aēıkēa g̈oze ēarpan bařarılar elde ediyor. Opera'da d̈uetler, triolar, septetler temel fikir, belli dramatik iřlevi yerine getiren önemli olayların geliřmesine ayrılmaz ūekilde dahil edilmiřtir. [6, s. 85]

Opera'da orkestranın rol̈u önemli ūlēde artırılmıřtır. Orkestra operada dramatik önemli rol oynayarak, operanın iēeriēinin açılmasında temel önemli bileřenlerden kabul edilir. “Sevil”de orkestra - ẗum psikolojik - lirik dramın tam hukuklu iřtirakēısıdır. Bu veya diēer bir personajın tematik materyallerini belirten operadaki olayların dramatik heyecanlı anlarının orkestre dahil edilmesi, gerginliēi ve duygusal etkileri önemli ūlēde g̈uēlendiriyor. Orkestranın g̈uēl̈u seslenmesi ariyaları tamamlar, kulminasiyayı g̈osterir. Birēok ariya, ariozolar temel tematik materyali sunan orkestra giriřleri ile (m̈uēaddim̈el̈eril̈e) olayları ūndedir. Vals ūzel ūnem ve dikkat celb etmektedir ve genel hareket yolundaki halkalardan biri oluyor. Opera tarzının geliřmesinden konuřurken, opera dramaturgiyasının yapısal - kompozisyon konularını da belirtmek gerekir ki, F.Emirov “Sevil” operasında aēıkēa ilerleyiři, daha doērusu, g̈ozle g̈or̈ul̈r derecede yapı serbestliyini sergilemiřtir. Opera'nın lirik janrı onun kompakt form ve yapıardan geniř kullanılmasına yol aēmıřtır. Bu nedenle F.Emirov, her ūeyden çok naēme yapısına bařvuruyor.

F.Emirov opera biēimlerini senfoni aēıdan serbest gerēekleřtirir. Ayrıca halk m̈uziēi formlarında serbest yaklařır. Her ūeyden ūnce belirtmek gerekir ki, operada makam sanatının geleneklerinden yaratıcı ūekilde aktif kullanılmıřtır. F.Emirov muēamın melodiler - tonlama cizgilerinden geniř ve serbest kullanıyor. Opera'da birēok melodiler vardır ki, doērudan doēruya sanki muēam intonasiyalarından doēmuřtur. Bu durumlarda belli parēalardaki melodiler herhangi bir muēam parēası ile ūrẗuřuyor, bazen ise adeta bir takım lad seslerinden meydana geliyor. Bu melodiler doēaēlama izlenimi yaratır ve onlar zengin melizmatika ile s̈uslenir. ř̈uphesiz, F.Emirovun parlak ūslubunun yanı sıra birēok bestecilerin kiřisel ūzelliklerinin oluřmasında Ū. Hacıbeyli yaratıcılıēının, «K̈oroēlu» operasının b̈uyuk ūnemi olmuřtur. Azerbaycan bestecileri m̈uzik sanatının en karmařık ve en demokratik janrını - opera'yı benimsediklerini artık s̈oyleye bilirlerdi. Fakat bununla beraber, lirik dalda olan bu

müzikal - sahne eseri opera sahnese tonlama - imge açısından niteliksel yeni bir eser olarak sunulmuştur. "Sevil" operası kendi döneminde lirik opera tarzının ve genellikle, Azerbaycan opera sanatının gelişmesinde yeni zirve fethetmiştir.

Lirik - dramatik dalda yazılmış operalardan biri - Ramiz Mustafayev'in "Vaqif" operasıdır. Eser gösteriye 1960 yılında Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu'ndakonmuştur. Ramiz Mustafayev "Vaqif" operası birçok taraflarına göre "Koroğlu" operası'na yakındır. Opera'nın ideası budur ki, burada şairin kimliği halkın kendi özgürlüğü uğruna mücadelesi ile sıkı irtibattadır ve tüm bunlar operada toplu halk sahnelerinin fonunda yansıyor. Genel olarak, "Vaqif" operası kendisinde lirik - dramatik ve epik belirtileri ve kısmen halk tarz sahnelerini uyumlu biçimde birleştirir. Ramiz Mustafayev "Vaqif" operasının temel konusunu görkemli Azerbaycan şairi Samed Vurqunun aynı adlı eserinden almıştır. Samed Vurqun bu piyesi XVIII yüzyılın büyük şairi, ömrünün son yıllarında Karabağ hanı İbrahim Han'ın veziri olan Molla Penah Vaqif'in ilginç talebinden bahsediyor. S. Vurqun kendi piyesinde tarif halkın komutasında mücadelesini ve tüm bu olaylarda şairin de yer almasını yansıttı. Aynı zamanda, şairin halkla genel ve özel ilişkileri de eserde gösterilir, büyük şairin trajik muhabbetiyle bağlı olan lirik çizgi operada açılır. [4, s. 97]

Opera'nın ana fikri - vatandaş, filozof, şair, yaşamı boyunca özgürlük için mücadele eden büyük devlet adamı olan Vaqif imgesinin açılmasından ibarettir. Aynı zamanda operada şairin kişisel trajedisine, onun ıstırap ve kederine, onun mutsuz muhabbetine oldukça büyük dikkat verilmiştir. Yerli beldede yaşanan tüm olaylar operada şairin özel hayatı ile birleşir. "Vaqif" operasında geleneksel janr alakaları dikkat çekicidir. Opera'nın kompozisyonunun ve dramaturgiyanın birçok özellikleri birbirleriyle uzlaşdırılır. Besteci operadaki birçok epizodları, tüm farklı planlı ariyaları ve ansambl sahnelerini şairin karakteri ile alakalandırmaya çalışmıştır. Vaqif karakteri seri monolog tipli ariya, ariozo ve çoxobrazlı leytintonasiya tesislerinde açılır. Opera'nın baş kahramanının imgesinin bu tür sıra açılması operaya lirik rivayetçilik ruhu verir ve bu, "Vaqif" operasının janr doğasını belirler. Böylece, R. Mustafayev'in operası lirik - epik, lirik-trajik eserlerin yeni tipi gibi canlanır.

Vaqif karakteri operada ariya, ariozo, ansambllar katılımıyla, leyttemalarla sunulmaktadır. Opera'da Vagif'in özellikleri melodik zenginliği, doğallığı ve şişkinliği ile farklıdır. Besteci galerileri ezgilerinden galerileri reçitasyonlarından geniş kullanır. Opera'da orkestra sık sık olaylara müdahale ederek belli ölçüde dramatik yük taşıyor. Eserde leytmotiv karakteristik prensibinden geniş kullanılıyor, ancak, leytmotivler kaliteli değişimlere uğramıyor. Opera'da mugamaistnad öneme sahiptir. Mugam gelenekleri türün doğasına uygun olarak, Vaqif'in lirik - feci karakterini açmaya hizmet ediyor. Melodi ile ilgili makamların öncesi karakteristik reçitasyonlarda ve koloritli okumalar - spesifik milli yubilyasiyalarda (zengulelerde), serbest variantlılık çerçevesinde, improvizasyonların ifade edilmesinde kendini gösteriyor. R. Mustafayev'in, şüphesiz ki, kazandığı başarılarından biri onun "Karabağ şikəstəsi" (I perdede) bilmece muğamını yaratıcı şekilde uygulamasıdır ki, bu da bestecinin tefekkürünün sözlü profesyonel geleneklerle derin köklürlüğe bağlılığını kanıtıyor. "Karabağ şikəstəsi" R. Mustafayev'in karşısında bu tür için karakteristik olan ostinato belirtisinin uygulamasını ileri sürüyor. Bilindiği gibi, geleneksel yorumculuk deneyinde bilmece muğamın önemli ilkesi doğaçlama olunmuş vokal partilerinin ritmik akkompone mentle uyumu. [4, s. 95]

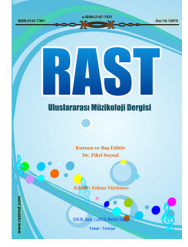
Böylece, "Vaqif" operasında imgelerin çətiyyətliyi, onların sanatsal dürüstlüğü ve aynı zamanda da tipikliği müzik dilinin kökünün açık olunmasına ve galerileri geleneklerine atıfta etmeye her yönden yardımcı olur. Muğamlar kahramanın karakteristiğinin önemli

ifadəçisi gibi ve sık sık halk şarkıları ile sentez edilen formatəşkilinin temel faktörü olarak sunulmuştur.Şarkı opera dalında yazılmış dikkate eserlerden biri de Zakir Bağirovun “Aygün” operasıdır.Opera modern Azərbaycanlı kadının hayatını, onun ailede, toplumda rolünü somutlaştırır, eserin müziği aygunun aile dramını ve onun mutlu sonluğunu samimi, doğal bir şekilde iletiyor. F.Emirovun “Sevil” operasının geleneklerini sürdüren bu operanın müziğinde mahnıvari üslup hakimdir.Zakir Bağirov Samed Vurgun şiirinin temel karakterini,ruhunukorumuştur . Eseri kamera planlı lirik opera olarak karakterize edilebilir. Operadaki toplu sahneler arka plan karakteritaşyarak eserin lirik – psikolojik hattının gelişmesine başlatır. Eserin kahramanlarının gergin psikolojik durumlarının, heyecanlarının daha net, parlak alınması için Z.Bağirov operada reçitativ – deklamasiya üslubundan geniş kullanmıştır. Tüm bunlar Z.Bağirovun müziğinde kendi somut, ifadesini, yoğun dramaturji gelişimini bulmuştur.“Aygün” operasının konusu hayatta insan saadetini tamamlayansevimli sanata sahip olunmasını, öne sürülen amaca ulaşmanın gerekliliğini, dürüst ahlâka sahip olmanı ve karşılıklı sevgiye inancın varlığını göstermekten ibarettir.Eserin kahramanlarının - Aygün ve eşi Amirhanın şahsında sevimli meslek, yüksek ahlak ve sonsuz sevgi saadete yetişmeyin temel şartı olarak gösterilmiştir. Opera'nın süjetinin temelini yeni evlenmiş aile, onların ortak hayatı, karyerelerindeki yükseliş ve düşüşler, mutluluk arayışları ve nihayet, yeniden onların birbirine kavuşmaları, saadetlerini bulması oluşturmaktadır.

Opera'da karakterlerin temel karakteristik yönleri ve sujet hattının gelişme dramaturgiyası bulundurulsa da olayların gidişatında bir takım değişikliklere yol verilmiş, bazı yeni personajlar eklenmiş, yeni sahneler, toplu şenlikler, danslar, korolar, nağmeler dahil edilmiştir. Bu da bestecinin, öncelikle, opera tarzının taleplerinden ileri gelerek eserin sahnede daha bakımlı olmasına çalışması ile ilgiliydi.Besteci klasik lirik opera geleneklerine uygun olarak, ayrıca dramatik türün özelliklerini operaya dahil ederek samimi lirik rivayet ruhlu bir eser yaratmıştır.Böylece, gözden geçirdiğimiz çeşitli tarz lirik opera eserleri Azərbaycan milli müzik kültürümüzü zenginleştirmiş ve yeni tipi operaların oluşmasına büyük etki göstermiştir.

KAYNAKLAR

- 1.Вайнкоп Ю. «Что надо знать об опере», изд.Музыка, Ленинградское отделение, 1967г.
2. Виноградов В. С. «У.Гаджибеков и азербайджанская музыка». М.Музыка,1958,78с.
3. Petzolt R. “Die Oper in ihrer Zeit”. VE B.Breitkopf u Hartel Muzikverlag, Leipzig, 1956.
- 4.Касимова С. Оперное творчество композиторов Азербайджана. Ч.1.Аз. Гос.Изд. 1973г.
5. Касимова С. Из истории азербайджанской оперы и балета (1908-1988), Баку, «Адилъоглы», 2006, 232с.
6. Qarayev Q. “Sevil”. Bakü fehlesi qazetesi, 13 ocak 1954.
7. Qasimova S. “Azərbaycan musiqi edebiyatı”. II bölüm, seh.50, “Adiloglu” neşriyatı, Bakü, 2009
- 8.История зарубежной музыки. XX век. Учебное пособие. Ответственный редактор Н.А.Гаврилова, Москва, Музыка 2007г.,576с. 9. Səfərova Z. “Ü.Nacıbeylinin nezeri ve estetik konsepsiyonunda eleştiriri meseleleri”. Musiqi dünyası №3/44, 2010.



HAMPARSUM DEFTERİNDEN GÜNÜMÜZE **“Musi’nin Sazkar Saz Semaisi”** **Mine YENER¹**

ÖZET

Çalışmanın başlıca konusu İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan Y 207/5 arşiv numarası ile kayıtlı Hamparsum defterinin içerisinde yer alıp günümüz nota arşivlerine ulaşmamış olan Musi’nin bestelediği Sazkar Saz Semaisi’nin, çeviri yazımı ve incelenmesidir. Çalışmanın birinci bölümünde Türk musikisinde kullanılan bazı müzik yazıları hakkında bilgiler verilmiş olup ardından çevirisi yapılan defterin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesine geliş süreci anlatılmıştır. İkinci bölümde Hamparsum yazısı ve yazının ortaya çıkış süreci ile ilgili bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde ise İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde Bulunan Y 207/5 Numaralı Hamparsum Defteri’nin özellikleri açıklanmış ve günümüz nota yazısına çeviri yazımı yapılan Sazkâr Saz Semaisi makam, usul ve form yönünden 17. ve 18. yüzyıllar arasında yazılmış olan nazariyat kaynakları olan Nayi Osman Dede’nin yazmış olduğu “Rabt-ı Tabirat-ı Musiki” Kantemiroğlu’nun yazmış olduğu “Kitâbü İlmi’l-Mûsikî alâ vechi’l-Hurûfât”, Kemani Hızır Ağa’nın yazmış olduğu “Tefhîmü’l-makâmât fî Tevlîdi’n-Nagamât” ve Nasır Abdülbaki Dede’nin yazmış olduğu “Tedkik-ü Tahkik’e göre incelenmiştir. Eserlerin çeviri yazımı ve tıpkıbasımı ekte yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hamparsum, Sazkar, Makam, Musi, Aksak Semai

FROM HAMPARSUM BOOK UNTIL TODAY **“Sâzkâr Saz Samai by Musi”**

ABSTRACT

The main subject of the study is the transcription and examination of Saz Semai (an instrumental form) in makam (mode) Sazkâr composed by Musi, which is included in Hamparsum book with the archive registry number Y 207/5 in Rare Works Library of Istanbul University and but have yet to be placed in current notation archives. In the first section of the study, information regarding some musical notations used in Turkish music is presented and then the arrival process of the said book to the Rare Works Library of Istanbul University is explained. In the second section, information regarding the Hamparsum notation and its emergence process are presented. In the third section the features of the Hamparsum Book are described and Sâzkâr Saz Semai transcribed into the current notation system is examined according to the theoretical sources written between 17th and 18th centuries, which are “Rabt-ı Tabirat-ı Musiki” by Nayi Osman

¹ Haliç Üniversitesi, Türk Musikisi Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi.

Dede, “Kitâbü İlmi’l-Mûsikî alâ vechi’l-Hurûfât” by Kantemiroğlu, “Tefhîmü’l-makâmât fî Tevlîdi’n-Nagamât” by Kemani Hızır Ağa and “Tedkik-ü Tahkik” by Nasır Abdülbaki Dede in terms of makam (mode), usul (rhythmic structure) and form. Transcription and facsimile versions of Sazkâr Saz Semai are provided in the attachment.

Keywords: Hamparsum, Sâzkâr, Makam, Musi, Aksak Semai.

GİRİŞ

Türk İslam yazmaları incelendiğinde Türk musikisinde kullanılmak üzere birçok musiki yazısı farklı kişiler tarafından geliştirilmiştir. Eski çağlardan bu yana geliştirilen bu musiki yazıları arasında bilinen en eski yazı ebced yazısı ile Arap filozof Yakub Al Kindi (790-874) tarafından oluşturulmuştur. Kindi’den bu yana bir çok müzik yazısı geliştirilmeye devam etmiştir. Klasik Türk musikisi nota yazımı ile ilgili 17. yüzyıldan itibaren gelişmeler devam etmiştir. Galata Mevlevihanesi şeyhi ve Türk din musikisinin en büyük formu ve en uzun eseri olan Miraciye’nin bestekarı olan Nayi Osman Dede (1652-1730) tarafından Türk musikisinde kullanılmak üzere harf yazısı icad edilmiştir.

Nayi Osman Dede’den sonra ise çağdaşı olarak kabul edebileceğimiz musikişinas ve Osmanlı tarihçisi Kantemiroğlu (1673-1723), Türk musikisinde kullanılmak üzere kendine özgü harf yazısı geliştirmiştir. Kantemiroğlu, şüphesiz ki geliştirmiş olduğu bu harf yazısı ile Türk musikisine ve Türk musiki repertuarına büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Kendisinin yazmış olduğu “Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘ala vechi’l Hurufât” isimli edvarında, Türk musikisi nazariyatının detaylı anlatımının ardından kendi harf yazısı ile kayıt ettiği 355 eser yer almaktadır.

Kantemiroğlu’nun geliştirdiği harf yazısından sonra ise Nasır Abdülbaki Dede bir harf yazısı geliştirerek Türk musikisi repertuarına katkıda bulunmuştur. Uslu ve Doğrusöz, 2009: Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Nasır Abdülbaki Dede (1765-1821), III. Selim’in (1789-1808) isteği ile temeli ebced yazısına dayanan ve kendisinin yazmış olduğu Tahririye’de belirtildiği üzere 37 simgeden oluşan bir harf yazısı geliştirmiştir (s. 15).

Nasır Abdülbaki Dede’nin oluşturmuş olduğu harf yazısından sonra ise Hamparsum yazısı oluşturulmuştur. Batı notasının kullanılmasına kadar Türk musikisinde en çok yaygınlaşmış olan Hamparsum yazısıyla yazılmış defterler çeşitli arşivlerde bulunmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucu İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde Hamparsum yazısı ile yazılmış olan defterler olduğu saptanmıştır. Hamparsum defterleri, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarından 2004 yılında nakledilen “Darü’l Elhan Arşivi” arasında görülmüştür.

Değirmenci’nin 06.01.2004 tarihinde İstanbul Üniversitesi Kadıköy Kampüsünde Gönül Paçacı ile yapılan görüşmede elde edilen verilere göre; Bu Kuruma ait derleme kayıtları, plaklar, fotoğraflar, kayıt cihazları, kitaplar ve el yazmalarından oluşan arşivin aktarılması sırasında Erdoğan Köseoğlu, Adnan Ataman, Ruhi Ayangil, Ziya Akyiğit ve Gönül Paçacı’dan oluşan Tasnif ve Tasfiye heyeti görev almıştır (Değirmenci, 2004). Aynı araştırma sürecinde 13.01.2004 tarihinde tasnif heyetinde bulunan Ruhi Ayangil ile yapılan görüşmede elde edilen verilere göre; “Arşiv heyetin çalışmaları sonucunda açıldı ve Almanya’dan, İrlanda’dan, Kanada’dan, İngiltere’den müzik araştırmacıları gelmeye başladı, en son München Üniversitesinden Ralf Martin Jäger geldi, arşivdeki Hamparsum Yazmalarının dökümünü bilimsel yayın hâline getirdi. Bunları bizim yapmamız gerekirdi ama onlar yaptı” (Değirmenci, 2004). Arşivde bulunan Hamparsum Defterleri, 2007 yılında araştırmacıların hizmetine sunulmuştur. Bu araştırmanın konusu ise İstanbul

Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan Y 207/5 arşiv numarası ile kayıtlı defterin içeriğinin incelenmesi sonucu günümüze ulaşmamış olan Sazkâr Saz Semaisi'nin çeviri yazımı ve incelenmesidir.

METODOLOJİ

Yapılan çalışmada, araştırmanın amacı dikkate alınarak tarihsel yöntem kullanılmıştır. Bilimsel bir müzik çalışmasında, tarihsel bir konunun çalışma alanı olarak seçilmesi durumunda araştırma yöntemi olarak yapılacak seçim Tarihsel Yöntemdir. “Müzikoloji geçmişe dönük inceleme yapma temeline oturtulduğunda yazılı kaynakları kullanan tarihsel yöntemi benimsemiştir” (Özer, 1997:34). Müzik Biliminin tarihsel alanında bir alt disiplin olarak görülen Müzik Paleografisi'nin tarihsel müzik yazılarını çözümlemede kullandığı yöntem ve teknikler kullanılarak Y 207/5 numaralı defterde yer alan Sazkar Saz Semaisi günümüz nota yazısına çevrilmiş ve incelenmiştir.

HAMPARSUM YAZISI VE TÜRK MUSİKİSİNDE KULLANIMI

Klasik Türk Musikisinde icra edilen eserleri kayıt etme amacı ile birçok musiki yazısı geliştirilmiştir. 17. Yüzyıldan bu yana musiki yazısı geliştirme süreci devam etmiş ve Nayi Osman Dede, Kantemiroğlu, Nasır Abdülbaki Dede çeşitli yazılar geliştirmiştir. Bu çalışmaya konu olan Sazkar Saz Semaisi ise Hamparsum yazısı ile kayıt altına alınmıştır. Hamparsum yazısı Rahip Minas Pijışkyan'dan (1777-1861) elde edilen verilere göre 4 kişinin ortak çalışmasıdır. “Baba Hampartzum, Rahip Pijışkyan, Andon Amira Düzyan, Hagop Çelebi Düzyan” (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 90,92).

Ayrıca Hamparsum Limonciyan'ın kendi el yazısıyla kaydetmiş olduğu defterler hakkında Suphi Ezgi şöyle bilgi vermektedir; Hamparsum'un el yazılı, elimize geçen altı defterinden üçünü üstadım M. Zekai Efendi Muzika-i Hümayun nazırı Necip Paşanın kütüphanesinden alıp bana tevdi etmiş idi. Bu kitaplarda yalnız peşrev ve saz semailerini yazılı idi. Kitapların üçünün baş sahifesinde Nayi Ali Dedenin mühürü var idi ki onun malı olduğunu bildirmektedir. Bunun mevcudunu istinsah ettim ve bir kopyesini Sadettin Arel kütüphanesine verdim. Bu defterlerden bir tanesi sonradan Rauf Yekta Beyin eline geçerek onun kitapları arasındadır. Diğer ikisi Vezneciler yangınında Necip Paşanın oğlunun evinde yandı. Bunlardan başka Sadettin Arel'de aynı yazı ile bir defter daha vardır; ve iki adet de İstanbul Konservatuarı kütüphanesinde vardır; biri ufak, yandan açılır, Nayi Baba Raşid notaları arasındadır; diğerini de Sadrazam Koca Reşid Paşa torunlarından merhum Necmeddin Koca Raşid, şair Yahya Kemal Beyatlı vasıtasıyla (Hamparsum tarafından Sadrazama takdim edilmiş olduğu beyaniyle) İstanbul Konservatuarı kütüphanesine nakledilmiştir. Bay Yahya Kemal'in o sözleri ile, ve altı mecmuadaki yazının birbirinin aynı oluşu, o kitaplardaki yazının Hamparsum olduğunu isbat etti. Bu mecmualarda Hamparsum yalnız peşrev ve semailerini yazmıştır; onun söz musikisine ait nota yazısını görmedik (Ezgi, 1953: 530).

Kerovpyan ve Yılmaz'ın 2010 yılında yapmış oldukları “Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler” isimli çalışmasından edinilen bilgiye göre; Hamparsum Limonciyan'ın tekkelere gitmesi ve Dede Efendi ile görüşmesiyle, Dede Efendi'nin geliştirilen bu müzik yazısını eserlerin öğrenilmesinde kolaylık olarak görmesi Hamparsum yazısının Türk musikisinde kullanılmasına sebep olmuştur. Hamparsum Nota'sının Klasik Osmanlı Müziği alanındaki kullanımının da Baba Hampartzum'la başladığı söylenebilir. 19. Yüzyılın son otuz yılı içinde, ‘notacı’ Ermenilerden bu sistemi öğrenen Müslüman müzisyenlerin sayısı hızla artar. Saray okulu Enderun kapatılana kadar (1908), burada eğitim alan öğrencilerin birçoğu Hampartzum Notası öğrenmiştir. Bu dönemde ve 20.

yüzyılın başlarında, bu notayı bilen ve kullanan müzisyenler arasında şu isimleri görüyoruz: Rifai şeyhi, neyzen ve tanburi Abdülhalim Efendi (1824-1896); Bahariye Mevlevihanesi şeyhi, neyzen Hüseyin Fahreddin Dede (1854-1911); Rauf Yekta (1871-1935) ve notayı ondan öğrenmiş olan Zekai-dede-zade Ahmed Bey (1869-1943) ile Suphi Ezgi (1869-1962); Mustafa Nezihi Albayrak (1871-1964); Udi Nevres (1873-1937); Tanburi Cemil Bey (1873-1916). Zekai Dede'nin de (1825-1897), Hampartzum Notası'nı yaşamının son yıllarında Suphi Ezgi'den öğrenmiş olduğu söylenir. Sonraki dönemler için, Neyzen Hacı Emin Dede (1883-1945), Refik Fersan (1893-1965) ve Halil Can (1905-1973), Nurhan Hekimoğlu (1949-1992) gibi isimler sayabiliriz. Günümüzde de, Klasik Osmanlı Müziği üstadları arasında Hampartzum Notası'nı bilenler vardır (Kerovpian ve Yılmaz, 2010: 101,102,103).

Hamparsum yazısı bütün müzik yazılarında olduğu gibi çeşitli özelliklere sahiptir. Türk musikisinde kullanılan diğer yazılardan en büyük farkı sağdan sola değil soldan sağa yazılıyor oluşudur. Hamparsum yazısında perdeler Khaz yazısından alınan 7 temel işaret ile belirtilmektedir ve bir sonraki sekizliyi ifade etmek için perdelerde küçük değişiklikler yapılmaktadır. Hamparsum yazısında seslerin kalınlaşacağını ifade eden herhangi bir işaret bulunmaz yalnızca seslerin tizleşeceğini belirten (~) işaret kullanılır. Makam, usul ve bestekara ait bilgiler eserin başlığında belirtilir. Usul öbekler halinde yazılır. Ölçü çizgileri, bitiş çizgileri, bağ ve tekrar işaretleri, dolap işaretleri özgün işaretlerle gösterilir.

Tablo 1: Hamparsum Yazısında Kullanılan 7 Temel İşaret (Atalay, 1985: 921).

Yegâh	Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Segâh	Çargâh
~	~	~	~	~	~	~

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN Y 207/5 NUMARALI HAMPARSUM DEFTERİ

Yazarı belirtilmeyen fakat 19. yüzyılda yazıldığı düşünülen Y 207/5 numaralı Hamparsum defterinin 50 sayfası numaralandırılmıştır. Y 207/5 numaralı defter 21x34 cm ölçülerindedir. Defter iki bölümlü olup ilk sayfası numaralandırılmamıştır. Numaralandırılmayan sayfanın sağ bölümünde fihrist yer almaktadır. Fihrist, eser başlıkları, sayfa numaraları ve eser içerisine yazılan notlar Osmanlıcadır. Fihrist, sayfa numaraları, eser başlıkları, hane numaraları, esere ait notlar ve ölçü işaretleri kırmızı renkle, eserler ise siyah renkle yazılmıştır. Ayrıca defterin içerisinde henüz tasnif edilmemiş defterden bağımsız bir sayfa daha mevcuttur. Deftere kayıt edilmiş 14 makam ve 10 usulden meydana gelen toplam 27 eser yer almaktadır. Kayıt edilmiş 11 bestekar olmasına karşı 3 eserin bestekarı kayıt edilmemiştir.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan Hamparsum defterleri üzerine Ralf Martin Jäger'in yapmış olduğu katalog çalışmasında Y 207/5 numaralı defter için bu bilgiler verilmektedir; "21x34 formatındadır. Arap rik'a yazısının variantıdır. Birinci ve 27v-30v yaprakları arası boştur. 2r yaprağı üzerinde bir içindekiler

bölümü vardır. Arap rakamlar ile numaralandırılmış orijinal sayfa düzeni yaprak 2v (sayfa 1) ile başlar ve 27r yaprağı (sayfa 50) ile biter. Başlık, ölçü işaretleri ve bağlar kırmızı, notalar siyah ile yazılmıştır. Yazarı bilinmemektedir. 1858 yılına aittir. Mustafa Reşid Paşa koleksiyonundan olduğu tahmin edilmektedir” (Jäger, 1996: xxxii.).

Y 207/5 Numaralı Hamparsum Defterinde Yer Alan Sazkar Saz Semaisi

Hamparsum yazısı ile yazılmış eserlerin makam, usul, form ve bestekarına ait bilgiler eserin başlığında görülür. Eser başlığında Sazkar Semai Musi'nin ibaresi yer almaktadır. Çalışmanın konusu olarak seçilen Musi'nin bestelemiş olduğu Sazkar Saz Semaisi Y 207/5 numaralı defterin 12. ve 13. sayfasında yer almaktadır. Eser Sazkar makamında bestelenmiş olup ağır aksak semai usulünde yazılmıştır. Formu saz semaisidir.

Eserin Makamı

Gültekin Oransay, 1990 yılında yazmış olduğu “Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf'dan Günümüze Dek Türk Makam Adları Yıldızını için Bir Deneme” başlıklı yazısında “Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf'un” yazmış olduğu kuramda Sazkar'ın 39 terkiib içerisinde 22. sırada yer aldığını belirtmiştir. Nayi Osman Dede ise Sazkar'ı, 44 terkiib içerisinde 30. sırada göstermektedir (Akdoğan, Hariri 1991:33). Kantemirgülu Sazkar'ı, “kullanılmayan terkiibler” arasında göstermiştir (Tura, 2001: 49). Kemani Hızır Ağa ve Nasır Abdülbaki Dede Sazkar makamını terkiib olarak ifade etmektedir. Kemani Hızır Ağa'ya göre Sazkar “... dahi oldur ki rast kopub düğah ve segah gösterüb ba'dehu segah ile nim buselik beynindeki nimi gösterüp ve mezkur nimden neva ve hüseyini gösterüb ve hüseyiniden dönüb neva ve nim-i mezkur gösterüb ba'dehu segah ve düğah ve rast ve irak ve aşiran gösterüb ve aşirandan irak ve rast ve düğah ve segahı gösterüb ve segahdan bi düğah rast karar ide” (Daloğlu, 1985: 43,44). Nasır Abdülbaki Dede ise terkiib olarak sınıflandırdığı Sazkar'ı şu şekilde açıklamaktadır; “Segah yapmaya başlayıp Rast perdesinde karar verir ve Maye gibi yürüyüş de kuralları arasındadır. Bu bileşim, bizden öncekilerin gecikenlerinin buluşudur.” (Tura, 2006: 60,61).

Y 207/5 numaralı Hamparsum defterine kayıt edilmiş olan Sazkar Saz Semaisinde de rast başlanıp düğah ve segah gösterdiği görülmektedir. İkinci hane ve teslim bölümünde ise maye gibi bir yürüyüşle başlamış ve sazkar makamının karar yeri olan rast perdesinde karar vermiştir. Eserin üçüncü hanesinde makamın tiz bölgelerde seyrettiği görülür ve bitişe yakın yegah perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Eserin üçüncü ve dördüncü hanesinde nimhisar perdesi görülmektedir. Ayrıca bunların dışında eser içerisinde dik buselik (koma bemollü do) perdesi kullanılmaktadır.

“Sazkar makamında diğer makamlarda olmayıp bu makamın karakteristiklerinden birini teşkil eden bir perde vardır. Bu perde dik buselik (koma bemollü do) sesidir. Ancak bu perde sadece segah perdesi "üst oya" (broderi) yaptığı zaman çargah perdesi yerine kullanılır. Bu perde bu şartlarda kullanıldığında makama daha hüzünlü ve yumuşak bir nitelik kazandırır. Dik buselik perdesi segah perdesiyle neva perdesi arasında geçit notu olarak kullanılamaz. Çünkü dik buselik ile neva perdesi arası falso diye kabul edilen on komalık bir aralık oluşturur. Halbuki segah ve dik buselik perdeleri arasında bakiye, yani dört komalık bir aralık bulunduğundan bu aralık uyumludur ve kötü bir etki uyandırmaz” (Özkan, 2009: 222).

Eserin Usulü

Y 207/5 numaralı Hamparsum defterinde usuller ifade edilirken, defteri kaleme alan kişi tarafından perdeleri gösteren işaretler usule uygun olarak öbekler halinde yazılmıştır. Bu da çeviri yazımda kolaylık sağlamaktadır. Deftere kayıt edilmiş olan Sazkar Saz Semaisi ağır aksak semai usulünde yazılmıştır. Usul 10 zamanlıdır. Y 207/5

numaralı Hamparsum defterinde Aksak Semai usulü, bir ölçü içerisinde 2+3+2+3 şeklinde yazılmıştır. Kantemiroğlu edvarında Aksak Semai usulü görülmemiştir.

Nasır Abdülbaki Dede'ye göre Aksak Semai Usulü;

“Aksak Semai: Birinci derece hafif’le on vuruştur.”

Şekli budur;

Düm teke düm tek” ,

2 3 2 3

(Tura, 2006: 69)

Eserin Formu

Çalışmanın konusu olan Sazkar Saz Semaisi eserin kayıt edilmiş başlığından belli olduğu üzere saz semaisi formundadır. Eser 4 hane yazılmıştır ayrıca teslim bölümü bulunmamaktadır ve defteri yazan kişi tarafından belirtildiği şekilde eserin ikinci hanesi aynı zamanda teslim olarak yazılmıştır. Saz Semaisi formunda görüldüğü gibi eserin dördüncü hanesinde usul değişmiştir. Kantemiroğlu, türlere göre musiki ve icra’ı ve fasıl başlığı adı altında musikinin iki şekilde icra edildiğini, bunlardan birinin hanedelerin icra ettiği musiki diğnerinin de sazandelerin icra ettiği musiki olarak ikiye ayrıldığını edvarında belirtmiştir. Saz Semaisinin tarifi, sazandelerin icra ettiği musiki başlığı adı altında görülmektedir. Kantemiroğlu’na göre saz semaisinin tarifi; “Semai’ler de Peşrev’ler gibidir. Anadolu’lu ve Rumeli’li sazandelerin besteledikleri Saz Semai’leri, Üç Hane’li ve Mülazeme’li olur. Acem diyarından gelen sazende’lerin Semai’leri ise sadece üç Hane’lidir ve Ser-Hane’leri (Birinci Haneleri) Mülazeme yerine kullanılır. Bazı Semai’ler ise Zeyl’li (Ek’li) olur. Hüseyini makamındaki Büyük Semai’de ise üç Hane’den sonra bir kısım daha vardır ve eklenen bu kısma Sine-Bend denmektedir” (Tura, 2001: 185).

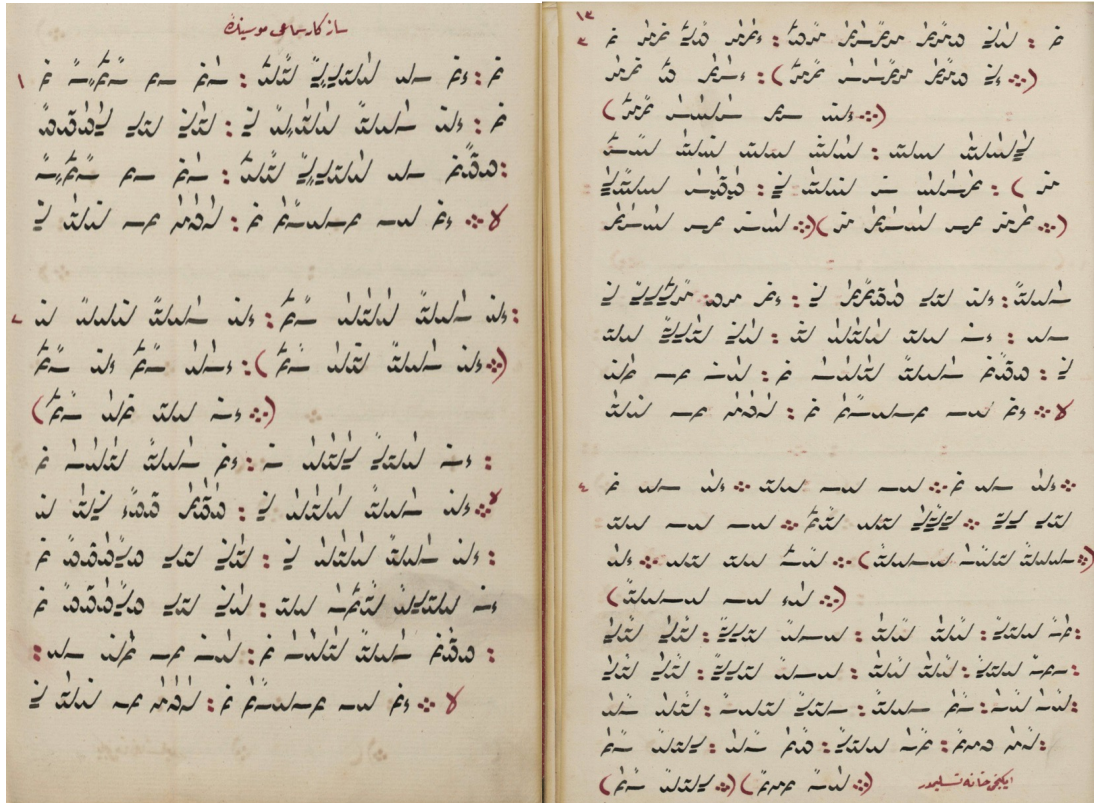
SONUÇ

Çeviri yazımda dikkat edilmesi gereken önemli hususlar vardır. Başlangıçta makam, usul ve bestekar bilgisini eserin başlığından doğru şekilde okumak gerekir. Daha sonra perde işaretleri, süre işaretleri ve özel işaretlerin defteri kaleme alan kişi tarafından nasıl kullandığını çözümlmek gerekir. Eserin içerisinde kullanılan özel bir işaret saptanmıştır. Bu işaret röpriz anlamına gelmektedir (✗). Eser içerisinde dikkat edilmesi gereken özel bir perde vardır. Bu perde günümüzde kullanılmamaktadır. İslam Ansiklopedisinden edinilen bilgi ve Hamparsum yazısında kullanılan perdeler düşünüldüğünde bu notanın dik buselik (koma bemollü do) perdesi olduğu anlaşılmaktadır. Y 207/5 numaralı Hamparsum defterinde yer alan Sazkar Saz Semaisi’nin bestekarı başlığından da anlaşıldığı üzere Musi’dir. Gayrimüslim olan Musi 18. yüzyılda yaşamış tanburi ve bestekardır. Günümüze çok fazla eseri ulaşmamıştır. En bilinen eseri Darbeyn usulünde yazılmış Sazkar Peşrevidir. Y 207/5 numaralı Hamparsum Defterinde Musi’nin yazmış olduğu Sazkar Saz Semaisi yine kendisinin bestesi olan Sazkar Peşrevden sonra gelmektedir. TRT Külliyyatı, Devlet Korosu Nota Arşivi, Türk Müzik Kültürünün Hafızası isimli arşivlerde Musi’nin yazmış olduğu Sazkar Saz Semaisi bulunamamıştır. Bu sebeple eserin günümüze ulaşmadığı düşünülürse çeviri yazımı yapılan eserin önemi büyüktür.

KAYNAKLAR

- Akdođu, O. ve Hariri, F. (1991). Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî. (2.Baskı). İzmir.
- Atalay, A. (1985). Müzik Yazıları. Müzik Ansiklopedisi (c. 3). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Dalođlu, Y. (1985). Tefhîmü'l-Makâmât fî-Tevlîdi'n-Nagâmât. Yayınlanmamış Lisans Bitirme Çalışması. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.
- Değirmenci, Z. T. (2004). Cumhuriyetten Günümüze Müzik Folkloru Arşivleri ve Derleme Çalışmaları. (Rapor No.9940-11695-1-7). Süleyman Demirel Üniversitesi Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Araştırma Raporu.
- Ezgi, S. (1953). Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi, (c.5). İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Jäger, R. (1996). Katalog der hamparsum-notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität. İstanbul. Eisenach.
- Kerovpyan, A. ve Yımaz, A. (2010). Klasik Osmanlı Müziđi ve Ermeniler. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti ; Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Oransay, G. (1990). Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1. S. Durmaz ve Y. Dalođlu, (Haz.). (1.Baskı). İzmir: DD Yayını
- Özer, Y. (1997). Bilim Perspektifinde Müzik. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Özkan, İ. (2009) Sazkar. İslam Ansiklopedisi (c. 36). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı
- Tura, Y. (2001). Kitabı 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l Hurufat: (Mûsikîyi Harflerle Tesbî ve İcrâ İlminin Kitabı). (c.1). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). İnceleme ve Gerçeđi Araştırma: (Tedkik ü Tahkik). (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. ve Doğrusöz Dişiaçık, N. (2009). Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı “Tahrîriye”. (1.Baskı). İstanbul: İTÜ TMDK.

EKLER



Şekil 1: Sazkar Saz Semaisinin Tıpkı Basımı

Sazkar Semai Musi'nin

Defter No : Y 207/5
Sayfa No : 12-13
Usulü : Aksak Semai

Musi





4. Hane



58

62

66

70

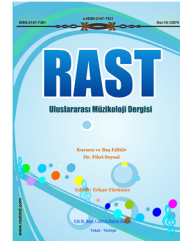
Çeviri yazı: Mine Yener

* 28. Ölçü eksik yazılmıştır.

** 38. Ölçü eksik yazılmıştır.

Eserin sonunda ikinci hane teslimdir notu bulunmaktadır.

Nota 4: Sazkar Saz Semaisinin Çeviri Yazımı 4



SÂHİBZÂDE MEHMED ŞEVKET EFENDİ’NİN MEDHAL-İ MÛSİKÎ VE TELHÎS-İ MÛSİKÎ ESERLERİNDE YER ALAN İLÂHİLER

Şahin ÇAMLI¹

ÖZET

Osmanlı Maârifî’nde mûsikî derslerinin okul müfredatında yer almaya başlamasıyla birlikte bu dersler için kaynak ihtiyacı da doğmuştur. XIX. Yüzyılın sonlarından itibaren pek çoğu mûsikî muallimlerin yazılan ve Maârif Nezâreti onayıyla basılan mûsikî kitaplarından ikisi *Medhal-i Mûsikî* ve *Telhîs-i Mûsikî*’dir. Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi tarafından genel olarak Batı müziği esasına dayanarak kaleme alınan bu iki kitap, okul müziği repertuarı açısından zenginliğiyle dikkat çekmektedir. Eserlerin Türk mûsikîsi formlarına göre “nakş”, “türkü”, “koşma”, “şarkı” vb. sınıflandırıldığı kitaplarda, ikisi *Medhal-i Mûsikî*’de olmak üzere üç tane de “ilâhi” bulunmaktadır. Bu makalenin amacı, bu üç ilâhinin günümüz Türk Müziği notasyonu ile yeniden yazılarak incelenmesi ve bu sayede Dini Mûsikî repertuarımıza kazandırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Sâhibzâde Mehmed Şevket, İlâhi, Şuğul, Cüd Bi Lutfik, Hak Şerleri Hayreyler, Okul Müziği.

THE HYMN COMPOSITIONS IN THE BOOKS “MEDHAL-İ MÛSİKÎ” AND “TELHÎS-İ MÛSİKÎ” BY SÂHİBZÂDE MEHMED ŞEVKET EFENDİ

ABSTRACT

With the musical courses included in curriculums of the educational system during the XIX. century, the need for source material for the music courses occurred. The two of the works, most of written by the musical lecturers and published with the approval of the Ministry of Education, are Entrance to the Music and the Synopsis of the Music. These two books, which were written by Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi and based on the West music, take attance with their richness of school music repertoire. In the books, which were classified to the form of “nakş”, “türkü”, “koşma”, “şarkı” etc. there are three “ilâhi” too, two of them are in Entrance to the Music. The aim of this work to rewrite and examine these three ilâhi with the notation of today’s Turkish music and by the way giving them place in our Religious Music repertoire.

Keywords: Sâhibzâde Mehmed Şevket, İlâhi, Şuğul, Cüd Bi Lutfik, Hak Şerleri Hayreyler, School Music.

GİRİŞ

Osmanlı Maârifî’nde mûsikî kitaplarının yayınlanması XIX. yüzyılın sonlarında başlamıştır. Bunun öncesinde münferit anlamda kitaplar yazılmış olsa da, mûsikî eğitiminde nota kullanılmıyor olmasının da etkisiyle kitapların müfredata girmesi gecikmiştir. Yayınlanan ilk ders kitapları Batı mûsikîsi temelini verildiği eserlerdir. Genellikle Batı’da basılmış olan eserlerden ilham alınarak ya da birebir aynısının Türkçe’ye çevrilerek yayınlandığı bu kitaplar mûsikî tedrisâtında birlik sağlanmasına yönelik atılmış önemli bir adım olmuştur. Derslerde ağırlıklı olarak nota eğitiminin verilmesi müzik kitaplarının yazımında Batı müziği temelini esas alınmasını zorunlu kılmıştır. Bunun yanında Türk mûsikîsini anlatan ya da iki müziği mukayese eden kitaplar da mevcuttur. (Özden, 2013: 78) Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi’ye aid *Medhal-i Mûsikî* ve *Telhîs-i Mûsikî* adlı eserler, bunlara örnektir.

Bahsedilen mûsikî kitapları, birkaçı dışında Batı müziği nazari bilgilerini içermektedir. “*Mahzen-i Mûsikî veya Dilkeş*”, “*Gülzâr-ı Mûsikî*”, “*Nota Dersleri*”, “*İlk Mûsikî Kitabı*” gibi bazı kitaplar ise nazari bilgilerin yanında şarkı, marş vb. okul müziği repertuarı içermektedir. *Medhal-i Mûsikî* ve *Telhîs-i Mûsikî* kitapları da bu açıdan zengin, eserlerin birçoğunun müellife ait bestelerden

¹ Marmara Üniversitesi, sahincamli@hotmail.com

oluşması yanıyla da dikkat çekicidir. Kitaplarda yer alan eserler formlarına, ritm yapılarına göre sınıflandırılmıştır. Nakş, koşma, türkü, şarkı gibi formların yanında ilâhi formunda eserler de Sâhibzâde Mehmed Şevket'in kitaplarında yer almaktadır.

Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi ve Eserleri

Araştırmalarımızda Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi'nin hayatı hakkında detaylı bilgilere ulaşamadık. Eserlerini "M. Sahib" olarak imzalayan müellifin tam adını ve İzmir Karşıyaka'da ikâmet ettiğini de Osmanlı Maârif Nezâreti belgelerinden öğreniyoruz. Bu belgelerden tesbit edebildiğimiz kadarıyla Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi'nin Aydın Maârif Müdürlüğü kanalıyla Maârif Nezâretine bir arzuhal yazdığı ve rüşdiyyelerin birinci senesinde okutulmak üzere *Medhal* ve *Telhîs-i Mûsikî*, ikinci ve üçüncü sene okutulmak üzere *Mebâdî-i Mûsikî* eserlerini önerdiğini görüyoruz:²

"Maârif-i Umûmiye Nezâreti Celîlesi Cânib-i Âlîlerine

Nâzır Beyefendi Hazretleri

Bi'l-umûm mekâtib-i rüşdiyyenin birinci senesinde tadrîs olunmak üzere fenn-i mûsikîye âid olarak te'lîfine muvaffık olduğu Medhal û yâhud Telhîs-i Mûsikî ve ikinci ve üçüncü senelerinde tadrîs olunmak üzere Mebâdî-i Mûsikî nâmındaki eserin gelecek sene-i tadrîs programına idhâl ve kabûl olduğu takdirde ba'dehû tab' ve temsîl edilmek üzere evvel emirde müsevvede ve projelerinin leffîyle şâyân-i kabul olub olmadığının nezâret-i celîlelerinden isti'lâmı İzmir'de Karşıyaka'da mukîm Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi tarafından verilen arzihâlde istidâ' olunmuş ve mezkûr müsvedde ile proje leffen takdim kılınmış olmakla muktezasının îfâ ve emr û inbâ rica olunur efendim hazretleri.

25 Temmuz 1327

Maârif Müdürü" (BOA, MF.MKT, 1174-64)

Maârif Nezâretinden gelen cevapta *Mebâdî-i Mûsikî* için talep reddedilmiştir. Ancak *Medhal-i Mûsikî* ve *Telhîs-i Mûsikî*'den bahsedilmemektedir:

"30 Temmuz 1327

Fenn-i mûsikîye aid te'lîfine muvaffık olduğu Mebâdî-i Mûsikî nâmındaki eserin programa idhâli hakkında İzmir'de mukîm Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi tarafından verilip Aydın Maârif Müdürlüğünün işbu tahrîratıyla irsâl olunan kitab Meclisde mütâla'a olundu. Nezâretce yeniden bir program yapılmadıkça bu ve emsâli kütüb ve resâ'il hakkında Meclisce beyân mütâla'a mümkün olamayacağından merbût kitabın sahibine îadesi zımında Aydın Maârif Müdürüne irsâline müsâ'ade buyrulmak bâbında emr û fermân hazret-i men lehü'l-emrindir.

23 Şâbân 1329 ? / 6 Eylül 1327 ?" (BOA, MF.MKT, 1174-64)

Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi'nin tespit edebildiğimiz dört eseri bulunmaktadır. Bunlardan üçü okullarda mûsikî eğitimini amaçlayan kitaplardır:

1. *Mebâdî-i Mûsikî* (1326)
2. *Medhal-i Mûsikî* (1330)
3. *Telhîs-i Mûsikî* (1330)

Müellifin bunların dışında *Rast Faslına Mahsus Nota İle Lâhikası* adlı bir eserinin bulunduğu, diğer kitapların arka kapaklarında yer alan bilgilerden anlaşılmaktadır. *Telhîs-i Mûsikî*'nin arka kapağında *Müellifin Eser-i Sâiresi* başlığı altında "*Rast Faslı*" ibâresi yer almaktadır. *Medhal-i Mûsikî*'nin arka kapağında ise müellifin diğer eserlerinden biri de "*Rast Faslına Mahsus Nota İle Lâhikaları*" olarak ifâde edilmiştir. Bu eserle ilgili en detaylı bilgi ise *Mebâdî-i Mûsikî*'de yer almaktadır. *Mebâdî-i Mûsikî*'nin arka kapağı tamamen bu esere ayrılmıştır:

"Diğer Eseri

Rast Faslına Mahsus Nota İle Lâhikası

Birinci Sene-i Tadrîsi İçin Derc Edilmiştir

Münderecâtı

Bir Peşrev, Bir Kâr, Bir Beste, İki Nakş, Üç Semâi

Ve Bir Şarkı, Bir Letâif İle Osman Paşa

Ve Selahattin Niyazi Ve Enver

Beyler Sitayîşi

Notaları

² *Medhal-i Mûsikî* ve *Telhîs-i Mûsikî* eserlerinin basım yılının 1330, yazışma tarihinin ise 1327 olduğu dikkate alındığında müellifin bu eserleri de basım tarihinden çok daha önce kaleme aldığı anlaşılmaktadır.

1327 Sene

İzmir" (M. Sahib, 1326)

"Birinci sene-i tadrîsi için derc edilmiştir" ibaresi, bu eserin okullarda okutulmak üzere hazırlanmış bir repertuvar kitabı olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Ancak bir kopyasına ulaşamadığımız için kitabın içindeki eserler hakkında elimizde detaylı bilgi bulunmamaktadır.

Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi'nin tespit edebildiğimiz ilk eseri olan *Mebâdî-i Mûsikî*, Hicrî 1326 yılında İstanbul Mîzân-ül Hukuk Matbaası'nda basılmıştır. Kapağında "sahib ve neşri", "Bekir Behlül" olarak ifade edilmiştir.

Eser üç kısımdan oluşmaktadır. Bu kısımlar ön kapakta şu şekilde özetlenmiştir:

"Kısmı Evvel

Birinci Sene Tadrîsi İçin

Sadâ, ihtizâz, gamgame, tanîn husûsât-ı hikemiyesi ve mahsûsât-ı tâbiyyesi

Kısm-ı Sâni

Silsile-i tâbiyye ve ârıza, makâmât-ı mütedâvile ve gayr-ı mütedâvile ve hüsn-i ünsiyyet ve şed yolları, fasulların ve âyinlerin usûl ve kavâidi

Kısmı Sâlis

Müzik ve vokal, macör, minör, gamm-ı makâmâtın notaları" (M. Sahib, 1326: 1)

Buradan da anlaşılacağı üzere ilk iki bölüm Türk Mûsikîsi nazariyatına ağırlık vermektedir. Üçüncü bölüm ise tamamıyla Batı müziği temel bilgilerini içermektedir. Eserin geneline bakıldığında, Rüşdiyyeler için ağır bir içerik ve dile sahip olduğu görülmektedir. Ancak özellikle Türk Mûsikîsi açısından diğer eserlere göre daha fazla ve nitelikli nazari bilgileri içermektedir.

1330 yılında İzmir Âheng Matbaası'nda basılan *Medhal-i Mûsikî*'nin kapağında "Zükûr ve İnâs Mekâtib-i Devre-i Evveli İkinci ve Devre-i Mutavassıta Birinci Senesi Talebe ve Tâlibâtı İçin Tertib Edildi" ifâdesi yer almaktadır. "Münderecâtı" başlığı altında ise kitabın içeriği hakkında şu bilgi verilmektedir: "Sadâ ve sükûtun cinsi ve envâ'i, zaman ve usûl ve saz isimleriyle silsile-i tabî'yye ve ârıza kavâidi ve makâmât-ı meşhûreden fennî yirmi beş neşîde ve kırk beş şekil notaları ile tatbikatı." (M. Sahib, Medhal-i Mûsikî, 1330: 1)

Telhîs-i Mûsikî de 1330 yılında İstanbul Artin Asaduryan ve Mahdumları Matbaası'nda neşredilmiştir. *Medhal-i Mûsikî*'nin devamı niteliğinde bir eserdir. Kapağında "Maârif Nezâret-i Celîlesi'nin 1777/6570 ve fî 16 Teşrin-i Evvel Sene 1326 Emrini Müteâkıb Tanzim ve 266/6474 ve fî 13 Ağustos Sene 1327 Emriyle Ta'dil Edilen Program Mûcibince İbtidâi Üçüncü ve Rüşdî Birinci Sene Talebe ve Tâlibâtı İçin Tertib Edildi" ifadesi yer alan kitabın münderecâtı şu şekilde ifade edilmektedir: "Sadâ ve sükûtun cinsi ve envâ'ı, tasnîf-i sadâ ve zât ve sıfat ve ahvâl-i sadâ, silsile-i tabî'yye ve ârıza notalarıyla ba'zı usûl ve müddetleri ve saz isimleri, makâmât-ı meşhûreden bazılarıyla gam, majör, minör ta'rîfâtı ve yirmi altı neşîde ile kavâid-i sâbikanın tatbikatı ki on dördü kavâid ve yirmi altısı tatbikat olarak mecmûa otuz sekiz derstir." (M. Sahib, Telhîs-i Mûsikî, 1330: 1)

Medhal-i Mûsikî ve *Telhîs-i Mûsikî*, dönemin kitaplarında olduğu gibi Batı müziğini temel almaktadır. Nota, makam ve usûllerin Türk Mûsikîsindeki karşılıkları yazılsa da içerik genelde Batı müziği üzerinedir. Türk mûsikîsine ilişkin çeşitli kavramlar kullanılmış ancak bunlar hakkında detaylı bilgi verilmemiştir. Örneğin şed kavramından bahsederken "tafsîlâtı Mebâdî'de" denilerek *Mebâdî-i Mûsikî*'ye atıfta bulunulmuştur.

Şarkıların başında Batı müziği tonlarına karşılık gelen makamlar yazılmıştır. Ancak bu konuda yanlış ifadeler de kullanıldığı görülmektedir. Zira müellif nota yazımında Batı müziği kalıpları kullanmakta ve bunu da savunmaktadır. Bunu *Telhîs-i Mûsikî*'de geçen şu ifâdeden anlıyoruz: "Bazı Hicaza âit ağazeleri Si Bemol üzerinden notaya çekenler sebebini beyân buyururlarsa bizi ikâz ederler." (M. Sâhib, Telhîs-i Mûsikî, 1330: 51) Bu görüşten hareket eden müellifin Hicaz makamını notaya alırken donanımında Fa Diyez ve Do Diyez değiştiricileri olan Re Majör kalıbını kullandığını görmekteyiz. Benzer durumlar neredeyse tüm eserlerde tekrarlanmış; örneğin hem Evc hem de Ferahnak makamları Re Majör tonuyla eşleştirilmiş ya da Si Bemol Majör = Gerdâniye, La Minör = Uşşak gibi Türk Mûsikîsi komalarını görmezden gelen benzeştirmeler yapılmıştır.

Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi'nin telif ettiği eserlerin Osmanlı Maârifi'nde okutulduğuna dair bir belgeye sahip değiliz. Ancak *Telhîs-i Mûsikî*'nin elimizdeki orijinal örneğinde kurşun kalemle bir öğrenci tarafından yapılması muhtemel notlar alındığı dikkat çekmektedir. Bu da kitabın en azından münferit olarak bazı okul ya da okullarda mûsikî derslerinde kullanıldığı izlenimi uyandırmaktadır.

Mebâdî-i Mûsikî eserinin aksine *Medhal-i Mûsikî* ve *Telhîs-i Mûsikî* okul müfredatına daha uygun görünmektedir. Özellikle okul müziği repertuarı açısından oldukça zengin eserlerdir. 16'sı iki kitapta da ortak olarak yer alan toplam 34 eserin birçoğu bugün bile okullarda okutulabilecek niteliktedir.

İki kitapta da repertuar olarak verilen eserler usulüne ya da “şarkı”, “türkü”, “nakş”, “ilâhi” vb. formuna göre sınıflandırılmış, bu usuller ve formlar hakkında yer yer kısa bilgilere yer verilmiştir. Eserlerin başında usûl-tempo ve makam-ton bilgileri yan yana verilmiş, birçok eserde metronom bilgisi de yazılmıştır.

İlâhî formuna örnek olarak *Medhal-i Mûsikî*'de iki, *Telhîs-i Mûsikî*'de ise bir örnek bulunmaktadır. Bu ilâhiler ve notaları şunlardır:

GEVEŞT İLÂHİ

Mecnûn'a Sordular Leylâ Nic'Oldu

Devri Hindî

Güfte: Yûnus Emre
Beste: ?

♩ = 152

Mec nu na sor du lar Ley lâ nic ol du
Ley lâ git ti a di dil ler de kal di

Be nim gön lüm sim di bir Ley lâ bul du

Yü rü Ley lâ Ley lâ ki ben Mev lâ yı bul dum

Nota 1: Leyla ve Mecnun ilahi.

*Mecnun'a sordular Leylâ nic' oldu
Leylâ gitti adı dillerde kaldı
Benim gönlüm şimdi bir Leylâ buldu
Yürü Leylâ ki ben Mevlâ'yı buldum*

*Ulu kuşlar yuva yaptı başımda
Ben Mevlâ'yı görür oldum düşümde
Var git Leylâ durma benim karşımda
Yürü Leylâ ki ben Mevlâ'yı buldum*

Medhal-i Mûsikî'nin 22 ve 23. sayfalarında yer alan ilâhinin kitaptaki orijinal adı “Leylâ ve Mecnun”dur. Biz gelenek üzere ilâhi güftesinin ilk satırı ile adlandırdık. Kitapta eser “Lâ Edrî” olarak belirtilmiş, güftesi iki kıta olarak verilmiştir. Mevcut metinden hareketle bu güftenin Yûnus Emre'ye âit olduğu anlaşılmaktadır. Güftenin ulaşabildiğimiz metninde bu iki dörtlük dışında Yûnus Emre'nin adının geçtiği şu dizeler yer almaktadır:

“Gel Yûnus bu sırlardan açılma
Hakk'ın lûtfun görüp gayra saçılma
İnâyet Hak olan yerden kaçınma
Yürü Leylâ ki ben Mevlâ'yı buldum” (Tatçı, 2008: 539)

Eserin orijinalinde bu eserin makamı Geveşt = La Minör olarak ifade edilmiştir. Yedi gezegene atfedilen yedi makamdan (heft-i ağaze) biri olan Geveşt (Gevaşt) makamının tarif edilen dizisi bugünkü

Rast makamı dizisiyle aynıdır. Müellif bu makamı arızasız olan La Minör tonuyla benzeştirerek notaya almış ancak donanımında herhangi bir değiştirici olmamasına rağmen eser içindeki Fa için natürel işareti kullanmıştır. Kitaplarında yer alan diğer Rast makamındaki eserlerde olduğu gibi Sol Majör tonda yazmaması ayrı bir soru işaretidir.

Toplam 9 ölçüden müteşekkil eserin usûlü (3+2+2) tartımıyla Devri Hindî, hızı bir sekizliğe 152 metronomdur. Müellif bu hızı Batı Müziğinde Allegro'ya karşılık gelen "Süratlı" kavramıyla belirtmektedir.

RAST ŞUĞUL

Cüd Bi Lutfik Yâ İlâhî

Müsemmen

Güfte: Ebû Bekîr Sıddîk
Beste: M. Râşid

♩ = 102

Cüd bi lut fik yâ i lâ hî men le - hû zâ dün ka lil

Müf li sün bi's sîd ki ye' tî in de ba bik ya ce lil
Lî ha bî bî kün şe fi î en ne hû saf hu'l ce mil

Şafîr ÇAMEL

Nota 2: Lî Habîbî

*Cüd bi lûtfik yâ ilâhî men lehû zâdüün kalîl
Müflisün bi's-sıdkı ye'ti inde bâbik ya celîl
Lî habîbî kün şefî'î ennehû safhu'l-cemîl*

*Âfinî min külli dâin ve akzı annî hâcetî
İnne lî kalben sekîmen ente men yeşfi'l-alîl
Lî habîbî kün şefî'î ennehû lûtfü'l-celîl*

*Ente şâfi ente kâfi fi mehmâti'l-umûr
Ente rabbî ente hasbî entel lî ni'me'l-vekîl
Lî habîbî kün şefî'î ennehû husnün cemîl*

*Rabbî heb lî kenzüün fadlün ente vehhâbüün kerîmûn
A'tunî ma fi damîrî dellenî hayru'd-delîl
Lî habîbî kün şefî'î ennehû ni'me'l-vekîl*

Arap şair Muhammed b. Saîd Bûsirî'nin (ö.695/1296[?]) Peygamber Efendimiz için kaleme aldığı "El-Kevakib-üd-Dürriyye fi Medh-i Hayr-il-beriyye" (bilinen adıyla Kaside-i Bürde) adlı kasidesinin kimi nüshalarının başında Hz. Ebû Bekîr es-Sıddîk'a (R.A) atfedilen bir manzumeye yer verilmiştir. Dua niteliğindeki şiirin tamamı şöyledir:

Cüd bi lûtfik yâ ilâhî men lehû zâdüün kalîl
Müflisün bi's-sıdkı ye'ti 'inde bâbik ya celîl

Zenbühû zenbün 'azîmün fağfiri'z-zenbe'l-'azîm
İnehû şahsun garîbün müznibün 'abdün zelîlün

Minhü 'ısyânün ve nisyânün ve sehvün ba'de sehvün
Minke ihsânün ve fazlün ba'de i'tâi'l-cezîl

Kâle yâ rabbi zünûbî misle remlin lâ yü‘addü
Fe‘fu ‘annî külle zenbin fasfehi’s-safha’l-cemîl

Keyfe hâlî yâ ilâhî leyse lî hayru’l-‘ameli
Sûu a‘mâlî kesîrun zâdü tâ‘âtî kalîlün

Âfinî min külli dâin ve akzı annî hâcetî
İnne lî kalben sekîmen ente men yeşfi’l-‘alîl

Kul linârî ubrudî yâ Rabbi fî hakkî kemâ
Kulte kulnâ yâ nâru kûnî ente fî hakki’l-halîl

Ente şâfi ente kâfi fî mühimmatî’l-umûr
Ente rabbî ente hasbî entel lî ni‘me’l-vekîl

Rabbi heb lî kenzün fadlün ente vehhâbün kerîmûn
A‘tunî ma fî damîrî düllenî hayra’d-delil

Heblenâ mülken kebîran neccinâ mimmâ nehâfû
Rabbenâ iz ente kâdin ve’l-münâdî cebrâîl

Eyne Mûsâ eyne ‘îsâ eyne Yahyâ eyne Nûh
Ente yâ siddîku ‘âsin tûb ile’l-mevle’l-Celîl (Coşan, 1979, s.4)

Şiirin bazı beyitlerinin güfte olarak kullanıldığı bestekârı bilinmeyen Hüseyini makamındaki bir şuşulün var olduğu ve zikirlerde sıkça icra edildiği bilinmektedir. Ayrıca bu beyitler üzerine Hacı Faik Bey’in (ö.1891) de Düyek usûlünde ve Sabâ makamında bir bestesi de bulunmaktadır.

Medhal-i Mûsikî’nin 23 ve 24. sayfalarında “Lî Habîbî” adıyla yer verilen ilâhîde de Hz. Ebû Bekîr es-Siddîk Efendimize ait şiirin Rast makamında bestelendiği görülmektedir. Kitapta eser “ilâhî” olarak belirtilmiş olsa da, biz Arapça sözlerinden ötürü eseri “şuşul” olarak ifade etmeyi uygun gördük. Eserin bestekârı olarak ifade edilen “M. Râşid” hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamadık. Güftenin sonuna da Ebû Bekîr es-Siddîk hazretlerinin isminin baş harfleri olan “(E.B.S.)” yazılmıştır. Orijinal manzumede yer almayan “*Lî habîbî kün şefî‘î ennehû husnün cemîl*” dizesi eserde nakarat olarak kullanılmış, eserin adı da muhtemelen bu dizeye dayanarak “Lî Habîbî” olarak tertib edilmiştir.

Eserin makamı Rast = Sol Majör olarak ifade edilmiş, dolayısıyla donanımda da yalnızca Fa Diyez kullanılmıştır. Biz günümüz Türk Mûsikîsi nota sisteminde genel kullanıldığı haliyle donanımda Si için Koma Bemol, Fa için Bakiye Diyez kullandık.

Usûl her ne kadar “Sofyan” olarak belirtilse de, bu yanlış bir adlandırmadır. Zira eserin ölçüsü 8/8 olarak yazılmasının yanında, tartımı da (3+2+3) şeklinde tertib edilmiştir. Bu yanlışla eser “Müsemmen” usûlünün darblarına uyum sağlamaktadır. Bu yüzden eseri yeniden notaya alırken usulünü “müsemmen” olarak ifade ettik.

Toplam sekiz ölçüden müteşekkil eserin metronomu bir sekizlik nota için 105 metronomdur. Müellif bunu Allegro = Sür’atli olarak ifade etmiştir.

IRAK İLÂHÎ
Hak Şerleri Hayr Eyler

Sofyan

Güfte: İbrahim Hakkı Erzurûmî
Beste: ?

♩ = 72

Hak şer le ri hayr ey ler Â rif â nı sey ey ler Zan et me ki gayr ey ler

Â rif â nı sey ey ler Mev lâ Mev lâ Mev lâ gö re lim ney ler

Ne ey ler se ne ey ler se Ney ler se gü zel ey ler

Ş.ahin ÇAMLI

Nota 3:Hükm-i Yezdân

Zemin:

*Hak şerleri hayreyler,
Arif ânu seyreyler;
Zannetme ki gayreyler,
Arif ânu seyreyler;*

Nakarat:

*Mevlâ Mevlâ görelim neyler
Ne eylerse ne eylerse
Ne eylerse güzel eyler.*

*Gâh sâde û gâh rengîn,
Gâh hürrem û gâh gamgîn;
Gâh tab'ın eder sengîn,
Gâh hürrem û gâh gamgîn;
Nakarat*

*Her sözde nasîhat var,
Her işte ganîmet var;
Her nesnede zînet var,
Her işte ganîmet var;
Nakarat*

*Hep remz û işârettir,
Hep ayn-i inâyettir;
Hep gamz û beşâdettir,
Hep ayn-i inâyettir;
Nakarat*

Hükm-i Yezdân başlığıyla Telhîs-i Mûsikî'de yer alan bu eserin güftesi İbrâhim Hakkı Erzurûmî (ö.1780) Hazretlerine âit, "Tefvîznâme" olarak da bilinen şiirden alınmıştır. İlâhide şiirin dört kıtası verilmiş, bestekârı ise belirtilmemiştir. Tefvîznâme'nin tamamı şu şekildedir:

Hakk şerleri hayr eyler
Zann itme ki gayr eyler
Bilen anı seyr eyler
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Sen halk ile yorulma
İncitme gönül yıkma
Kalbinden ırag olma
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Sen Hakk'a tevekkül kıl
Teslîm ol ü râhat bul
Her işine râzı ol
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Hîç kimseye hôr bakma
İncitme gönül yıkma
Sen kendine yan çıkma
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Dime şu niçün şöyle
Yirindedir ol öyle
Ban sonuna seyr eyle
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Mü'min işi reng olmaz
Âkil huyu ceng olmaz
Ârif dili teng olmaz
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Hep işleri fâyıkdır
Birbirine lâyıkdır
Neylerse muvâfıkdır
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Kalbin Hakk'a berk eyle
Takdîrini derk eyle
Tedbîrini terk eyle
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Sen adli zulüm sanma
Teslîm ol oda yanma
Sâbr eyle sakın usanma
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Hôş sâbr-ı cemilimdir
Takdîr-i kefilimdir
Allah ki vekilimdir
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Dilden gamı dûr eyle
Cânınla huzur eyler
Tefvîz-i umûr eyle
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Hallak-ı rahîm oldur
Rezzak-ı Kerîm oldur
Fa'âl-i hakîm oldur
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Hakkın olıcak işler
Boşdur gam u teşvişler
Ol hikmetini işler
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Geh mu'tî vü geh mâni'
Geh zârr u geh nâfi'
Geh dâfi ü geh râfi'
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Bir kâdî-i hâcâtı
Kıl ana münâcâtı
Terk eyle murâdâtı
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Her kuluna her anda
Geh kahr u geh ihsânda
Her anda o bir şânda
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Bir işi murâd itme
Olduysa inâd itme
Hakk'dandır o redd itme

Geh bây eder ü miskin
Geh hurrem ü geh gam-gîn
Geh şûh u gehî sengin

Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Geh kalbini boş eyler
Geh hulkunı hûş eyler
Geh aşkına dûş eyler
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Her dilde anın adı
Her cânda anın yâdı
Her kuladır imdâdı
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Nâçâr olacak yerde
Nâgâh açar ol perde
Dermân eder ol derde
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Az ye az uyu az iç
Ten mezbelesinden geç
Dil gülşenine gel göç
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Geçmişle geri kalma
Müstakbele hem talma
Hâl ile dahi olma
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Her dem anı zikr eyle
Zeyrekliği koy şöyle
Hayrânlığı bul söyle
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Gel hayrete tal bir yol
Kendin unut anı bul
Koy gafleti hâzır ol
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Her sözde nasihat var
Her şeyde ne zînet var
He işde ganimet var
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Hep remz ü işâretdir
Hep gamz u beşâretdir
Hep 'ayn-ı 'inâyettir
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Her söyleneni dinle
Ol söyledeni anla
Hûş eyle kabul cânla
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Bil elsine-i halkı
Aklâm-ı Hakk ey Hakkî
Öğren edeb-i hulkı
Allah görelim neyler
Neylerse güzel eyler

Vallâhi güzel itmiş
Billâhi güzel itmiş
Tallahî güzel itmiş
Allah görelim nitmiş
Netmişse güzel etmiş
(Güneş, 2008: 365-373)

Eserin makamı müellif tarafından Irak=Re Majör olarak belirtilmektedir. Dolayısıyla orijinal notasında donanımda Re Majör tonuna uygun olarak Fa Diyez ve Do Diyez deęiştiricileri kullanılmıştır. Biz donanımda Si için Koma Bemol, Fa için Bakiye Diyez kullandık. Do notası için eserde gerekli olan deęiştiricileri de eser içinde göstermeyi uygun bulduk.

Notaların yazımında bu ve benzeri karışıklıklara müellifin kitaplarında sıklıkla rastlanmaktadır. İlâhinin ardından müellifin yapmış olduđu deęerlendirme de bu karışıklığın bir yansıması olarak görülebilir:

“Re’de karar veren Re majörler Yegâh veya Nevâ olurlarsa da sûret-i seyirleri ve kararları itibariyle Irak ve Evc ve Ferahnâk ve Hicaz ve Hümâyün da olabilirler. Bazı Hicaza âit ağazeleri Si Bemol üzerinden notaya çekenler sebebini beyân buyurlarsa bizi ikâz ederler.” (M. Sahib, Telhîs-i Mûsikî, 1330: 51)

Bu yorumdan anlaşılacağı üzere, müellif eserin makamına en yakın Batı Müziği tonunun kullanılması gerektiğini, dolayısıyla içinde Do Diyez bulunan Hicaz makamının da Re Majör tonunda yazılması gerektiğini savunmaktadır. Türk Mûsikîsi nota sisteminin günümüzde bile hala tartışılır bir konu olduğu göz önünde bulundurulsa, o dönem eserlerinde benzer karışıklıklara sıkça rastlanması anlaşılır hale gelmektedir.

Eser Sofyan usulündedir ve toplam sekiz ölçüden müteşekkildir. Eserin hızı müellifin “Âhestemsi” olarak adlandırdığı bir dörtlüğe 71 metronomdur. “Âhestemsi” kavramı müellif tarafından Batı Müziğindeki “Larghetto”ya karşılık olarak kullanılmaktadır.

SONUÇ

Sâhibzâde Mehmed Şevket Efendi’ye ait “Medhâl-i Mûsikî” ve “Telhîs-i Mûsikî” kitaplarında yer alan dîni mûsikîmize ait eserler şunlardır:

1. Geveşt İlâhi – *Mecnûnâ Sordular Leylâ Nic’Oldu* (Usûl: Devr-i Hindî, Güfte: Yunus Emre, Beste: Bilinmiyor)
2. Rast Şuğul – *Cüd Bi Lutfık Yâ İlâhî* (Usûl: Müsemmen, Güfte: Ebû Bekîr Sıddîk, Beste: M. Râşid)
3. Irak İlâhi – *Hak Şerleri Hayr Eyles* (Usûl: Sofyan, Güfte: İbrahim Hakkı Erzurûmî, Beste: Bilinmiyor)

Eserler sayıca az olmakla birlikte gün ışığına yeni çıkıyor olmaları yanı sıra önemlidir. Güfteler birçok eserde kullanılmış olsa da bestelere repertuar kaynaklarında daha önce rastlanmamıştır. Bu yanı sıra eserlerin Dîni Mûsikîmize bir nebze de olsa katkı sağladığı, benzer çalışmalarla çalışılmamış başkaca eserler açığa çıkacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKLAR

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Maârif Nezâreti Mektubi Kalemî, 1174/64.

Erhan Özden, “Osmanlı Maârifi’nde Okutulan Mûsikî Kitapları”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt. 1, Sayı. 1, (Bahar 2013), s.78.

Mahmud Esad Coşan, “Hz. Ebubekir’in Bir Şiiri”, *Diyanet Gazetesi*, 15 Haziran 1979, sy. 215, s.4.

Mustafa Güneş, **Tıpkı Basım ve Yeni Harflerle Erzurumlu İbrahim Hakkı Dîvânı**, Sahhaflar Kitap Sarayı, Dîvânlar Serisi-8, İstanbul, 2008, s.365-373.

Mustafa Tatcı, **Yûnus Emre Dîvân - Risâletü’n Nushiyye**, H Yayınları Mustafa Tatcı Kitaplığı:12, İstanbul 2008, s.539.

Mehmed Sâhib, **Mebâdî-i Mûsikî**, İstanbul: Mîzân-ül Hukuk Matbaası, 1326.

Mehmed Sâhib, **Medhal-i Mûsikî**, İzmir: Âheng Matbaası, 1330.

Mehmed Sâhib, **Telhîs-i Mûsikî**, İstanbul: Artin Asaduryan ve Mahdumları Matbaası

Ekler:

1) Leylâ ve Mecnun adlı eserin orijinal notası ve sözleri. (Medhal-i Mûsikî, s.22-23)

۱۰ لیلی و مجنون ۱۰
الهی . (لادری)

مقام کواشت = لامینور اصول دورتهندی = $\frac{7}{8}$

Couplet زمین
دی او ایجه لایه لمر دیه صورنه نو
دی قال ده لمر دادی آدی کیت لایه

سرعتلی ۱۰۲ = Allegro

زمین

دی بوا لایه بریدی شه لم کوکنم
Refrain میان

دم بوا بی لایه مو بن که لایه لایه رو یو

fin

زمین

مجنونه صور دیلر : لیلایجه اولدی ؟
لیلا کیتدی : آدی دلرده قالدی .

بیم کوکنم شمدی بر لیلایه بولدی .
یورو لیلاکه بن مولایی بولدم .

— ۲ —

اولو قوشلر بوا یاپدی باشمده !
بن مولایی کورور اولدم دوشمده !
وار کیت لیلایه طورمه بیم قارشمده !
یورو لیلاکه بن مولایی بولدم !

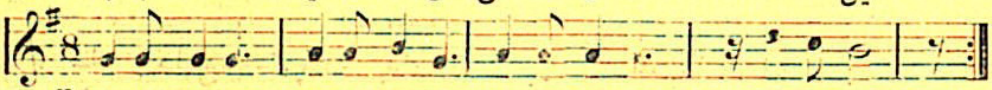
2) Lî Habîbî adlı eserin orijinal notası ve sözleri. (Medhal-i Mûsikî, s.23-24)

۱۱ لى حېبى ۱۱

مقام راست = سول ماجور الهمى . م راشد اصول صوفيان = ۸


Allegro زمین Couplet سرعتلى ۱۰۲ =

ليل ق ن د ز ا له من عى لا ا يا فك لط ب جد



p

ليل ج يا بك باد عندا تى يا ق صد بالصس ا مفه
ليل ج ج ح ن ص ه از مى نيه ش كن بي بي ح لى



زمین fin

جد باطنك يا ا همى من له زاد قليل . مفلس بالصدق يا تى عندا بك يا ليل !
لى حېبى كن شغيبى انه صفح الجليل .

— ۲ —

عافى من كل داء واقض عنى حاجتى . ان لى قلماً سقيماً انت من يشقى العليل .
لى حېبى كن شغيبى انه لطف جليل .

— ۳ —

انت شاقى انت كافي فى مهمات الامور . انت ربى انت حسبي انت لى نم الوكيل .
لى حېبى كن شغيبى انه حسن جميل .

رب هبلى كنتر فضل انت وهاب كريم . اعطنى ما فى ضميرى دلى خير الدليل
لى حېبى كن شغيبى انه نم الوكيل (ا. ب ص.)
(م . ر)

3) Hükm-i Yezdân adlı eserin orijinal notası ve sözleri. (Telhîs-i Mûsikî, s.49-50-51)

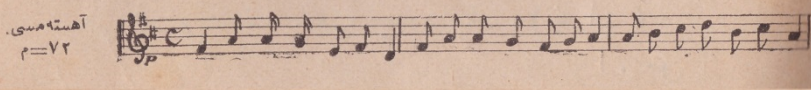
۲۰ حکم یزدان ۲۰

الهی

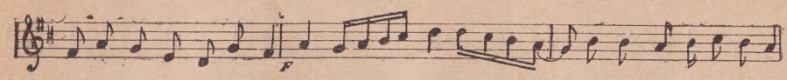
مقام عراق = ره ماجور اصول دو یوک = G

لرایه غیر کیم مه ایظن لر ای سیر فی آرف عا لر ای خیر ری اشر حق

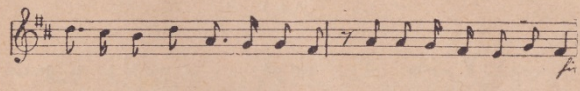
آهسته موی. م=۷۲



لر نیلم ده کو لا مر لی مو لی مو لر ای سیر فی آرف عا



لر ای زل کو سه لر نه ای سه لر ای نه سه لر ای نه



زمین

۱

حق شمر لی خیر ایلر . عارف آنی سیر ایلر .
ظن ایتمه کیم غیر ایلر . عارف آنی سیر ایلر .
تقرات

مولی ! مولی ! مولی کوردلم نه ایلر .
نه ایلر سه ! نه ایلر سه ! نه ایلر سه کوزل ایلر .

۲

گاه ساده و که رنگین : گاه خرم و که غمکین .
گاه طبعک ایدر سنگین : گاه خرم و که غمکین . (تقرات)

۳

هر سوزده نصیحت وار : هر ایشده غنیمت وار .
هر نسنده زینت وار : هر ایشده غنیمت وار . (تقرات)

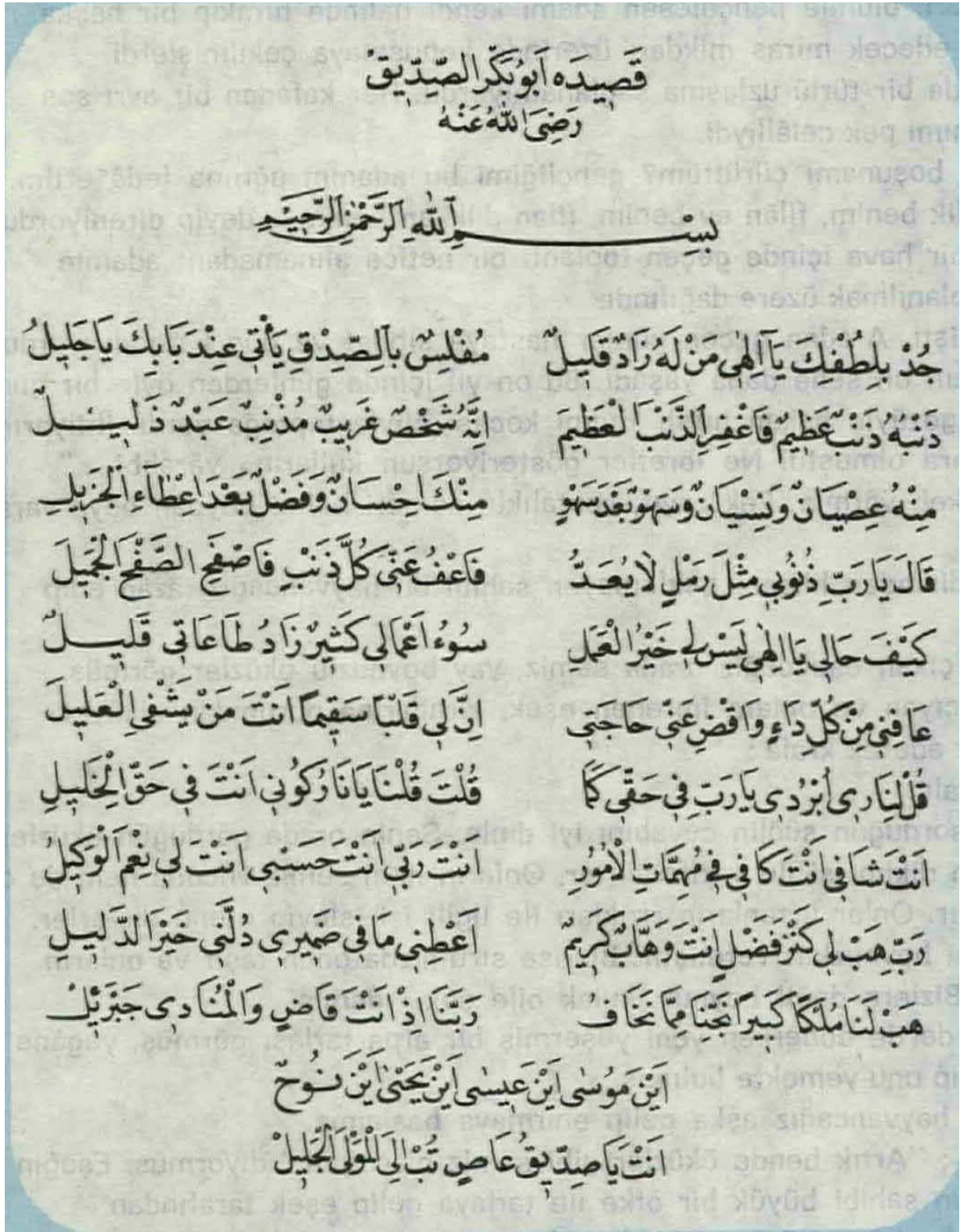
۴

هپ رمز و اشارتدر : هپ عین عنایتدر .
هپ غمز و بشارتدر . هپ عین عنایتدر . (تقرات)

[۱ . حق]

رده قرار ویرن ره ماجور لر یکاه ویانوا اولور لر سه ده صورت سیر لری
و قرار لری اعتبار یله عراق و اوج و فر حناک و حجاز و هایون ده اوله بیلور لر . بعض حجازه
عاند آغاز لری سی بمول اوزرندن نوطیه چکنلر سببی بیان بیور لر سه بزى
ایقاظ ایدر لر .

4) Hz. Ebû Bekir Es Sıddîk'a atfedilen kaside (Coşan, 1979, s. 4)





РОЛЬ МЕНЕДЖМЕНТА В СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Рәна Гусейнова¹

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается актуальная проблема развития отрицательных тенденций в становлении современной музыкальной культуры, раскрывается ориентированность музыкантов на вкусы широких масс, в ущерб музыкальному искусству. Отмечается необходимость усиления культурной политики и стимулирования деятельности истинных мастеров музыкальной культуры. Автором предложена идея развития профессионального менеджмента, как необходимое условие продуктивного существования современного музыкального творчества.

Ключевые слова: музыкальная культура, культурные ценности, аудитория, популярность, менеджмент.

MÜASİR MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN TƏŞƏKKÜLÜNDƏ MENEJMENTİN ROLU

Rəna Hüseynova²

ÖZET

Bu məqalədə, müasir musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında mənfi tendensiyaların inkişafı aktual problemi nəzərdən keçirilir, musiqiçilərin musiqi sənətinin zərərinə olaraq geniş kütlə zövqünə istiqamətlənməsi açıqlanır. Mədəni siyasətin gücləndirilməsi və musiqi mədəniyyətinin əsl sənətkarlarının fəaliyyətinin stimullaşdırılmasına ehtiyac olduğu qeyd olunur.

Müəllif tərəfindən müasir musiqi yaradıcılığının məhsuldar olmasının şərti kimi, peşəkar menecmentin inkişafı ideyası təklif edilir.

Açar sözlər: musiqi mədəniyyəti, mədəni dəyərlər, auditoriya, məşhurluq, menecment.

¹ Диссертант Азербайджанской Национальной Консерватории.

² Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı.

ROLE OF MANAGEMENT IN THE FORMATION OF MODERN MUSIC CULTURE

Rena Hüseynova

ABSTRACT

In this article, the actual problem of the negative trends in the development of modern musical culture, reveals the musicians focus on the tastes of the masses, to the detriment of the art of music. The necessity of strengthening the cultural policies and the promotion of activities of the true masters of musical culture .

The author suggests the idea of professional management as a necessary condition for the existence of a productive modern musical creativity.

Keywords: music culture, cultural values, audience, popularity, management.

Тенденции развития современного музыкального искусства

Тенденции развития современного музыкального искусства характеризуются непрерывным возникновением новых течений и синтезом различных стилей: начали развиваться иные жанры в музыкальном искусстве (транс, хаус, техно, фанк, хард-рок, хэви металл, треш, крапкор, вейпорвейв, эмбиент, габба и др.), усилился процесс слияния народной музыки с элементами новых музыкальных жанров, современные музыкальные произведения начали исполняться на народных, порой, забытых музыкальных инструментах, классические произведения стали звучать в современной обработке, широкую популярность обрели эстрадно-симфонические оркестры и этно-джазовые ансамбли. Такое обогащение музыкального творчества, несмотря на высокую популярность среди широкой аудитории, воспринимается неоднозначно среди деятелей музыкального искусства.

Культурные, социальные, политические и технологические формации серьёзно воздействовали на общественное сознание и поведение, изменили моральные ценности и эстетический вкус современной аудитории. Изобилие и доступность музыкального продукта, значительно поколебало духовную ценность музыкального искусства. Благодаря агрессивному продвижению музыкальный продукт, в независимости от своей ценности, стал с лёгкостью восприниматься широкими массами.

На данный процесс сильно повлияли и внешние обстоятельства. Суэта, бесконечные стрессы, экономическая и политическая нестабильность, неуверенность в завтрашнем дне и многие другие объективные факторы привели к упрощению моральных ценностей современного человека. Тяготение к философскому осмыслению бытия, заменилось примитивным удовлетворением минимальных духовных потребностей. Что и стало главной причиной популярности тривиальных музыкальных произведений. Примитивные мелодии с простейшим текстом вполне, разумеется, с лёгкостью воспринимаются широкой аудиторией, потому что они более понятны. Таким простым способом стала развиваться безыскусная массовая музыка.

Вобрав в себя компоненты самых различных течений и стилей, ведущим направлением массовой музыки стал жанр - поп-музыка. «В большинстве своем современная поп-музыка лишена какого-либо глубинного подтекста, она поверхностна и отражает лишь внешние проявления обыденной жизни. Несмотря на это, она

пользуется большой популярностью. Причина такого успеха попсовой музыки в том, что она охватывает и выделяет то общее, что есть у всех людей» (Горбачева, 2002, с. 438).

Эта реальность, вполне естественно, оказала отрицательное влияние на формирование музыкальной культуры в целом. Довольно длительный период деятели музыкального искусства, в особенности музыкальные критики, выступали и продолжают выступать против распространения непрофессиональной и несерьёзной музыки в средствах массовой информации. Этот процесс способствует развитию музыкальной культуры всего общества, а в особенности молодёжи, у которой не сформировались моральные ценности и эстетический вкус, в неверном направлении. В культурологическом аспекте данное положение имеет существенное значение и является губительным фактором в становлении музыкальной культуры современного общества.

Новые ожидания современной аудитории музыкального искусства

Ожидания слушателей и зрителей стимулировали динамичность и красочность музыкальной культуры. Неиссякаемая потребность публики во всё более сильных ощущениях от музыки, её представления, от ярких концертных выступлений, грандиозных технологических шоу-элементов, уникальных артистических нарядов, профессиональных танцевальных постановок и мн. др., вынуждает деятелей музыкального искусства пребывать в постоянном поиске новых идей и их качественном претворении в жизнь. Поскольку, иначе, покорить современного человека музыкальным творчеством практически невозможно.

Перед современными музыкантами стоит сложная задача удовлетворения прихотливой музыкальной аудитории. Данная сверхзадача порой кажется невыполнимой. Количество выпускаемой музыки во всём мире растёт, можно сказать, ежечасно. Более того, возможность приобретения этого музыкального материала в любое время суток, в любой точке мира, привело к пресыщению широких масс данным продуктом рынка культурных услуг.

С каждым днём становится куда более сложным вызвать у аудитории чувство восторга, восхищения, радости, сожаления, грусти и т. д. Происходит притупление уровня эмоционального восприятия человека. Данный процесс, на самом деле, приводит к отсутствию удовлетворённости и понижению уровня ощущения счастья у людей, что является серьёзной социальной проблемой и особым направлением в современной психологии.

В период отсутствия такого количества развлечений, массовой доступности творческой продукции и информированности, сама возможность прослушивания мелодии, доставляла огромное удовольствие людям. Индивидууму было достаточно услышать качественную музыку, увидеть незатейливый музыкальный номер, чтобы приобрести новые ощущения и впечатления. Однако, для того чтобы удивить, обрадовать или впечатлить современную аудиторию, от исполнителя требуется особая избирательность в выборе репертуара, воплощение оригинальных и необыкновенных идей подачи музыкального материала, небывалых шоу-элементов, неповторимых танцевальных постановок, реализации маркетинговых стратегий, проведения кампаний продвижения и мн. др. Возросшие требования к исполнительскому творчеству, значительно усложнили процесс создания и представления музыкальных произведений.

Современного музыканта одолевает искушение покорить широкую аудиторию слушателей и зрителей во всём мире. Возможность приобретения большой популярности и серьёзной финансовой прибыли, делает исполнителей нацеленными на славу и денежный доход. В итоге музыканты при выборе жанра, репертуара и манеры исполнения, ориентируются на вкусы широких масс, в ущерб музыкальному искусству.

Оболение исполнителей вполне объяснимо, с точки зрения интересов конкретного индивидуума, но абсолютно недопустимо в культурологическом аспекте становления современной музыкальной культуры. Процесс коммерциализации искусства стал разрушительным для музыкальной сферы.

«Роль специалистов по маркетингу искусств сложна. В мире коммерции балом правит покупатель. Товары и услуги производятся и распространяются согласно спросу и соображениям выгоды. Но целью некоммерческих организаций сферы искусств является представление артиста и его деятельности возможно более широкой аудитории, а не адаптация художественного продукта требованиям публики» (Котлер, 2012, с.41).

Формирование музыкальной культуры современного общества

Формирование современной музыкальной культуры, под сильным влиянием массовых предпочтений, приводит к потере художественных, эстетических и культурных ценностей в музыкальном творчестве. Культурная политика государств должна осуществлять меры, препятствующие такому тлетворному воздействию на музыкальное искусство. Необходимо выделять средства на продвижение серьёзных музыкальных произведений, стимулировать деятельность истинных мастеров культуры, проводить просветительскую работу, освещать концерты, презентации талантливых музыкантов и др..

Очень важным в данном процессе является повышение музыкальной грамотности и музыкальной культуры людей, начиная с раннего возраста. Изучая и понимая серьёзную качественную музыку, погружаясь в глубокий художественный смысл классических произведений, удовлетвориться простейшими музыкальными произведениями станет уже невозможным. Избирательность такой подготовленной аудитории будет направлена не на форму подачи (танцы, шоу-элементы, имидж исполнителя и т.д.), а на содержание музыкального материала.

«Искусство сталкивается с конкуренцией со стороны других, более доступных и менее дорогостоящих форм развлечения, в то время как у людей сокращается количество свободного времени, а стоимость посещения мероприятий исполнительских искусств стремительно растёт. Снижение уровня художественного образования в школах влияет на молодое поколение – потенциальных посетителей концертов» (Котлер, 2012, с. 22).

Человека, не посещавшего с детства концертов классической музыки, оперных театров, балетных постановок, выставок произведений изобразительного искусства, заставить сделать это в зрелом возрасте, практически невозможно. Неподготовленному человеку не только психологически, но и даже физически выдержать прослушивание или просмотр серьёзных произведений искусства очень сложно. Настоящее творчество требует осмысления, участия, концентрации внимания, чуткости восприятия, эстетического вкуса, или как минимум способности сопереживания. Человек, не получивший духовного воспитания, а получить его можно, в первую очередь, с помощью осмысления и приобщения к истинным

произведениям искусства (музыки, литературы, изобразительного искусства и др.) способен воспринимать и довольствоваться лишь примитивным творчеством, рассчитанным на массового потребителя.

На эту разрушительную тенденцию в развитии музыкальной культуры и музыкального творчества, просто необходимо обратить внимание и откорректировать культурную политику, во имя становления качественной высокоуровневой музыкальной культуры современного человека. Уподобление вкусам и потребностям массового потребителя, тяготение к всеобщей славе, покорению многочисленной аудитории любой ценой, губительно для искусства.

Становление современной музыкальной культуры находится под тяжёлым бременем массовых потребительских предпочтений. Культурологический анализ сложившихся обстоятельств выявляет насущность проведения серьёзных и решительных мер по предотвращению отрицательных тенденций в развитии музыкальной культуры. Подлинное искусство и великая музыка должны быть оценены не только узким кругом профессиональных деятелей музыкального искусства, но и широкой аудиторией в современном обществе.

Роль менеджмента в становлении современной музыкальной культуры

Действующие на протяжении длительного периода правила сферы музыкального искусства, в новой среде информационных технологий потеряли свою силу. Появилась острая необходимость применения современных средств управления деятельностью в данной отрасли. Для того, чтобы донести творчество до своей аудитории, суметь выделиться в условиях серьёзной конкуренции, организовывать концерты и гастрольные туры, записывать музыкальные альбомы, стало необходимым усиление управления в области музыкального искусства. Таким образом, выявилась острая необходимость повышения уровня деятельности менеджмента в сфере музыкального искусства.

«Тенденция сосредоточения различных направлений деятельности позволяет приобрести могущество на рынке и контролировать его. Фирмы, работающие в шоу-бизнесе, не ограничиваются только непосредственно созданием зрелища, а расширяют свою деятельность, превращаясь в мощную многофункциональную структуру, с огромным управленческим аппаратом менеджеров, продюсеров, промоутеров, агентов, юристов и т.д» (Жданова, 2003, с. 32).

Музыкальный продукт имеет своего пользователя. В условиях большой конкуренции обеспечить успех музыкальному материалу среди пользователей, позиционировать исполнителя, сформировать сценический имидж, составить репертуар, записать альбом, снять музыкальный клип, соответствующие формату современного телевидения и радио, отвечающие ожиданиям современной аудитории, возможно только с помощью проведения маркетинговой деятельности. Маркетинг в музыкальной отрасли включает в себя исследование музыкальной сферы, потребностей и ожиданий аудитории, а также составление и осуществление маркетинговой стратегии: продвижение артиста, музыкального проекта, альбома, формирование публики, организация рекламной кампании и др.

Музыкальный рынок культурных услуг, помимо деятельности основополагающих направлений, требует наличия конкурентных особенностей предлагаемого музыкального творчества. Для эффективной конкурентной борьбы в этой сфере, необходимо проведение анализа музыкального рынка, и на основе приобретённой информации разработки маркетингового плана. Любая деятельность в

этой сфере, без составления маркетинговой стратегии и плана, несмотря на великолепный музыкальный материал, и яркость личности исполнителя, будет безуспешна. Выработанная маркетинговая стратегия продвижения, четкий план действий, избирательный подход к каналам информации, являются неотъемлемой частью менеджмента в музыкальной сфере.

Аудитория, вне зависимости от своего пола, возраста, социального статуса, интеллектуального уровня, музыкальной грамотности, подготовленности и эстетических вкусов имеет свои особенности, свои пути контакта и средства побуждения. Не исследовав и не прочувствовав, характерность и специфичность отдельно взятой аудитории, не ориентируясь на национальные и ментальные особенности, продвигать музыкальный продукт в нынешних условиях очень сложно. Необходимо проведение работ не только над самим музыкальным продуктом (произведение, исполнение, музыкант), но и над формированием и удерживанием аудитории. Правильное и своевременное информирование каждого сегмента на соответствующем уровне, является первичным и обязательным условием признания и успешности в современной музыкальной отрасли.

Развитие профессионального менеджмента в музыкальном искусстве во всех его направлениях – необходимое условие продуктивного существования современного музыкального творчества. Поскольку, для того, чтобы донести новое произведение музыкального искусства, либо новое исполнительское творчество до многочисленной публики, необходимо использовать новейшие маркетинговые коммуникации. Данные процессы могут запустить лишь опытные менеджеры, специализирующиеся в музыкальной отрасли, имеющие глубокие знания в музыкальном творчестве, владеющие сценическим искусством, проводящие маркетинговые исследования, позиционирование и продвижение музыкального продукта, обладающие хорошим вкусом и сильной интуицией.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

Котлер Ф., Шефф Дж. (2012), Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 688с.

Горбачева, Е. Г. — Вече, М. (2002), Популярная история музыки /Автор-сост. — 512 с., илл. (32с.)

Жданова, Е.И.; Иванов, С.В. (2003), Кротова Управление и экономика в шоу-бизнесе: Учеб.пособие /. – М. Финансы и статистика, 176с.: ил.



AZƏRBAYCAN OPERASI VƏ XANƏNDƏLİK SƏNƏTİ **Vüsalə Əsgərova¹**

ÖZET

Azərbaycan operasının muğam ifaçılığı ənənələrinə əsaslanması - muğam operası kimi yeni bir janrın təşəkkül tapmasını şərtləndirdi. Muğam ifaçılarının – xanəndələrin əsas rollarda iştirakı bir sıra peşəkar hazırlıq tələb edən yaradıcılıq məsələlərinin həllinə təkan verdi. Bir tərəfdən, xanəndəlik sənətində opera artisti kimi yeni fəaliyyət sahəsi meydana gəldi, digər tərəfdən, opera sənətində milli ifaçılıq üslubunun əsası qoyuldu. Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm”, Z.Hacıbəylinin “Aşıq Qərib”, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” muğam operaları Azərbaycan Dövlət Opera Teatrının daimi repertuarının əsasını təşkil edir. Bu opera tamaşalarında tanınmış xanəndələrlə yanaşı, gənc muğam ifaçıları da iştirak edir ki, bu da onlar üçün əsil yaradıcılıq nailiyyəti hesab olunur. Xanəndələr, həmçinin, Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdıqları klassik operalarda da çıxış edirlər.

Anahtar Kelimələr: opera, xanəndə, bəstəkar, janr, üslub

THE AZERBAIJANI OPERA AND THE ART OF MUGHAM SINGERS

ABSTRACT

The Azerbaijani opera reliance on tradition of mugham laid the foundations of a new genre as mugham opera. Participation in the lead roles of mugham singers (khanende), was the impetus of a number of creative solutions of problems requiring special training. On the one hand, new spheres springed up in the activity of the singers as the opera singer, on the other hand, the art of opera began the formation of the national performing style. The basis of a permanent repertoire of the Azerbaijan State Opera Theatre forms mugham operas of U.Hajibeyli "Leyli and Majnun", "Asli and Karam", Z.Hajibeyli "AshiqGarib", M.Magomayev "Shah Ismail". In the performances of these operas, along with well-known singers take part the younger generation of mugham singers, which is considered to be the highest creative achievement. Singers also perform some classic opera by Azerbaijani composers.

Keywords: opera, singer, composer, genre, style

¹ Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ОПЕРА И ИСКУССТВО ХАНЕНДЕ

РЕЗЮМЕ

В Азербайджанской опере опора на традиции мугамного исполнительств заложило основы нового жанра, как мугамная опера. Участие в главных партиях певцов – мугаматистов (ханенде), стало толчком решения целого ряда творческих задач, требующих специальной профессиональной подготовки. С одной стороны, появились новые сферы в деятельности ханенде, как оперного артиста, с другой стороны, в оперном искусстве началось формирование национального исполнительского стиля. Мугамные оперы У.Гаджибейли "Лейли и Меджнун", "Асли и Керем", З.Гаджибейли "Ашик Гариб", М.Магомаева "Шах Исмаил" составляют основу постоянного репертуара Азербайджанского Государственного оперного театра. В спектаклях этих опер наряду с известными ханенде выступают, молодое поколение певцов-мугаматистов, что считается для них высшим творческим достижением. Ханенде, также выступают в некоторых классических операх Азербайджанских композиторов.

Ключевые слова: опера, певец, композитор, жанр, стиль

GİRİŞ

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində xanəndəlik sənətinin xüsusi rolu vardır. Xanəndələr xalq musiqisini və muğam sənətini yaşatmaqla Azərbaycan musiqi mədəniyyətini inkişaf etdirmişlər. Musiqi tarixindən məlumdur ki, bir çox xanəndələr mahir ifaçı olmaqla yanaşı, həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çox sayda təsnif və rəngləri, lirik xalq mahnılarını, həmçinin, muğam və zərbi muğamların yeni variantlarını yaradaraq, Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi irsini zənginləşdirmişlər. Xüsusilə XX əsrin əvvəllərində xanəndəlik sənətinin Azərbaycan operasının meydana gəlməsində mühüm rolu olmuşdur.

Xanəndəlik sənətinin əsas xüsusiyyətlərindən biri odur ki, xanəndə səslə oxumaq – vokal sənətinin təmsilçisidir və həmişə instrumental ansamblın müşayiəti ilə çıxış edir. Əlbəttə ki, ansamblın tərkibi müxtəlif olur. Müəyyən dövrlərdən, xalq çalğı alətlərinin inkişafından, dinləyici tələbatından asılı olaraq, instrumental ansamblın tərkibində dəyişiklik müşahidə olunur. Musiqi tarixində ansamblın tərkibinin müxtəlif alətlərdən – ud, rübab, çəng, bərbət və s. kimi qədim alətlərdən ibarət olduğu məlumdur. Müasir dövrdə muğam üçlüyü (tar, kamança, qaval), xalq çalğı alətləri ansamblı və ya orkestri muğam sənəti ilə bağlı olan əsas musiqi kollektivləridir. Lakin hər bir halda xanəndə bu ansamblıda solist kimi əsas aparıcı qüvvə olaraq çıxış edir və repertuar da onun ifaçılıq sənəti ilə bağlı olur.

Azərbaycan musiqi irsinin üç təbəqədən: xalq musiqi yaradıcılığı, aşiq sənəti, muğam sənətindən ibarət olması, özünəməxsus xüsusiyyətlərlə - janr və ifaçılıq baxımından, formalaşdığı və təkmilləşdiyi mühit, dinləyici auditoriyası baxımından xarakterizə olunması ilə yanaşı, bu təbəqələrin bir-biri ilə sıx bağlılığını, biri-digərindən yetişdiyini və qarşılıqlı təsirini qeyd etməliyik ki, bu da xanəndələrin repertuarında xüsusilə qabarıq üzə çıxır [3, s. 57].

Xanəndəlik sənəti – qədim və zəngin ənənələrə malik olub, bir neçə fəaliyyət sahəsini özündə cəmləşdirir: muğam ifaçılığı və yaradıcılığı, muğam janrlarının inkişaf etdirilməsi, muğam irsinin qorunması, muğamın qanunauyğunluqlarının və ifaçılıq ənənələrinin nəsil-dən-nəslə ötürülməsi də bu qəbildəndir.

Milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında xanəndələrin xidmətlərindən danışarkən, həmçinin, Azərbaycanda musiqili tamaşaların və bilavasitə muğam operalarının yaranmasını qeyd etməliyik.

XX əsrin əvvəllərində xanəndələrin teatr səhnəsində, tamaşaların fasilələri zamanı çıxışı musiqili tamaşaların və musiqili teatrın meydana gəlməsinə təkan vermişdir. Xüsusilə muğamlara əsaslanan musiqili tamaşanın göstərilməsi xanəndəlik sənətinin inkişafında da irəliyə doğru mühüm addım olmuş və bununla da xanəndələrin opera artisti kimi yeni fəaliyyət forması öz təsdiqini tapmışdır.

Azərbaycanda musiqili teatrın təməli Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası (1908) ilə qoyulmuşdur. Onun yaratdığı operalar və musiqili komediyalar musiqili teatrın təşəkkülündə mühüm mərhələlər olmuşdur. Onun müasirləri olmuş bəstəkarlar Müslüm Maqomayevin və Zülfüqar Hacıbəyovun fəaliyyəti və yaradıcılığı Azərbaycanda opera teatrının inkişafına təkan vermişdir. Bu dövrdə yaranmış ənənələr Azərbaycan operasının sonrakı inkişafına, o cümlədən opera artistlərinin daimi truppasının iki istiqamətdə - muğam opera ifaçılığı, klassik opera ifaçılığı - formalaşmasına yol açmışdır. [1, s. 86]

Azərbaycan operasının təşəkkülündə dram artistlərinin və muğam ifaçılarının əhəmiyyətli rolu olmuşdur. İlk dövrdə - 1908-1920-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili səhnə əsərlərinin əsas ifaçıları o dövrün məşhur dram artistləri olmuşlar. Onlar peşəkar xanəndələr olmayıb, yalnız yaxşı səsə və muğam oxuma-improvizasiya qabiliyyətinə malik olmuş və xanəndəlik ənənələrindən bəhrələnmişlər. Buna görə də bəstəkar əsərlərində xanəndə ifaçılığı üçün nəzərdə tutulan muğam parçalarının oxunmasını vacib bir şərt kimi qəbul edərək, muğam opera ifaçılığının əsasını qoymuşlar. Məhz bu sənətkarların – Hüseynqulu Sarabskinin, Əhməd Ağdamskinin, Hüseynağa Hacıbababəyovun, Hənəfi Terequlovun və başqalarının muğam operalarında çıxışlarının nəticəsi olaraq, opera ifaçılığı xanəndəlik sənətinə daxil olmuş və onun mühüm əhəmiyyətli bir sahəsinə çevrilmişdir. Professional xanəndələrin, o cümlədən, qadın xanəndələrin opera səhnəsinə gəlişi isə 1920-ci illərə aiddir.

Azərbaycan musiqi tarixində ilk opera olan Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası, ondan sonra yaranmış “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşidbanu” digər muğam operaları, həmin dövrdə meydana gəlmiş Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşıq Qərib” və Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” muğam operaları xanəndələrin ifası üçün nəzərdə tutulmuşdu. Bu da xanəndə sənətində yeni bir istiqamətin – opera ifaçılığının formalaşmasına təkan verdi. Hal-hazırda da xanəndəlik sənətinin tədrisində opera hazırlığı mühüm əhəmiyyət kəsb edir və bunun sayəsində adı çəkilən muğam operalarda ifaçı nəsilləri yetişdirilir.

Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” və digər muğam operaları bir əsrdən artıqdır ki, səhnədə tamaşaya qoyulur. Bu müddət ərzində neçə-neçə xanəndə nəslı dəyişmişdir və hər yeni nəsil xanəndələr üçün Leyli, Məcnun, Aşıq Qərib, Şah İsmayıl və başqa obrazlarını yaratmaq ən yüksək sənətkarlıq zirvəsi sayılır. Bütün bu operalar ilk tamaşadan xalq tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır. Şübhəsiz ki, bütün bu tamaşaların müvəffəqiyyətinin təmin olunmasında onların ifaçılarının-xanəndələrin əvəzedilməz rolu olmuşdur. Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında bütün muğam operalarının dəfələrlə yeni səhnə tərtibatında tamaşaların audio-video yazılarının tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılması vacibdir. Çünki, muğam sənətinin şifahi ənənəli ifaçılıq xüsusiyyətlərinə əsaslanması onların səhnədə ifa olunması zamanı müəyyən dəyişikliklərə və yeni cəhətlərlə zənginləşməsinə gətirib çıxarır.

“Leyli və Məcnun”da opera və muğam janrlarının qovuşdurulması nəticəsində həm

muğamda, həm də opera sənətində yeni cəhətlər meydana gəlmişdi ki, bu da xüsusilə ifaçılıqda öz əksini tapırdı. “Leyli və Məcnun” ilk opera idi ki, vokalçılar deyil, məhz xanəndə ifaçılığı üçün nəzərdə tutulmuşdu. Bu isə xanəndələrin – muğam ifaçılarının opera artisti kimi səhnəyə çıxmasına təkan vermişdir. Bu baxımdan klassik opera vokal ifaçılığı ilə xanəndə muğam ifaçılığının əsaslarının müqayisə olunması zəruridir. Opera vokal oxuma üslubunun inkişafı prosesi ilə sıx bağlı olan və bilavasitə vokal sənətinin səhnədə nümayişi üçün nəzərdə tutulan bir janrdır. Muğam isə oxuma üslubuna görə fərqlənir. Başqa sözlə desək, Avropa vokal oxuması və Şərqi muğam oxuması texnikası fərqli cəhətlərə malikdir. Vokalçı və xanəndə ifaçılığındakı müxtəliflik də ilk növbədə “Leyli və Məcnun” operasında önə çıxır. [1, s. 44]

Muğamın özünəməxsus klassik ifaçılıq ənənələri böyük bir tarixi dövr ərzində formalaşmış və inkişaf etmişdir. Orta əsrlərdən muğam sənəti əsasən saraylarda, musiqili-ədəbi məclislərdə təşəkkül tapmış, tədricən xalq arasında keçirilən şənliklərdə, toy məclislərində də geniş yayılmışdır. Mədəniyyət tariximizdə bir çox görkəmli muğam ifaçılarımızın adları, onların yaradıcılığı, oxuma üslubu haqqında məlumat qorunub saxlanmışdır. Muğamın səhnədə ifa olunması təşəbbüsləri isə XIX əsrin sonlarına – XX əsrin əvvəllərinə aiddir. Həmin dövrdə meydana gələn musiqili tamaşalar və Şərqi konsertləri diqqətəlayiqdir. Bu da eyni zamanda, muğamın müəyyən süjetlə bağlanması və opera formasında geniş tamaşaçı kütləsinə təqdim olunması üçün zəmin hazırlamışdır. Bütün bunlar xanəndəlik sənətində yeni bir sahənin – aktyorluğun və bununla bağlı xüsusi hazırlıq tələb edən cəhətlərin inkişafına təkan verdi.

“Leyli və Məcnun” operasında Ü.Hacıbəyli musiqi materialı kimi muğamlardan istifadə etmişdir. O, muğamları əsərin məzmununa uyğun olaraq seçib, dramaturji inkişaf xəttini qurmuşdu. Bununla bağlı olaraq, bəstəkar müvafiq opera formalarından – ariya, xor və ansamblardan istifadə etmişdi. Operanın musiqi materialının bir hissəsi - əsasən orkestr epizodları, xorlar Ü.Hacıbəyov tərəfindən bəstələnmişdir, eyni zamanda, bəstəkar xor və ansamblarda təsnif və rənglərin, zərbi-muğamların mövzularından istifadə etmiş, eləcə də onları orkestr üçün işləmişdir. Belə səhnələrdə bəstəkar simfonik orkestrin, xorun, solistlərin imkanlarından bacarıqla istifadə etməyə nail olmuşdur.

Ü.Hacıbəyov “Leyli və Məcnun”da əsasən opera ariyalarını muğamla əvəz etmişdir. O, operanın librettosunda bütün muğam şöbələrinin adlarını və poetik mətnini ardıcılıqla göstərmiş, onların səsləndirilməsini isə xanəndələrə və tarzənə həvalə etmişdi. Bu, bir daha sübut edir ki, şifahi ənənəli professional musiqi növü olan muğamların yaradılmasında xanəndə və instrumental ifaçıların böyük rolu vardır. O cümlədən, muğamlara əsaslanan opera əsərlərinin səhnədə canlandırılması xanəndələrin məharətindən asılıdır. Burada xanəndə süjet xətti və dramaturji inkişafı ilə bağlı olaraq verilmiş poetik mətn əsasında muğamlardan müəyyən şöbələri ifa edirlər. İlk muğam epizodundan başlayaraq, bütün operada səslənən muğamlar notsuz, yəni yaddaş vasitəsilə, xanəndənin biliyinə, səs imkanlarına əsaslanaraq ifa olunur. Opera qəhrəmanlarının keçirdikləri daxili həyəcanları, iztirab və sevincləri, əsərdə inkişaf edən hadisələrə qarşı münasibətləri əsasən operanın ən əsas və əhəmiyyətli tərkib hissəsi olan ariya – muğam vasitəsilə ifadə olunur. Operada ariyalar – muğam şöbələri əsasən tarixi müşayiətilə oxunur. Bu baxımdan operanın qəhrəmanlarının partiyalarını ifa edən xanəndələr klassik muğam ifaçılığına xas olan ənənəvi cəhətlərə əsaslanarsa da, fərqli cəhətlər də özünü büruzə verir.

Muğam ifaçısı kamera tipli konsert ifaçısı hesab olunur və o, səhnədə və ya hər hansı bir yığıncıqda əsasən muğam üçlüyünün və ya xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə çıxış edir. Opera səhnəsinin isə özünəməxsus tələbləri mövcuddur. Burada xanəndə rol

oynayır, obraz yaradır, digər rolların iştirakçıları ilə tərəf-müqabil olur. Bu baxımdan, onun orkestrlə, xorla qarşılıqlı səhnə mizanlarının qurulmasında, partiyaların əlaqələndirilməsində dirijor göstərişlərinin mühüm əhəmiyyəti də qeyd olunmalıdır. Muğam ifaçılığında xanəndəni tarzən və kamançaçıdan ibarət ansambl müşayiət edirsə, xanəndə özü də bu ansamblə qavalçalan kimi daxil olur. Bu baxımdan müşayiətçi ansamblin ümumi ifaçılıq imkanları, eyni zamanda, onun hər bir üzvünün öz sənətini nümayiş etdirmək istəyi daha geniş olur. Operada isə bu əlaqə yeni keyfiyyət kəsb edir. Ü.Hacıbəyli operada xanəndənin oxuduğu muğam hissələrini müşayiət etmək üçün tar alətindən və eyni zamanda, simfonik orkestrdən istifadə etmişdir. Yalnız muğam epizodları bir tarzənin müşayiətilə xanəndə tərəfindən ifa olunur. Xor və ansambl səhnələri isə simfonik orkestrin müşayiətilə keçir. Beləliklə, operada xanəndə və tarzənin ifasında muğam hissələri orkestr, xor və ansambl nömrələri ilə növbələşir. Belə bir kompozisiya quruluşu muğam dəstgahlarında muğam şöbələri ilə təsnif və rənglərin növbələşməsini xatırladır.

Kompozisiyanın muğam və təsnif-rəng tipli musiqi nömrələrinin növbələşmə prinsipi əsasında qurulması sonrakı illərdə meydana gələn muğam operaların (Üzeyir Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşidbanu”, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl”, Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşıq Qərib”) əsas xüsusiyyətlərindən birinə çevrilmişdir. Bununla belə, onu da nəzərə almaq lazımdır ki, muğam operalarını yaradan bəstəkarlar muğam sənətinin ciddi çərçivələri ilə məhdudlaşmayaraq, ümumiyyətlə, Azərbaycan aşıq və xanəndələrinin ifaçılıq ənənələrinə əsaslanaraq, ifadə vasitələrini genişləndirmiş və bu istiqamətdə yeni bir üslubun başlaçığını qoymuşlar.

XX əsrin ikinci yarısında muğam opera ənənələrinin davamını Cahangir Cahangirovun “Xanəndənin taleyi”, Şəfiqə Axundovanın “Gəlin qayası” operalarında izləyə bilərik. Lakin bir cəhəti də vurğulamaq lazımdır ki, həmin operalarda Şərq və Qərb oxuma üslubunun yanaşı istifadə edildiyini görürük, yəni əsas rolların ifaçıları xanəndələrlə yanaşı, burada klassik vokalçılar da iştirak edirlər, bu da muğam opera klassik opera ənənələrinin qarşılıqlı təsirinin yaranması ilə bağlıdır. Belə qarşılıqlı təsir prosesini bir sıra opera əsərlərində müşahidə etmək olar ki, onlardan Ramiz Mustafayevin “Vaqif”, Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operalarında xanəndələrin müstəqil muğam partiyası ilə əsərə daxil edilməsini göstərə bilərik.

Azərbaycan musiqili teatrının inkişafı səciyyəvi Şərq və Qərb kompozisiya forma və prinsiplərinin sintezi yolu ilə getmişdir. Bu, vokal texnikasının mənimsənilməsinə də aiddir. Muğamlar üzərində qurulan “Leyli və Məcnun” operasının yaranması Azərbaycanda opera ifaçılığının həm Qərb, həm də Şərq oxuma üslubuna əsaslanan istiqamətlərinin yaranması üçün zəmin hazırladı.

Operada oxunan muğamlar öz üslubu və ifadə vasitələri ilə adi konsertlərdə və ya məclislərdəki muğam ifaçılığından fərqlənir. Operada çıxış edən xanəndə səhnədə cərəyan edən hadisələrə uyğun olaraq, oxuduğu muğama bəzən dramatik, bəzən lirik cizgilər vasitəsilə xüsusi emosional, psixoloji təsir aşılamağa çalışır, yəni, xanəndə səhnədə oxumaqla yanaşı, eyni zamanda obraz yaradır. Bu mənada xanəndəni müşayiət edən tarzənin də üzünə böyük məsuliyyət düşsə də onun imkanları məhdudlaşdırılır. Çünki muğam nə qədər improvizasiyalı sənət olsa da operada o, konkret bədii sənət çərçivəsinə tabe edilir. İfaçılar – yəni, xanəndə tarzənin müşayiətilə bu çərçivədə öz məharətini nümayiş etdirərək, müəyyən bədii obraz yaradır. Bütün bunlar yalnız xanəndə və tarzəndən ibarət ansamblə maksimum diqqət və qarşılıqlı anlaşmanın olmasını tələb edir. Ona görə də muğam ifaçısının – xanəndə və tarzənin opera səhnəsində çıxış etməsi və tamaşada xanəndəni müşayiət etməsi üçün əlavə hazırlığın olması vacibdir.

Muğamlar əsasında Azərbaycan operalarının yaradılması, böyük bir nəsil xanəndələrin məhz opera artisti kimi səhnədə tanınmasına yol açmışdır. Azərbaycan opera səhnəsində çıxış edən xanəndələr və aktyorlar, sonralar yeni nəsil xanəndələrlə əvəz olunmuşdur. Əliövsət Sadıqov, Xanlar Haqverdiyev, Şirzad Hüseynov, Əbülfət Əliyev, Qulu Əsgərov, Sürəyya Qacar, Həqiqət Rzayeva, Rübabə Muradova, Baba Mahmudoglu, Nəzakət Məmmədova, Arif Babayev, Zeynəb Xanlarova, Mənsüm İbrahimov, Səkinə İsmayılova, Cənəli Əkbərov və onlarla digər xanəndələrin adları muğam operalarının ifaçıları kimi musiqi tariximizdə iz salmışdır.

SONUÇ

Beləliklə, muğamlar üzərində qurulan “Leyli və Məcnun” operasının yaranması xanəndələrin opera artisti kimi səhnəyə çıxmasına yol açdı, muğam ifaçılarının fəaliyyət sahəsini genişləndirdi. Həmin dövrdən başlayaraq, xanəndələr muğam sənətinin sirlərini mənimsəməklə, aktyorluq və opera ifaçılığı istiqamətində də xüsusi hazırlıq mərhələsi keçirlər. Hal-hazırda Azərbaycanda xanəndəlik təhsili verən ali musiqi məktəblərində muğam ifaçılığı ilə yanaşı, muğam operalarında çıxış edən xanəndələrin yeni nəsilləri yetişdirilir.

KAYNAKLAR

1. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. Bakı, 1981, 197 s.
2. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. III nəşr, Bakı, Yazıçı, 1985, 145 s.
3. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, 1991.



РОЛЬ ЖЕНЩИН-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В 100 ЛЕТНЕЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОПЕРЫ-МУГАМА «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»

Гюлюстан Алиева

Резюме

В статье освещается роль женщин-ханенде в опере «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли. Освещая роль женщин-ханенде Азербайджана в истории нашей музыкальной культуры, в заключении следует отметить, что они опираясь на творческие традиции классических ханенде, внесли новизну, новое дыхание в мугамное искусство.

Ключевые слова: ханенде, женщина, опера, сцена, мугам.

“LEYLİ VƏ MƏCNUN” OPERASININ 100 İLLİK SƏHNƏ HƏYATINDA QADIN İFAÇILARININ ROLU

Gülüstan Əliyeva¹

ÖZET

Təqdim olunmuş məqalədə Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının səhnələşmə tarixində qadın obrazlarından danışılır. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində qadın xanəndələrin rolunu işıqlandıraraq, belə nəticəyə gəlinir ki, klassik xanəndə ənənələrinə istinad etməklə onlar muğam incəsənətinə yeni nəfəs qatmış və bir çox yeniliklər gətirmişlər.

Anahtar Kelimələr: Xanəndə, qadın, opera, səhnə, muğam.

ROLE OF WOMEN ARTISTS 100 YEAR STAGE LIFE OF OPERA-MUGHAM "LAYLA AND MAJNUN"

ABSTRACT

The article highlights the role of women singers in the opera "Leili and Majnun" Hajibeyov. Highlighting the role of women singers in the history of Azerbaijan's musical culture, in conclusion, that they are relying on the creative traditions of classical singers, made a novelty, a new breath to the art of mugham.

Keywords: singers, female, opera, stage, mugam.

ВВЕДЕНИЕ

Опера-мугам «Лейли и Меджнун», ставшая первым произведением в истории азербайджанской профессиональной музыки, открыла широкие возможности не

¹ Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı.

только для развития других областей музыкального искусства, но и для становления национального оперного исполнительского искусства. Создание этого произведения положило начало новому по качеству и значительному по существу событию. Так, 12 января 1908 года в Баку в театре Тагиева опера «Лейли и Меджнун» была встречена с большим успехом. Это событие в азербайджанской культуре явилось переходом опирающегося на устные традиции музыкального творчества к сложным формам современной профессиональной музыки.

Успеху произведения способствовали его исключительно национальный характер и высокие достижения. В этом контексте особую роль играет известная поэма Физули. Гармония глубокой лирики Физули с классической азербайджанской музыкой стала одним из условий, обеспечивших успех оперы.

Наряду со всем этим, безусловно, в долголетию оперы не мала роль оперных исполнителей, продемонстрировавших неразрывную связь слова и музыки, которые являются продуктом гениальности Физули и У.Гаджибекова. Опера «Лейли и Меджнун» стала школой на пути совершенствования многих певцов мугамного исполнительства, сценой соревнования. Такие мастера, как Бюльбюль, Гусейного Гаджибабабеков, Ахмед Агдамский, Явер Калантарли, Агигат Рзаева, Гюльхар Гасанова, Аловсат Садыгов, Рубаба Мурадова, Ханлар Ахвердиев, Абульфат Алиев именно согреваясь теплом слов Физули, дыхания Узеира, творчески подошли к олицетворению этой уникальной жемчужины искусства. В этом ряду важно отметить участие и большой труд одного из первых исполнителей и организаторов оперы – Гусейнгулу Сарабского.[1, с. 42]

Но в течение долгих лет со дня создания оперы представление женских ролей было связано с большими проблемами. Известно, что в связи с общественной жизнью того времени среди создателей оперы не было женщин-исполнителей, что создавало определенные трудности. Безусловно, эта задача ложилась на плечи мужчин. Например в первом спектакле роль Лейли исполнил Фараджов, позднее успешно сыграл некто по имени Мири (некоторые источники предполагают, что это был Агдамский), наконец, А.Агдамский завоевал большую славу как исполнитель женских ролей в операх и опереттах.

Из источников известно, что многие из этих исполнителей, были люди, не имеющие театрального и музыкального образования, представители профессий, далеких от искусства и на сцену их привел глубокий интерес к театральному искусству, которые делало свое первые шаги. Так, уже после первого спектакля многие из них не выдержали тяжести этой трудной и ответственной задачи, проявили нерешительность и отказавшись от своих женских ролей, отошли в сторону.

Первыми азербайджанскими женщинами, исполнившими роль Лейли в опере «Лейли и Меджнун» были Сона Гаджиева и Сурайя Гаджар. Сона Гаджиева связала свою судьбу со сценой под влиянием своего дедушки – видного ханенде своего времени Абдулбаги Зулалова и матери актрисы Азизы Мамедовой. Эта привязанность возникла с детских лет. Начиная с 1932 года, она создала ряд интересных ролей в музыкальных комедиях и с 1928 года запомнилась как одна из первых женщин-исполнителей роли Лейли.

Одной из первых женщин, сыгравших роль Лейли на азербайджанской сцене после С.Гаджиевой, была Сурайя Гаджар. С 1927 года по 1932 год успешно исполняла эту роль, и долгое время жила в памяти людей. Выразительные

сценические движения, которые выполняла С.Гаджар в соответствии с исполняемыми ею мугамами, раскрывали внутренний мир образа. [2, с. 75]

В 1929 году видный актер и режиссер А.Шарифзаде представил оперу в новой постановке, что способствовало появлению исполнительницы Лейли совершенно нового характера. Это была одно из успешных Лейли оперы – Агигат Рзаева. Известная исполнительница образа Арабзанги – женщины-рыцаря – до 1952 года с большим мастерством исполняла противоположный ей лирический образ Лейли. Она создала этот образ, словно пережив «все горе, печаль, трагедию Лейли».

В период деятельности А.Рзаевой параллельно с ней выступали и другие исполнительницы Лейли, и каждая из них своеобразно исполняла эту партию. В 1930 годах Махбуба Пашаева, позже Явер Калантарли были признаны как искусные исполнительницы образа Лейли. Я.Калантарли с большим мастерством исполняла мугамы «Баяты-Шираз», «Сегях», «Баяты-Курд», поэтому Лейли в ее исполнении была запоминающейся. [4, с. 37]

В 40-х годах выступление на сцене оперного театра одновременно с Я.Калантарли таких талантливых певиц как Сима Гашимли и Гюльхар Гасанова, было определенным этапом в развитии исполнительниц роль Лейли. Г.Гасанова своим блистательным выступлением, отражающим переживания Лейли, в скором времени завоевывает зрительские симпатии. При исполнении этой роли она демонстрировала краткое, точное и ясное пение, противоположное связанному с характером образа неуместному жалобному пению и протягивающему голос шевелению челюстью. Певица, прочувствовавшая все тонкости образа, его внутреннего мира, постаралась показать мир Лейли с различных сторон и добилась этого.

50-е годы в жизни оперного театра Азербайджана, можно сказать отличаются известными Лейли. В эти годы уникальные исполнители образа Лейли – ханенде-корифеи Рубаба Мурадова и Сара Гадимова покоряют сцену. Каждая из них занимала своеобразием на сцене.

Лейли Сары Гадимовой отличалась своим чрезмерным очарованием и лиризмом. Печальный и бархатный голос певицы с симпатией был встречен зрителями. Зрителя очаровывал не только ее голос, но и внешний образ, простота, искренность и обаятельность. Она передавала все внутренние потрясения Лейли своим бархатным голосом и темпераментной игрой. И неслучайно, именно за эти достоинства музыкальная партия Лейли в исполнении Сары Гадимовой вошла в Золотой фонд.

В эти годы роль Лейли с любовью, сердечно, с магическим и завораживающим голосом исполняла ханенде Рубаба Мурадова. Именно за это исполнение ее называли «Лейли нашей сцены», «Лейли всех Лейли».

В последнее время, в связи с ростом интеграционных процессов в мире, интенсификацией тенденций глобализации перед каждым народом стоит сложная проблема по сохранению и развитию своей этнической культуры. В указанном широком культурно-историческом контексте изучение мугама по новым методологическим основам имеет особо важное значение в музыковедении Азербайджана. Хотя мугам, являющийся проявлением профессиональной азербайджанской музыки, изучен с различных аспектов, но строение, исполнительские традиции, эстетико-философское содержание, схожие с аналогичными жанрами и отличительные признаки все еще не достаточно

исследованы. В последнее время исследование мугама не только как вида искусства, но и типа мышления, отражающегося во всех сферах духовного мира народа, еще более усиливает актуальность перечисленных выше проблем. [4, с. 22]

С другой стороны, как известно, в 2003 году UNESCO объявило мугам «шедевром» устного и нематериального культурного наследия человечества. В связи с принятием этого решения, имеющего исключительно большое значение для азербайджанской культуры, был составлен обширный план деятельности, который служит сохранению и развитию мугама. Характерно, что один из положений «мега-проекта» предусматривает активизацию исследовательских работ по истории и теории мугама, его изучение по новым методологическим основам.

Среди проблем, связанных с исследованием азербайджанского мугамного исполнительства, мы хотели быть в частности отметить значение творчества женщин-ханенде. Неоспоримый факт, что в XX веке женщины-ханенде сыграли важную роль в процветании азербайджанского мугама, его деятельности в виде различных художественных течений, приобретении им своеобразных типологических особенностей.

Их творчество особенности их манеры исполнения, хотя и были освещены в отдельных популярных статьях, но историческая роль наших женщин-ханенде в национальной музыкальной культуре до сих пор не была исследована как единый художественный процесс. С этой точки зрения тема, к которой мы обратились в нашем методическом пособии, актуальна. С другой стороны, как известно, одной из актуальных вопросов, стоящих в центре внимания мировой общественности связан с «гендерной проблемой». По результатам последних исследований в этой сфере гендерному человеку в процессе социализации прививается культура общества, к которому он принадлежит. Гендер – динамическая консерсия: внутри одной культуры гендерные роли для мужчин и женщин существенно отличаются в зависимости от культурных и социальных групп: раса, класс, экономические условия, возраст – все это воздействует на людей. Кроме этого, культура динамична, а социально-экономические условия время от времени изменяются. Таким образом меняются и гендерные понятия. Безусловно, в русле указанных исследований, тема, к которой мы обратились, звучит весьма актуально.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в истории музыкальной культуры Азербайджана отмечаются имена отдельных творческих женщин, но развитие певческого искусства, безусловно, связано с периодом становления мугамных опер. Именно женщины-ханенде, привлеченные к мугамным операм, добились больших успехов области мугамного исполнительства. Репертуар первых женщин-ханенде в основном состоял из маленьких по объему, но высоких по тесситуре мугамов «Шахназ», и «Гатар». Постепенно, женщины-ханенде, нарушая эти традиции, стали включать в свой репертуар сложные монументальные дестгяхи. Проводя исторический обзор творчества женщин-ханенде, мы пришли к такому заключению, что их неповторимые интерпретации, составляя яркие страницы исполнительского искусства Азербайджана, служили развитию мугама.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Б., 1974, 142 с.
2. Абасова Э.А. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку, Элм, 1985, 200 с.
3. Бадалбейли А. Место «Лейли и Меджнун» в истории азербайджанской оперы. // Известия АН Азерб.ССР, 1945, № 9.
4. Zöhrabov R. Bəstəkarlarımız haqqında söz. I kitab, Bakı, Şur, 1995, 88 s.



MECMUA-İ SAZ U SÖZ'DE HAFIZ POST İZLERİ

Mehmet SÖYLEMEZ¹

ÖZET

XVII. yüzyıl Türk Musikisi denildiğinde akla gelen en önemli birkaç isimden birisi hiç kuşkusuz yazmış olduğu nota mecmuası “Hâzâ Mecmua-i Saz u Söz” den ötürü Ali Ufki Bey (ö.1675) diğeri ise yazmış olduğu güfte mecmuasından dolayı Hafız Post’tur (ö.1694). Yaşadıkları dönemin musikisini anlaşılabilmesi için bu iki büyük musikînasın kaynak niteliğindeki yazmış oldukları eserlerin tanınması ve muhtevalarının bilinmesi gerekmektedir. Ali Ufki Bey yazmış olduğu nota mecmuası, Türk Müziğinde XVII. yüzyıl batı müziği notası ile eserleri kayıt altına aldığı için bugün dönem musikisini anlamamızı sağlayan en önemli eserlerden birisidir. Sadece eserler ve notaları ile değil aynı zamanda o dönem içerisinde yaşamış olan değerli musikînasların da isimlerinin yer alması tarihsel müzikoloji için önemlidir. Bunun yanında Hafız Post ise yazmış olduğu güfte mecmuası ile yaşadığı dönemde fasıllarda meşk edilen ve söylenen eserlerin güftelerini yazarak gerek güfte yazarlarının isimlerinin gerekse de makam, usul ve bestekârı gibi bilgileri vererek eserlerin günümüze kadar ulaşmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmada bu iki değerli musikînasın yolları saray fasılları ve padişah sohbetleri gibi ortamlarda kesişme ihtimalinin oldukça yüksek olmasına rağmen bugüne kadar net bir ifade ile belirtilememiştir. Bu tespiti netleştirmeye çalışırken ilk olarak Hafız Post’un elimizde notası mevcut eserleri nasıl elimize ulaşmıştır bunun cevapları aranmıştır. İkinci olarak ise Ali Ufki Bey’in hangi “Hafız Post” bestelerini notaya aldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bunun için Ali Ufki Bey’in “Mecmua-i Saz u Söz” adlı eseri taranarak gerek tespit edilen eserler “Hafız Post Güfte Mecmuasında” ve diğer güfte mecmualarında Hafız Posta ait eserlerle karşılaştırılarak sonuç elde edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ali Ufki, Hafız Post, Osmanlı Müzik Tarihi, XVII. Yüzyıl Klasik Türk Müziği, Musiki, Mecmua

HAFIZ POST’S TRACES IN “MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ”

ABSTRACT

In this study, two important musician Ali ufki lived during the Ottoman period (1675), and Post (1694) will be given information about. "Mecmua-i Saz u Promise" a music book written by li Ufki, is so important, because of the lyrics and notes in his piece is very important to us. Hafız Post' which is written by the “Güfte Mecmuası” (Lyrics magazine) a musician in the works of his own time and self-because it contains the works of musicians who lived long ago is very important. These music man played and together or did musical practice called “meşk” in Turkish Music? In this study, we will look for

¹ Gaziantep Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Öğretim Görevlisi, msoylemez@gantep.edu.tr

the answer to that question. By which way Hafız Post's compositions means of channels has reached to the present day? Finally, "Hafız Post" compositions by notes that has been taken during the time he lived? The study is intended to provide answers to these questions.

Keywords: Ali Ufki, Hafız Post, Ottoman, 17. Century, Music, Mecmua

GİRİŞ

Bu makalenin başlığına göre işlenecek olan ilk konu Mecmua-i Saz u Söz'ün yazarının hayatını yeni bulgularla birlikte kısa bir hatırlatıcı bilgilerle girişle başlamak yerinde olacaktır. Eserin tıpkıbasımını yapan Şükrü Elçin'nin aslıyla ilgili verdiği bilgiler hiç değişmemiştir. "Ali Ufki, Batı ansiklopedilerine göre 1610 tarihinde, Polonya'da Galiçya'nın Leopold şehrinde asil bir aileden doğmuştur" (Elçin, 1976, s.III). Ali Ufki'nin hayatını ansiklopedilerde ele alan Kut ise "Aslen Leh (Polonya) mühtedisi olup asıl adı Albert Bobowski'dir. Adı Latince kitaplarda Albertus Bobovius, Batı kaynaklarında ise Hali Beigh olarak geçmektedir. Bazı kaynaklarda 1610'da Polonya'nın Lvov şehrinde doğduğu kayıtlı ise de bugüne kadar yapılan araştırmalarda hayatı, doğum, ölüm tarihi ve yeri hakkında kesin bilgiler elde edilememiştir. Çok yönlü bir şahsiyete sahip olan ve şöhreti IV. Mehmed devrinde iyice yayılmış bulunan Ali Ufkî eserler bestelemiş, çeşitli hâtratlar kaleme almış ve tercüme yapmıştır. İstanbul'da bulunduğu yıllarda dönemin önde gelen devlet adamlarıyla, Hâfız Post, Nazîm Çelebi gibi sanatçı ve mûsikişinaslarla tanışan, zaman zaman onların meclislerinde bulunan Ali Ufkî'nin yabancı sefirler, şarkiyatçılar ve Batı kütüphaneleri için yazma eser toplayanlarla buluşup sohbet ettiği, daha sonra hâtıralarını yazan bu kişilere saray teşkilâtı ve yaşayışı hakkında bilgi verdiği de bilinmektedir. Jacop Spon, Cornelio Magni, John Covell, J. B. Tavernier ve Antoine Galland bunlar arasındadır (Kut, 1989, s. 456-457; Ayrıca bkz. Cevher, 1995; Behar, 2008). Nota Mecmuasının yazım tarihi konusunda ise Şükrü Elçin, Hakan Cevher, Cem Behar da yazıma başlangıç tarihi olarak 1650 yılını göstermişler ve yazımın bundan sonra devam ettiğini not düşmüşlerdir. Recep Uslu ise, diğerlerinden farklı olarak, Ali Ufki'nin müzik eserlerini notaya alma tarihi ile ilgili "İstanbul'a gelmiş olan Jean Antoine du Loir, 1639-40 yıllarında katıldığı bir Mevlevî ayinini anlatır ve "Ey ki hezar aferin" in notasını verir, muhtemelen Ali Ufki de bu tarihlerde aynı müzik eserini notaya aldı" diyerek 1639-40 arası bir tarihte, hatta daha eski tarihlerde, Enderun'daki eğitimi sırasında, 1630'larda eserin ilk notalarını yazmağa başladığına işaret etmiştir (Uslu, 2015, s.46).

İmamzade Mehmed Efendi veya Hafız Post, XVII. yüzyıl Türk Müziğinde gerek dini gerekse de din dışı yapmış olduğu bestelerle hem Osmanlı Sarayının hem de aydın tabakanın dikkatini çekmiş ve sanatkârlığı ve karakteri konusunda yaşadığı dönemde gerek tezkirelerde gerekse kişisel notlarda oldukça övülmüştür. Hafız Post'un Üsküdar'da doğduğu ilk defa Hayri Yenigün'ün yazmış olduğu makalesinde (Yenigün, 1954, s.360), edebiyatı Naili'den (ö.1666) öğrendiğini Safayî tezkiresinden, musikiyi Koca Osman'dan (ö.1660) öğrendiği R. Ferit Kam'ın Radyo Dergisi'ndeki makalesinden (Kam, 1947, s.9) hayatı hakkında yazılmış olan çoğu araştırmada karşımıza çıkan bilgilerdir. Doğum tarihi hakkında ileri sürülen tahminlerin doğru olmadığı, yaptığımız doktoranın konusuna ait ön araştırma sırasında pek çok tahminden çoğunun hatalı olduğu, 1620'lerin doğru olabileceğini göstermektedir. Hafız Post'un adını ilk gördüğümüz kaynaklardan birisi olan Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'ndeki "Nev-zuhur" hanendeler başlığıdır (Kahraman, Dağlı, 2010, s.636). Buradan Hafız Post'un öncelikle, 1638'li yıllarda fasıllarda genç hanendelerden biri olduğu sonucu çıkmaktadır. Hafız Post'un tam adının açıkça anıldığı

ilk kaynak ise 1640'larda eserini yazmış olan Marzade Seyyid Mehmed Rıza'nın (ö.1082-1671) "Tezkire-i Rıza" adıyla bilinen şairler biyografisinde karşımıza çıkmaktadır. "Hafız Mehmed Çelebi" adı ile anılan Hafız Post'un bu tezkirede bir şiiri örnek olarak verilmiş bunun yanında "şiiri ve güfteleri eşsiz" olarak nitelendirilmiş (Zorlu, 2009, s.106) olması şairliğe başladığı yıl konusunda bir fikir vermektedir. 1774 tarihli bir güfte mecmuasında döneminin önemli bestekârlarından biri olduğu ayrıca görülmektedir (Soysal; Arslan, 2014, s. 68-88). Hafız Post'un ölümünden sonra yazılmış olmakla birlikte sadece fasıl müzisyenlerin biyografilerini yazmayı esas alan Şeyhülislam Esad Efendi (ö.1753) Atrabü'l Asar adlı eserinde, Hafız Post'tan söz ederken musikişinaslığını oldukça övmüş ve bine yakın bestesi olduğunu belirtmiştir (Behar, 2010, s.237). Güfte mecmuasının tam olarak yazıldığı zaman bilinmese de içindeki güfte yazarlarına düşmüş olduğu "merhum" ifadeleri göz önüne alındığında 1660-65'li yıllar arasında yazmaya başladığı ve yazımın daha hayatında iken mecmuayı hediye ettiği öğrencisi Itri tarafından da ilaveler yapıldığı anlaşılmaktadır (Uslu, 2015, s.86).

Yukarda hayatları özetlenen Ali Ufki ile Hafız Post'tun birbiriyle ilişkisi, birbirlerini tanıdıklarından şüphe edilse bile bu durum şimdiye kadar delilleri ile ortaya konulamamıştır. Yaşadıkları dönemlerde yan yana gelme şansları oldukça fazla olan bu iki değerli musikişinasın birbirlerini tanıyıp tanımadıkları şüpheyile karşılanmıştır.

Bu çalışmada Hafız Post'un hangi eserlerinin günümüze notası ile geldiği tespit edilmeye çalışılırken aynı zamanda Ali Ufki Bey'in "Hafız Post'a ait bir eseri notaya alıp almadığı" konusu aydınlatılmaya çalışılmıştır. Ali Ufki Bey'in tahminlere göre 1639-40 arası eserleri notaya almaya başladığı ve vefat tarihinin 1675 olduğu düşünülürse, IV. Murad'ın Bağdad seferi dönüşü yapmış olduğu, 1638 tarihli büyük şölende Hafız Post'u görme, tanışma ve ona ait eserleri bu şöleden sonra notaya almış olması mümkün görülmektedir.

SINIRLAR VE METODOLOJİ

Çalışma içerisinde nota taramaları Ali Ufki Bey'in "Mecmua-i Saz ü Söz" adlı eseri ile sınırlandırılmıştır.

Hafız Post'un kendi güfte mecmuası ve yaşadığı dönemden sonra yazılmış olan önemli güfte mecmularından Hafız Post'a ait eserler sıralanarak yazılmış ve bu besteler Ali Ufki Bey'in eserinde ki eserlerle karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma ile elde edilen veriler birbirleri ile karşılaştırılarak benzer tarafları ve varsa farklı tarafları açıklanmıştır.

Bu makalede nitel araştırma tekniği ışığında bilgi fişleme (arşiv belgeleri) tarama (kaynak bilgileri) sistematik müzikoloji yani bilgiyi sınıflandırma metodu uygulanarak Hafız Post'un ve Ali Ufki Bey'in hayatları konusunda bilgiler aktarılırken bu dönemde Hafız Post'a ait hangi bestelerin Ali Ufki Bey tarafından notaya alındığı "Mecmua-i Saz ü Söz" eseri üzerinden açıklanmıştır.

Hafız Post'un günümüze gelmiş olan notaları

Hafız Post'un günümüze gelen nota sayısı on üçdür. Bu eserlerin pek çoğu günümüze meşk yolu ile taşınmış eserlerdir. Meşk edilen eserler arasında Hafız Post'un bir eseri olup olmadığını güfte mecmualarından anlaşılabilir. Basılı yayınlar içinde Haşim Bey'in şarkı mecmuası da bir ilk olarak önem taşımaktadır. 20 Ağustos 1898 yılında İkdâm gazetesinde Nuri Şeyda'nın kaleme almış olduğu Hafız Post adlı makalede yazar o günlerde Hafız Post'un meşk edilen eserlerinin bir listesini vererek bu fikrimizi açıkça desteklemektedir. Türk müziğinde yaygın şekilde kullanılmış olan Hamparsum notasına kadar sadece kulaktan kulağa, ustadan-çırağa geçen bu eserler ancak XIX. Yüzyıldan sonra notaya alınmaya başlanmıştır. Hafız Post'un bestelerinin

ise nota kullanılarak yazılması 1917’de kurulmuş olan “Darülelhan²” ile birlikte mümkün olmuştur. Darülelhan içinde “Alaturka Musiki Tasnif ve Tesbit Hey’eti” mevcut idi. 1924 yılından başlayan “Darülelhan Külliyyatı” yayınları, 1926’da kapatılan Darülelhan’ın yerini alan İstanbul Konservatuarı ile devam ettirdi ise de, önemi yeterince anlaşılabilen ve basımı yarım kalan nota yayınları serisi uzun yıllar sonra tamamlanabildi (Darülelhan Külliyyatı, Pan yayınları 181-263). Hafız Post’a ait ilk defa bir bestenin günümüz notaları ile basımı da tespit edildiği kadarı ile bu yayınların 97 nolu nüshasında ilk defa karşımıza çıkmaktadır. “Vakt-i subh oldu pür olsun kûşe-i meyhâneler/Âftâb-âsâ tulûğ etsin yine peymâneler” adlı eserin ilk defa nota baskısı yapılmış ve musikişinaslara sunulmuştur. Bu eserin “Na’ne Ahmed Efendi’ye de bazı kaynaklar da atfedildiği olmuştur. Hatta günümüzde hem Hafız Post’a hem Na’ne Ahmed Efendiye ait gösterilen notalar birebir aynıdır. Fakat araştırmalar neticesinde gerek Hafız Post’un güfte mecmuasında gerekse de “Koyunoğlu 12970 nolu Güfte Mecmuası” nda ve diğer bazı güfte mecmualarındaki çalışmalar bu eserin bestesinin Hafız Post’a ait olduğu bilgisini doğrulamaktadır. Aşağıdaki listede ise meşk yolu ile besteleri kulaktan kulağa gelen güfteleri güfte mecmualarında da kayıtlı, notası günümüze ulaşmış olan “Hafız Post’a” kayıtlı eserlerin listesi verilmiştir.

- Kudûmun rahmet-i zevk u safâdır
- Cânâ Kamer-tâl’atın hemân dırâhşan görünür
- Meh-ı nev gibi bir kâş-ı kemân mihr-i münîrim var
- Çektim el ümmîd-i vasl-i yârdan şimden gerû
- Çün sana gönlüm müptelâ düştü
- Hak’dan özge nesne yoktur gayrıdan ümmîdi kes
- Gamze ki ola tâ nâr-ı ebruvan kürdî
- Dil verdim ol perîye nihân gördüğüm gün
- Vakt-i seherde açıla perde
- Biz âlûde-i sâgar-ı bâdeyiz
- Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese
- Dile mâye-i safâdır hatt-ı rûy-ı yâr derler
- Bahar geldi dahi seyr-i gülşen eylemedik

Bu on üç eser dışında birçok eserin kaybolmuş olduğu anlaşılmaktadır. Fakat tespit edilen bu on üç eser içinde de bazı problemlerin olduğu görülmüştür. Örneğin Hafız Post’un en çok bilinen eserlerinden birisi olan “Gelse o şûh meclise” adlı eseri kendi güfte mecmuasında “rehavi” makamında gösterilirken günümüz de “rast” makamında kayıtlara geçmiştir. Bunun yanında bir diğer eser “Çün sana gönlüm” adlı ilahisi güfte mecmuasında “gülizar” makamında görülmekte iken günümüzde “hüseynî” makamında da notaları mevcuttur. Bu makamlar müzik teorilerinde birbirine yakın/benzer makamlar olarak ifade edilirler. Fakat yine de bu değişimlerin acaba yanlış

² Darülelhan tâlimatnamesi Sultan V. Mehmet Reşad’ın irade-i seniyesi ile 01 Ocak 1917 tarihinde Takvim-i Vekayi gazetesinde yayınlanmıştır. Okulun kurulması dört kişilik bir mûsikî encümeni tarafından gerçekleştirilmiştir. Okul 1924 ve 1926 yılları arasında Darülelhan Mecmuası adında bir de dergi çıkartmıştır (Özden, 2013, s.20).

meşkten mi, yoksa nazariyat anlayışındaki değişimden mi kaynaklanmış olduğu araştırılmalıdır.

Yaptığımız ön çalışmalar sırasında ortaya çıkan kanaat olarak şu tespiti belirtmeliyiz. Günümüzde Hafız Post'un eserlerinin hepsinin meşk yöntemi ile bazı değişiklikler geçirerek günümüze gelmiştir. Makam ve usul bilgilerinin yanında bazen başka bestekârların eserleri Hafız Post'a atfedilmiş, bazen de Hafız Post'un eserleri başka bestekârlara atfedilmiştir.³ Bu tespit Hafız Post'un hayatı ve sanatı üzerinde kaynaklara dayalı ciddi bir incelemenin gerekli olduğunu göstermektedir. Bu çalışmaya konu olan ve listede yer almayan iki yeni eserden ise biraz sonra bahsedilecektir.

Mecmua-i Saz u Söz'de Hafız Post izleri

Aynı sohbet ve ortamlarda olabilme ihtimalleri yüksek olan bu iki musikînaslarından yaşı daha büyük ve müziği yazması itibarı ile daha avantajlı sayılabilecek Ali Ufki Bey kendisinden yaklaşık on yaş küçük Hafız Post'un eserlerini dinleyip notaya almış olduğu anlaşılmaktadır. Bu eserlerin tam olarak ne zaman notaya alındığına dair elimizde net bir veri olmasa da Ali Ufki'nin sayfaları kullanım ve eserleri yerleştirdiği yerlere göre bazı varsayımlar ileri sürülebilir. Öncelikle Ali Ufki'nin Hafız Post'a ait olabilecek iki eseri kaydettiği tespit edilmiştir. Bu eserlerden bir tanesi Farsça diğeri ise Türkçe'dir. Eserlerin günümüz çevrimleri için Hakan Cevher'in doktora tez çalışmasından, orijinal halleri ise Şükrü Elçin'in 1976 yılında yapmış olduğu tıpkı basım çalışmasından faydalanılmıştır.

Üzerinde duracağımız Farsça olan ilk eser “Mâh-ı ruhsâr-ı tû âyine-i maksûd-ı men est/ Dâne-i hâl-i tû ne zi-ahter-i mesûd-ı men est” (Hekimbaşı-Kılıç, 2013: s.1182, Buselikaşiran, Evfer, Savt-ı Hafız) sözleriyle başlayan bir eserdir. Bu eser Hafız Post güfte mecmuasında mevcut değildir, fakat Hekimbaşı mecmuasında Hafız Post'a atfedilmiştir. Eser Mecmua-i Saz-u Söz'de ise “Beste-i Hafız Mehemed Hafız İmam(zade)” olarak kayıt edilmiştir. Usulü Hekimbaşı ile aynı iken makamı “Bayatî-kürdi olarak belirtilmiştir. Söz, usul, besteci aynı iken ve sadece değişik bir makam adı ile zikir edilmiştir (Bkz. Ek-1).

İkinci eser ise Diğer eser ise “Kasdın eğerçi cân u dilin birisi nedir/ İki de fedâ yoluna birisi nedir” (Hekimbaşı-Kılıç, 2013: s.1244, Kürdi, Haffif, Beste Hâfız, v:265a) Bu eser Mecmua-i Saz ü Söz'de “Hüseyini-Hafif olarak geçerken Hekimbaşı mecmuasında Kürdi-Hafif olarak geçmiştir. (Bkz. Ek-2)

Bu eserlerin yanı sıra Ali Ufki Bey ve Hafız Post'un yazmalarında ortak bazı Türkçe ve Farsça eserler de mevcuttur.

Özellikle makamlar arasında bu farklılıkların nedeni bestecinin zaman içerisinde farklı bir makamda tekrar beste yapması veya meşk yolu ile gelen eserlerin zaman ile

³ Bu durum özellikle güfte mecmualarında çok karşımıza çıkmaktadır. Bestekârların meşk ettikleri eserler bazen onların isimlerine kayıt edilerek onların sanılmış olabilirler. Örneğin “Hafız Post”un kendi yazmış olduğu İstanbul Üni. Nadir Eserle Kütüphanesi TY9857 numaralı yazmada “Yine cân hâtırım yâr etdi muğber” adlı eser “Acemler” adına kayıtlı iken kendisinden sonra yazılmış olan Hekimbaşı Güfte Mecmuası (İstanbul Üniv. Nadir Eserler TY 3866) ve Süleymaniye Ktp. Tercüman, no.214, numaralı yazmada “Beste-i Hafız” denilerek “Hafız Post'a” atfedilmişlerdir. Bu gibi durumlara bir çözüm olarak Recep Uslu, “meşk sırasında eseri aktaran kişilerin adı bazen bestecinin yerini alabildiği” tezini geliştirmiş ve bu tezini Mustafa İtri Buhurizade Panoraması adlı 2015'te yayınlanan çalışmasında uygulamıştır (bk. Bibliyografya).

değişerek farklı makamlarda kayıt edilmeleri de olabilir. Fakat iki eserin usulleri değişmemiştir. Bunun yanında ilk eserin Beste Hafız Mehemmed, İmam adına kayıt edilmesi bu eserlerin Hafız Post'un eseri olduğuna dair düşüncemizi desteklemektedir. Yaşadıkları dönemde müziği yazıya geçirmek için uğraşmış olan bu iki değerli musikîşinasın ortak eserleri kayıt etmeleri hatta Ali Ufki Bey'in Sarayda olduğu zamanlarda, en azından bu yazıda üzerinde durulan 1638 yılında genç bir müzisyen olan İmamzade Hafız Post'un eserlerini kayıt etmesi ortak alanlarda buldukları sonucunu da ortaya çıkarmaktadır.

SONUÇ

Bazı araştırmalarda karşımıza çıkabilecek “Türk Musikisine bir nota mecmuası ve bir güfte mecmuası kazandıran bu iki musikîşinas birlikte çeşitli zamanlarda yan yana gelmiş olmaları” şüpheli ifadesi bu çalışmada gösterilen tespitlerle “bulunmuşlardır” şeklinde bir sonuca dönüşmüştür. Hafız Post'un bestelediği eserlerden en azından ikisinin gösterdiği gibi, çok büyük bir ihtimalle bu ikisinin meşk ve sohbetler de bir araya gelmeleriyle, Ali Ufki'nin notaya almasıyla günümüze gelmesi mümkün olmuştur. Hafız Post'un nota mecmuasını görme ihtimali bile olabilir. Belki de sohbet ve meşkler de Ali Ufki'nin notaları yazdığı defteri ilgi çekmiş ve bu nota defteri Hafız Post'a bir fikir vermiştir. Müzik yazısını bilmese de iyi bir hattat olarak kendi el yazısı ile eserlerin en azından güftelerini ve temel bilgilerini el yazısı ile yazmak istemiş olabilir. Notaya alınan bu eserler “Hafız Post'un yaşadığı dönemde notaya alınmaları itibarı ile çok büyük önem ihtiva etmektedirler. Ali Ufki Bey'in Hafız Post'a ait iki adet notayı derlemesinin yanında Hafız Post Ali Ufki Beyin ne güftelerine ne bestelerine kendi güfte mecmuasında yer vermemiştir. Hatta sonraki dönemde yazılmış olan güfte mecmualarının büyük bölümünde Ali Ufki Bey'e ait eserler çok fazla görülmemiştir. Bunun nedeni eserlerin “Türki” gibi görünüp alınmaması mıdır? Yoksa başka bir nedeni var mı? Elimizde bu durum ile ilgili net bir bilgi yoksa da Ali Ufki'nin sözlü müzik eserlerinin estetik değerleri konusu ile ilgili olabileceği gibi fasıl müziğinde yerini yeterince bulmamış olmasında aramalıdır. Elde edilmiş olan bu iki eserin notası ile artık Hafız Post'un sadece meşk yolu ile ustadan-çırağa, kulaktan-kulağa yayılıp notaya alınmış olan eserlerin sayısı on beşe yükselmiştir. Bu yazıdaki araştırmanın sonuçlarından biri de, Hafız Post, kendinden sonra yaşamış olan musikîşinasların güfte mecmualarındaki sözleri kayıtlı besteleri ile değil aynı zamanda yaşadığı dönem olan XVII. yüzyılda notaya alınmış müzik eserleri ile de günümüze ulaşmış bir musikîşinastır.

KAYNAKLAR

- Abdülkadiroğlu, A. (1985). *İsmail Belîğ Nuhbetü'l - Asar Li- Zeyli Zübdeti'l - Eş'ar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Açıkgöz, N. (1990). *Riyazi Divanı'ndan Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksoy, B. (1995). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul : Pan Yayıncılık.
- Ayangil, R. (2002). "Onyedinci (XVII.) Yüzyılda Türk Musikisi" . *Türkler*, 433-442.
- Bardakçı, M. (2011). "Hafız Post'un Kayıp Bilinen Elyazması Güfte Mecmuası. *Atlas*, 92-93.
- Bardakçı, M. (2011). *25 Yıla 25 Besteci*. İstanbul : Pan Yayıncılık, 19.
- Behar, C. (2010). *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 44, 70
- Behar, C. (2008). *Saklı Mecmua*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislamın Müziği* . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,237.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmu'a-i Saz ü Söz "Transkripsiyon İnceleme"*. Ege Üniversitesi SBE, TDE, ABD, İzmir. 516, 749, 178.
- Çapan, P. (2005). *Mustafa Safayi Efendi Tezkire-i Safayi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 154-155.
- Doğrusöz, Nilgün (1993). Hafız Post Güfte Mecmuası "Türkçe Güfteler". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Elçin, Ş. (1976). Ali Ufki Hayatı, Eserleri ve Mecmua-i Saz ü Söz. İstanbul, MEB Basımevi, III, 29, 146, 239,
- Erdoğan, K. (1998). *Niyaz-i Musri Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hafız Post (XVII. yüzyıl) *Güfte Mecmuası, İstanbul*: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY9856
- Hafız Post (XVII. yüzyıl) *Güfte Mecmuası, İstanbul*: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1724
- Hekimbaşı Subhizade Abdülaziz Efendi, (XVIII. yüzyıl) *Güfte Mecmuası, İstanbul Üni. Nadir Eserler Kütüphanesi TY 3866*
- İpekten, H. (1990). *Naili Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kahraman, S.A., Dağlı, Y. (2010). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Kılıç, E. (2013). Mecmua-yı Letaif Fi Sandukati'l- Me-Arif (Metin Değerlendirme) Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, SBE, Tarih ABF, İstanbul, 374, 1182, 1244.
- Kut, T. (1989). Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi, c.2, sayfa:456-457 Mecmua-yı Letaif fi Sandukati, İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi. v:56b, 253a, 265a.
- Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Musiki Okulları, Rast Müzikoloji Dergisi, c.1, S.2, sayfa: 17-29
- Öztürk, S. (1995). *Askeri Kassama Ait Onyedinci Asır İstanbul Tereke Defterleri (Sosyo-Ekonomik Tahlil)*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı- Cihan Matbaası.
- Soysal, F.; Arslan, M. U. (2014). "1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî'ye Ait Güfte Mecmuasının İncelenmesi", Rast Müzikoloji Dergisi , "2(1)", 68-88 pp., Nisan-2014, DOI: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00021>
- Uslu, R. (2007). *Muzikoloji Kaynakları*. İstanbul: İtü Yayınları.

Uslu, R. (2015). *Mustafa Itri Buhurizade Panoraması: Bir Klasik Müzik Ustası*.

Saarbrücken, Almanya: Türkiye Alim Kitapları. 44, 51, 57, 67, 85

Üngör, E. R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi 1-2*. İstanbul: Eren Yayınları.

Zorlu, G. (2009) *Zehr-i Marzade Seyyid Mehmed Rıza Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Tezkiresi 106*. Kocaeli: T.C Kültür ve Turizm Bak. Yay. Gen. Müdürlüğü, Kocaeli 2009

Ek-1

“Mâh-ı ruhsâr-ı tû âyine-i maksûd-ı men est”

مرح بیاتی کوردی ست محمد حافظ امام اوسولنی او فرزند
در حق کشیون بود باداد نکرده کسی که آزار او
و کوزانگر شیون نماند خوش، زیار آمد آید ز ناک سبیش
170 - 171

1- ماه رضا بر تو آینه مقصود من است می خانم می خانم می میوم بلی دوست
2- دانه خان لبرو آ خیر مسعود من است می ایضاً
3- جگر پا ره گباب نیک آلو د من است می ایضاً

Mecmua-i Saz ü Söz Tıpkı Basım, Elçin, s.146

MURABBA' BEYÂTİ KÜRDİ

Beste-i Mehemmed Hâfız İmâm
Uşûleş Evfer

Mâ hı ruh sâ rı tu â yi ne i mak şü dı men est
Dâne i hâ li be ro ahte ri mes' ü dı men est

hey hâ nim hey câ nim hey mi rim be li dost

Şebki bi lâ li tû mey mey ke şem ez sağ rı

çem hey hâ nı mey câ nim hey mi rim be li dost

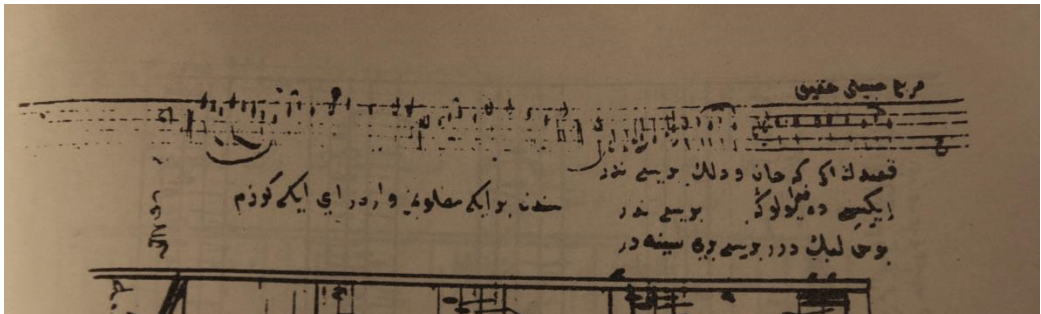
Ci ğeri pâ re ke bâ bı ne mek a lu dı men est

hey hâ nim hey câ nim hey mi rim be li dost

Eserin günümüz notasına çevrimi, Cevher, s.516

Ek-2

“Kasdın eğerçi cân u dilin birisi nedir”



Mecmua-i Saz ü Söz Tıpkı Basım, Elçin, s.29

MURABBA'

Hüseyini Hafif

Kaş dîñ i ki ki cân ü dt liñ bi ri si ne dir

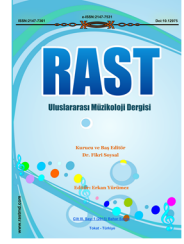
i ki si de fe dâyo lu ña bi ri si ne dir

Senden bu i ki mağ lû bu muz var dır ey i ki gözüm züm

Bûs u le biñ du rur bi ri si bi ri si ne dir

Kaşdîñ iki ki cân ü dîliñ birisi nedir
 İki si de fedâ yoluña birisi nedir
 Senden bu iki mağlûbumuz vardır ey iki gözüm
 Bûs-u lebiñ durur birisi biri sinedir

Eserin günümüz notasına çevrimi, Cevher, s.178



**AMASYALI MEVLİDHÂN HACI ASİYE AKBAŞ
HANIMEFENDİ ve KENDİSİNDEN DERLENEN AMASYA
İLÂHÎLERİ
Dr. Fatih Koca¹**

ÖZET

Kültürel miras, bir milletin tarihidir ve bu anlamda korunması oldukça önemlidir. Bu miraslardan birisi de hiç şüphesiz mûsikî eserleridir. Mûsikî mirasımız asırlar boyu hâfizadan hâfizaya, özellikle meşk usulü ile aktararak günümüze ulaşmıştır. Bu süreç içerisinde notaya aktarılamayan pek çok eser unutulmuştur. Bundan dolayı hafızalarda kalmış fakat henüz notaya aktarılamamış eserlerin, kaybolma tehlikesine karşın, bir an evvel derlenip notaya aktararak koruma altına alınması büyük önem arz etmektedir. Amasya’da yetişen Mevlidhân Asiye Akbaş Hanım, bu kültürel mirasın hâfizalarından bir tanesidir. Kendisinden derlenen ilâhîler de, Amasya’da geleneksel dinî mûsikîsinin son dönemini temsil açısından, mûsikî mirasımızın korunmasına katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler; Sanat, Mûsikî, Asiye Akbaş, Amasya, İlâhî, Kültür.

**MEVLİDHAN (MEWLIDCHANTER) HACI ASİYE AKBAŞ OF
AMASYA AND AMASYA HYMNS COMPILED FROM HER
RECOLLECTION**

ABSTRACT

Protection of cultural heritage means the protection of the history of a nation. Undoubtedly a part of this cultural heritage is musical works. Our musical heritage has reached today by one by one practice and from memory to memory. In this period some of the musical works that have not been transferred into musical writing are forgotten. That is why it bears much importance to compile, write and preserve these musical works that are still in memories and not lost. Mrs. Asiye Akbaş, a chanter of Mevlid, bears this musical heritage in her memory. The hymns we compiled from her are very important in the sense that they witness the last period of religious music culture in Amasya and we believe that they will contribute to the protection of musical heritage of the area.

Keywords; Art, Music, Asiye Akbas, Amasya, Hymn, Culture.

GİRİŞ

Yüzyıllardır Anadolu’da icra edilen, yazıya ya da notaya alınmamış birçok ilâhî ya da bazı cami mûsikîsi formları vardır. Son yıllarda bu manada bazı özel çalışmalar yapılsa da Anadolu’nun birçok yerinde derlenmemiş ilâhiden söz edilebilir. 2010 yılından beri Anadolu’nun birçok yerinde, Anadolu’da okunmakta olan salâ ve salâtları

¹ Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Din Mûsikîsi ABD Öğr. Gör.

araştırırken, cami ve tekke mûsikîmize ait bazı formların sadece o bölgede bilinip okunduğu ya da unutulmaya yüz tuttuğu görülmüştür. Bu formlar ya da ilâhiler, erbâbı tarafından bilinmekte; meraklı kimseler hariç öğrenilmediğinden dolayı bu eserler kaydedilip yazıya alınmadığı için unutulmaya terk edilmiştir. Vâkıa, hem mûsikîmiz hem de özel olarak dinî mûsikîmiz açısından son derece üzüntü vericidir. Bu problem dini mûsikî sahasının akademisyenleri tarafından fark edilmiş, bazı bölgelerde unutulmaya terk edilmiş bu eserlerin derlenip yeniden ortaya çıkarılması için önemli çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Aynen türkülerimizin derlenmesi gibi ilâhilerimizin de vakit kaybetmeden derlenmesi, kendi değerlerimizin olan bu eserlerin kaybolmaması için son derece önem arz etmektedir. Çünkü diğer miraslar gibi kültürel miraslarımızın da kaybolmaması tarih şuurumuzun kaybolmaması demektir.

Tarihi ve arkeolojik eserler gibi maddi eserlerin hafriyatının geciktirilmesinde fazla bir beis görülmezken; akıcı bir ömür süren sesin, canlı bir varlığın sesinin kaybolup gitmesi an meselesidir. Bu eserler eğer kaydedilip yazıya dökülmezse bir daha asla akıp giden bu sese ulaşmamız imkânsızdır.² Dolayısıyla özellikle ses sanatıyla elde edilen nağmelerin acilen yazıya dökülmesi gerekmektedir. Son yıllarda başta Ahmet Hatipoğlu (1933-2015) olmak üzere bu meseleyi kendine dert eden mûsikîşinaslar, kayıt altına alınmayan ilâhilerimizin ivedikle derlenmesi gerektiği konusunda hem fikirdirler. Ahmet Hatipoğlu Burdur ve Elazığ'da,³ Ubeydullah Sezikli Çorum, Kütahya ve Balkanlar'da,⁴ Abbas Jahka Balkanlar'da,⁵ Ahmet Hakkı Turabi, Fatih Koca ve Osman Akbaş Amasya'da,⁶ Ender Doğan Malatya ve Sivas'ta,⁷ Mehmet Tıraşçı Şırnak, Mardin ve civarında,⁸ Ramazan Kamiloğlu Malatya ve civarında,⁹ Eren Köksal Amasya'da,¹⁰ Hüseyin Akpınar ise Şanlıurfa ve civarında¹¹ okunmakta olan ilâhi ve diğer formları ilgili kişilerden dinleyerek kaydetmiş ve notaya aktarmışlardır. Ecdâdımızın hâfızasında yer edinmiş bu eserlerin ve duyguların unutulmaması için gayret etmişlerdir. Bu vesile ile unutulmaya yüz tutmuş bu eserler yeniden milletimizin hafızalarına sunulmuş, bu gibi değerlerimizin kalıcı olması sağlanmıştır. Bu problem diğer bölgelerimiz için hala geçerlidir. Bu eserlerin yeniden ortaya çıkarılması elzemdir. Yapılması gereken, sahanın uzmanlarının kendi bölgelerinden ve yakınlarından başlayarak, kayda alınmayan ilâhileri acilen tespit etmeleridir.

Amasya'da Dinî Mûsikî

Anadolu'nun en önemli yerleşim merkezlerinden birisi olan Amasya, sekiz bin yıllık bir tarihe sahip olmakla beraber, 1075 yılından sonra ise İslam Medeniyetine kültürel alanda katkıda bulunmuş bir şehirdir. Bu katkılardan en önemlisi de şüphesiz dinî mûsikîsi sahasıdır. Amasya'da kurulan musîkî cemiyetleri yanında dinî ve ilmi müesseselerde yetişen çok kıymetli mûsikîşinaslar, geçmişten günümüze Türkiye'deki din

² Ubeydullah Sezikli, "Çorum'da Bir Mûsikîşinas, Hâfiz Recep Camcı", *İÜİFD*, 2010, S. 22, s. 267-284.

³ Ahmet Hatipoğlu *Beste Külliyyatı*, TDV Yay., Ankara 2011.

⁴ Ubeydullah Sezikli, "Çorum İlâhileri CD I, II, III", 2010, 2011, 2013, İstanbul Origami Yapım.

⁵ Ubeydullah Sezikli, Abbas Jahja, "Balkan İlâhileri CD I, II", 2011, 2013, İstanbul Origami Yapım.

⁶ Ahmet Hakkı Turabi, Fatih Koca, Osman Akbaş, Ubeydullah Sezikli, "Amasya İlâhileri CD", 2011-2012, Amasya Belediyesi Yay., İstanbul Origami Yapım.

⁷ Çalışma devam etmektedir.

⁸ Çalışma devam etmektedir.

⁹ Çalışma devam etmektedir.

¹⁰ Eren Köksal, *Amasya'da Dinî Mûsikî Geleneği*, İÜSBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2015.

¹¹ Hüseyin Akpınar, *Şanlıurfa'da Dinî Mûsikî*, Yayınevi Yay., Ankara 2011.

musîkîsi geleneğinde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Osmanlı döneminde Amasya’da şehzâdelerin yetiştirildiği bir şehir olması nedeniyle, onları yetiştiren ilim ve irfan sahibi eğitimcilerin arasında hâfız, hoca ve mûsikîşinasların varlığından bahsedilmektedir.¹² Amasyalı Şükruallah (XV. Yy.), Kâtip Edâyî (XVI. Yy.), Hâfız Abdullah Efendi (ö. 1691/92), Mustafa Akif Efendi (XVIII. Yy.), Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa (1728-1794) ve Giriftzen Asım Bey (1851-1929) bunlardan birkaçıdır.¹³

1908 yılında kurulan Amasya Mûsikî Cemiyeti ile Amasya’nın mûsikî hayatında farklı bir dönem başlamıştır. 1913 yılında Giriftzen Asım Bey ve Hulûsi Efendi’nin istişareleri ile kurumsallaşma çalışmalarının başladığını, 1913 yılında icrâ edilen bir konser programı evrâkından¹⁴ anlıyoruz. Bu konser, cemiyetin o yıllarda kurulduğunu ve konserler vermeye başladığını göstermektedir. Amasya’da 1916 yılında Giriftzen Asım Bey’in başına geçtiği Amasya Mûsikî Cemiyeti,¹⁵ uzun yıllar faaliyetlerini sürdürmüştür. Giriftzen Asım Bey’in hocalarından birisinin de dinî mûsikîmizin önemli şahsiyetlerinden Zekâi Dede (1825-1897) olduğunu bildirirsek, Giriftzen Asım Bey’in ve Amasya Mûsikî Cemiyeti’nin dinî mûsikîye hiç de uzak olmadığı görülecektir. Bu bilgilerden, Amasya Mûsikî Cemiyeti’nin daha ilk yıllarda bile Dinî mûsikî ile ilgilendiğini ve Amasya’da bulunan hâfızların da buradan beslendiklerini söyleyebiliriz. Nitekim bazı fotoğraflarda Cemiyetin üyeleri arasında hâfızların, imamların ve müezzinlerin de yer alması bu düşüncemizi desteklemektedir.¹⁶ Bir dönem faaliyetlerine ara vermek zorunda kalan ve 1980 yılında Amasya Belediye Konservatuvarı adı altında tekrar çalışmalarına başlayan Amasya Mûsikî Cemiyeti ile yine aynı yıllarda kurulan Büyükağa Medresesi’nde¹⁷ yetişen hâfızların bu cemiyet ile olan bağları, geçmişe dayalı bir ilişkinin neticesi olarak görülebilir. Kuruluş tarihi daha eskiye dayanan Büyükağa Medresesi tamamen Kur’ânî ilimler doğrultusunda hizmet verirken; Mûsikî Cemiyeti ise mûsikî ilimleri ile meşgul olmuştur. Amasya’da dini mûsikî bugün bu kurumlardan yetişenlerin icrâları Amasya’ya özel bir katkıda bulunmuştur. Diğer İslam beldelerinde olduğu gibi Amasya’da da camilerde icrâ edilmekte olan kıraatin (ezân, salâ, Kur’an kıraati, müezzinlik vs.) mânevî sorumluluğuna binâen, bu uygulamaların usûlüne uygun olarak güzel sesli müezzinlerce

¹² Hüseyin Menç, “Mûsikî”, *Tarih İçinde Amasya*, Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, Amasya 2014, s. 441.

¹³ Menç, s. 441-446.

¹⁴ Amasya Belediye Konservatuvar Müdürü Muammer Palamut ve Belediye Başkan Yardımcısı Osman Akbaş’ın özel koleksiyonlarında bu evrak mevcuttur. 28 Aralık 2013 tarihinde Amasya Belediyesi’nce düzenlenen “Amasya Mûsikî Cemiyeti’nin 100. Kuruluş Yıldönümü” isimli Panel, bu evraka dayalı yapılmıştır.

¹⁵ Kuruluşuna dair kesin bir tarih verilirse de 1916 yılında Giriftzen Asım Bey’in çalışmaları ile kurulduğu ifade edilmektedir. 1954 yılında yeniden ihya edilmiş, 1980 yılındaki ihtilalle kapatılmıştır. 1981 yılında Harun Yörgüç tarafından yeniden faaliyete geçirilmiştir. 1991 yılında Belediye Başkanı Ömer Kabakçı tarafından çalışmalara RuhatYörgüç ile devam edilmiştir. 2000’li yıllarda Neyzen Osman Yıldız, Neyzen Osman Akbaş, Kânûnî Muammer Palamut, Şef İlhan Demirci, Şef Mustafa Civa ve Neyzen Hâfız Ahmet Bilen ile çalışmalarına devam etmiş, yurtiçi ve yurtdışında önemli konserler verilmiştir. Belediye Başkanı Cafer Özdemir’in gayretleri ile eskiden gelen bu çalışmalar, bugün Amasya Belediye Konservatuvarı adı altında devam etmektedir. Bkz. Menç, *Tarih İçinde Amasya*, s. 445-456.

¹⁶ Menç, *Tarih İçinde Amasya*, s. 446.

¹⁷ Asıl adı Büyük Kapuağa Medresesi’dir. 894 H./ 1488-89 M. yılında Kapuağası Hüseyin Ağa tarafından II. Beyazıt Dönemi’nde yapıldı. Medrese-i Hüseyniye adıyla da anılmaktadır. Anadolu’daki pek çok âlim buradaki müderrisliği ile tanınmıştır. 1940 yılına kadar faaliyet gösterdi. Bu yıldan sonra terk edilip harabe halde 1980 yılına kadar kaldı. 1981 yılında Vakıflar İdaresince yeniden tamir edildi ve Müftülük emrine verilerek Kur’an Öğretimi ve Hâfızlık Eğitimi verilmeye başlandı. Bugün aynı minval üzere devam etmektedir. Abdizâde Hüseyin Hüsâmeddin, *Amasya Târîhi*, (sad. Ali Yılmaz-Mehmet Akkuş), Amasya Belediyesi Kültür Yay., Ankara, 1986, I, s. 226-227; Ayrıca bkz. Menç, *Tarih İçinde Amasya*, s. 163-165.

ve din görevlilerince icrâ edildiği söylenebilir. Tarihin her safhasında dine ve dini müesseselere hassasiyetle bakan Amasya, aynı zamanda hâfız yetiştirme potansiyeline sahip bir şehirdir. Şehirde bulunan birçok Kur'an Kursu ve Hâfızlık Kursları eskiden beri bu hizmetleri yerine getirmektedir.

Amasya okunmakta olan ilâhilerin ilk derlemelerini Bestekâr Burhan Özbakır¹⁸ yapmış ve *Amasya İlâhileri* albümünde bu eserler okunarak yeniden gündeme getirilmiştir. Ayrıca Amasya dini mûsikîmize Ahmet Hakkı Turabi¹⁹ de bu minval üzere katkılarda bulunmuşlardır.

Asiye Akbaş Hayatı

Asiye Hanım Amasya'nın o dönem Göynücek ilçesine bağlı Gediksaray (Varay) nahiyesinin Çiviköyü'nde 1951 yılında doğmuştur. Annesi Akyazı köyünden Ruhsat Hanım, babası ise Amasya eşrafi olan Keleşoğulları'ndan İskender Bey'dir. Hem anne hem babadan gürcü kökenli olan Asiye Hanım "Gürcüce"yi evinde sürekli konuşarak öğrenmiştir. Asiye Hanım daha bir yaşında iken babasını kaybetmiştir. Üç yaşlarında iken annesi köydeki evini ve bahçelerini satarak Amasya'nın Üçler mahallesinden bir ev satın almıştır. Ancak alınan eve yerleşene kadar satın alınan evin yakınlarında bir evde üç ay kadar kirada oturmuşlardır. Ev sahibesi bir hanımdır ve Asiye Hanım bu hanımefendiye "anneanne" dediğini ve hala bu hanımı unutmadığını da belirtmiştir. Annesi Ruhsat Hanım beş çocuğunu da geçindirmek için kilim dokuyarak ailenin geçimini sağlamaya çalışmıştır. Asiye Hanım bu beşkardeşten en küçükleridir. İki ağabeyi üniversite ve askerî okullarda okuyarak eğitimlerini tamamlamış, ablaları ise evlenerek yeni bir aile kurmuşlardır.²⁰

¹⁸ 1935 yılında Amasya'da doğdu. 1954'de Amasya Müsiki Cemiyeti'ne dâhil oldu. Birçok öğrenci yetiştirdi. 1988 yılında "Amasya Türküleri" isimli kitabını Amasya Belediyesi Kültür Yayınları'ndan yayınladı. Amasya İlâhileri'ni derledi. Halen Amasya'da ikamet etmektedir. Amasya'da yıllardır hem ramazan aylarında hem de farklı cemiyetlerde okunmakta olan ilâhilerimizi derlemiştir. Bu ilâhiler daha sonra Osman Akbaş ve şahsım tarafından yeniden düzenlenerek albüm halinde CD olarak basılmış ve Amasya halkına sunulmuştur. Bu CD, Burhan Özbakır derlemeleri, Fatih Koca ve Osman Akbaş düzenlemeleri ile Ubeydullah Sezikli'nin "İlahi Anadolu" projesi kapsamında Amasya Belediyesi tarafından 2012 yılında yayınlanmıştır.

¹⁹ Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi, 1969 Gümüşhacıköy/Amasya doğumludur. Marmara Ün. İlahiyat Fak. Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Başkanı'dır. Bimarhânedeki mûsikî ile tedavinin yeniden canlanması hususunda önemli çalışmalarda bulunmuştur. Yapılan bu çalışmalar neticesinde farklı makam uygulamalarının yer aldığı Şifânağme isimli 4 Albüm hazırlamıştır. *Şifânağme*, 1-4, Origami Yapım, İstanbul, 2011-2015. Bimarhane, Moğollar döneminde 1309'da Amasya'da kurulan hastanedir. Bugün Sabuncuoğlu Tıp ve Cerrahi Tarihi Müzesi olarak Belediye tarafından ziyarete açılmış bulunmaktadır. Bimarhane olarak adlandırılan Daruşşifa, müzikle tedavi merkezi olarak da hizmet vermiştir. Bkz. İter Uzel, *Hayatı, Kişiliği ve Cerrahi Aletleri İle Sabuncuoğlu*, Amasya Belediyesi Kültür Yay., Ankara, 2014, s. 7-11; Arslan Terzioğlu, "Bimaristân", *DİA*, c. 6, İstanbul, 1992, s. 173; Daruşşifa, hastalıkların iyileştirildiği yer olarak kullanılmış, daha sonraları akıl hastalarının tedavi edildiği merkez olarak Tımarhane ismi ile adlandırılmıştır. Bkz. Menç, *Tarih İçinde Amasya*, s. 79.

²⁰ Fatih Koca, "Mevlidhân Asiye Akbaş Hanımefendi ile yapılan mülâkât", 2013 Ramazan Bayramı, Amasya; Oğlu Osman Akbaş'tan alınan şifâhî bilgiler, Aralık 2015, Ankara.

Asiye Hanım, sekiz yaşında Amasya Atatürk İlkokulu'na başlamıştır. Ailesinden sonra sesinin güzelliğini ilk öğretmeni olan Pakize Ergenekon Hanımefendi de fark etmiş; okul müsamerelerinde şarkı-türkü okuması için teşvik etmiştir. Asiye Hanım müzik sevgisini bu ilk öğretmeninden almıştır. Özellikle de sanat müziğine olan ilgisinin yine Pakize Hanım'ın yönlendirmesi ile başladığını ifade etmektedir. İlk öğrendiği eser, güftesi Ahmet Cengizolu'nun, bestesi Semahat Özdenes'e ait uşşâk makamındaki “Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine” eseridir. Üçüncü sınıfta Amasya Yavuz Selim Üçler İlkokulu'na geçmiştir. Burada da Hilmi Türedi ve Güler Yağmur öğretmenleri kendisinin sesini keşfetmiş ve müsamerelerde görevler vermiştir. Aynı yıl yaz tatilinde annesi tarafından köye gönderilmiştir. Burada köyün hocası Şakir Efendi'nin evinde yatılı olarak kalmış ve Kur'an öğrenmiştir. Bu günlerde Şakir Efendi'nin kızı olan ve ilerde yüzlerce hâfız yetiştirmiş Münire Hanım ile Şakir Efendi'den beraberce ders almışlardır. Asiye Hanım ilerleyen yıllarda Münire Hanım'la birlikte çok çalışmıştır. Belki de bugün okuduğu mevlid bahirlerinin ilk denemelerini o yıllarda terennüm etmeye başlamıştır. İlk öğrendiği ilâhi, sözleri Nâci'ye ait, bestesi Fehmi Tokay'ın uşşâk makamındaki “Gelin Allah Diyelim, Kalpten Pası Silelim” eseridir. Enteresandır ki bu ilahi ve yukarıda adı geçen şarkı oğlu Osman Akbaş'a da ilk öğrettiği eserlerdir.²¹

Yaz tatili sonunda Amasya'ya tekrar okula döndüğü zaman mahallelerinde ikamet eden Bulgar muhacirlerinden Muhacir Nene diye bilinen yaşlı bir hanımdan Osmanlıca öğrenmeye başlamış ve

Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât* isimli mevlidini Osmanlıca olarak bu yaşlı Muhacir Nene'den öğrenmiştir. Dördüncü sınıfta iken Amasya Bakacak Kur'an Kursu öğreticilerinden Rahmi Hâfız evlerine bizzat gelerek kendisine hem Kur'an ta'limi ve tecvîd dersleri hem de âdâb-ı muâşeret dersleri vermiştir. Asiye Hanım bu eğitimler sonucunda daha beşinci sınıfta iken, ramazan ayı olduğu için, öğleye kadar dört ayrı evde mukâbele okumuş, öğleden sonra da okuluna devam etmiştir. Ancak ihtilal dönemi olması ve mukabele okuması nedeni ile şikayete maruz kalması karşısında annesi onu tekrar köy okuluna kaydını aldırılmıştır. Dolayısıyla diplomasını da Çiviköy İlkokulu'ndan almıştır.²²



Resim 1: Hayatı.

²¹Koca, a.g. mülâkât.

²²Koca, a.g. mülâkât.

İlkokul sonrası Amasya Hatuniye Kız Kur'an Kursu'na kaydı yapılarak ilkokul döneminde aldığı dinî bilgilerin daha da üst seviyesine burada ulaşmıştır. Burada Amasya'nın en önemli hâfızlarından Hâfız Hicabi Gökyar Hocaefendi ve Yusuf Hâfız'ın talebesi olmuş, başta ta'lim ve tecvîd olmak üzere diğer dinî ilimleri kendisinden öğrenmiştir. Daha kursun ilk aylarında Amasya Müftüsü İrfan Ceylan kursa gelip oradaki öğrencileri dinlediğinde Asiye Hanım'ın okuduğu Kur'an tilavetinden çok etkilenmiş ve onu kurstaki mevcut öğrenciler için fahrî hoca olarak görevlendirmiştir. Annesinin dul olması ve daha dört evlat yetiştirmesi nedeniyle maddi sıkıntılar yaşanmaktadır. Kurstaki fahrî hocalık maaşını kadrosu olmaması nedeni ile Amasya eşrafından Abidin Şeker, İplikçi Halil ve ağabeyi ve lokantacı Hacı Elmas Efendi vermişlerdir. Bir müddet sonra ablasının sağlık sorunları sebebiyle annesinin onu Ankara'ya göndermesi, fahrî hocalıktan kadroya geçmesine mani olmuş, daha sonraki yıllarda da bu nasip olmamıştır.²³

Evliliği

Annesi Ruhsat Hanım'ın, Asiye Hanım'ı bir din görevlisi ile evlendirme isteği üzerine, 1970 yılının Şubat ayında on dokuz yaşında iken Üçler Camii Müezzini İzzet Akbaş Bey ile evlenmiştir. İzzet Bey Amasya'da tanınan, sevilen ve hürmet edilen bir din görevlisidir. Amasya'da 36 yıl bu görevi lâyıkıyla yerine getirmiş, o da eşi gibi birçok Kur'an talebesi yetiştirmiştir. 2008 yılında Amasya Merkez Kurşunlu Camii'nden İmam olarak bu görevinden emekliye ayrılmıştır. Asiye Hanım eşinin din görevlisi olması nedeniyle Amasya ve civar şehirlerde de tanınmıştır.²⁴



Resim 2: Evliliği.

İzzet Bey ve Asiye Hanım'ın bir oğlu ve iki kızı dünyaya gelmiştir. Ancak kızlarından birisi daha küçük yaşta vefat etmiştir. Asiye Hanım kızının cenazesini de kendi elleriyle yıkamış, eşi İzzet Bey kızını Akbilek mezarlığına defnetmiştir. Diğer çocukları Osman²⁵ ve Esra'nın ilk dinî eğitimlerini de Asiye Hanım ve İzzet Bey

²³Koca, a.g. mülâkât.

²⁴Koca, a.g. mülâkât.

²⁵Osman Akbaş; 1970 yılında Amasya'da doğdu. İmam Hatip Lisesi'ni Amasya'da bitirdikten sonra 1993 yılında Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun oldu. Aynı yıl Hadis Anabilim Dalı'ndan Yüksek Lisans yaptı ve "Amasya Beyazıt İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan Hadisle İlgili Yazma ve Matbu Eserler" tezi ile çalışmasını tamamladı. 1995 yılında Neyzen Osman Yıldız'dan ney, nota ve nazariyat dersleri aldı. 14

vermişlerdir. Ancak yapılan bu derslerde Asiye Hanım'ın İzzet Bey'den daha sert bir tavır sergilediği çocukları tarafından ifade edilmektedir.²⁶

Mevlidhânlığı, Mukâbele Okuyuculuğu ve Cenaze Yıkayıcılığı

Asiye Hanım on dört yaşında iken Yazıbağları İmam Hatibi Kazım Bedirhan Bey'in birkaç günlüğüne evine misafirliğe gittiğinde, köyden bir hanım vefat etmiştir ve iki gün boyunca cenazeyi yıkayacak kimse bulunamamıştır. Kazım Bedirhan Bey'in teşviki ile o gün ilk cenaze yıkamasını yapmıştır. O yıllarda belki de hiç kimsenin başaramadığı mevlid okuyuculuğu, mukabele okuyuculuğu ve cenaze yıkayıcılığı gibi önemli görevler yapması nedeniyle Amasya'da tanınmaya başlayan Asiye Hanım, kısa sürede sesiyle ve yaptığı bu icrâlarla şöhret olmuştur. Amasya'da sayısız evde mukabele ve mevlid okumuş, sayısız hanım cenazesi yıkamıştır. Hâfiz olmamasına rağmen bir hâfiz gibi bazen günde sekiz yerde mukabele okuduğu bile olmuştur. İnsanlarla daima beraber olduğu için duyduğu ilâhi ve diğer formları da öğrenerek kendisi için geniş bir repertuar oluşturmuştur. *Mevlid meclisleri genellikle meşk usulü ile olduğu için yaşlı hanımlardan da bilinmeyen birçok eseri öğrenmiştir.* Özellikle cenaze yıkayıcılığı hususunda ablası Hacı Ayşe Candaş, merhume Aynur Tomas ve Yavrulu Zübeyde Hoca Hanımlar gibi bazı öğrenciler de yetiştirerek Amasya'nın bu ihtiyacının karşılanmasına katkıda bulunmuştur. Uzun yıllar bizzat evinde istekli hanımlara Kur'an tilaveti ve dinî bilgiler dersleri vermiş, birçok öğrenci yetiştirmiştir.²⁷

Asiye Hanım okuduğu ilâhileri genelde hâfızasında tuttuğu için bunları yazmadığını, ancak yaşı ilerleyince bazılarını unuttuğunu ifade etmektedir. Yıllar sonra aklında kalanlardan bir kısmını kendisinin tuttuğu *İlâhi Defteri*'ne aktarsa da eski okuduklarından bazılarını unuttuğunu da üzülererek ifade etmiştir.²⁸

Mevlid meclislerinde okuduğu bahirlerin arasında icrâ ettiği ilâhileri, meclisin gündemine göre seçip repertuarını buna göre hazırlamıştır. Doğum, ölüm, asker mevlidi, gelin mevlidi, hacı uğurlama, hacı karşılama vs gibi vesilelerle okuduğu mevlid meclislerindeki icrâ ettiği ilâhilerin güfteleri de o meclise uygun olarak seçilip okunmuştur.²⁹

Bugün 65 yaşında olmasına rağmen aynı görevleri eskisi kadar olmasa da yerine getirmeye çalışmakta, cenaze yıkamakta ve mevlid meclislerinin aranan mevlidhânı olmaya devam etmektedir. Kendisi bu görev ve icrâları daima Allah rızası için yaptığını ve yaptığı bu işle her zaman gurur duyduğunu ifade etmektedir.³⁰

Kendisinden Derlenen İlahîler

Asiye Hanım, Amasya Belediyesi Kültür Yayınlarından çıkan "İlahi Anadolu Amasya İlahileri" (Origami Yapım, İstanbul 2010) isimli albüm çalışmasında da bölgeden derlenen bu ilahilerin tashihi konusunda yardımcı olmuştur. Bunlardan ayrı olarak röportajımız

yıl Amasya Belediye Konservatuarı Türk Tasavvuf Müsîkîsi Bölüm Başkanlığı ve koro şefliği görevini sürdürdü. Millî Eğitim'de öğretmen ve idareci olarak bir çok kademedeki görev yaptıktan sonra 2009 yılında Belediye'ye geçerek halen devam ettirdiği Kültür İşlerinden sorumlu Başkan Yardımcılığı görevine geçti. Amasya kültür, tarih ve medeniyetine ışık tutacak 30 civarında kitap ve 13 sesli kültür yayınının hazırlanmasında editörlük ve sanat danışmanlığı görevlerini üstlendi. Resmi görevlerinin yanında Tasavvuf Müziği Sanatçısı ve Bestekâr olarak çalışmalarına devam etmektedir.

²⁶Koca, a.g. mülâkât.

²⁷Koca, a.g. mülâkât.

²⁸Koca, a.g. mülâkât.

²⁹Koca, a.g. mülâkât.

³⁰Koca, a.g. mülâkât.

esnasında kendi sesinden (yanında olan kızkardeşi Ayşe Candaş'ın iştirakiyle) yeni derlediğimiz ilâhiler şu şekildedir:

1. Hüseyinî İlâhî, Allahımın Adıdır İllallah.
2. Uşşâk İlâhî, Besmele.
3. Hüseyinî İlâhî, Bizi Kınamayın Hakkı Sevenler.
4. Rast İlâhî, Can Can Allah Cânan Allah.
5. Hüseyinî İlâhî, Evisi.
6. HicâzNinni.
7. Hüseyinî Mersiye, Kerbelâ.
8. Gerdâniye İlâhî, Kimselerin Akli Ermez.
9. Hüseyinî İlâhî, Sabahın Seher Arası.
10. Hicâz İlâhî, Sanki Benim Değil İmiş.
11. Uşşâk İlâhî, Senin de Bir Adım Tâhâ.³¹

SONUÇ

Tarih boyunca hafızalarda seyreden mûsikîmiz, bazı zamanlarda o günün şartları göz önüne alındığında sekteye uğramış, mûsikîmize kazandırılan bazı eserler sadece eser sahiplerinin hâfızasında kalarak kimseye aktarılamadan unutulmuştur. Anadolu'da ve bazı bölgelerimizde hâfızalarda kalan sayısız ilâhilerimiz mevcuttur. Son 60 yılın Amasya dini mûsikîsinin hâfızasında kalmış, ancak yazıya aktarılamamış ilâhiler de bu kültürün bir mirasıdır. Başta Burhan Özbakır olmak üzere bu ilâhileri hâfızasında tutmuş ve bugüne kadar unutmamış bir ilâhî hâfızası da Mevlidhân Hacı Asiye Akbaş Hanım'dır. Asiye Hanım küçüklüğünde öğrenip yıllarca çeşitli meclislerde icrâ ettiği Amasya ilâhilerini bizimle paylaşarak kültürel mirasımıza büyük bir katkıda bulunmuş, bu mirasın unutulmaması için gayret sarfetmiştir.

Asiye Hanım sadece ilâhiler okumamış, geleneksel mevlîd okuyuculuğuyla da örnek bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmıştır. Bu geleneğin Amasya'da hanımlar arasında belki de tek öncüsüdür. Bu anlamda kendisinin mevlîd okuma tavrı da ayrı bir çalışma konusu olmalıdır.

Ayrıca evlerde hanımlara mukâbele okuyuculuğu da örnek olarak alınmış, yetiştirdiği öğrencileri ile bu hizmete de katkıda bulunmuştur. Bütün bunların yanında belki de başkaları için zor diyebileceğimiz cenaze yıkayıcılığı ise onun diğer önemli bir vasfıdır ve örnek bir şahsiyet olmasının farklı bir tezâhürüdür. Neticede Asiye Hanım unutulmaya yüz tutmuş bazı Amasya ilâhilerini gelecek nesillere aktaran, geleneksel mevlîd okuyuculuğu ile de gençlere örnek olan bir dinî mûsikî hâdimidir.

³¹ Notalarını yayınladığımız derlenen bu ilâhiler, Neyzen Eren Köksal tarafından yeniden gözden geçirilerek notaya alınmıştır.

KAYNAKLAR

- Abdizâde Hüseyin Hüsâmeddin, *Amasya Târîhi*, (sad. Ali Yılmaz-Mehmet Akkuş), Ahmet Hatiboğlu, *Ahmet Hatipoğlu Beste Külliyyatı*, TDV Yay., Ankara 2011.
- Amasya Belediyesi Kültür Yay., Ankara 1986.
- Ahmet Hakkı Turabi, Fatih Koca, Osman Akbaş, Ubeydullah Sezikli, “Amasya İlahileri CD”, 2011-2012, Amasya Belediyesi Yay., İstanbul Origami Yapım.
- Akpınar, Hüseyin, *Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî*, Yayınevi Yay., Ankara 2011.
- Arslan Terzioğlu, “Bîmaristân”, *DİA*, c. 6, İstanbul, 1992, s. 173.
- Hüseyin Menç, “Mûsikî”, *Tarih İçinde Amasya*, Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, Amasya 2014.
- Koca, Fatih, “Mevlidhân Asiye Akbaş Hanımefendi ile yapılan mülâkât”, 2013 Ramazan Bayramı, Amasya.
- Koca, Fatih, Asiye Hanım’ın oğlu Osman Akbaş’tan alınan şifâhî bilgiler, Aralık 2015, Ankara.
- Köksal, Eren, *Amasya’da Dinî Mûsikî Geleneği*, İÜSBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2015.
- Sezikli, Ubeydullah, “Çorum İlahileri CD I, II, III”, 2010, 2011, 2013, İstanbul Origami Yapım.
- Sezikli, Ubeydullah, “Çorum’da Bir Mûsikîşinas, Hâfız Recep Camcı”, *İÜİFD*, 2010, S. 22, s. 267-284.
- Sezikli, Ubeydullah-Abbas Jahja, “Balkan İlahileri CD I, II”, 2011, 2013, İstanbul Origami Yapım.
- Turabi, Ahmet Hakkı, *Şifânağme*, 1-4, Origami Yapım, İstanbul, 2011-2015.
- Uzel, İlter, *Hayatı, Kişiliği ve Cerrahi Aletleri İle Sabuncuoğlu*, Amasya Belediyesi Kültür Yay., Ankara 2014.

EKLER**Derlenen İlahîlerin Notaları****Hüseyinî İlahî - Allah'ımın Adıdır İllallah**

Güfte-Beste: Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi

Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 70



O ku ya lım Kur a mı İ s mi gü zel Al la hım



Kıy me ti ni bi le lım Yü ce Ke rim Al lah ım



Al la hı mın a dır il lal lah



O Rab bi min A dı dır İl lal lah



Ağ zı mı zın ta dı dır İl lal lah



Mü hü rün de ya zı lı dır il lal lah



San ca ğın da a sı lı dır il lal lah

Okuyalım Kur'anı
İsmi güzel Allah'ın
Kıymetini bilelim
Yüce Kerim Allah'ım

Allah'ımın adıdır illallah
O Rabbimin adıdır illallah
Ağzımızın tadıdır illallah
Mühüründe yazılıdır illallah
Sancağında asılıdır illallah

Daim olsun haberin
Kur'an olsun rehberin
Ne büyük bir mucize
Bu Kur'an peygamberi

Uşşak İlahi - Besmele

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 70

Bes me le bü yük ma na

Kuv vet ve rir i ma na

Hiç sön me yen bir nur dur
Hiç sol ma yan bir Gül dür

1. Uy gun dur her za ma na
2. ma na

Besmele büyük mana
Kuvvet veriri imana
Hiç sönmeyen bir nurdur
uygundur her zamana
hiç solmayan bir güldür
uygundur her zamana

Cennetin anahtarı
Anınla söner narı
Gördüm akar önümden
Bal süt kevser ırmağı
Gördüm akar önümden
Bal süt kevser ırmağı

Besmelesiz iş sakat
Besmele bir hakikat
Kalbimizin başıdır
ayetin nakışdır
Surelerin başıdır
ayetin nakışdır

Dertlerin devasıdır
Kalplerin aynasıdır
Görünür Allah ordan
Ruhların gıdasıdır
Görünür Allah ordan
Ruhların gıdasıdır

Besmelede hikmet var
Çek Allahına yalvar
Ne muhteşem bir kelim
Unutturmasın mevlam
Ne muhteşem bir kelim
Unutturmasın mevlam

Mümin çek besmeleyi
O hallerde herşeyi
Yanık sesinle oku
Seherlerde sureyi
Yanık sesinle oku
Seherlerde sureyi

Hüseyini İlahi - Bizi Kınamayın Hakkı Sevenler

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

$\text{♩} = 80$

Bi zi kı na ma yın Hak kı se ven
Dam la dü ş me yin ce Göl bu la nır

ler Kal bi boş de ğil dir Al lah di yen
mı Rüz gar es me yin ce Dal sal la nır

1. -saz- 2. -saz-
ler mı Dil Al lah de me se

12 Kalp u ya nır mı Al la hı zıkr e den

16 SON
Kul kı na nır mı

Bizi kınamayın Hakkı sevenler
Kalbi boş değildir Allah diyenler

Damla düşmeyince göl bulanır mı ?
Rüzgar esmeyince dal sallanır mı ?

Dil allah demese Kalp uyanır mı ?
Allahı zikreden kul kınanır mı ?

Rast İlahi - Can Can Allah Cenân Allah

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 80

Tes bih Çe ke rim na zın la Tür lü tür lü a va zın la

5
Cen net te Hu ri kı zı nan Can can Al lah Ce nan Al lah

9
Bu can sa na kur ban Al lah Her dert le re der man Al lah

13
Son ne fes te i man Al lah La i la he İl lal lah

Tesbih çekerim nazınla
Türlü türlü avazınla
Cennette huri kızınan
Can Can Allah Cenân Allah
Bu can sana kurban Allah
Her dertlere Derman Allah
Son Nefeste İman Allah
La ilahe illallah

Hüseyini İlahi - Evisi

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 130

E vi si Hak kın dos tu E ren
Bu bir sır dır bi lin mez Bu nu
ler ka dem bas tı E vi niz mü ba
ca hil ler bil mez Ce ma le do
rek ol sun o ca ğın ay dın ol
yum ol maz E vi niz mü ba rek ol
sun i ma nı mız ka mil ol sun
sun o ca ğın ay dın ol sun
Ah re ti miz ma mur ol sun
İ ma nı mız ka mil ols sun
hat mi miz ka bul ol sun
mev li din ka bul ol sun

Evisi Hakın Dostu
Erenler kadem bastı
Eviniz mübarek olsun
Ocağın aydın olsun
İmanımız kamil olsun
Ahretimiz mamur olsun
Hatmimiz kabul olsun

Bu bir sırdır bilinmez
Bunu cahiller bilmez
Cemale doyum olmaz
Eviniz mübarek olsun
Ocağın aydın olsun
İmanımız kamil olsun
Mevlidin kabul olsun

Burda durup nidelim
Durman tevhid edelim
İzin verin gidelim
Eviniz mübarek olsun
Ocağın aydın olsun
İmanımız kamil olsun
Mevlidin kabul olsun

Hicaz Ninni

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 60



Bi zi yok tan var et ti Hak
Na sib e der bi ze cen net



Ha bi bi ne ey ler hür met
Nen ni Mu ham me dim nen ni



U yur can Ah me dim nen ni

Biz yoktan var etti
Hak habibine eyler hürmet
Nasip eder bize cennet
Nenni Muahammedim nenni
Uyur can Ahmedim nenni

Hüseyini Mersiye - Kerbela

Güfte:Şah Hatayi
Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 60

Ker be la nın ya zı la rı şe hit düş müş ga zi le ri

5

Fat ma a na ku zu la rı Ha san i le Hü se yi nim

Kerbelanın yazıları Şehit düşmüş gazileri
Fatma ana kuzuları Hasan ile Hüseyinim

Kerbelaya uğrayalım Kanlı ciğer doğrayalım
Yana yana ağlayalım Hasan ile Hüseyinim

Şah Hüseyin attan düştü O yezidler kannı içti
Zalim düşman kannı içti Hasan ile Hüseyinin

*Güftenin aslı Şah Hatayi'ye aittir. Sözlü gelenekte değişikliğe uğramıştır.

Hüseyni Mersiye - Kerbela

Güfte:Şah Hatayi
Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 60



Ker be la nım ya zı la rı şe hit düş müş ga zi le ri



Fat ma a na ku zu la rı Ha san i le Hü se yi nim

Kerbelanın yazıları Şehit düşmüş gazileri
Fatma ana kuzuları Hasan ile Hüseyinim

Kerbelaya uğrayalım Kanlı ciğer doğrayalım
Yana yana ağlayalım Hasan ile Hüseyinim

Şah Hüseyin attan düştü O yezidler kannın içti
Zalim düşman kannın içti Hasan ile Hüseyinin

*Güftenin aşlı Şah Hatayi'ye aittir. Sözlü gelenekte değişikliğe uğramıştır.

Hüseyini İlahi - Sabahın Seher Arası

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 80

Sa ba hım se her a ra sı

Ya rim Mu ha m med Ya ra sı

Sol Böğ rüm den ben vu rul dum

Al la hım dan dır ça re sı

Yar Mu ham med Ya rem mi var

Bu ya re den Ö len mi var

Öl me den Al la hı mı gö re mi var

16 Al lah Al lah

18 Ci ğe rim de ve rem mi var

20 Bu ya re den Ö len mi var

22 Öl me den Al la hı mi gö ren mi var

Sabahın seher arası
Yarım Muhammed yarası
Sol Böğrümde ben vuruldum
Allah'ındandır çaresi

Yar Muhammed yarem mi var
Bu yareden ölen mi var
Ölmeden Allah'ımı gören mi var
Allah Çiğirimde verem mi var
Bu yareden ölen mi var
Ölmeden Allah'ımı gören mi var

Seherde gördüğüm nuru
Yarım Muhammed'in gülü
Yareme ektiler külü
Yar Muhammed yarem mi var

Hicaz İlahi - Sanki Benim Değil İmiş

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 70



Fa ni dir dün ya nın a dı

Al da tır in sa nı ma lı

An nem ba bam yav ru la rım

san ki be nim de ğil i miş

Fanıdır dünyanın adı
Aldatır insanı malı
Annem babam yavrularım
Sanki benim değil imiş

Ne istersem gelmez elden
Çünkü yazılmış ezelden
Çıkardılar beni evden
Sanki benim değil imiş

Çıkardılar beni evden
Yavrularım hem gelmeden
Cansız ata bindirdiler
Yalnız kabre gönderdiler
Hemen kabre gönderdiler

Beyaz kefenim biçilir
Tenim ortaya açılır
Mirasçılar mal bölüşür
Sanki benim değil imiş

Dağlar taşlar dolaştım
Yiyip gezip su içtiğim
Güzel güzel konuştuğum
Sanki benim değil imiş

Gidiyorum geri gelmem
Ne olacak halim bilmem
Emzirip büyüttün annem / yavrum
Sanki benim değil imiş
Bu dünya hep yalan imiş

Hüseyni İlahi - Sabahın Seher Arası

Güfte-Beste:Anonim

Kaynak Kişi: Hacı Asiye Akbaş Hanımefendi
Derleyen: Osman Akbaş - Fatih Koca

♩ = 80

Sa ba hın se her a ra sı

Ya rim Mu ha m med Ya ra sı

Sol Böğ rüm den ben vu rul dum

Al la hım dan dır ça re si

Yar Mu ham med Ya rem mi var

Bu ya re den Ö len mi var

Öl me den Al la hı mı gö re mi var

16 Al lah Al lah

18 Ci ğe rim de ve rem mi var

20 Bu ya re den Ö len mi var

22 Öl me den Al la hı mi gö ren mi var

Sabahın seher arası
 Yarım Muhammed yarası
 Sol Böğrümde ben vuruldum
 Allah'ındandır çaresi

Yar Muhammed yarem mi var
 Bu yareden ölen mi var
 Ölmeden Allah'ımı gören mi var
 Allah Çiğirimde verem mi var
 Bu yareden ölen mi var
 Ölmeden Allah'ımı gören mi var

Seherde gördüğüm nuru
 Yarım Muhammed'in gülü
 Yareme ektiler külü
 Yar Muhammed yarem mi var





RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



Doi: 10.12975/rastmd.2015.03.02.00052

HÛZÎ MAKAMININ TARİHSEL SÜREÇLERE GÖRE DEĞİŞİM ÇİZGİLERİ

Tolga Karaca¹

ÖZET

XIII. – XXI. yy. arasında literatur taraması yapılan Hûzî makamının, günümüzde az kullanılan ve unutulmaya yüz tutmuş makamlar sınıfına girdiği düşünüldüğünden, makamın tekrar gün yüzüne çıkarılarak kullanılabilir bir makam haline getirilmesi amaç edinilmiştir. XV. yy'da Merâğî döneminde terkip edildiği düşünülen bu makamın öncelikle tarihsel değişim çizgileri incelenmiş, makamın perdeleri, aralıkları ve tanımları tespit edilip, ulaşılabilen müzik kaynaklarından elde edilen veriler toplanmış ve dizileri meydana getirilmiş, benzer dizilerin tanım çoğunluğuna göre makamın dizileri günümüz nazariyatına göre tekrar düzenlenmiş ve açıklama yoluna gidilmiştir. Günümüzde az kullanılan bu makamın bestelenen eser sayısı saz eserinden daha ziyade sözlü eserler üzerine olmuştur. Hûzî makamı ismi adı altında TRT nota arşivi ve Dârü'l Elhân Külliyyatı incelendiğinde Hûzî makamının toplamda 21 adet, ancak 15 adet notası bulunabilen sözlü eserinin olduğu ve 1 adet notası bulunabilen saz eserine rastlanılmıştır.² İlk olarak 15. yy.'da görülen bu makamı yaşatabilmek amacı ile 1 saz eserinin günümüze ulaşması nedeniyle ve yapılacak benzer çalışmalara örnek teşkil etmesi ümidiyle, makamın tüm tarihsel süreçleri incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hûzî, Saz Semâisi, Mûsikî, Edvâr, Osmanlı, Eğitim.

ACCORDING TO THE HISTORICAL PROCESS ON LINE CHANGES AUTHORITIES OF HÛZÎ MAKAMS

ABSTRACT

XIII. - XXI. century. Among the literature screening done Hûzî authority is rarely used and oblivion have kept the authorities considered to be the class, day subtracting the authorities in the face again, it is aimed to become available authority. XV. century, these authorities considered to Merâğî during preparations are examined primarily historical exchange lines, authorities of the screen, are determined intervals and descriptions, which can be collected from the data obtained from the audio source and the series was formed,

¹ Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Öğretim Görevlisi, thy691@gmail.com.

² Bulunabilen tüm eserlerin dökümü Ek-1'de verilmiştir.

organized again by the authorities of the sequences present theory according to the majority definition of similar sequences and explanation has been realized. The number of works composed rarely used this authority has been on oral work rather than instrumental work. When Hûzî authorities the name TRT note archive and Dârü'l Elhan corpus under the name examined Hûzî authorities a total of 21 pieces of, but where the spoken work can be found 15 scores and was seen in the instrumental works can be found in 1 note. First seen in the 15th century due to arrive this authority with the aim to present the first instrumental work and the hope to set an example for similar work had to be done, the whole historical process of the authorities was to be examined.

Keywords: Hûzî, Saz Semâisi, Music, Edvâr, Ottoman, Education.

GİRİŞ

Abdûlbaki Nasır Dede'nin Tedkik ü Tahkiki'nde Hûzî makamı açıklamasında şöyle der: “bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur” (Tura, 2006, s.60). Yalçın Tura, belirli ipuçlarından faydalanarak çıkarttığı sonuç üzerinden, Eslâf (bizden öncekilerin) tarihinin, Nâsır Dede'den (1765-1821) önce olduğu, Kantemiroğlu (1673-1723) ile Nâyî Osman Dede (1642?-1729) zamanında olduğunu söylemektedir. Ancak, Özgen Küçükgökçe'nin 2010 yılında yayınladığı, “*XV. Yüzyılda Makamlar*” adlı doktora tezinde Hûzî makamı ile ilgili farklı bulgulara rastlanılmıştır. Tezdeki ibarelerde; XIII. yüzyılda Safiyüddin'in Kitab-ül Edvarında, XIV. yüzyılda ise Şirazlı'nın Dürretü' Tâc'ında Hûzî makamı ile ilgili bir anlatıma yer verilmezken, Bardakçı'nın eserine bakıldığında, makamın dizisi edvâr ile örtüşmekte olup XV. yy.'a ait olduğu görülmektedir (Bardakçı, 1986, s.77).

Özgen Küçükgökçe ise, Hûzî makamının ilk önce Merâgî'de görüldüğünü belirtmiş ve makamın XV. yy. başından günümüze kadar değişim gösterdiğini ve birçok farklı görüşün olduğunu ifade etmiştir (Küçükgökçe, 2010, s.184). Bu görüşler şöyle açıklanabilir:

İlk olarak Nasır Dede'nin “*Tedkik ü Tahkik*” adlı eserini Türkçe'ye çeviren Yalçın Tura'nın Nasır Dede'nin söylemindeki “bizden öncekilerin” cümlesindeki ipuçlarına karşılık makamın terkinin 17. yüzyıl olduğunu söylüyor. Ancak diğer yandan Küçükgökçe, 2010 yılında tekabül görmüş “*XV. Yüzyılda Makamlar*” adlı doktora tezinde makamın 15. yüzyılda Abdülkadir Merâgî'de görüldüğünü savunuyor. Merâgî'nin “*Camî ül Elhan*” adlı eserini incelediğimizde Hûzî makamının dizisinin verildiğini görüyoruz (Merâgî, 1415, v33a). Makamın 15. yüzyıla ait olabileceğine dair bir ipucu da, 2010 yılında Cemâl Karabaşoğlu'nun Merâgî'nin “*Abdülkadir Merâgî'nin Makâsidi'l-Elhân Adlı Eseri*” konulu doktora tezinin 70. sayfasında kısaca bahsetmiş olmasıdır. (Karabaşoğlu, 2010, s.70). Bu tezlerin ikisinde de Hûzî makamı 23. şubede yer almıştır ancak dizilerin günümüz makam anlayışına göre bir anlam teşkil ettiği saptanamamıştır. Bunun yanında makamın terkin tarihi ile ilgili şüpheler ortadan kalkmış, yazarların çeviri yapmalarından dolayı kaynağa güvenilmemesi söz konusu bile olmamalıdır.

O halde; Hûzî makamı, yüzyıl içerisinde bir yere oturtulacak olursa, makamın XV. yüzyılda terkin edilmiş olabileceği söylenebilir. Ancak, makamı terkin edene dair bir bilgiye ulaşamamıştır.

Bu çalışmada, günümüzde az kullanılan Hûzî makamın XIII. yy. ile XXI. yy. arası nazariyatı incelenerek, elde edilen verilere göre günümüze en yakın dizileri tespit edilmeye çalışılmıştır.

SINIRLAR VE METODOLOJİ

Çalışmada Hûzî makamının tarihsel araştırma sınırı XIII. – XXI. yy. arası ile sınırlandırılmıştır.

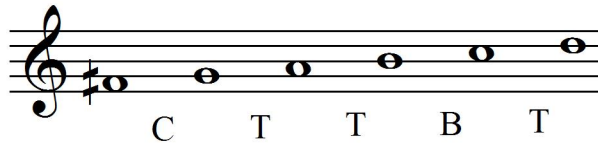
Kapsam bakımından günümüzde birçok az kullanılan makamın adının geçmesinden dolayı A Eugenia Popescu-Judetz'in "Summary Catalogue Of The Turkish Makams"³ adlı eseri, Abdülbâki Nasır Dede'nin Tedkik-ü Tahkik adlı eseri ve Gültekin Oransay'ın "Belleten" adlı kitabı⁴ incelenmiş ve makam tespitlerinin çoğunluğu bu kaynaklardan edinilmiştir. Ayrıca, araştırma sonucu, Hûzî makamına ait, TRT repertuarında bulunan, yaklaşık yirmidört adet eserin notasına ulaşılmış, ulaşılan bu notaların, türleri, usûlleri, türlerine göre sayıları, bestecileri ve söz yazarları tespit edilmiştir. Bazı edvarlardaki ve bazı müzikologların nazarî bilgilerine ulaşılarak, Hûzî makamının tarihsel süreçlerdeki farklı anlatımları üzerinde durulmuş ve günümüze kadar değişiklikleri portelerde gösterilmek suretiyle anlatım yoluna gidilmiştir.⁵

Hûzî Makamının Tarihsel Süreci

Makamın ilk nazari bilgisi XV. yy.'da Merâgî'den geldiğine göre, bize göre, makamın XIV. yy. veya öncesinde terkip edilmiş olduğu düşünülebilir.

Merâgî'ye göre Hûzî makamı (1350 - 1435) XIV. yy.:

Merâgî'nin, İstanbul'da, Nuruosmaniye Kütüphanesinde bulunan "*Câmiu'l-Elhân*" adlı eserinde, Hûzî makamına şûbeler bölümünde 23. sırada yer verilmiş, perdelerinin V-H-YA-YD-Yh-YH olduğunu belirtilmiştir. Buna göre aralıklarının da C-T-T-B-T olduğu görülmektedir ve dizi şöyledir:



(Merâgî, 1415, v33a).

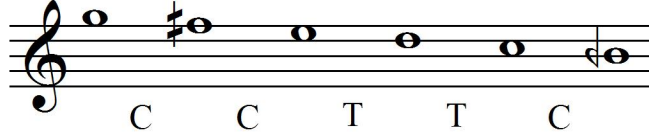
Nota 1: Merâgî'ye göre Hûzî makamı dizisi.

Ubeydullah Sezikli, "*Abdülkâdir Merâgî Ve Câmiu'l-Elhân'ı*" adlı doktora çalışmasında, diziyi transpoze edip, eski yazım şekline göre yazmıştır. Dizisini belirtirken gözden kaçırmış olacak ki 6. perdesini Çargâh (Yh) yazması gerekirken, Nim Hicâz (YV) olarak yazmıştır. Söz konusu makamın dizisinin hiçbir edvârdaki Hûzî dizisiyle örtüşmediği görülmektedir:

³ Popescu, E. J. (2010) *Summary Catalogue Of The Turkish Makams*, (Birinci Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık, 97-114.

⁴ Oransay, G. (1990) *Belleten*, (Birinci Baskı). İzmir: DD Yayıncılık, s.19 - 22, s.46 - 52.

⁵ Makamın daha iyi anlaşılabilmesi açısından, ek-2'de Türk Müziği sazları için bestelenmiş olan, Hûzî makamında saz eseri örneği sunulmuştur.



(Sezikli, 2007, s.79, 182).

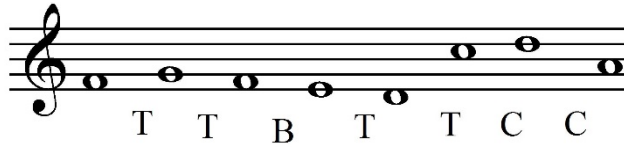
Nota 2: Sezikli'ye göre Hûzî makamı dizisi.

Şîrvânî'ye göre Hûzî makamı (1407 - 1486) (XV. yy.):

Şîrvânî'nin, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesinde III. Ahmed kısmında bulunan "Mecelletun Fi'l-Mûsîka" adlı eseri incelendiğinde, makama 24 şûbe arasından 22. sırada yer verilmiş, ancak perde ve aralıkları ile ilgili bir açıklama yapılmamıştır (Şîrvânî, 1453, v107).⁶

Lâdikli Mehmed Çelebi'ye göre (? - 1512) Hûzî makamı, (XV. yy.):

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin, 1484 tarihli Konya Mevlânâ Müzesi Kütüphanesinde bulunan, "Zeynü'l-Elhân Fî 'İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân" adlı eseri incelendiğinde, Hûzî makamının dizi perdelerinin h-H-h-D-A-Yh-YH-YA ve aralıklarının da T-T-B-T-T-C-C olduğu tespit edilmiştir. Ancak ortaya çıkan dizi ve aralıkların, öncekilerden çok farklı olduğu ve aralıklarının da ilk dört aralığı hariç, dizi perdeleriyle uyumadığı görülmektedir. Bu tarife göre makamın dizisi şöyledir:



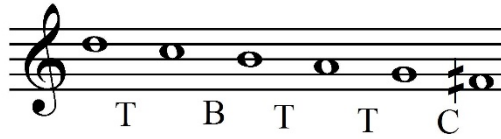
(Lâdikli, 1484, v40b).⁷

Nota 3: Lâdikli'ye göre Hûzî makamı dizisi.

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin, 1708 tarihli, Çorumda, İskilip, İlçe Halk Kütüphanesinde ve 1894 tarihli, Taksim Atatürk Kütüphanesi, Belediye Bölümü'nde bulunan, "er- Risâletü'l- Fethiyye" adlı eserleri incelendiğinde, makama, şûbelerde 23. sırada yer verilmiştir. Lâdikli'de, makamın perdelerinin YH-Yh-YD-YA-H-V, aralıklarının da T-B-T-T-C olduğu tespit edilen makama ilk bakıldığında Merâgî'nin verdiği tarifi ile aynı olduğu görülmektedir. Bu tarife göre makamın dizisi şöyledir:

⁶ Akdoğan'ın, "Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Müsîkisi Nazariyatındaki Yeri" adlı doktora tezinde, makamın anlatımı aynıdır (Akdoğan, 1996, s.226).

⁷ Pekşen'in üzerinde çalıştığı, "Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması" adlı doktora tezinde de, makamın anlatımının aynı olduğu tespit edilmiştir (Pekşen, 2002, s.63).

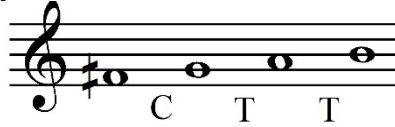
(Lâdikli, 1485, v84a).⁸

Nota 4: Lâdikli'ye göre 2. Hûzî makamı dizisi.

Abdülazîz Bin Merâgî'ye göre Hûzî makamı (XV. yy.):

Abdülazîz, b. Merâgî'nin, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan "Nekâvetü'l-Edvâr" adlı eserinde, makamın şûbelerde 25. sırada verildiği, perdelerinin V-H-YA-YD ve aralıklarının da C-T-T olduğu tespit edilmiştir (Abdülazîz b. M., XV. yy., v25a).

Buna göre makamın dizisi şöyle ifade edilebilir:



Nota 5: Abdülazîz'in tanımına göre elde edilen Hûzî makamı dizisi.

Ferdi Koç'un üzerinde çalıştığı, "Abdülazîz b. Abdülkâdir Merâgî ve 'Nekâvetü'l-Edvâr' isimli eserinin XV. yüzyıl mûsikî nazariyatındaki yeri" adlı doktora tezinde, makam Râst perdesine göçürülmüştür. Ek olarak (YV) perdesi eklenmiştir. Buna göre verdiği dizi şöyledir:



(Koç, 2010, s.66).

Nota 6: Koç'a göre Hûzî makamı dizisi.

Kadızzâde Mehmed Tirevî'ye göre Hûzî makamı (- 1494) XV. yy.:

Tirevî'nin, İstanbul'da, Beyazid Devlet Kütüphanesi'nde bulunan *Risâle-i Mûsikî*, adlı eserinde, makama, terkiplerde 39. sırada yer verilmiş ve tarifî şöyle yapılmıştır: "Hûzî oldur kim, Bûselik temâm ağâze idüb, Acem karâr idersin." (Tirevî, 1488, v.181a).⁹ Verilmiş olan bu tarife hiç bir edvârda rastlanılmamıştır. Bununla birlikte dizi bileşik olarak şöyle gösterilebilir:



Nota 7: Tirevî'nin tanımına göre elde edilen Hûzî makamı dizisi.

⁸ Tekin'in üzerinde çalıştığı, "Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi" adlı doktora tezinde, makamın anlatımının aynı olduğu saptanmıştır (Tekin, 1999, s.171).

⁹ Özcan'ın, üzerinde çalıştığı, Kadızzâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi, adlı doktora tezinde, makamın anlatımının aynı olduğu tespit edilmiştir (Özcan, 1990, s.46).

Rûh - Perver'e göre Hûzî makamı (XV. yy.):

Hollanda'da Leiden Üniversite kütüphanesinde bulunan ve yazarı belli olmayan Rûh-Perver adlı eserde, Hûzî makamına elli terkip arasından en sonda yer verilmiştir. Eserde, dizi ile ilgili açıklama şöyledir: “*Hûzi, oldur ki, Karcığâr âgâz idüp Isfahân karâr eyleye*” (Rûh-Perver, XV. yy., v11b).¹⁰ Bu tarife göre makamın dizisi aşağıdaki gibi düşünülebilir:



Nota 8: Rûh - Perver'deki tanıma göre elde edilen Hûzî makamı dizisi.

Mahmud Bin Abdülazîz'e göre Hûzî makamı (XV. yy.):

Mahmud, bin Abdülazîz'in, İstanbul'da, İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı Belediye yazmalarında bulunan *Makâsîdü'l-Edvâr* adlı eser incelendiğinde, Hûzî makamının şube anlatımlarında 25. sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Makamın perdelerinin V-H-YA-YD olduğu ve aralıklarının da C-T-T olduğu görülmüştür. Babası Merâgî ile aynı diziyi göstermiş olması dikkat çekicidir (Abdülazîz, 1508: v38a).¹¹

Mehmed Hafid Efendi'ye göre Hûzî makamı (? - 1811) XVIII. yy.:

Mehmed Hafid Efendi “*ed- Dürer*” adlı eserinde Hûzî makamını şöyle açıklar: “*Nevâdan iptidâ ile Çargâh ve Segâh'dan Dügâh'a varmaksızın Râst gösterüb perdehâ Dügâh'da karârdır*” (Hafid, 1878, s.15).¹² Bu anlatıma göre makamın dizisi şöyle gösterilebilir:



Nota 9: Mehmed Hafid Efendi'nin tanımına göre elde edilen Hûzî makamı dizisi.

Abdülbâkî Nâsır Dede' ye göre Hûzî makamı (1765 - 1821) XVIII. yy.:

Makamı, “*Gerekli süsleyicileriyle birlikte Râst yapmaya başlayıp onun karar yeri olan Râst perdesine gelince Dügâh perdesi gösterip Dügâh karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ve zamanımızda bu adla tanınmaktadır ve bu bileşime bu adın*

¹⁰ Cevher'in çevirisini ve incelemesini yaptığı, yazarı belli olmayan Rûh-Perver'de makam anlatımında bir farklılık tespit edilmemiştir (Cevher, 2004, s.8).

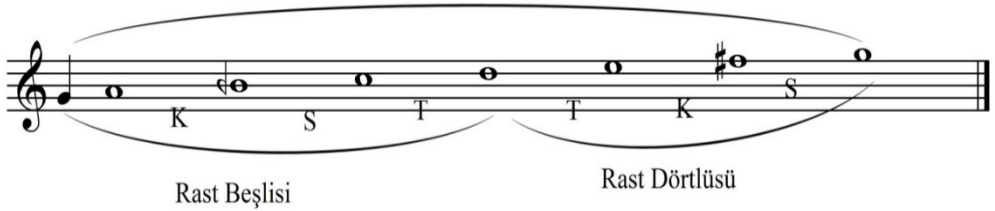
¹¹ Kanık'ın üzerinde çalıştığı, “Mahmud Bin Abdülazîz'in “Makasîdü'l-Edvar” Adlı Eseri” adlı doktora tezinde, Hûzî makamının perde ve aralıklarının anlatımının aynı olduğu tespit edilmiştir (Kanık, 2011, s.81,161).

¹² Recep Uslu'nun “Mehmed Hafid Efendi ve Musiki” adlı eserinde eklerde sunduğu bu eserin basılmış Osmanlıca metni incelenmiş ve makam tanımının aynı olduğu tespit edilmiştir (Uslu, 2001, s.31, 47).

verildiği herkesçe bilinmektedir” (Nasır, 1794, v31a) şeklinde açıklayan Nasır Dede’nin anlatımından, makamın donanımının Râst makamı donanımı aldığı, makamın işlenişinin Râst makamı gibi işleneceği, karara yakın ise yine Râst makamının geleneğinde olan Uşşak’lı kalıpların olduğu, ancak asma kalış yapmayıp, karar vermesinden ibaret olduğu anlaşılmaktadır.

Nasır Dede’ye göre Hûzî Makamı dizisi aşağıdaki gibi gösterilebilir:

Yerinde Râst Makamı Dizisi

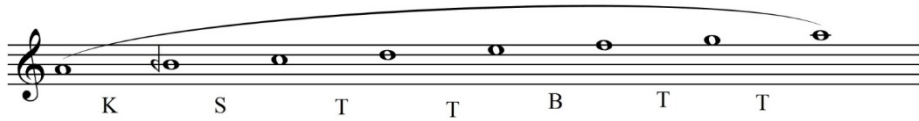


Nota 10: Nasır’ın verdiği tanıma göre elde edilen Hûzî makamı dizisi.

İsmail Hakkı Özkan’ a göre Hûzî makamı (1941 - 2010) XX. yy.:

Özkan’a göre Hûzî makamı şöyledir: “*Seyir sırasında sık sık Çargâh perdesinde Çargâh’lı asma karar yapan Uşşak makamıdır*” (Özkan, 2007, s.596). Buna göre dizi aşağıdaki gibi gösterilebilir:

Uşşak Makamı Dizisi

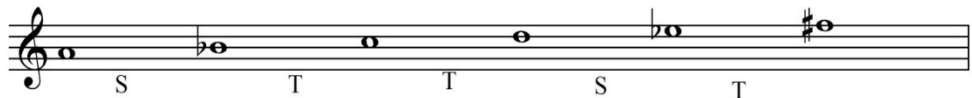


Nota 11: Özkan’ın verdiği tanıma göre elde edilen Hûzî makamı dizisi.

Yakup Fikret Kutluğ’a göre Hûzî makamı (1917 – ?) XX. yy.:

Kutluğ’un “Türk Musikisinde Makamlar” adlı kitabının “Makamların İncelenmesi” kısmında, Meragi’den örnekler verilmiştir. Kutluğ’a göre Hûzî makamı dizisi aşağıdaki gibidir:

Hûzî Makamı Dizisi



(Kutluğ, 2000, s.203).

Nota 12: Kutluğ’a göre Hûzî makamı dizisi.

Kutluğ, Hûzî terkinin zamanımıza gelinceye kadar esaslı değişikliklere uğradığını, Lâdikli'nin makamın sadece bileşik özelliğinin anlatıp değindiğini, elde hiçbir eserin olmadığını, Tab'i Mustafa Efendi'nin Bestesinin notasının bulunmadığını, III. Selim'in tekrar makamı ele almasıyla Dede Efendi ve Kemanî Corci'den günümüze notasının gelebildiğini, o günlerde halk arasında bilinen Kul Nesîmî'nin güftesiyle yazılmış divanı ve Lem'i Atlı'nın bestesinin olduğunu, eski edvarlarda tarifine rastlanılmadığını, makam hakkındaki en geniş bilginin Nâsır Dede'den geldiğini yazmıştır (Kutluğ, 2000, s.203).

Hûzî makamında Bestelenmiş Eserlerin Analizi

Elde edilen bilgiler ışığında 16 adet eserin ortak seyir özelliğine bakarak makamı analiz etmek mümkün olmuştur. Eserlerin analizinde, eldeki en eski tarihli notaların kullanılması uygun görülmüştür. Buna göre:

a) Tab'î' Mustafa Efendi'nin (- 1765) iki eseri incelendiğinde; ilk eseri Beste, ikinci eseri Yürük Semai formunda olduğu görülmektedir. Eserleri makamsal olarak analiz edildiğinde, her iki eserde de benzer şekilde; Uşşâk makamı gibi çıkıcı başladığı, Çargâh'ta Çargâh'lı kalışlar yaptığı, Muhâyyer'de gezinip tekrar Çargâh'lı kalışlar yaptığı, ardından Çargâh'ta Nikriz yaptığı, genel itibarı ile Karcıgâr gösterdiği ve sürekli Çargâh'ta kalışlar yaptığı, Nevâ'da Râst beşlisini çeşni olarak kullandığı ve Dügâh altına inmeden Karcıgâr'dan kurtulup Uşşâk makamı hâkimiyeti altında, yerinde Uşşâk'lı karar ettiği saptanmıştır.

b) Corci'nin (- 1805) peşrevinde neredeyse tamamen Uşşâk makamı işlenmiş, üçüncü hanesinde Nevâ'da Râst geçkisi yapılmış ve dördüncü hanede ise Rûh - Perver'de bahsedildiği gibi Isfahân makamını kullanılmış, sonra tekrar Uşşâk ile karar kılınmıştır.

c) Muâllim İsmail Hakkı Bey'in (1865 - 1927) üç eserinin seyir özelliğine bakıldığında; Uşşâk'lı girişlerin herbirinde mevcut olduğu, Karcıgâr çeşnisi ve Nikriz çeşnilerinin kullanılmış olduğu ve aynı zamanda Çargâh'ta asma kalışların yapılmış olduğu tespit edilmiştir. Bu model Rûh - Perver ve Lâdikli modeline de uymaktadır.

d) Şeyh Neyzen Ali Rıza Efendi, (- 1904) eserlerinde klasik Uşşâk tavrı ile giriş yapmış, sadece sonlarda Nikriz çeşnisiyle süslemelerde bulunmuştur.

e) Cüneyt Kosal (1931 -)'ın iki eserinde de klasik Uşşâk makamında beste yaptığı göze çarpmaktadır. İki eserinde de her hangi bir geçkiye rastlanılmamıştır.

Bu verilere göre Hûzî makamı bizce kısaca şöyle anlatılabilir:

Kararı: Dügâh,

Güçlüsü: Nevâ ve Çargâh,

Donanımı: Segâh perdesi,

Peste Doğru Genişleme: Nadiren Yegâh'ta Rast,

Tize Doğru Genişleme: Yerinde Muhâyyer makamı

Çeşniler: Karcıgâr, Çargâh'ta Nikriz, Isfahan, Hisar, Neva, Acem,

Seyri: Çıkıcıdır.

Makam, Dügâh perdesi civarında seyre başlar, ardından güçlüsü olan Neva perdesinde asma kalışlar yapar, gerek Çargâh'ta Çargâh'lı gerek Nikriz'li kalışlar yaptıktan

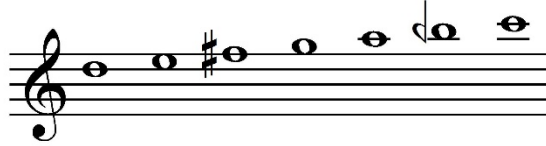
sonra tekrar karar verir. Sonra ya Isfahan veya Karcığâr ile yeni bir soluk açar (Dede Efendi Hisar ile meyana çıkmış) ya da Muhayyer yapar, Neva'da Rast çeşnisini de kullanabilir. Acem makamının gerektirdiği sesleri de kullanabilir ardından Rasta düşebilir ve Dügâh'ta Uşşak'lı tam karar verir. Kutluğ her ne kadar pest bölgelere inmeden karar verir demişse de elimizdeki üç eserde Yegâh'ta Rast'lı genişleme yapıp karar vermiştir. Çıkan sonuçlar ve elde edilen bulgular neticesinde, bileşik makamlar sınıfına giren Hûzî makamının dizisi, günümüz nazariyat anlayışına göre şöyle gösterilebilir:



Nota 13: Hûzî makamı I. dizisi



Nota 14: Hûzî makamı II. dizisi



Nota 15: Hûzî makamı genişlemesi

Çeşniler:

Karcığâr¹³



Nota 16: Hûzî makamı I. çeşnisi

Nikriz



¹³ Karcığâr makamı dizisi XV. yy.'daki makam anlayışına göre oluşturulmuştur.

Nota 17: Hûzî makamı II. çeşnisi

Isfahân



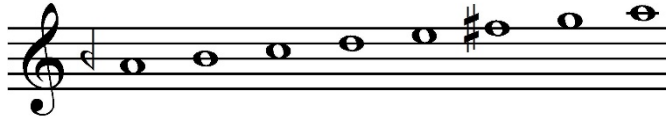
Nota 18: Hûzî makamı III. çeşnisi

Hisâr



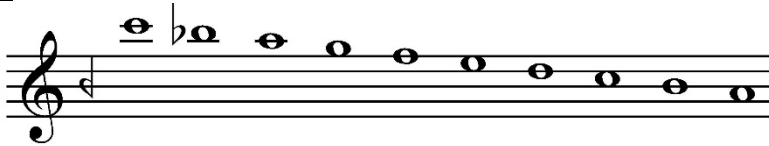
Nota 19: Hûzî makamı IV. çeşnisi

Nevâ



Nota 20: Hûzî makamı V. çeşnisi

Acem



Nota 21: Hûzî makamı VI. çeşnisi

SONUÇ

Sonuç olarak, makamın ilk dizi örneğinin Merâgî'den geldiği, 15. yüzyılda yaşamış Lâdikli Mehmed Çelebi'nin Merâgî'nin dizisi ile benzerlik gösterdiği ve makama sadık kaldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca, Abdülazîz b. Merâgî, babasının dizisinin dışına çıkmamıştır. Tirevî'nin Edvârında ise, makamın başlangıcı Isfahân değil Buselikli'dir. 15. yy.'da yazarı bilinmeyen Rûh -Perver'de dizi, Karçıgar ve Isfahan bileşimi kimliği ile tamamen farklılık göstermiştir. Merâgî'nin torunu olan Mahmûd b. Abdülazîz'in dizisi de, dedesi ile örtüşmektedir. 18. yy.'da yaşamış olan Mehmed Hâfid Efendi'de yerinde Uşşâk'lı kalış görülmüştür. Bu sonuç da, 15. yy. sonrası makamın değişime uğradığını göstermiştir. Abdülbâki Nâsır Dede ise, seyrinin Râst ağırlıklı olduğunu ve karara giderken Dügâh perdesinde Uşşâk'lı kalış yapılması gerektiğini savunmuştur. Diğer bir kaynak ise; Yakup Fikret Kutluğ'dur. Kutluğ'da, öncelikle Merâgî'den örnekler verildiği görülmüş ve örneklemek istediği dizisinin rumuzlar ile olan ilişkisi çözülememiştir. Kutluğ'da bulunan diğer çelişkilerden bahsedilecek olursa; günümüze kadar makamın çok değişikliklere

uğradığını ve hatta bir değişikliğe de kendisinin sebep olduğunu bilmiyor şüphesi uyandırması, yine günümüzde, yaklaşık 24 adet eserin notasının bulunmasına rağmen, elde hiç makamı anlayacak eser elde edilememiştir demesi, Lem'i Atlı'nın eserinin halk arasında çok bilindiğini, ancak araştırdığımızda o eserin elimizde 5 adet nüshasının olduğunu ve hepsinin de Uşşak makamı olduğunu göz ardı etmiş olması makam hakkında bazı hususları gözden kaçırmış olacağı düşünülmüştür. Günümüzde Türk Müziği eğitimi veren konservatuvarlarda ders kitabı olarak örnek alınan “Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri” adlı kitabında İsmail Hakkı Özkan'ın “diğer makamlar” başlığı altında verdiği Hûzî makamı çok kısaca anlatılmış ve nedense bulunduğu 15. yüzyılda neredeyse altı - yedi kez değişime uğradığı belirtilmiştir. Bunun sonucunda ise, makamın terkiib edildiği yy.'dan itibaren birçok kez değişime uğramış olduğu ve makamı günümüze uyarlamanın zor olacağı tahmin edilebilir.

Bununla birlikte, çalışmamızda tanımların analizi neticesinde elde edilen veriler günümüz nazariyat bilgileriyle değerlendirilerek Hûzî makamının dizileri tespit edilmiş ve makamın daha iyi anlaşılabilmesi açısından, örnek bir eser ile pekiştirilmiştir.

KAYNAKLAR

- Abdülaziz, b. Merâgî. (XV. yy.). *Nekâvetü'l-Edvâr*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III Ahmed Bölümü, No: 3462. vr.25a.
- Abdülbâkî, N.D. (1794). *Tedkîk ü Tahkîk*, İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz paşa Bölümü, No:1242, v31a, 31b.
- Abdülbâkî, N. D. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk*. (Çev: Y. Tura). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1794'te yazılmıştır), 60.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve “Mecelletun Fi'l-Mûsîka” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir (XV. yy. bestecisi ve müzik nazariyatçısının hayat hikâyesiyle eserleri üzerine bir çalışma)*. İstanbul: Pan Yayıncılık, (Birinci Baskı), (Eserin orijinali XV. yy.'da yazılmıştır), 77.
- Cevher, M. H. (2004), *Rûh-Perver*. (Çev: M.H.Cevher). İzmir: Sade Matbaacılık. (Eserin orijinali XV. yy.'da yazılmıştır), 18.
- Hafid Efendi, M. (1783). *ed-Dürerü'l-müntebahâtü'l-mesûre fî islâhi'l-galatâti'l-meşhûre*, Ankara: Ankara İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, kayıt no: 792583, 15.
- Özkan, İ. H. (2007). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, (Üçüncü. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat, 596.
- İnternet: Agayeva S., Uslu R. (Ocak, 2008). Kitab-ı Edvar: RUHPERVER (Leiden,Or.1175), Web: <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=153> adresinden 17 Şubat 2015'de alınmıştır.

- Kanık, M. Z. (2011). *Mahmud Bin Abdülaziz'in "Makâsîdü'l-Edvar" Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsîdü'l-Ekhân Adlı Eseri" Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, F. (2010). *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâgî ve "Nekavetü'l-Edvâr" isimli eserinin XV. yüzyıl mûsikî nazariyatındaki yeri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kutluğ, Yakup, Fikret, (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, (1), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 203.
- Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makamlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Lâdikli, M. Ç. (1484). *Zeynü'l-Elhân Fî 'İlmi't-Te'lîf ve'l-Evzân*, Konya Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, Nüsha no: 2192, (Eserin orijinali 1484'de yazılmıştır) vr. 40b.
- Lâdikli, M. Ç. (1708). *Er- Risâletü'l- Fethiyye*, Çorum İskilip, İlçe Halk Kütüphanesi, No: A.Y. 972 (Eserin orijinali 1485'de yazılmıştır) vr. 84a.
- Mahmud, b. A. (XV. yy.). *Makâsîdü'l-Edvâr*, İstanbul: Nuruosmaniye Kütüphanesi No: 3650. vr. 6b, 30a, 30b, 31b, 37b.
- Mahmud, b. A. (1508). *Makâsîdü'l-Edvâr*, İstanbul: Nuruosmaniye Kütüphanesi No: 3649. vr.38a.
- Mahmud, b. A. (1918). *Makâsîdü'l-Edvâr*, İstanbul: İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları, No: 000004. (Eserin orijinali 1508'de yazılmıştır), vr. 4b, 36a.
- Merâgî, A. (1415). *Câmiu'l-Elhân*, İstanbul: Nuruosmaniye Kütüphanesi No: 3644. vr. 31a, 31b, 32a, 33a.
- Merâgî, A. (1991). *Şerhu'l-Edvâr*, (Çev: T. Bîniş). Tahran: Şehit Mutaharrî Yüksek Okulu Kütüphanesi. (Eserin orijinali 1435'de yazılmıştır), vr. 203 - 208.
- Oransay, G. (1990). *Belleten*, (Birinci Baskı). İzmir: DD Yayını, 19- 22, 46 – 52.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, (3. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat, 596.

- Peşken, A. (2002). *Zeynü 'l-Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Popescu, E. J. (2010) *Summary Catalogue Of The Turkish Makams*, (Birinci Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık, 97-114.
- Rûh - Perver. (XV. yy.). *Kitâb-ı Edvâr Rûh-Perver*, Holland: Leiden Universiteit Library, Or 1175. vr.11b.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî Ve Câmiu 'l-Elhân 'ı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şirvânî, F. (1986). *Mecelletun Fi'l-Mûsîka*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmet Kısmı No: 3449, (Eserin orijinali 1453 yılında yazılmıştır). vr. 107.
- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmet Çelebi ve Er-Risâletü'l Fethiye'si*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Tirevî, K. (1775). *Hazâ Risâle-i Edvâr*, İstanbul: Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Kitapları Bölümü, K442. 2a, 3b, 5a, 7a, 7b, 9b, 11a, 11b, 13a, 14a, 14b, 15a, 17a.
- Tirevî, K. (1488). *Risâle-i Mûsikî*, İstanbul: Beyazid Devlet Kitaplığı, Velüyiddin Efendi Bölümü, no:3181, v181a.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızzâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uslu, R. (1998). Lâdikli Mehmed Çelebi Üzerindeki Şüpheler, *Musiki Mecmuası*, y. 51, (562), 33.
- Uslu, R. (2001) *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, (1). İstanbul: Pan Yayıncılık, (Eserin orijinali 1783 yılında basılmıştır) 31, 47.
- Wright, O. (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music*, A.D. 1250 – 1300, London: Oxford University Press, 144, 145, 156, 170, 196.

EK-1

<i>Eser Adı</i>	<i>Besteci</i>	<i>Söz Yazarı</i>	<i>Yüzyıl</i>	<i>Form</i>	<i>Usûl</i>	<i>Nota</i>
Akıl padişahdır gönül vezirdir	Muallim İsmail Hakkı Bey		20	Nefes	Aksak	<i>var</i>
Aşkın ile aşıklar aşıklar yansın ya Resulallah		Yunus Emre		İlahi	Nim Sofyan	<i>var</i>
Bakma bize düşman gibi ordan beri gel ha	Tabî Mustafa Efendi		18	Yürük Semai	Yürük Semai	<i>var</i>
Ben yürürüm yane yane aşk boyadı beni kane	Cüneyt Kosal	Yunus Emre	Hayatt a	İlahi	Sofyan - Y.S.	<i>var</i>
Bir güzel Arnavud'un gamzesi kar etti hele	Tabî Mustafa Efendi		18	Beste	Muham mes	<i>var</i>
Bir ismi Mustafa bir ismi Ahmed	Cüneyt Kosal	Neyzen Musa Dede	Hayatt a	İlahi	Nim Sofyan	<i>var</i>
Ey erenler çün bu sırrı dinledim		Pir Sultan Abdal		Nefes	Raks Aksağı	<i>var</i>
Ey şuh-i kerem-pişe dil-i zar senindir	Şeyh Neyzen Ali Rıza Efendi	Yunus Emre	19	İlahi	Sofyan	<i>var</i>
Gel ey kardeş Hakk'ı bulayım dersen		Nedim		Yürük Semai	Yürük Semai	<i>var</i>
Hayret-ender-hayreti gel bizde gör ey dil-şiken	Muallim İsmail Hakkı Bey		20	Beste	Muham mes	<i>var</i>
Karardı çeşm-i ümidim fakat hatır-nişanımsın	Muallim İsmail Hakkı Bey		20	Aksak Semai	Aksak Semai	<i>var</i>
Lokman hekim merhem çalsa yareme		Kul Himmet Efendi		Nefes	Aksak	<i>var</i>
Neyleyim dünyayı bana Allah'ım gerek	Bahçıvan Ali Ağa	Aziz Mahmud Hüdai Hz.		İlahi	Düyek	<i>var</i>
Ol melamet hırkasını kendim yakdım eynime	Şeyh Neyzen Ali Rıza Efendi	Seyyid Nesimi	19	Nefes	Sofyan	<i>var</i>
Sabahtan kalktım ki ezan sesi var				Türkü	Nim Sofyan	<i>var</i>
Peşrev	Kemani Ama Corci		18	Saz Eseri	Devr-i Kebir	<i>var</i>
Peşrev	Çuhacıoğlu			Saz Eseri	Çifte Düyek	<i>yok</i>
Peşrev	Neyzen Ali Dede	Hûzî Nazîresi	18	Saz Eseri	Devr-i Kebir	<i>yok</i>
Saz Semaisi	Çuhacıoğlu			Saz Eseri	Aksak Semai	<i>yok</i>
Saz Semaisi	Neyzen Ali Dede	Hûzî Nazîresi	18	Saz Eseri	Aksak Semai	<i>yok</i>
Sirto				Saz Eseri	Nim Sofyan	<i>yok</i>

EK-2

Hûzî makamı için saz eseri örneği

Hûzî Makamı

mf

mp

mf

mp

mf

f

mf

mp

mf

rit.

mp

Hûzî makamı için eser örneği 2

Aksak HUZÎ NEFES-9 Beste= Muallim İSMAİL HAKKI B. Güfte=

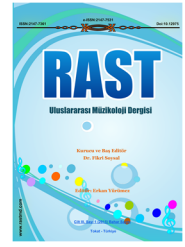


A KIL PA DI SAH DIR GÖ NÜL VE ZİR
GE MI MİN AN SA RI BOŞ TUR DA YAN
DIR MAZ RUH BE DEN DE İ KEN
SÜ RE RİM DER YÂ YÂ
KEN Dİ NA ZİR DIR YEL RE NİM A
HIÇ MEN ZİL AL MAZ Ö LÜM GE LİR
ÇIK DER DİR GE MİM HA ZİR DİR
DER LER KAL BİM İ NAN MAZ
HE MEN HER SE HE RE U YAN GÖZ LE
RİM BEN DE BİR YA LI KİM
Ey YÂM GÖZ LE RİM

Bu eser Sultan bir gurup el yazması nefesler notasından.

31.5.1989

İsmail Hakkı B.



İSLAM RZAYEVİN İFASINDA “ÇAHARGAH” AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHININ TƏFSİRİ

Səadət Verdiyeva¹

ÖZET

Məqalədə Azərbaycanın Xalq Artisti, xanəndə İslam Rzayevin ifa etdiyi “Çahargah” muğam dəstgahının müqayisəli təhlili verilir. Muğamda Ə.Vahidin sözlərinə yazılmış qəzəlin də poetik mətninin geniş təhlili göstərilib. İslam Rzayev mükəmməl bir sənətkar kimi “Çahargah” muğam dəstgahını tam şəkildə və özünə məxsus ifa etmişdir.

Anahtar Kelimələr: “Çahargah” Muğam dəstgahının təhlili, qəzəlin poetik əsası, rəng, şöbələr.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУГАМ ДЕСТГЯХ "ЧАХАРГЯХ" В ИСПОЛНЕНИИ ИСЛАМА РЗАЕВА

Саадат Вердиева²

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется сравнительность мугам дестгяха "Чахаргях" в исполнении Народного артиста Азербайджана, ханенде Ислама Рзаева. В мугаме показано широкий спектр поэтического текста Гезель (строфа) к словам А.Вахида. Как великий ремесленник ханенде Ислам Рзаев исполнил мугам дестгях "Чахаргях" полностью и самостоятельно.

Ключевые слова: анализ мугам дестгях "Чахаргях", поэтические основы гезелей, ренг, разделы.

INTERPRETATION OF MUGHAM DESTGAH "CHAHARGAH" PERFORMED ISLAM RZAYEV

Saadat Verdiyeva³

ABSTRACT

The article analyzes the Comparability mugham destgyaha "Chahargah" by People's Artist of Azerbaijan, singers Islam Rzayev. The mugham shown a wide range of poetic text Gesell (stanza) the words A.Vahid. As a great craftsman singers Islam Rzayev performed mugham destgakh "Chahargah" fully and independently.

Keywords: analysis of mugham destgah "Chahargah" poetic foundations gezelles, reng, sections.

¹ Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının dissertantı.

² Учитель Азербайджанской Национальной консерватории, Диссертант Национальной Академии Наук Азербайджана.

³ The teacher of Azerbaijan National Conservatory, Dissertator National Academy of Sciences of Azerbaijan.

GİRİŞ

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə İslam Rzayev öz dəsti-xətti olan görkəmli muğam ifaçısı kimi daxil olmuşdur. Onun ifa etdiyi “Rast”, “Mahur-Hindi”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” muğamlarında xanəndənin yüksək peşəkarlığı, və istedadı özünü parlaq nümayiş etdirmişdir. Bu dəstgahların ifasında İ.Rzayevin muğamın bütün tərkib hissələrini və qanuna uyğunluqlarını özünəməxsus tərzdə təqdim etməsi diqqəti cəlb edir. Belə ki, o, bənzərsiz ifası ilə hər bir muğamın gizli məğzini və daxili mahiyyətini üzə çıxarmağa nail olmuşdur. Emosional dolğunluq, təmkinlilik, sərbəst ifa tərz, aydın və təsirli tələffüz, incə musiqi duyumu İ.Rzayevin muğam ifaçılığının başlıca göstəriciləridir. Lüzumsuz səşxarmalar, çılğınlıq və s. bu kimi formal zahiri əlamətlər onun sənətinə yaddır. İslam Rzayevin ifa etdiyi muğamlar özünün daxili gərginliyi və dərin ifadəliliyi ilə oldıqca təsirlidir. Belə bir təsir gücünün yaranmasına xanəndənin ifasında fikir və intuisiya arasındakı əlaqənin möhkəmliyi mühüm rol oynayır. Xanəndə ifa etdiyi muğamın məzmun və xarakterini düzgün verilməsi üçün hər şöbəni səciyyələndirən intonasiya və kadans formulları mümkün qədər dəqiq və aydın səsləndirməyə çalışır[5]; [6.] Məhz bu baxımdan onun oxuduğu muğamlar özünün obrazlılığı, məzmunca yetkinliyi, orijinal tembr ifadəliliyi ilə fərqlənilir. İslam Rzayevin bir xanəndə kimi formalaşmasında Azərbaycan xanəndəlik sənətinin ən qüdrətli nümayəndələrindən - Seyid Şuşinski, Bülbül, Xan Şuşinski kimi korifey sənətkarların yaradıcılıq çeşməsindən faydalanması mühüm rol oynamışdır. O, bu sənətkarların hər birinin ifaçılıq üslubunu, yaradıcılıq müyarını mənimsəmiş və böyük iradə, fərdi bacarıq hesabına öz sənətində heç bir təqlidə yol verməmişdir. Bir sıra muğam dəstgahları məhz həmin ustadlardan öyrənmiş və bununla yanaşı, sənətdə öz yolunu tapa bilmişdir. İslam Rzayev muğam ifaçılığında yolunu dəyişməyən, xarici boğazlar etməyən və bunun qəti əlryhinə olan sənətkar kimi tanınmışdır. Məhz bu səbəbdən onun ifa etdiyi “Şur”. “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” , “Mahur”, “Rast” dəstgahları klassik səviyyədə təqdim olunduğuna görə yüksək qiymətə layiq görülmüşdür.

İslam Rzayev muğam ifaçılığında Azərbaycan xanəndələrinin böyük bir nəslini yetişdirən Seyid Şuşinski məktəbini keçmiş və bu dahi sənətkarın bütün ifa priyomlarını mənimsəyə bilmişdir. Bunu, xüsusilə, “Çahargah” dəstgahının ifasında aydın müşahidə etmək olar. Professor R.Zöhrabovun [1] düzgün qeyd etdiyi kimi, “Çahargah” dəstgahı Azərbaycan xanəndələri arasında ən geniş yayılmış və sevilən muğamlardan biridir. Hər bir xanəndə bu muğam-dəstgahın ifasında özünəməxsus cəhətlərlə yadda qalmışdır. “Çahargah” muğam dəstgahı da digər Azərbaycan muğamları kimi bir-birinin ardınca gələn və ümumi inkişaf xəttini təyin edən ayrı-ayrı şöbə və bunların arasında bir çox guşələrdən ibarətdir. Tarixi inkişaf nəticəsində bunların bəziləri unudulmuş, ifaçılıq təcrübəsindən çıxarılmışdır. Görkəmli musiqişünas, bəstəkar və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli [2] muğam haqqında mühazirələrinin birində Azərbaycanda ifa olunan “Çahargah” muğam dəstgahını təşkil edən şöbə və guşələrin ardıcılığını belə göstərmişdir:

Tablo 1: “Çahargah” muğam dəstgahını təşkil edən şöbə və guşələr.

Şöbə	Guşə
1.Dəraməd	
2.Mayeyi-Çahargah	

	3.Suzi-nak
	4.Kereşvə
	5.Balu-kəbutər
	6.Pişi-zəngülə
	7.Zəngülə
	8.Bədr
	9.Zabil (Zabuli-qəbri)
	10.Muyə
11.Bəstə-Nigar	
12.Hasar	
13.Müxalif	
	14.Məğlub
	15.Pəri-Pərəstud
	16.Sarbang
	17.Həzin
	18.Hözzal
	19.Hodi
	20.Rəcəz
21.Mənsuriyyə	
22. Mayə	

Ustad xanəndə Seyid Şuşinski “Çahargah”ı çox ağır muğam hesab etmiş, həm də onu oxuyan xanəndə üçün çox ciddi imtahan saymışdır. Ustadın fikrincə, “Çahargah”ı səsi geniş diapazona malik olmayan xanəndə oxuya bilməz. Bu muğamın bəzəyi. Şuşinskinin təbirincə “qaymağı” isə onun “Mənsuriyyə” şöbəsi idi. Xanəndənin fikrincə, Mənsuriyyə”siz “Çahargah” günəşsiz torpağa bənzər.[3] Ona görə də ustad öz şagirdlərinə “Çahargah” ifa edərkən məclisi ələ almaq üçün “Mənsuriyyə”dən başlamağı tövsiyə edərdi. Bülə ki, böyük konsertlərdə və məclislərdə “Çahargah”ı mayədən başladıqda dinləyici tez yorula bilərdi. Azərbaycan xanəndələrindən Cabbar Qaryağdı, Seyid Şuşinski, Yaqub Məmmədov “Çahargah” muğamını bənzərsiz ifalarına görə məşhur olmuşlar. Xüsusilə, C.Qaryağdının “Mənsuriyyə” şöbəsinə fəvqəladə bir istedadla ifa etməsi muğam sənətində bir möcüzə hesab edilirdi. F.Şuşinski kitabında C.Qaryağdının “Mənsuriyyə” oxuyarkən gözəl yollar, üsullar tapıb seçdiyini göstərmiş, hətta belə bir ifadan tarzənlərin çəşib özlərini itirməsi hallarını da qeyd etmişdir.[3] İslam Rzayevin müasirlərindən olan məşhur xanəndə Yaqub Məmmədov da “Çahargah” muğamının mahir ifaçılarından biri kimi tanınmışdır. Ona bu muğamın ifası böyük şöhrət qazandırmışdır. Xüsusilə, onun “Mənsuriyyə”də etdiyi segah boğazı maraqlı olmuşdur. Seyid Şuşinski “Mənsuriyyə”də Yaqub Məmmədovun vurduğu segah boğazını yalnız xanəndənin səs imkanları ilə əlaqələndirirdi. O, Segahın elə bir muğam olduğunu bildirirdi ki, onun bütün muğamların içinə girə bilmək qabiliyyəti var. Ona görə də “Mənsuriyyə”də segah nəfəsi vurmağı tamamilə qanunauyğun hesab edirdi. Bu baxımdan Yaqub Məmmədovun ifasında “Mənsuriyyə” Azərbaycan muğam sənətinin möhtəşəm qələbələrindən biri kimi

dəyərləndirilir. Təsadüfi deyil ki, musiqişünas-bəstəkar Nəriman Məmmədov məhz Yaqub Məmmədovun ifasından “Çahargah” dəstgahını nota alıb maadiləşdirmişdir.[4]

İslam Rzayev də “Çahargah” dəstgahını özünəməxsus tərzdə ifa etmişdir. Xanəndə bu muğamın ifasında şöbə, rəng və təsniflər arasında təzadlığı artırmış və beləliklə də, muğamın dramaturji prinsiplərini daha da zənginləşdirmişdir. İslam Rzayevin ifasında “Çahargah” dəstgahını müasiri və dövrünün məşhur xanəndəsi Yaqub Məmmədovun möhtəşəm ifası ilə müqayisə etdikdə bəzi özünəməxsus cəhətləri aydın görə bilərik. Hər iki xanəndənin ifasında “Çahargah” dəstgahının struktur cəhətdən bəzi fərqli məqamlarını əyani olaraq nəzərə çatdırmaq:

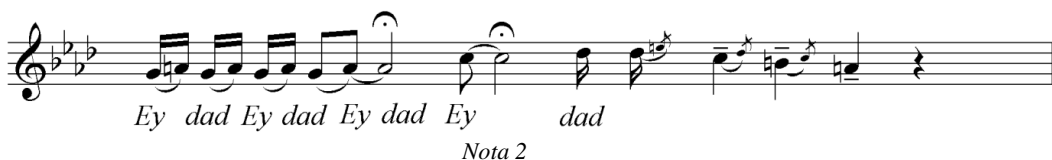
Tablo 2: Çahargah” dəstgahının struktur cəhətdən bəzi fərqli məqamları.

Yaqub Məmmədov İslam Rzayev
1.Dəraməd Çahargah 1. Təsnif
2.Mayə 2.Mayə
3.Təsnif 3.Rəng.
4.Rəng 4.Bəstə-Nigar
5.Bəstə -Nigar 5.Təsnif
6.Təsnif 6.Hisar
7.Hisar 7.Rəng
8.Rəng 8.Müxalif
9.Müxalif 9.Təsnif
10.Təsnif 10.Mənsuriyyə
11. Zərbi-Mənsuriyyə

Göründüyü kimi, İslam Rzayev dəstgahın ifasına Yaqub Məmmədovdan fərqli olaraq dəramədlə deyil, müqəddimə funksiyasını yerinə yetirən məşhur, demək olar ki, dillər əzbəri olan “Dağlar başı duman olar” sözlərinə bəstələdiyi təsniflə başlayır. Daha sonra, “Mayə” şöbəindən sonra Yaqub Məmmədovun təfsirində təsnif, bunun ardınca isə rəng səslənirsə, İslam Rzayev həmin şöbədən sonra artıq təsnif ifa etmir. Belə ki, təsnif artıq “Mayə” şöbəindən öncə oxunduğuna görə o, bunu rənglə əvəz edir. Beləliklə, Yaqub Məmmədovda “Mayə” və “Bəstə-Nigar” şöbələri arasında həm təsnif, həm də rəng səsləndirildiyi halda, İslam Rzayevdə bu şöbələri bir-birinə bağlayan rəng nömrəsi olur. Dəstgahın bütün sonrakı inkişafında, şöbələrin ardıcılığında uyğunluq müşahidə edilir ki, bu da hər iki sənətkarın Qarabağ xanəndəlik məktəbi ənənəsinin davamçısı və layiqli nümayəndəsi olduğunu təsdiqləyir. İslam Rzayev “Çahargah” dəstgahında Ə.Vahidin qəzəllərinə üstünlük verir. Onun “Mayə” şöbəində “Öyünmə çox gözəlim”, “Bəstə-Nigar”da “Ey gül, səni kim ki sevdi, bəxtəvər oldu”, “Hisar”da “Candan keçərəm sevgili canan üçün” qəzəllərini böyük məharətlə ifası dəstgahı daha da zənginləşdirir.

Qeyd etmək istərdik ki, İslam Rzayevin ifasında “Çahargah” dəstgahının muğamın yüksək tonlarında oxunan təsniflə başlaması təsadüfi deyil. Belə bir cəlbədicə üsulu xanəndə öz ustadından tövsiyə olaraq mənimsəmiş və uğurla həyata keçirmişdir. Seyid Şuşinskinin “Çahargah”ı dinləyiciyə maraqlı olmaq üçün yüksək tonlardan başlamağı məsləhət görməsi İslam Rzayev üçün bir örnək olmuşdur. “Dağlar başı duman olar” sözlərilə başlayan təsnif xanəndənin repertuarında özünəməxsus yer tutur və onun fərdi yaradıcılığının məhsulu kimi də çox dəyərlidir. Təsnif muğamın zil pərdələrindən başlayıb

tədricən aşağı sekvent dönmələrlə mayəyə enən melodik quruluşa malikdir. Burada xanəndənin geniş diapazona malik şux, eyni zamanda yumşaq və qulağa yatımlı məxmər səs tembri öz dolğun ifadəsini tapır. Belə bir yüksək pafosa malik olan təsnif özünəməxsus müqəddimə funksiyasının yerinə yetirir. Məhz bu cür təqdimatdan sonra solo tarın geniş improvizasiyası “Mayə” çahargahı hazırlayır. Dəstgahın “Mayə” şöbəsində muğamın səs sırasının birinci tetraxordu özünü göstərir. Burada məqamın II pərdəsinin artırılmış şəkildə çıxış etməsi II növ çahargahın səssırasına dəlalət edir:



Burada, həmçinin, I tetraxordun genişlənməsi də müşahidə olunur. Belə ki, mayənin üst aparıcı tonu, üst tersiyası və üst kvartasınadək genişlənmə özünü göstərir:



Belə genişlənmə çahargah məqamının II tetraxordunun pərdələrinin cəlb edilməsi hesabına baş verir. “Mayə” şöbəsinin poetik əsasını Ə.Vahidin “Öyünmə çox gözəlim, çox da gözəlin qaradır” mətləli qəzəli təşkil edir. Qəzəl müctəs bəhrində yazılıb: MəfA”ilün fə”ilAtün məfA”ilün fə”ilün.

Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, İslam Rzayevin ifasında “Çahargah” dəstgahı bir neçə versiyada səslənmişdir. Muğamın əsas qanunauyğunluqlarının saxlanılması şərtilə xanəndə hər dəfə ona müəyyən şəraitdən və vəziyyətdən asılı olaraq bəzi dəyişikliklər edir. Məsələn, şöbələrin poetik mətnini (qəzəlləri) dəyişdirir, ifa zamanı hər dəfə müxtəlif avazlardan istifadə edir (gah “ey dad, ey dad”, gah “aman, aman”), həmçinin, təsnif seçimində də müxtəliflik özünü göstərir, hətta şöbələrin ardıcılığında da (bəzən “Müxalif” şöbəsini ixtisar edərək dəstgahı natamam şəkildə ifa edir) müəyyən dəyişikliyə yol verir. Əlbəttə, bütün bunlar muğamın dramaturji inkişafına heç bir xələl gətirmədən çox təbii və professional səviyyədə yerinə yetirilir.

“Mayə” şöbəsinin ardınca rəng səslənir. Rəngin musiqi materialı sonrakı şöbənin başlanmasını hazırlayır. Xüsusilə, tarın solo improvizasiyası “Bəstə-Nigar” şöbəsinə giriş verir. Instrumental girişdən sonra xanəndə Vahidin “Ey gül, səni kim ki sevdi bəxtəvər oldu” mətləli qəzəlini oxuyur. Burada çahargah məqamının VI pərdəsinin (mi)- mayənin üst tersiyasının üstünlük təşkil etdiyi hissəyə keçid baş verir. Artıq şöbənin əvvəlindən “mi” dayaq tonun funksional əhəmiyyəti özünü göstərir. Bununla bərabər, mayənin üst aparıcı tonunun da (re bemol) kpməkçi dayaq ton kimi əhəmiyyəti artır. Bunu, xüsusilə, xanəndənin vokal partiyasında aydın eşitmək olar Bəzi nümunələr göstərək:



A- hum o- nu yan- dir- di, ha- mı dər- bə- dər ol- du

Nota 4



A- - - - -

Nota 5




Bar ver- mə- di məq- su- du bü- tün bi sə- mər ol- du

Nota 6



Evyıx- ma- ğı ev yıx- ma- ğı qan tök- mə- yi zən et- mə hü- nər- dir

Nota 7



Hər kim və- tə- ni sev- di o əh- li hü- nər ol- du

Nota 8

“Bəstə-Nigar” şöbəsinin ardınca onun obrazlı-intonasiya inkişafını yekunlaşdıran təsnif gəlir. Təsnif “Gözüm, gözlərinin söhbəti hər yanda olur” sözlərilə başlayan lirik-axıcı tərzli melodiya malikdir. Onun poetik əsasını rəməl bəhrli qəzəl şeyir forması təşkil edir. Qəzəlin :

fəil”Atün fəil”Atün fəil”Atün fəilün

ölçüsü təsnifin ritmik quruluşunu şərtləndirir:

$\frac{3}{4}$



Fə- i- la- tün, Fə- i- la- tün, Fə- i- la- tün, fə- i- lün

Nota 9

Burada rəməl bəhrinin təfildərilə melodik deklomasiya arasında vəhdət özünü aydın göstərir. “Bəstə-Nigar” təsnifi ilə sonrakı “Hisar” şöbəsi arasında dərin təzad yaranır. Təsnifin sakit, təmkinli intonasiya-melodik təşkili sanki sonrakı melodik inkişaf üçün enerjinin toplanmasına şərait yaranır. Onun lirik məzmunlu obrazlar sferasına qarşı “Hisar”ın coşqun ehtiraslı, alovlu ruhu qoyulur. “Candan keçərəm, sevgili canan üçün” sözlərilə başlayan “Hisar”ın intonasiya məzmunu mayənin kvinta tonuna (sol) doğru yönələrək onu mərkəzi tona çevirir. “Hisar” şöbəsinə əvvəlkiyədən fərqləndirən cəhət muğamın daha yüksək pərdələrinin istifadə edilməsindən , melodiyanın daha çox ritmik və

faktura işlənməsindən ibarətdir. Bu şöbənin ifası üçün xüsusi texniki çətinliyin yaranması xanəndədən böyük bacarıq və səs imkanlarını nümayiş etdirməyi tələb edir. Məhz bu səbəbdən bəzən şöbə xanəndələr tərəfindən ixtisar edilir. “Hisar”ın emosional ruhunu rəng davam etdirir. Çox cəld, şux xarakterli rəng şöbələr arasındakı təzadlığı daha da dərinləşdirir. Dəstgahın dramaturji inkişafında yeni mərhələni təşkil edən “Müxalif” şöbəsi də “Hisar” kimi ifası texniki cəhətdən çox çətin və mürəkkəbdir. Onun tematik materialı yeni və zəngülərlə zəngin olan bir şöbədir. İslam Rzayev bu şöbənin ifasında muğamın zil pərdələrində mürəkkəb zəngülələr vuraraq geniş səs imkanlarını, səsinin texniki işləməsini nümayiş etdirir. Əldə etdiyimiz səs yazılarına əsasən deyə bilərik ki, İ.Rzayev bu çətin və böyük bacarıq tələb edən “Müxalif” şöbəsinə özünəməxsusluqla ifa etmişdir.

Bu şöbənin ardınca gələn Təsnif “Gülüstanda sənə bənzər gül olmaz” sözlərilə oxunur. Lakin çox çətin və mürəkkəb ifa tələb edən “Müxalif”dən sonra təsnifin olduqca sadə və bəsit görünən melodiyası dəstgahın ümumi dramaturji inkişafında təzadlığı daha da dərinləşdirir. Bu da müəyyən mənada ümumi zirvəyə doğru gedən yolda enerjinin toplanılması üçün bir addımdır. “Mənsuriyyə” şöbəsi bütün dəstgahın inkişaf xəttinin mərkəzi, kulminasiya nöqtəsidir. Bu baxımdan zil pərdələrin göstərilməsi prinsipi üzrə qurulan şöbədə tədricən bütün əvvəlki şöbələrin dayaq tonlarını vurğulamaqla mayə pərdəyə enmə baş verir. Mənsuriyyə xanəndədən olduqca zil səsə malik olmasını tələb edir. Bu şöbənin ifasında İslam Rzayev böyük ustalığ və peşəkarlıq nümayiş etdirir. Ümumiyyətlə, dəstgahda musiqi materialının necə inkişaf etdirilməsi, necə işlənməsi prosesi çox mürəkkəbdir. Burada, əlbəttə, xanəndənin ifaçılıq məharəti, onun səsinin keyfiyyəti, təcrübəsi kimi cəhətlərin böyük əhəmiyyəti var. İslam Rzayev bütün bu cəhətlərə malik olan bir sənətkar olduğundan “Çahargah” muğam dəstgahını tam şəkildə ifa etmişdir.

KAYNAKLAR

1. P.Зохрабов. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Б., Шур, 1992, с.153.
2. e-librari.musigi-dunya.az/son_afrafiyab_text...
3. F.Şuşinski. Azərbaycan xanəndələri və ifaçıları. B., 1987.
4. N.Məmmədov. Azərbaycan muğamı Çahargah. B., 1970.
5. F. Soysal. Rast Muğamı Çerçevesində Azərbaycan Muğam Kavramı, Diyarbakır, 2012, ISBN: 978-605-86673-1-0.
6. F. Soysal, Fikri Soysal Metodoloji Muğam Eğitimi Serisi, Rast Muğamı Berdaşt Şubesi, Diyarbakır, Fikri Soysal, 2012, ISBN: 978-605-86673-0-3.



SABİR ƏLİYEV “MƏKTƏB”İNİN LAYIQLI DAVAMÇISI

Tahirə Mustafayeva¹

ÖZET

Məqalədə Sabir Əliyev məktəbinin layiqli davamçısı Əməkdar İncəsənət xadimi, professor, metodist, ifaçılıq fakültəsinin dekanı Nəzmiyyə xanım Abbaszadənin geniş yaradıcılıq fəaliyyəti əks edilmişdir. Burada onun solist, ansamblçı, musiqili ictimaiyyətdə təşkilatçı kimi nailiyyətləri açıqlanmışdır və milli ifaçılıq sənətindəki əhəmiyyəti və rolu şərh edilmişdir.

Anahtar Kelimələr: Sabir Əliyev məktəbi, milli ifaçılıq sənəti, Şərqdə ilk qadın violonçel ifaçısı.

A WORTHY SUCCESSOR TO THE “SCHOOL” SABIR ALIYEV ABSTRACT

The article has been reflected wide creative activity a worthy successor to the school Sabir Aliyev Honored activist art, professor, methodist, executive dean of the faculty Ms. Nazmiyya Abbaszadeh. This shows her achievements as a soloist, ensembler, the organizer community of music and it was interpreted significance and role execution of the national art.

Keywords: the school of Sabir Aliyev, national performing art, the first woman cellist in the East.

ДОСТОЙНАЯ ПРЕЕМНИЦА “ШКОЛ”Ы САБИРА АЛИЕВА РЕЗЮМЕ

В статье было отражена широкая творческая деятельность достойной преемницы школы Сабир Алиева Заслуженная деятельница искусство, профессорша, методистка, декан исполнительного факультета Госпожи Назмия Аббасзаде. Здесь показано её достижения как солистка, ансамблистка, организаторша сообщества музыки и было истолковано значение и роль национальный исполнение искусства.

Ключевые слова: школа Сабир Алиева, национальное исполнительское искусство, первая женщина виолончелистка на Востоке.

GİRİŞ

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, professor Nəzmiyyə xanım Abbaszadə müasir violonçel ifaçılıq məktəbinin ən parlaq simalarından biri olub, öz geniş yaradıcılığı ilə milli klassik musiqi mədəniyyətimizin tərəqqisi və zənginləşməsində müstəsna rol oynayan şəxsiyyətlərdəndir. Uzun illərdir ki, o, fəaliyyətində mühüm yer tutan ifaçılıqla yanaşı fədakarcasına çalışan müəllim kimi çıxış edir. Bu baxımdan görkəmli

¹Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı Sabir Əliyev “məktəb”inin layiqli davamçısı, Əlipaşa qızı.

musiqiçi professional solist və ansamblçı olmaqla yanaşı, həm də müəllim kimi hər zaman yüksək peşəkarlığını qabarıq şəkildə nümayiş etdirmişdir. Nəzmiyyə xanımın uşaqlıq illəri o dövrə təsadüf edir ki, gənc nəsli harmonik şəkildə inkişaf etdirmək, ona hər tərəfli bilik vermək və eyni zamanda musiqiyə cəlb etmək bir növ həyat tərzinin təzahürü idi. N.Abbaszadə ilə aparılan söhbət əsasında o, uşaqlıq illərini belə xatırlayır: “Bizim evimizdə həmişə musiqi səslənirdi. Atam skripkada çox gözəl çalır. Keçən əsrin 30-cu illərində görkəmli bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi Texnikumunu yaratdı. 1925-ci ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının binasında texnikum tələbələriniin səyi nəticəsində dahi bəstəkarın “Arşın mal alan” musiqili komediyası səhnəyə qoyuldu. Orkestrin tərkibində skripkalardan biri kimi atam M.Sultanzadə də vardı. O, skripkaçı, pedaqoq M.İ.Paltsevin sinfində təhsil alırdı və texnikumun qabaqcıl tələbələrindən biri idi. Tələbə kvartetində Əşrəf Həsənzadə, Ələkbər Daşdəmirov ilə birgə çalır. Harmoniya fənnindən ona Üzeyir bəyin özü dərs deyirdi. Atam eyni zamanda Nərimanov adına texnikumun mühəndis üzrə tələbəsi idi və bu peşənin ardınca da getdi. O, skripkada çox gözəl muğam ifa edirdi. Evdə də atam tez-tez skripkada çalır, özünün yayı olmadığını mənim yayımdan istifadə edirdi.

Gənc musiqiçi ilk təhsilini Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində mərkəzi uşaq musiqi məktəbində (indiki Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbi) violonçel ixtisası üzrə əvvəl Fərhəng Quluzadənin, sonra isə Tatyana Olisovanın sinfində təhsil almışdır. O dövrdə (1937-1938-ci illərdə məktəb yaradılıb və Kövkəb xanım 1951-ci ilə qədər məktəbin direktor vəzifəsində çalışmışdır.) məktəbin direktoru Kövkəb xanım Səfərəliyeva idi. O, ümumtəhsil prosesinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynayaraq hər bir şagirdin fəaliyyətinə fərdi yanaşardı. N.Abbaszadə Kövkəb xanım haqqında belə fikirlər irəli sürüb: “Kövkəb xanım məktəbə sənədləri təqdim edən hər bir şagirdi şəxsən yoxlayırdı. İndiyə kimi yadımdadır ki, anam məni onun yanına apardı. Kövkəb xanım sənədlərimi violonçel sinfinə verməyi təklif etdi. Anam qəti etiraz edirdi, o məni pianoçu görmək istəyirdi. Kövkəb xanım anama söylədi ki, sizin qızınız gələcəkdə ilk Azərbaycanlı qadın violonçel ifaçısı olacaq. Əlbəttə ki, Kövkəb xanımın söylədikləri gerçək oldu. Nəzmiyyə xanım nəinki Azərbaycanda, Şərqdə ilk qadın violonçel ifaçısı olmuşdur. Musiqçinin keçdiyi həyat və yaradıcılıq yolu ölkəmizdə, o cümlədən onun musiqi həyatında baş verən proseslərlə sıx bağlı olub. Bununla bilavasitə əlaqəli olan Nəzmiyyə xanımın Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında oxuduğu illərini belə xatırlatmaq istərdik.

Görkəmli musiqçinin yaradıcılıq mərhələsinin keçən əsrin 60-cı illərə təsadüf etməsi olduqca önəmlidir. Qeyd etdiyimiz bu illər Azərbaycan musiqi tarixində çox əlamətdar dövr kimi qiymətləndirilir və musiqimizdə, daha doğrusu bəstəkar musiqisində ciddi üslub axtarıları ilə, bir çox yeniliklərlə səciyyələnir. Milli klassik musiqimizin təkamül prosesinin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb edən korifey bəstəkar Qara Qarayev və onun tərəfdarları, ilk növbədə artıq sözünü deyən və təzə-təzə sənəd yoluna qədəm qoyan tələbələri çox zəngin və maraqlı yaradıcılıq prosesinə cəlb etmiş, təbii ki, iştirakçılar yeni yaranan əsərlərlə tanış olaraq musiqimizdə baş verən yenilikləri izləmiş və dərk edərək onlar üçün həm mənalı, həm də faydalı olmuşdur. Digər tərəfdən 60-70-ci illər Şərfin ilk konservatoriyası üçün də olduqca səciyyəvi dövr idi. Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tarixi özü-özlüyündə çox maraqlıdır və burada müxtəlif yaradıcı insanların adlarını, yadda qalan hadisələri, əldə olunan nailiyyətləri qeyd etmək olar. Ümumiyyətlə, bu ali tədris ocağı haqda tədqiqat işi aparmaqla onu vurğulamaq istərdik ki, XX əsrin 60-70-ci illəri tarixdə qızıl dövr kimi qiymətləndirilir. Konservatoriyada çalışan bu

sahədə istedadlı professor və müəllimlərlə yanaşı, yeni nəsil gənc musiqiçilər təhsil alırdı ki, onların bir nümayəndəsi kimi Nəzmiyyə xanımı göstərmək olar. N.Abbasadənin hər tərəfli inkişaf etməsində, peşəkar ifaçı kimi formalaşmasında sözsüz ki, konservatoriyada oxuduğu illərin rolu və əhəmiyyəti vacib və mühümdür. Burada gənc musiqçinin yaradıcılığında onun müəllimi olan milli violonçel ifaçılıq sənətinin banisi Sabir Əliyevin xidmətləri xüsusi olaraq qeyd olunmalıdır. Milli violonçel ifaçılıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan bu şəxsiyyət böyük fitri istedadla malik idi. Keçən əsrin 50-ci illərin əvvəllərində musiqimizə daxil olan S.Əliyev ömrünün sonuna qədər çox parlaq yaradıcılıq fəaliyyətini nümayiş etdirib. Onu demək lazımdır ki, uzun müddət Azərbaycanda violonçel üçün yazılan bütün əsərlərin ifaçısı Sabir Əliyev olmuşdur. Musiqçinin ifaçılıq sənətini qiymətləndirməklə yanaşı, biz eyni zamanda onun müəllimlik fəaliyyətini də vurğulamaq istərdik.

Məlumdur ki, peşəkar ifaçı və görkəmli pedaqoq çox zaman üst-üstə düşür. Musiqiçi parlaq ifaçı ola bilər, lakin bir müəllim kimi özünü göstərə bilmir. Söhbət iki müxtəlif peşədən gedir və nadir hallarda bu iki peşə üzvi surətdə birləşir. Sabir müəllim bunu nəinki bacarırdı, o, öz işinə fədakarlıqla yanaşırdı, musiqinin sirlərini tələbələrə aşılamağa çalışırdı. Odur ki, Nəzmiyyə xanımın həyatında Sabir Əliyevin rolu və əməyi əvəzolunmazdır. Bildiyimiz kimi, respublikamızda fəaliyyət göstərən və tanınan violonçel ixtisası üzrə musiqiçilər onun tələbələrindədir. Məhz Nəzmiyyə xanım bu tələbələrin ön sırasında da seçilənlərdən olub. O, şəxsi söhbətində belə bir fikir söyləmişdir: "Həyatı boyunca mənim müəllimlərim peşəkar musiqiçi və böyük şəxsiyyət olublar. Konservatoriyada violonçel ixtisası üzrə professor Sabir Əliyevin sinfində təhsil almışam. Sabir müəllim Azərbaycan violonçel ifaçılığı məktəbini yaradan yüksək professional musiqiçidir. Onun Azərbaycan musiqi sənətində rolu, yaratdığı məktəb haqda yazılıb və yazılacaq. Mən oxuduğum dövrdə Rasim Abdullayev və Yuri Abdullayev ifaçılıq fəaliyyəti ilə məşğul olublarsa, mən Sabir müəllimin pedaqoji fəaliyyətinin davamçısı olmuşam." Təbii ki, müəllim və tələbə münasibətləri olduqca maraqlı məsələdir və məqalə daxilində onu açmaq çətindir. Bununla bağlı yalnız onu qeyd etmək istərdik ki, Nəzmiyyə xanım böyük müəlliminə hər zaman ehtiramını bildirərək yaradıcılıq ənənələrinin davamçısı kimi milli ifaçılıq incənətinə daxil edilmişdir. N.Abbasadənin fəaliyyətində özünün bürüzə verən ifaçılıq, ansamblçı və müəllimlik pedaqoji istiqamətlərinin mövcudluğu da S.Əliyevdən gələn ənənədir. Ümumiyyətlə, ali təhsil ocağında məlum olan və bu gün də öz dəyərini və ənənələrini qorunub saxlanması prosesi olduqca vacib və təqdirə layiqdir. Nəzmiyyə xanımın bu yaradıcılıq yoluna yönəlməsi, məlum olan mənəvi dəyərləri yaşatması və inkişaf etdirməsi hal-hazırda bu sənətin tərəqqisinə gətirib çıxarıb.

Nəzmiyyə xanımın yaradıcılıq fəaliyyəti son dərəcə rəngarəngdir. O, solo ifaçılıqla yanaşı məşhur qadın musiqiçilərindən ibarət kvartetin təşəbbüskarı və solisti olmuşdur. Ansambl ifaçılıq sənətinin özünəməxsus sahəsidir və ən gözəl ifaçılar ansambl daxilində tərkibindən asılı olmayaraq çıxış etmirlər.

Kollektiv ilə ifa olunan musiqini dinləmək daima böyük marağa səbəb olur və hər bir əsəri konsert səhnəsinə çıxartmaq üçün çox böyük zəhmət tələb edir. Burada ansamblı təşkil edən musiqiçilərin yaradıcılıq potensialının eyni səviyyədə olması, ifa olunan əsərə bir mövqedən yanaşması və s. məsələlərin həlli nəticəsində əsl dinləyicini qane edən ifa alınır. Nəzmiyyə xanımın çalışdığı kvartətdə məntiqlə bir-birini anlayan peşəkarlar birləşmişdi. Dörd xanım, dörd ifaçı bunlardır: T.Əliyeva - I violina, X.Rəhimova - II violina, S.Seyidova – viola və N.Abbasadə - violonçel. Kvartetin çıxışları böyük rəğbətlə qarşılanırdı. Yaradıcı kollektivin

repertuarı zəngin idi. Ümumiyyətlə, onların fəaliyyəti çox yüksək professionallığı və bədii zövqü ilə seçilirdi. Kvartetin rəhbəri professor Rəşid Seyidzadə ansamblın daha da sürətlə inkişaf etməsinə zəmin yaradırdı. Alətin spesifik xüsusiyyətlərinə dərinlən bələd olan kollektiv ifaları ilə yüksək professionalizmlərini bir daha da nümayiş etdirirdilər. O zaman Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru görkəmli bəstəkar Cövdət Hacıyev də kvartetin fəaliyyətinə şəxsən özü nəzarət edirdi və onun səyi nəticəsində ansambl P.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında tanınmış Bethoven kvartetinin üzvü, məşhur viola ifaçısı V.V.Borisovski tərəfindən iki dəfə məsləhət saati almışlar.

1969-cu ildə Moskva şəhərində uğurlu dinləyişdən sonra kvartet böyük müvəffəqiyyətlə aspiranturaya qəbul oldu. İmtahandan sonra V.V.Borisovski heyrlənərək demişdir: “Şərq qadınlarının çadrada gəzdirdiyi şəraitdə sizin respublikada azərbaycanlı xanımların avropa simli alətlərində, xüsusilə violonçel kimi alətdə çalması nə dərəcədə ağıllıqmaz bir işdir.” 1970-1973-cü illər ərzində P.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında assistent-stajorluq üzrə təhsilini bitirib Bakıya qayıdan Abbaszadə “simli alətlər” kafedrasında çalışır və konservatoriyanın nəinki musiqili, həm də ictimai həyatında fəal iştirak edir. Məsələn, tələbə elmi cəmiyyətin rəhbəri və kafedranın metodiki şurasının sədri seçilir. Hal-hazırda Nəzmiyyə xanımın bu günkü fəaliyyəti birbaşa müəllimliklə və təşkilati işlərlə bağlıdır. Konservatoriyanı bitirdikdən sonra o, burada müəllim kimi çalışır. Onu da deməliyik ki, bu fəaliyyət də geniş xarakter daşıyır. Bu məqamda xüsusilə kvartet sinfində çox böyük diqqət tələb edən işi göstərmək olar. Bununla yanaşı Nəzmiyyə xanımın violonçel üzrə ixtisas sinfində dərs aparmasını da qeyd etməliyik. Müəllimlik böyük fədakarlıq tələb edir. N.Abbaszaadənin peşəkarlığı, böyük təcrübəyə malik olması onun fəaliyyətinin bu hissəsinin uğurla istiqamətə yönəlməsindən xəbər verir.

İfaçı nəslinin yetişməsində N.Abbaszaadənin rolu mühümdür. O, həm violonçel ixtisası, həm də kvartet fənni üzrə Bakı Musiqi Akademiyasında əlli ilə yaxındır ki, mütəxəssislərin təkmilləşməsində, sənətlərinin tərəqqisində əhəmiyyətli rol oynamışdır. Məsələn, kvartet və ixtisas fənnləri üzrə Nəzmiyyə xanım SSRİ Xalq artisti Fidan Qasımova, Qara Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera orkestrinin dirijoru və rəhbəri Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Teymur Göyçayev, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti professor Şəhla İbrahimova, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Uran Seyidov, Əməkdar artist Töhfə Babayeva, Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru professor Hökümə Əliyeva, “Yeni adlar” fondunun təqaüdüçüləri Ruslan Biryukov, Dinarə Abdullayeva, Orxan Hüseynov, Aşqabadda keçirilən beynəlxalq müsabiqənin diplomantı, hazırda Türkiyənin Adana Dövlət Kamera orkestri violonçel qrupunun konsertmeysteri İlahə Əliyeva, Respublika müsabiqələri laureatı Jalə Əliyeva, Asim Xəlilov, Murad İbrahimov, Tahirə Mustafayeva və s. onun yetirmələridir. Azərbaycanın bu və ya digər musiqiçiləri (N.Abbaszaadənin yetirmələri) milli ifaçılıq sənətimizi nəinki respublikamızda, həm də xaricdə ləyaqət və şərəflə təmsil edirlər. Nəzmiyyə xanımın pedaqoji fəaliyyətinin ən kiçik nümayəndəsi sayılan Q.Qarayev adına Bakı Mərkəzi İncəsənət məktəbinin 11-ci sinif şagirdi Respublika və beynəlxalq müsabiqələr laureatı Orxan Hüseynovdur. Respublikamızda və ölkəmizdən kənar - Gürcüstanın Tiflis, Rusiyanın Çelyabinsk və Samara şəhərlərində keçirilən musiqi tədbirlərində rəngarəng violonçel musiqisi proqramları ilə çıxış edərək öz ifası ilə dinləyicilərin dərin rəğbətini qazanmış, dəfələrlə respublika və beynəlxalq müsabiqələr laureatı, İ.N.Voronova adına “Noviye imena“ beynəlxalq fondunun təqaüdüçüsü, klassik violonçel musiqisinin Azərbaycan təmsilçisi missiyasını üzərinə götürmüşdür.

Violonçel ifaçılığının sirlərinə dərinlən bələd olmaq üçün bütün mehrini bu alətə salmış və işində müntəzəm və ardıcıl olan, onun ecaskar səsinə dinləyiciyə çatdırmaq üçün böyük əzmlə çalışan gənc istedadlı musiqiçi ilk dəfə 9 yaşında ikən M.Rostropoviç adına "Gənc ifaçıların I Bakı müsabiqəsi"ndə iştirak edərək II dərəcəli diplomla, 2010-cu ilin aprel ayında Bakı şəhərində keçirilən "N.Əliverdiyev adına gənc ifaçıların V Ümumşəhər" və "Respublika UMİM şagirdlərinin simli alətlər üzrə II Respublika müsabiqələrində" qatılmaqla növbəti dəfə özünün musiqi bacarığı və istedadını nümayiş etdirməklə hər iki müsabiqədə I yer, I dərəcəli diplom və pul mükafatı ilə təltif edilmişdir. Orxan Hüseynov 2012-ci ilin aprel ayında Bakı şəhərində ISESCO və Azərbaycan Respublikası Gənclər və İdman nazirliyinin dəstəyi ilə təşkil edilmiş "İslam Dünyası gənclərinin (20 yaşa qədər) klassik musiqi ifaçılarının I, II, III Beynəlxalq festival-müsabiqələri"ndə uyğun olaraq ən yaxşı gənc ifaçı diplomu, I yer və qiymətli hədiyyələrlə təltif edilmiş, 2013-cü ildə dahi Azərbaycan bəstəkarı Q.Qarayevin 95 illiyinə həsr olunmuş Q.Qarayev adına "Təhlil və ifa edir" gənc musiqiçilər II Respublika elmi-ifaçılıq müsabiqəsində iştirak etməklə laureat diplomu və pul mükafatına layiq görülmüşdür. N.Abbasadə məktəbinin davamçısı olan O.Hüseynov 2014-cü ilin oktyabr ayında Bakı şəhərində Rusiya Federasiyasının Azərbaycandakı səfirliyinin dəstəyi ilə Rusiya Federasiyası Moskva şəhər hakimiyyəti Moskva şəhər xarici iqtisadi və beynəlxalq əlaqələr departamentinin İ.N.Voronova adına "Yeni adlar" beynəlxalq fondunun təşkilatçılığı və birbaşa rəhbərliyi altında 28 məktəb arasında keçirilmiş müsabiqə yolu ilə seçim nəticəsində ən istedadlı şagirdlərin müəyyən edilməsi hadisəsi oldu. Orxan Moskvadan gələn musiqiçilər qarşısında D.Popperin "Tarantella" əsəri ilə çıxış edərək parlaq çalğı, virtuoz ifa tərzi, eləcədə gözəl səhnə və ifa mədəniyyəti göstərməklə bir daha istedad və ifaçılıq məharətini nümayiş etdirdi. Tədbirin təşkilatçıları tərəfindən İ.N.Voronova adına "Yeni adlar" beynəlxalq fondunun prezidenti, Rusiyanın Xalq artisti, dövlət mükafatı laureatı D.L.Matsuyevin imzası ilə Orxana Q.Qarayev adına Bakı Mərkəzi İncəsənət məktəbinin böyük zalında təntənəli şəkildə İ.N.Voronova adına "Yeni adlar" beynəlxalq fondunun mükafatlandırma təqaüdünün təyin edildiyini əks etdirən "Şəhadətnamə" və pul mükafatı təqdim edildi. 2015-ci ildə gənc musiqiçi rus klassik və xalq musiqisi, mahnı və rəqslərinin ən yaxşı ifası üzrə "Könül çeşmələri" adlı XI respublika baxış-müsabiqəsinin, həmçinin "Ü. Hacıbəylinin milli lad sistemi gənc ifaçıların tədris repertuarında" adlı I respublika festivalının laureatı olmuşdur.

O.Hüseynovun musiqi və yaradıcılıqla bağlı qazandığı bu uğurları bəzi humanitar təşkilatların da nəzərindən yayınmamış və o, 2010-cu ildə Bakıda hər il keçirilən "Gül" və "Kitab bayram"larında, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan simfonik orkestrinin baş dirijoru R.Abdullayevin rəhbərliyi altında Bakı ş. UMİM şagirdlərinin birləşmiş orkestrində solist kimi aktiv iştirakına görə Bakı ş. İH, 2014-cü ilin may ayında musiqi sahəsində əldə etdiyi müvəffəqiyyətlərə görə Azərbaycan Respublikasının Ailə və Uşaq Problemləri Komitəsi və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, 2014-cü ilin sentyabr ayında Rusiya Federasiyası Çelyabinsk şəhər Mədəniyyət İdarəsi və 2015-ci ilin iyun ayında Samara vilayətinin Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən Rusiyanın Xalq artisti Y.Başmetin rəhbərliyi altında fəaliyyət göstərən Uşaq Musiqi Akademiyasının V yubiley tədbirləri çərçivəsində keçirilən ustad dərslərində və yekun konsertdə mükəmməl çıxışına görə "Fəxri Fərman"la təltif edilmişdir. Gənc ifaçı Bakı ş. UMİM şagirdlərinin "Qönçə", Ü.Hacıbəyli adına V, VI və VII Beynəlxalq Rostropoviç festivallarında iştirak etmişdir. İfaçılıq səviyyəsini daim yüksəltməyə çalışan O.Hüseynov görkəmli violonçel ustalarından - fransız violonçel ifaçılarından Alen Mönve və Aleksandr Çidçavadze, yapon violonçel ifaçısı

Yuko Miyaqava, tanınmış Azərbaycan violonçel ustası E.İsgəndərov və P.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının professoru A.Seleznevdan ustad dərsləri almışdır. Bütün yuxarıda qeyd edilən gənc musiqiçinin uğurları bilavasitə professor N.Abbaszaadənin bacarıqlı, peşəkar, beynəlxalq musiqi standartları səviyyəsində olan sənət irsinin bariz nümunəsidir.

N.Abbaszaadənin fəaliyyətinin ən vacib, bu günkü həyatının əsas məsələsinə çevrilən ifaçılıq fakültəsinin dekanı olmasıdır və bu fakültet üç ixtisas üzrə təhsil alan tələbələrini birləşdirir: simli alətlər, nəfəs və zərb alətləri, solo oxuma. Onu da deməli ki, burada təhsil alan tələbələr yaş, sosial mühit, oxuduğu məktəb, bilik, bacarıq və s. məsələlər baxımından çox fərqlidirlər. Nəzmiyyə xanım bu mürəkkəb işin öhdəsindən əsl virtuozluqla gəlir. Bu gözəl sözün arxasında ciddi məna durur. Abbaszaadə çevik düşünən və məntiqlə cavab verən insandır. Odur ki, hər məsələnin ortaya çıxmasında tez zaman daxilində onun həlli baş verir. Prinsipial əhəmiyyətli məsələlərin yaranmasında isə Nəzmiyyə xanım öz fikrini açıq ifadə etməyi bacarır. Bir sözlə peşəkar musiqiçi olan bu xanım musiqili-ictimai işdə də öz yaradıcı, daha doğrusu təşkilatçı imkanlarını inandırıcı şəkildə açmış olur.

N.Abbaszaadənin ümumi fəaliyyətinin elmi-tədqiqat işlərini qeyd etmək istərdik. Burada da onun təhsil prosesi bilavasitə əldə olunan nailiyyətləri də vardır. İlk növbədə 2009-cu ildə nəşr olunan “violonçel məktəbi” adlı dərs vəsaitini göstərmək lazımdır. Kitabın yaranma tarixi var və onun bərsində danışmağa dəyər. Məsələ ondadır ki, bu müntəxabatın üzərində uzun illər işləyən Sabir Əliyev olub. Amma onun ölümü ilə bağlı iş sona çatdırılmamışdır. N.Abbaszaadə müəlliminin əlyazmaları əsasında olduqca əhəmiyyətli olan dərs vəsaitini bitirir və öz müəlliminin başladığı işi sona çatdırır. Tədris prosesində bu cür ədəbiyyatın nə dərəcədə faydalı və əhəmiyyətli olması aktual problemin həlli kimi çox mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi.

Professor N.Abbaszaadə dərslərdə tədris-texnoloji, metodik göstərişlər, bədii materiallardan, müasir pedaqoqikanın təcrübəsi və müəllifin şəxsi müşahidələrindən geniş və səmərəli istifadə etmişdir: Məsələn, ifaçının oturuşu, alətin vəziyyəti və yayın idarə edilməsi ilə əlaqədar olaraq sağ əlin quruluş vəziyyəti və yayın bir simdən o biri simə keçid səlistliyinə, sol əlin qoyuluşuna, elementar musiqi nəzəriyyəsinə, sadə ştrixlərə, hər iki əllə eyni zamanda çalmaq üçün məşğələlərə, simmetriyalı və simmetriyasız ştrixlərə, qammalara, arpedcioalara, intervallara, pozisiyalara və pozisiyaların keyfiyyətlə dəyişməsinə, cəldiyin inkişafı və möhkəmlənməsinə, intonasiyanın təmizliyi və dəqiqliyinə, barmaqların geniş vəziyyətinə, yayın yuxarı hissəsi ilə ifa zamanı ritmin dəqiqliyinə diqqət yetirilməsinə, birinci notu vurğulayaraq onaltılıq notların biləyin hərəkəti ilə ifa etməsinə, yayın uzunluğunun düzgün bölüşdürülməsinə və ştrixlərin dəyişməsi ilə sol əl barmaqlarının hərəkətinin uzlaşmasına xüsusi fikir vermək tövsiyyə edilir.

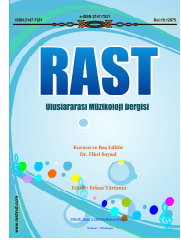
Bununla yanaşı N.Abbaszaadənin bir çox metodik tövsiyyələri və birbaşa ifaçılıqla bağlı olan “violonçel incəsənəti tarixi” (XVII-XIX) və “orkestr sinfi” ixtisas fənni üçün dərs vəsaitlərini, kvartet üçün Q.Qarayevin “Don Kixot” simfonik qravürlərindən və “İldırım yollarla” baletindən fraqmentlərin köçürmələrini qeyd etmək olar. Bu işlər tədris prosesinin daha səmərəli istiqamətə yönəlməsinə xidmət edir, tələbələrin bədii zövqün formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Çünki, dünya və Azərbaycan musiqisinin ən gözəl nümunələri ilə təmasda olmaq, şübhəsiz ki, olduqca vacib, təqdirəlayiq və məqsədyönlüdür.

SONUÇ

Bütün yuxarıda deyilənlərə əsaslanaraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, ifaçılıq incəsənətinin bütün incəliklərinə bələd olan peşəkar mütəxəssis kimi N.Abbasadənin kvartet musiqisinə həsr olunmuş metodik tövsiyələri və solo ifaçılığına aid olan dərs vəsaitləri böyük əhəmiyyət kəsb edərək milli violonçel sənətinin təkmilləşərək tərəqqisinə təkan vermişdir. Yazılan bu metodik işlərdə mətn, bəstəkar və onun əsəri haqqında çox maraqlı məlumatlar yer alır. İfaçılara aid olan xüsusi xırdalığlara diqqət yetirilir. Vurğulmaq istərdik ki, musiqişünaslar tərəfindən təhlil olunan əsərlərlə yanaşı, burada hələ təhlil olunmayan əsərlərə də rast gəlinir. Buna bariz misal olaraq müəllifin X.Mirzadənin "kvartet musiqisi" adlı metodik tövsiyəsini qeyd edə bilərik. Nəzmiyyə xanım Abbasadənin həmkarları, ifaçılıq fakültəsinin professor, müəllim və tələbələrdən ibarət heyəti ona çox dəyər verərək qiymətləndirir. Şərqi ilk violonçel xanım ifaçısı və ilk qadın simli kvartetin təşəbbüsçüsü və solisti professor N.Abbasadə milli ifaçılıq incəsənətinin parlaq nümayəndəsi kimi klassik musiqi tariximizə daxil edilmişdir.

KAYNAKLAR

1. N.Abbasadənin şəxsi arxiv materialları.
2. Əliyev S. Violonçel məktəbi. İbtidai siniflər üçün dərslik. Tərtibatçı: N.Abbasadə. Bakı 2009.
3. Həsənova L. İlk azərbaycanlı-xanım violonçel ifaçısı. Qobustan jurnalı 4.2006.
4. Nemətli Y. Şərqi ilk qadın simli kvarteti. Musiqi dünyası jurnalı 1-2/31 2007.



ŞÜŞTƏR VƏ HUMAYUN MUĞAMLARININ MÜQAYİSƏLİ ARAŞDIRILMASI

Şəbnəm Şıxəliyeva

ÖZET

Azərbaycan muğamlarının hər biri kendine özgü biçim, düzen, melodi, tonla, makam, imaj, ritm özelliklerine sahiptir. Bununla birlikte onların ortak ve benzer cəhərləri de vardır. Ortak ve farklı özellikler müzikbilimde muğamların mukayeseli incelenmesine esas veriyor. Bu makale Şüşter ve Humayun makamlarının ortak, benzer ve farklı özelliklerine hasredilmiştir. Makalede karşılaştırma yöntemine dayanarak, bu makamların arasında ortak ve farklı özelliklerin bazıları araştırılmış, tespit edilmiştir. Şüşter ve Humayun makamlarının karşılaştırılması form, şube yönetimi, bedii-duygusal ifade ve makam gibi faktörler temelinde yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şüşter, Humayun, muğam, maqam, özellikler, karşılaştırmalı yöntem

A COMPORATIVE RESEARCH OF SHUSTAR AND HUMAYUN MUGHAMS

Shabnam Shikhaliyeva

ABSTRACT

This article is about Azerbaijani mughams Shushter and Humayun. Azerbaijani mughams have its own characteristics. Each of mughams has its own individual melodies, rhythms, forms, characteristics, structure, tone. But there are common features of mughams. In this article common and distinctive features of Shushtar and Humayun mugams are explored. There is used comparative method. Humayun and Shushtar mughams are comparative analysed of form, structure, character, maqam, cadenza aspects.

Keywords: Shushtar, Humayun, mugham, maqam, features, comporative method

GİRİŞ

Müqayisəli araşdırmanı şərtləndirən amillər

Azərbaycan muğam sənəti qədim tarixə, çoxşaxəli ifaçılıq ənənələrinə və zəngin ifadə vasitələrinə malikdir. Muğam orta əsrlərdən etibarən musiqi nəzəriyyəsində və praktikasında həm janr, forma, həm də məqam kimi qərarlaşmış, müxtəlif bədii yaradıcılıq və elm sahələri ilə qarşılıqlı əlaqədə inkişaf etmişdir. Sifahi şəkildə yaşayaraq, daim nəsilərdən-nəsilərə ötürülən qədim muğam sənəti tarixlər boyu aramsız təkamül prosesləri keçmiş [9], müxtəlif dəyişikliklərə və yeniliklərə məruz qalmış, daim təkmilləşmiş, bu günümüzdə qədər xalqın sevimli musiqi irsi kimi yaşamışdır. “Doğrudan da, Azərbaycan xalqının musiqi sənəti əsrlər boyu təkmilləşə-təkmilləşə, cilalana-cilalana özünəməxsus bir inkişaf yolu keçərək, bu gün özünün ən yüksək səviyyəsinə çatmışdır.” [7, 38];[8]. Belə ki, XX əsrdən etibarən muğam janrı bəstəkar yaradıcılığında da geniş tətbiq olunmuş, bəstəkarların üslub fərdiliyinə təsir etmişdir. Muğamlar əsasında opera,

simfonik, kamera-instrumental, xor əsərləri yazılmış, zəngin bədii ifadəliliyə, rəngarəng melodiya, intonasiya, məqam və ritm quruluşlarına malik olan muğamlar bəstəkar yaradıcılığının da inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Müasir dövrdə Azərbaycan professional musiqi incəsənətində muğam janrının özünəməxsus yeri və rolu vardır. Muğam artıq Azərbaycan şifahi ənənəli peşəkar musiqi sənəti kimi artıq dünya miqyasında çıxaraq, müxtəlif beynəlxalq festivallarda, müsabiqələrdə, konsert salonlarında səslənir, dinləyicilər tərəfindən hər zaman maraqla qarşılır.

Azərbaycan musiqişünaslığında muğam haqqında maraqlı elmi məqalələr, dissertasiyalar, monoqrafiyalar və dərs vəsaitləri yazılmışdır. Bu tədqiqatlarda muğamlar müxtəlif aspektlərdən araşdırılmış, təhlil olunmuşdur. Muğam sənətinin tədqiq olunması, muğamların təhlili müasir dövrdə elmi aktualıq daşdığı üçün artıq ayrı-ayrı muğamların da öyrənilməsinə başlanılmışdır. Bu istiqamətdə, R.Musazadə “Düğah”, K.Əsədullayeva “Rast”[8]; [10], N.Qaralova “Nəva”, B.Rzayeva “Rəhab” muğamı haqqında ayrıca tədqiqatlar yazmışlar. Muğamşünaslıq elminin müasir tələblərinə əsasən biz də xüsusi olaraq Şüştər muğamını araşdırmağı və təhlil etməyi qarşımıza məqsəd qoymuşuq. Bu məqalənin predmeti Şüştər muğamı ilə Humayun muğamının oxşar və fərqli xüsusiyyətlərini müqayisəli şəkildə araşdırmaqdan ibarətdir.

Şüştər və Humayun muğamlarının müqayisəli araşdırılması hansı səbəblər ilə bağlıdır? Müqayisəli musiqişünaslığın təcrübəsinə istinad edərək, deyə bilərik, musiqi janrları, nümunələri, əsərləri arasında müqayisəni yarada bilən və müqayisəli yanaşmaya əsas verən amillər sırasına tərəflər arasındakı uyğun və oxşar cəhətlər, analogi göstəricilər və paralel quruluşlar daxildir. Bu amil əsasında deyə bilərik ki, Şüştər və Humayun muğamlarına müqayisəli metodla yanaşmağımızın əsas səbəbi də bu iki muğamın uyğun və oxşar xüsusiyyətləri, analogi bədii, forma, quruluş göstəriciləridir. Lakin bununla belə, bu iki oxşar muğam arasında müəyyən konkret fərqlər də vardır. Müqayisəli araşdırmada bu fərqlərin aşkar edilməsini məqsədəuyğun sayırıq.

Müqayisəli araşdırmaya Şüştər və Humayun muğamlarının aşağıdakı xüsusiyyətləri cəlb olunmuşdur:

1. Forma və quruluşu; şöbə tərkibi
2. Janr əhatəsi
3. Bədii-emosional ifadə
4. Məqam quruluşu
5. Kadensiya (ayaq)

Şüştər və Humayun muğamlarının forma və quruluşu

Azərbaycan muğamlarının təsnifatı sənətşünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabov tərəfindən aparılmışdır [7, 42]. Bu təsnifatda muğamlar üç qrupa bölünmüşdür:

1. Dəstgah muğamlar
2. Kiçik həcmli muğamlar
3. Zərbi-muğamlar

Şüştər də, Humayun də dəstgah şəkildə çalınıb-oxunurlar. Bu muğamların ikisi də ifaçılıq ənənəsində dəstgah formasına malikdir. Dəstgah dedikdə, muğamın sazəndə-xanəndə dəstəsi tərəfindən, vokal-instrumental şəkildə ifası nəzərdə tutulur. Bu muğamlardan hər birinin özünəməxsus instrumental dəräməd və rəngləri, vokal ifa edilən təsnifləri vardır. Bununla yanaşı, bütün muğamlar kimi Şüştər də, Humayun də

instrumental formada ifa olunurlar. İnrumental ifa dedikdə, muğamın hər hansı bir alətdə fərdi-solo ifası nəzərdə tutulur.

Şöbə tərkibinə görə Humayun və Şüştər muğamları bir-birindən fərqlənirlər. Belə ki, Humayun muğamında şöbələrin sayı Şüştərdə olduğundan çoxdur. Bu baxımdan, Humayun muğamı Şüştər nisbətən böyük forma və quruluşa malikdir. Onu da qeyd edək ki, muğamların təsnifatında kiçik həcmli muğamlar növünə Humayun deyil, Şüştər daxildir. Şüştərin kiçik həcmli muğam olması, onun forma baxımdan da kiçik olmasına dəlalət edir.

Şüştər və Humayun muğamları şöbələrinə, yəni tərkib hissələrinə görə də müəyyən oxşaqlığa malikdirlər. Belə ki, Humayun nisbətən iri həcmli muğam olduğundan özündə Şüştər muğamını da birləşdirir. Hal-hazırda ifaçılıqda Humayun muğam dəstgahı bu şöbə ardıcılığı ilə ifa edilir: Bərdəşt, Humayun (Mayə), Bəxtiyarı, Feili, Böyük məsnəvi, Mövləvi, Şüştər, Tərkib, Üzzal, Kiçik məsnəvi, Ayaq. Kiçik həcmli Şüştər muğam dəstgahının tərkibinə isə Humayuna daxil olan şöbələrdən Şüştər, Feili, Məsnəvi Mövləvi, Tərkib daxildir. Beləliklə, Şüştər dəstgahı Bərdəşt (Əmiri), Şüştər (mayə), Feili, Məsnəvi, Mövləvi, Tərkib, Ayaq şöbələrindən qurulmuşdur. Lakin bəzən xanəndələr və çalğıcılar Şüştər dəstgahında Üzzal və Kiçik məsnəvi şöbələrini də ifa edirlər.

Bu muğamlardan hər birinin bərdəştı, mayəsi və ayağı özünəməxsus melodiya və məqam quruluşuna malikdir. Yalnız ortaq şöbələr eyni melodiya və kadanslar ilə ifa olunurlar. Beləliklə, Humayun və Şüştər öz şöbə tərkiblərinə müqayisə oluna bilirlər.

Şüştər və Humayun muğamlarının janr əhatəsi

Janr əhatəsi dedikdə, muğamın xalq musiqisində əhatə etdiyi janrlar nəzərdə tutulur. Artıq məlum olan həqiqətdir ki, muğamlar iri formaya, çoxhissəli tərkibə, zəngin melodikaya, rənagərang intonasiya ifadəliyinə, mürəkkəb məqam quruluşuna malik olduqlar üçün digər janrlar – xalq mahnıları, xalq rəqsləri, zərbi-muğamlar və şikəstələr, təsnif və rənglər, dini oxumalar melodiya, intonasiya, məqam xüsusiyyətlərinə görə məhz muğamlara bağlanırlar. Xalq musiqiçilərinin təbirincə desək, xalq musiqisinin bütün janrları muğamların üzərində qurulublar, muğamların üstündə çalınıb-oxunurlar.

İlk əvvəl Azərbaycan xalq musiqisinin janrlarına nəzər salaq. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin janr təsnifatını verərkən, onları 3 əsas qrupa bölmüşdür [3, 217-218]. Bu təsnifara aşağıdakı kimidir:

1. Bəhrli
2. Bəhrsiz
3. Qarışıq bəhrli

Bəhrli janr qrupuna xalq mahnıları, xalq rəqsləri, təsniflər, dərəməd və rənglər daxildir. Bəhrsizlər qrupu yalnız muğam janrından ibarətdir. Görkəmli muğam bilicisi və musiqi nəzəriyyəçisi, professor M.S.İsmayılov “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” monoqrafiyasında qarışıq bəhrli qrupa zərbi-muğam və şikəstələri aid etmişdir [4].

Şüştər və Humayun muğamlarına da bu aspektdə yanaşaraq, onların hər birinin janr əhatəsinə diqqət edək. İstər Şüştər, istər Humayun muğamının janr dairəsinə xalq mahnıları, xalq rəqsləri, təsniflər və rənglər, dini musiqi nümunələri daxildir. Üzeyir Hacıbəylinin təsnifatına əsaslanaraq, deyə bilərik ki, Şüştər muğamı üzərində də, Humayun muğamı üzərində bəhrli janr nümunələri ifa olunurlar. Əlbəttə, bu nümunələrin hər biri aid olduğu muğama - Şüştərə və ya Humayuna, bu muğamların melodiya, intonasiya, məqam xüsusiyyətlərinə əsaslanırlar.

Qarışıq bəhrli qrupa gəlinəcə isə, burada Şüştər və Humayun muğamları tamamilə fərqlənirlər. Belə ki, Humayun muğamının janr əhatəsinə heç bir zərbi-muğam daxil

deyildir. Lakin əksinə, Şüştər muğamının janr çevrəsinə 2 zərbi-muğam daxildir: 1. Ovşarı; 2. Heydəri.

Müqayisədən görüldüyü kimi, bu muğamlar janr əhatəsinə görə yalnız zərbi-muğamlarda fərqlənirlər.

Şüştər və Humayun muğamlarının bədii-emosional xüsusiyyətləri

Azərbaycan muğamlarından hər biri özünəməxsus bədii-emosional məzmununa və təsir imkanlarına malikdir. Muğamların daşdığı bədii-emosional yaşantılar onların bədii-estetik konsepsiyasını təşkil edir.

Şüştər və Humayun muğamları musiqi-bədii obraz cəhətdən də, emosional məzmun baxımdan da oxşardırlar. Hər iki muğamın qəmli və kədərli emosional ifadəyə malikdir. Dahı bəstəkar və musiqişünas-alim Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında muğamları bədii-ruhi təsir cəhətdən belə səciyyələndirmişdir: “Bədii-ruhi təsir cəhərindən “Ras” dinləyicidə mərdlik və gümrəhlik hissi, “Şur” şən, lirik əhvali-ruhiyyə, “Segah” məhəbbət hissi, “Şüştər” dərin kədər, “Cahargah” həyəcan və ehtiras, “Bayatı-Şiraz” qəmginlik, “Humayun” isə “Şüştər”ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır” [2, 16].

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli Şüştər və Humayun muğamlarının bədii-ruhi təsirini dərin kədər hissələri ilə bağlayıbdir. Hətta Humayunda kədər Şüştərin daşdığı dərin kədərdən daha təsiredicidir. Lakin bu kədər Şüştərdə lirik-aşıqanə, Humayunda isə müdirik-fəlsəfi məzmun daşıyır. Bununla belə, hər iki muğamda kədər pessimist, düşkün ruhlu tərki-dünya kədəri deyildir, əksinə, aşiqanə-irfani kədərdir, ilahi eşqin işığına bürünmüş kədərin musiqi-bədii təcəssümüdür.

Məlumdur ki, muğamların bədii-emosional konsepsiyası orta əsr Şərq fəlsəfəsi və poeziyasının daşdığı ilahi dərkətmə və səmavi eşq ilə bağlıdır. Orta əsrlərin klassik poeziyasında olduğu kimi, qəzəllə oxunan muğamlarda da, instrumental muğamlarda da əsas obraz aşiq və sevgili yarıdır. Aşıqın sevgidən keçirdiyi emosional, mənəvi və ruhi yaşantılar müxtəlifdir. Bu yaşantılarda sevən aşiq bəzən filosof kimi müdrək, bəzən aqıl, bəzən arif, bəzən də tənhadır. Muğamlardakı aşiq obrazı bəzən sufidir, bəzən dərvişdir, bəzən dünyagirdir, bəzən də dünyadan əlini üzən həqiqət yolçusudur. Sevən aşiq bəzən döyüşkəndir, coşquludur, bəzən də kədər aləminə qapılmış biganə və tənha müdrəkdir. Digər tərəfdən, bu muğamların poetik mətnini təşkil edən qəzəllərin bədii və obrazlı səciyyəsi də musiqinin obrazlılığını, mənəvi-ruhi subyektini şərtləndirir. Belə obraz və onun emosional-mənəvi yaşantıları muğamların musiqi-bədii ifadəliliyində və melodik məzmununda öz əksini tapır.

Şüştər və Humayun muğamlarının məqam quruluşu

Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yeddi əsas məqamların sırasında Şüştər və Humayunu da göstərmişdir. [2]. Ü.Hacıbəylinin və M.S.İsmayılovun məqam nəzəriyyələrinə əsasən Şüştər və Humayun muğamlarının məqam quruluşunu müqayisə etdikdə, onların bəzi ümumi və fərqli cəhətləri ilə qarşılaşırıq. Şüştər məqamı iki əksidilmiş tetraxordun yanaşı üsulla birləşməsindən əmələ gəlir. Professor M.S.İsmayılov Ü.Hacıbəylinin nəzəriyyəsini inkişaf etdirərək, Humayun məqamı haqqında yeni fikirlər irəli sürmüş, bu məqamı eyni adlı muğamın quruluşuna uyğunlaşdırmışdır. Onun fikrincə, Humayun muğamı da, eynilə Şüştər kimi qurulur [5, 24-30].

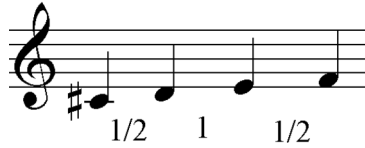
Bu məqamların ümumi xüsusiyyətləri aşağıdakılardır:

1. Şüştər və Humayun məqamlarının ikisi də $\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$ quruluşlu əksidilmiş tetraxord vasitəsilə qurulur;
2. Şüştər və Humayun məqamları $\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$ quruluşlu iki əksidilmiş tetraxordun yanaşı üsulla (art.2 vasitəsilə) birləşməsindən əmələ gəlirlər.
3. Şüştər və Humayun məqamlarının mayəsi həm də əsas ton funksiyasını daşıyır.
4. Şüştər və Humayun məqamlarının ikisi də 8 pillədən ibarətdir.
5. Şüştər və Humayun məqamlarının hər ikisində səs sırasının VI pilləsi Şüştər, VII pilləsi Tərkib adlanır. Bu da üyni adlı muğamların şöbə tərkibi ilə bağlıdır.

Bununla yanaşı, Şüştər və Humayun məqamlarının fərqli, özünəməxus xüsusiyyətləri də vardır:

1. Şüştər məqamının mayəsi səs sırasının VI pilləsidir
2. Humayun məqamının mayəsi səs sırasının II pilləsidir

Bu ümumi və fərqli xüsusiyyətlər əsasında hər iki məqamın səs sırasını təqdim edək. İlk olaraq, istənilən səsdən, məsələn, “do diyez” səsinə əksidilmiş tetraxord quraq:



İndi isə bu tetraxorda eyni quruluşlu ikinci tetraxordu yanaşı üsulla (art.2) əlavə edək:



İki əksidilmiş tetraxorddan və səkkiz pillədən ibarət olan bu səssırası Şüştər məqamının da, Humayun məqamının ola bilər. Əsas fərq ilk növbədə mayə pilləsindədir. Şüştər məqamında mayə funksiyasını VI pillə yerinə yetirir:



Humayun məqamında isə mayə funksiyasını II pillə yerinə yetirir:



Bu məqamlat istinad pillələrinin sayına və funksiyalarına görə də ümumi və fərqli xüsusiyyətlər daşılırlar. Məsələn, Şüştər məqamında 3 istinad pərdəsi mövcuddur: III pillə - tamamlayıcı ton; VI pillə - mayə (Şüştər); VII pillə- tərkib.

Bu pillələr Humayun məqamına da daxilirlər. Lakin Humayun məqamının 5 istinad pilləsi vardır: II pillə - mayə (Humayun); III pillə, IV pillə - xarakter ton; VI pillə - şüştər; VII pillə - tərkib. Bütün muğamlarda və məqamlarda olduğu kimi, Şüştər və Humayun məqamları da özünəməxsus və fərqli kadensiyaya (ayaq) malikdir.

KAYNAKLAR

1. Əsədullayev A. Instrumental muğamlar. – B.: Adiloğlu, 2009. - 168 s.
2. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. - B.: Yazıçı, 1986.-154 s.
3. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatında bir nəzər. // Seçilmiş əsərləri. II c. – B.: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1965, s. 215-225.
4. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları.- B.: İşıq, 1984.-100 s.
5. İsmayılov M.S. Azərbaycan məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. - B.: Elm, 1991. - 120 s.
6. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları Çahargah və Humayun. - B.: 1962.
7. Zöhrabov R. Azərbaycan muğamları. – B.: Təhsil, 2013. - 336 s.
8. Soysal, F. Rast Muğamı Çərçevesində Azərbaycan Muğamı Kavramı, 2012, Diyarbakır.
9. F. Soysal, H. Toker, Üzeyir Hacıbəyli'nin Maarif və Medeniyyət Mecmuasındakı Beş Makalesinin İncelenməsi, Diyarbakır, Fikri Soysal, 2014, ISBN: 978-605-86673-3-4
10. F. Soysal, Fikri Soysal Metodoloji Muğam Eğitimi Serisi, Rast Muğamı Berdaşt Şubesi, Diyarbakır, Fikri Soysal, 2012, ISBN: 978-605-86673-0-3



ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСКИЙ СТИЛЬ РАМИЗА МИРИШЛИ **Найба Шахмамедова¹**

РЕЗЮМЕ

Народный артист Азербайджанской Республики Рамиз Миришли - композитор, соединивший в своей многосторонней творческой деятельности традиции национальной и мировой музыки, создал свой оригинальный творческий стиль. В творчестве Р.Миришли представлены многие жанры и формы музыкального искусства: это – оперетты, кантаты, симфонические – в т.ч. концерт для тара и симфонического оркестра, произведения для оркестра народных инструментов, камерно-инструментальные, фортепианные, вокальные сочинения, музыка к театральным спектаклям и фильмам. В сочинениях Р.Миришли ясно ощущается богатейшая интонационная природа народно-национального искусства, ставшего ведущим выразительным средством для воплощения сложного мира человеческих чувств. Такой сплав индивидуальных, национальных и классических черт, включая отдельные выразительные средства музыки XX века в целом, становится ведущим способом музыкального высказывания, характерным для творчества Р.Миришли.

Ключевые слова: Рамиз Миришли, песенный жанр, музыка для оркестра народных инструментов, мугам.

A LOOK FOR THE CREATIVE STYLE OF RAMIZ MIRISHLI **Naiba Shahmammadova**

ABSTRACT

The People's Artist of Azerbaijan Republic RamizMirishli - composer, combining in his creative work the multilateral tradition of national and world music, creating his own original creative style. In the creativity of R.Mirishli is presented many genres and forms of musical art: they are - operettas, cantatas, symphonic music - including concerts for tar and orchestra, works for orchestra of folk instruments, as well as chamber music, piano and vocal works, music for theater performances and films. In the works of R.Mirishli clearly felt rich intonation nature of national art, which has become a leading expressive means of incarnation of the complex world of human feelings. Such an alloy of individual, national and classical features, including individual means of expression of music of the XX century as a whole, is the leading way of musical expression, characteristic for creativity of R.Mirishli.

Keywords: Ramiz Mirishli, musical genre of music for orchestra of folk instruments, mugam

¹ Бакинская Музыкальная Академия имени У.Гаджибейли

RAMİZ MİRİŞLİNİN YARADICILIQ ÜSLUBUNA BAXIŞ

Naibə Şahməmmədova

ÖZET

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Ramiz Mirişli – çoxcəhətli yaradıcılığında milli və dünya musiqisinin ənənələrini birləşdirərək, öz orijinal yaradıcılıq üslubunu yaratmış bəstəkardır. R.Mirişlinin əsərlərində bəstəkarın rəngarəng musiqi dünyası təcəssüm olunur. Öz melodikliyi ilə yaddaşlara həkk olunan bəstəkar musiqisinin milli köklərlə bağlılığı özünü qabarıq büruzə verir. R.Mirişlinin yaradıcılığında musiqi sənətinin bir çox janrları və formaları: operettalar, kantatalar, simfonik musiqi, o cümlədən tar və simfonik orkestr üçün konsert, xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlər, eləcə də kamera musiqisi, fortepiano və vokal əsərləri, teatr tamaşalarına və filmlərə musiqi öz əksini tapmışdır. R.Mirişlinin əsərlərində insan hissələrinin mürəkkəb aləminin təcəssümünün əsas ifadə vasitəsi olan xalq musiqisinin zəngin intonasiya təbiəti aydın hiss olunur. Bütövlükdə, fərdi, milli və klassik xüsusiyyətlərin, o cümlədən XX əsrin musiqisinə xas olan ayrı-ayrı ifadə vasitələrinin qovuşdurulması, R.Mirişli yaradıcılığı üçün xarakterik olan musiqi ifadəsinin, aparıcı üslubudur.

Anahtar Kelimələr: Ramiz Mirişli, mahnı janrı, xalq çalğı alətləri orkestri üçün musiqi, muğam.

ВВЕДЕНИЕ

Народный артист Азербайджана Рамиз Мирішли – композитор, обладающий индивидуальным творческим почерком и многогранностью сферы художественных интересов. Обращаясь, в процессе собственной практики, к целому ряду музыкальных жанров, он смог создать ценные образцы произведений музыки.

Говоря о творческом стиле Р.Мирішли, следует подчеркнуть здесь особую роль мугамного искусства, а также народного песенного начала, с которыми музыка композитора связана прочными нитями.

«Войдя в мир искусства» в качестве исполнителя на кяманче, Р.Мирішли, прошел обучение на факультете «композиция» в Азербайджанской Государственной Консерватории, по классу выдающегося композитора и педагога современности – Д.Гаджиева. Это позволило ему, с одной стороны, расширить свой кругозор, с другой – усовершенствовать собственный творческий стиль.

С целью овладения глубинными истоками народного искусства и различными техниками композиторского письма, Р.Мирішли обращается к широкому кругу жанров, где находят отражение интересные темы, исполнительские приемы и своеобразие индивидуальности авторского стиля.

Рамиз Мирішли является автором музыкальных комедий, концерта для тара и симфонического оркестра, трех симфонических поэм, симфонии для камерного оркестра, трех концертов для оркестра народных инструментов, кантаты и сюит, множества образцов музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам, свыше пятиста песен и многих других произведений. Практически во всех названных работах отчетливо проявляется песенная природа дарования автора. Это явилось, как отражением глубинных связей Р.Мирішли с народным творчеством, так и особого интереса к той сфере творчества, которая станет для него определяющей, а именно – к жанру песни.

Одной из ярких ветвей творчества Р.Миришли является музыка для оркестра народных инструментов. Каждое из сочинений здесь отличается своим неповторимым характером и особенностями музыкального языка. Заметных успехов он достиг в жанре сюиты, создав красочные, разнообразные по тематике и содержанию произведения.

Р.Миришли оказался первым, кто обратился к жанру концерта для оркестра азербайджанских народных инструментов. Вдохновенно созданный им концерт из трех частей поражает слушателей глубиной лиризма, психологической утонченностью. В драматических эпизодах музыка отличается высокой степенью эмоционального накала. Композитор, широко используя сокровища народного творчества, достиг неповторимой выразительной силы в созданных им музыкальных картинах на основе элементов мугама и народной песни.

Первая часть концерта построена на разработке двух контрастных тем. Начальная тема по своему характеру близка интонационному строю мугама «Шур». Вторая обладает потенциалом динамического развития, свойственного мугаму «Чаргях». Разработка тем на протяжении всей части поручена отдельным группам оркестра, в их исполнении проявляется красочность инструментальных оттенков, сообщенных композитором.

Во второй части, по ходу ее исполнения и раскрытия образов, проявляется лирическое настроение, а в финале – передана картина праздника, ликования народа. Автор, используя в заключительной части с большим мастерством интонационный строй мугамов «Шур» и «Чаргях», смог создать необычайно рельефные образы радостного, игрового начала.

Партитура концерта, в целом, отличается необычайной колоритностью и утонченностью. Особую выразительную силу характеру звучания придают естественность и яркость тембровых красок. Р.Миришли в данном сочинении были широко использованы художественные и технические возможности оркестра азербайджанских народных инструментов, мастерством отличилась и работа с тембрами. Произведение привлекает внимание и вызывает интерес своими рельефными и запоминающимися мелодиями, созданными на основе национальной ладовой системы, богатством тембровой драматургии. Следует отметить здесь и естественный синтез классических принципов формообразования с закономерностями развития материала, свойственными национальному мелосу [1, 78].

В произведениях, написанных Р.Миришли для оркестра народных инструментов, открывается яркая картина связей автора с традициями родной музыки. Именно по этому, практически все его работы отличаются программной определенностью, рельефностью передачи интонаций мугама и фольклора, в целом.

Одним из первых сочинений Р.Миришли в сфере театральной музыки было произведение, поставленное на сцене Азербайджанского Государственного Театра Музыкальной Комедии в 1983 году. Это музыкальная комедия под названием «Похищенная невеста». Вторым произведением такого типа стала музыкальная комедия по мотивам Исы Меликзаде «Подойди же ближе!» В названных спектаклях музыка Р.Миришли имеет огромное значение в плане правдивого отражения художественных образов, передачи особой силы их эмоционального воздействия.

Произведения Рамиза Миришли для драматического театра, также, привлекают внимание своеобразием и индивидуальностью авторского почерка. Он

создал музыку к сорока спектаклям, идущим на сценах республиканских театров. Среди них назовем такие, как «Легенда Карабаха» по мотивам Гейбуллы Расулова для Азербайджанского Национального Академического Драматического Театра, «Моя тетушка – мастерица петь» на сюжет Акрама Айлисли, «Снегурочка» - Теймура Эльчина, «Будьте счастливы» - Исы Меликзаде для Театра Юного Зрителя, «Алмаз» по мотивам Дж.Джаббарлы для Государственного Драматического Театра Гянджи. Имеется, также, целый ряд постановок с его музыкой, представляющих репертуар театров Сумгаита, Ленкорани, Шеки, Мингечаура.

Музыку, отличающуюся особой красотой и надолго оставляющую след в памяти, Р.Миришли создал для спектаклей Нахичеванского Государственного Музыкального театра имени Д.Мамедкулизаде – «Азер», «Мать» на сюжеты Гусейна Джавида, «Первый день праздника» - по мотивам Назима Хикмета, «Весть» - Дж.Джаббарлы, «Мой прекрасный, мой любимый господин» - Кямали Агаевой и множество других. Различные отрывки из музыки к театральным представлениям, как вокальные, так и инструментальные, Р.Миришли, впоследствии, переработал в самостоятельные завершённые произведения. Посредством богатых по интонационному строю и красочных мелодий, Р.Миришли смог раскрыть внутренний мир образов, воплощенных в спектаклях и воодушевил исполнителей «панорамой» различных настроений. Именно по этому (и благодаря столь выразительной музыке), сценические образы обретают самые разные начала – иногда песенно-лирическое (романс), иногда – танцевальное, игровое (танец), порой – шуточное.

Важную, можно даже сказать, ведущую ветвь композиторской практики Р.Миришли составляет песенное творчество. Художник, вносящий с каждой новой своей песней ценный вклад в сокровищницу национального музыкального искусства, он явился, в данной сфере, одним из ярких представителей профессиональной композиторской школы Азербайджана.

Его первой песней, написанной в 1962 году на слова Ислама Сафарли стали «Волны». Исполненная впервые одним из крупнейших мастеров эстрадного пения Шовкет Алекперовой, она принесла композитору большой успех. Песни, появившиеся в последующие годы («Пой тар» на слова М.Мушвига и другие), оставляя глубокий след в памяти слушателей, способствовали завоеванию композитором всенародного признания и любви [2, 7].

Песенное творчество Р.Миришли, также, привлекает внимание широтой охвата тем и разнообразием сюжетов. С этой точки зрения его можно разделить на несколько больших групп. Среди них – мелодии, воспевающие отчизну и красоту родного края, повествующие о героях труда, посвященные любовной лирике и многие другие.

В песнях, обладающих индивидуальным обликом, не похожих друг на друга, восхищает мелодизм, глубина в раскрытии содержания и разнообразие средств выразительности. Многие из них описывают жизнь народа, его традиции и моральный дух. «Здравствуй, река Кюр!» на слова Д.Мамедова, «Мелодии Нахичевани» на слова И. Сафарли и ряд других относятся к данной группе.

Трудовые песни композитора, также, отличаются естественностью, искренностью, силой эмоционального воздействия. «Гюльсара» на слова М.Алиева, «Девичье отражение» на слова Р.Зеки, воспевая труд обыкновенных людей,

раскрывают их мастерство, подчас – героизм и увековечивают эти качества народа в памяти и сердцах слушателей.

Лирические песни Р.Миришли отличает ряд особенностей. В песнях «Волны», «Приди, моя жизнь», «Подойди к источнику», «Я нашел тебя», «Праздничные вечера» словно оживают теплые человеческие чувства, дыхание весны, аромат ее первых цветков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Композитор является мастером в плане создания мелодий. Его произведения обладают яркими, запоминающимися темами. Его творчество, в целом, обогащено и базируется на интонационном строе азербайджанских народных песен, ашугских напевов, мугама. В особенности свое проявление здесь находят мелодии народных песен.

Как инструментальные, так и вокальные сочинения Р.Миришли вошли в репертуар известных исполнителей-солистов и музыкальных коллективов. Глубокое вдохновение при их исполнении проявляют молодые, начинающие свой артистический путь, музыканты.

KAYNAKLAR

1. Zöhrabov R.F. Mahnılar... Mahnılar... // Bəstəkarlarımız haqqında söz. I kitab. Bakı, Şur, 1995. s.76-80.
2. İsmayılova G.H. Bəstəkar Ramiz Mirişli. Bakı, 2000.

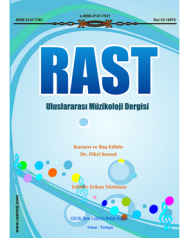


RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2015.03.02.00057



TANBURÎ CEMİL BEY'İN TAKSİM İCRALARI VE HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN NAZARİYATINDAKİ HÜSEYNÎ MAKAMI UYGULAMALARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Cevahir Korhan İŞILDAK¹
Banu GEBOLOĞLU²

ÖZET

Bu araştırma³, Türk MüsİKİSİ saz icracılığının önde gelen isimlerinden olan Tanbûrî Cemil Bey'in icrasının, günümüz Türk MüsİKİSİ eğitiminde yaygın bir şekilde kullanılan H. S. Arel nazariyatı ile arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymak amacı ile yapılmıştır. Bu amaçla arşiv taraması yapılarak taksİM icralarına ulaşılmıştır. Çalışma, Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamında klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr ile icra ettiği, toplam üç taksİM ile sınırlandırılmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in bu taksİmleri önce notaya alınmış ardından da dizi, seyir özelliği, kullanılan çeşniler ve ses aralığı açısından incelenmiştir. H. S. Arel nazariyatında yer alan hüseyinî makamına ait bilgiler ise H. S. Arel'in 1968 yılında yayınlanan Türk MüsİKİSİ Nazariyatı Dersleri adlı kitabından alınmış ve Tanbûrî Cemil Bey'in icrası ile dizi, seyir özelliği, kullanılan çeşniler ve ses aralığı açısından karşılaştırmaları yapılmıştır. Bunun sonucunda makamın işlenişinde farklılıklar olduğu ortaya çıkmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in icrası ile H. S. Arel nazariyatı karşılaştırıldığında hüseyinî makamının dizi açısından tamamen benzerlik göstermediği görülmüştür. Sonuç bölümünde yapılan karşılaştırmalar doğrultusunda benzerlik ve farklılıklara yer verilmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'in taksİM icraları için yapılan bu tür bir çalışmanın, Tanbûrî Cemil Bey'in çalışmanın sınırlılıkları haricindeki taksİmlerinde ve diğer önemli virtüözlerin icralarında da uygulanması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk MüsİKİSİ Nazariyatı, Hüseyini Makamı, TaksİM, Tanbûrî Cemil Bey, Hüseyin Sadettin Arel.

¹ Öğr. Gör. Cevahir Korhan İŞILDAK, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / TÜRKİYE, korhanisildak@gmail.com

² Öğr. Gör. Banu GEBOLOĞLU, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / TÜRKİYE, banu.gebologlu@gop.edu.tr

³ Araştırmadaki bazı bölümler Cevahir Korhan İŞILDAK'ın Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde 2015 yılında tamamlanan Yüksek Lisans tezinin bir kısmını içermektedir.

A COMPARISON OF TANBURİ CEMİL BEY'S IMPROVISATION PERFORMANCE TO HÜSEYİNİ MAQAM AND H. S. AREL THEORY

ABSTRACT

The present study was carried out to compare and contrast the performance of Tanburi Cemil Bey, one of the leading performers of Turkish musical instruments, to H. S. Arel theory commonly used in modern Turkish musical training. For this purpose, an archive search was carried out and improvisation performances of Tanburi Cemil Bey were revealed. The study was confined to three improvisations by Tanburi Cemil Bey performed in hüseyinî maqam played by classical kemancha, tanbur and string tanbur. These improvisations of Tanburi Cemil Bey were first notated and then were studied in terms of scale, melodic pattern, tastes used and vocal interval. Information about hüseyinî maqam in H. S. Arel theory was taken from the Theoretical Courses in Turkish Music book of Hüseyin Sadettin H. S. Arel published in 1968, and comparisons were made in terms of scale, melodic pattern, tastes used and vocal interval. When the performances of Tanburi Cemil Bey were compared to H. S. Arel theory, it was revealed that hüseyinî maqam did not fully resemble with regard to tune. In the final part, similarities and contrasts were discussed based on comparisons made. It was concluded that similar analyses to the present one conducted on improvisation performances of Tanburi Cemil Bey should also be carried out on other improvisations of the performer which were not included in the present study as well as the performances of other great virtuosos.

Keywords: Theory of Turkish Music, Hüseyinî Maqam, İmprovizasyon, Tanburi Cemil Bey, Hüseyin Sadettin Arel,

GİRİŞ

Türk mûsikîsinin önemli saz icracılarından olan ve yaşadığı dönemde taksîmleri kayıt altına alınarak icrasını doğrudan dinleyebilme imkânı bulduğumuz Tanbûrî Cemil Bey (d.1871 – ö.1916), icralarıyla günümüzde de tüm sâzendelere yol gösterici olmuştur. Ustalığı yalnızca tek bir sazla sınırlı kalmayan Tânbûrî Cemil Bey, saz mûsikîsini, özellikle de taksîm formunu çok daha önem arz edecek bir konuma getirmiştir. Sanatsever bir aile çevresinde yetişen Tanbûrî Cemil Bey, küçük yaşta başladığı tanbûr sazında zamanla vitüzlük seviyesine ulaşmıştır. Tanbûrî Cemil Bey genç yaşta mûsikî çevrelerinde kendini önemli saz icracısı olarak kabul ettirmiş ve icra ettiği sazlarda yeni uslûplar geliştirmiştir^{4,5}. Her ne kadar ismi tanbûr ile ünlense de, sâzendelik hayatında klasik kemençe, lavta, yaylı tanbûr ve viyolonsel de önemli yer kaplamaktadır. Önemli özelliklerinden biri de icra ettiği her sazda tanbûrdaki başarısını yakalaması olmuştur.

“Cemil Bey’in sanatının kaynağında üç etki görülür. Herşeyden önce klasik fasıl musikisi anlayışı ve zevki içinde yetişmiştir; bu onu geçmişe bağlayan yanıdır. Halk Musikisine duyduğu sevgi ikinci önemli yönüdür” (Çelik, 1995: 5). Taksîmlerinde ve bestelediği eserlerde sanatındaki halk müziği etkilerini görmek mümkündür. Ninni,

⁴ Yılmaz Öztuna eserinde benzer görüşlere sahiptir (Öztuna, 2006, s:185).

⁵ Mes’ud Cemil’in kitabındaki bilgiler bu görüşü destekler niteliktedir (Mes’ud Cemil, 2012, s:221).

Çoban taksîmi gibi icraları ve bestelediği Çeçen kızı adlı eseri halk müziği motiflerini yansıtmaktadır. “Batı müziğine duyduğu ilgi sanatçının üçüncü yönünü oluşturmaktadır (Çelik. 1995: 5). İcralarında klasik müzikî ezgileri dışında gerek çoksesliliği kullanması gerekse de kullandığı perdelerin üçlü ve beşli seslerini kimi zaman aynı anda kimi zaman ardarda duyurması bu ilginin kanıtı niteliğindedir. Cinuçen Tanrıkorur’un desteklediği üzere Tanbûrî Cemil Bey’in Batı müziğine yakınlığı Ferahfeza ve Şedaraban taksimlerinin son hanelerindeki melodik yapıda da görülmektedir.

“Taksîm, Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde icracılar için yeteneklerini, bilgi seviyelerini, çalgılarına olan hâkimiyetlerini gösterebilecekleri bir özgürlük alanı olmuştur” (Kaçar, 2002: 3). Taksîm, saz müzikîsine ait bir türdür ve taksîmin doğaçlama yapılacak olması, icracının hem çok iyi derecede nazarî bilgiye sahip olmasını hem de sazına teknik açıdan hâkim olmasını gerektirir (Soysal; Giray, 2015). Geçmişten bugüne birçok kuramcı taksîmin zorluğunu ve önemini belirtmiştir. Örneğin; Kantemiroğlu taksîmi en hoş ve güzel nağme olarak vurgular, Fonton eserinde icracının yetenek ve zevkinin taksîmlerde kendini gösterdiğini söyler, Tanrıkorur ise başarılı bir taksîmin icracının sanatındaki becerisine ve müzikî bilgisine dayandığını belirtmiştir. Taksîm usûlsüz olarak icra edilen bir tür olmasıyla birlikte Tanbûrî Cemil Bey’in taksîmlerinde kimi zaman usûllü kısımlarda bulunmaktadır. Usûllü kısımlarda ana ezgiye eşlik eden dem sesleri kullanılmıştır. Tanbûrî Cemil Bey, Türk müzikîsine yalnızca icraları ve besteleriyle katkıda bulunmakla kalmamış nazarî çalışmalarda da bulunmuştur. IX. yüzyılda başlayan nazariyat çalışmalarına, Tanbûrî Cemil Bey de Rehber-i Müsikî adlı nazariyat kitabıyla devam ettirmiştir. İlk defa 1904 yılında yayınlanan “Rehber-i Müsikî” isimli kitabında, Türk müzikîsinde kullanılan makam ve usûllerin tanımlarına, ses ve çalgı müziği notalarına, sesin tınısına ve yüksekliğine, Türk müzikîsinde kullanılan seslere, birçok müzik teriminin tanımına, çalgıların akort sistemlerine ve Türk müzikîsi ile Batı Müziği’nin kısa bir karşılaştırmasına yer vermiştir. Türk müzikîsi nazariyat çalışmalarına Tanbûrî Cemil Bey ile aynı dönemde yaşamış olan Hüseyin Sadettin H. S. Arel (d.1880 – ö.1955) de katkıda bulunmuş ve hâlâ Türk müzikîsi eğitim sisteminde yaygın olarak kullanılmakta olan H. S. Arel nazariyatını geliştirmiştir. H. S. Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek ile birlikte Rauf Yektâ Bey’in Türk müzikîsi ses sistemi üzerine ortaya koymuş olduğu 24 perdeli sistemi ele alarak üzerinde çalışmalar yapmış ve H. S. Arel – Ezgi – Uzdilek sistemini oluşturmuşlardır. “Onun için bugün Türk Müsikîsi’nde kullanılan ve kabul edilen sistem ve nota yazısına Arel – Ezgi – Uzdilek sistemi denmektedir ve ağırlık Arel’e ait olduğu için adı başa alınmıştır” (Öztuna, 2006: 85).

Yapılan kaynak taramalarının sonucunda, daha önce yapılmış bilimsel çalışmalarda Tanbûrî Cemil Bey’in, icra özelliklerine yönelik birçok araştırma yapılmasına karşın, taksîmleri vasıtasıyla makam anlayışını ortaya çıkarmaya yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Çalışma dâhilinde incelenen Tanbûrî Cemil Bey’in taksîm icralarının, makam unsurları açısından ele alınarak günümüz Türk müzikîsi eğitim sisteminde yaygın olarak kullanılan H. S. Arel nazariyatı ile karşılaştırılması yapılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Türk müzikîsi çalgı icracılığında bir ekol olmuş ve çalgı icracılığının gelişmesindeki en önemli isimlerden biri olan Tanbûrî Cemil Bey’in, taksîmlerindeki makam anlayışını, kullanılan diziler, ezgiler ve geçkilerle ortaya koymaktır. Ayrıca Tanbûrî Cemil Bey’in makam anlayışının halen Türk müzikîsi

eğitiminde kullanılan H. S. Arel nazariyatı ile karşılaştırılarak, benzer ya da farklı yönlerinin ortaya konması ve H. S. Arel nazariyatı içerisindeki yerinin tespit edilmesi de çalışmanın genel amacını oluşturmaktadır.

METODOLOJİ

Araştırmanın verilerini Tanbûrî Cemil Bey taksimlerine ait ses kayıtları oluşturmaktadır. Ses kayıtları kaynak tarama yöntemiyle elde edilmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'in icrasında süslemeler vasıtasıyla kullandığı notalar, yaptığı çeşnileri ortaya koymak açısından önem kazanmaktadır. Bu açıdan ses kayıtları, kullanılan tüm çarpma, grupetto, mordan vb. süsleme notalarını da daha net duyabilmek için Windows Media Player programı ile %50 yavaşlatılarak notaya alınmıştır. Notaya alınan bu taksimler Finale 2011 programı ile yazılmıştır. Notaya alınan taksimlerde ise hem günümüz Türk müzikî eğitimi H. S. Arel nazariyatının temel alınması hem de karşılaştırmaların daha anlaşılabilir olması açısından donanım olarak H. S. Arel'in "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri" adlı kitabındaki makam donanımları esas alınmıştır. Daha sonra kayıtlar tekrar dinlenerek taksimlerde kullanılan makam dizileri ve gösterilmiş olan tüm çeşniler tespit edilmiştir. Bu diziler ve çeşniler, Finale 2011 programı ile resim dosyasına dönüştürülmüş ve açıklanarak sunulmuştur. Tanbûrî Cemil Bey'in taksimlerinin analizi sonucu ortaya çıkan makam dizileri, seyir özelliği açısından inicilik özelliği gösteren makamlarda tizden başlanarak yazılmıştır. Çıkıcı ve inici – çıkıcı özelliğe sahip makamlarda ise diziler pestten tize doğru yazılmıştır. H. S. Arel nazariyatında hüseyinî makamı açıklamaları ise Hüseyin Sadettin H. S. Arel'in adı geçen kitabında açıklandığı gibi verilerek dizi, seyir özelliği, kullanılan çeşniler ve ses aralığı açısından incelenmiştir. H. S. Arel nazariyatında hüseyinî makamına ait ses aralığı H. S. Arel'in bu makam için verdiği örnek seyir esas alınarak oluşturulmuştur. Elde edilen bulgular karşılaştırma yöntemi kullanılarak karşılaştırılmış ve sonuçlara varılmıştır.

SINIRLILIKLAR

Çalışma, Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamını kullanış özelliklerini ortaya koyan taksimleriyle ve H. Saadettin Arel'in nazariyat kitabında yer alan Hüseyinî makamı anlatımıyla sınırlandırılmıştır. sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede Tanbûrî Cemil Bey'in klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr ile icra ettiği üç taksim incelenmiştir.

BULGULAR

Tanbûrî Cemil Bey'in Taksimlerinde Hüseyinî Makamı

Çalışma sınırlılıkları dahilinde, Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamı icrasına ait klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr olmak üzere üç taksimine ulaşılmıştır. Ulaşılan bu taksimler sırasıyla dizi, ses aralığı, seyir özelliği ve kullanılan çeşniler açısından incelenmiştir. Taksimlerde seyir özelliği, icrada kullanılan dizilerin dörtlü ve beşlilerin belirtilmesinin yanı sıra melodik hareket olarak da açıklanmıştır. Türk müzikîsinde melodik hareket çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı olmak üzere üçe ayrılır. H. S. Arel'e göre çıkıcı seyir, *pestten tize doğru ilerleyen*, inici seyir, *tizden peste doğru ilerleyen seyirlerdir*. H. S. Arel, inici-çıkıcı seyir için net bir tarif yapmamış, bazı makamların hem inici hem çıkıcı özelliğe sahip olduğundan bahsetmiştir (Arel, 1968, s:14). İnici-çıkıcı seyir *güçlü civarından başlayan seyirlerdir*. Bu tanımlardan yola çıkılarak makamın seyir özelliğinin inicilik çıkıcılık açısından açıklaması yapılmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî Taksîmlerinde Kullanılan Diziler

Hüseyinî makamında yapılan üç taksîm de incelendiğinde, Tanbûrî Cemil Bey'e göre makamın dizisinin, düğâh perdesi üzerinde hüseyinî beşlisine, hüseyinî perdesi üzerinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğu görülmektedir. “Hüseyinî makamında, özellikle inici nağmelerde, iniş câzibesıyla bâzan Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılır ve Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü meydana gelir. Bu diziyeye de Acem’li Hüseyinî dizisi denir” (Özkan, 1990: 156). Tanbûrî Cemil Bey'in icrasında da, özellikle karara giderken, eviç perdesi yerine acem perdesini duyurarak acemli hüseyinî dizisini kullandığı göze çarpmaktadır.



Nota 1: Hüseyinî taksîminde kullanılan diziler



Nota 2: Özkan'a göre acemli hüseyinî dizisi

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî taksîmlerinde ses aralığı ve kullanılan perdeler

Tanbûrî Cemil Bey, hüseyinî makamında yaptığı tanbûr ve yaylı tanbûr taksîmlerinde, en tiz perde olarak tiz çargâh perdesini kullanmıştır. Klasik kemençe taksîminde ise bu aralık tiz acem perdesine kadar uzanmaktadır. Pest bölgeye gelindiğinde, klasik kemençe ve yaylı tanbûr taksîminde makamın yeden perdesi olan rast perdesine kadar kullanılmıştır. Tanbûr taksîminde bu aralık, tiz bölgedeki ezgilerin pest oktavlarındaki çeşitlenmeleri nedeniyle yegâh perdesine, ritimli bölgede kullandığı dem sesleri ile birlikte kaba düğâh perdesine kadar genişlemektedir (Nota 3.). Ancak kaba düğâh ile yegâh perdeleri arasındaki bölgenin kullanılmadığı görülmektedir.



Nota 3: Hüseyinî taksîmlerinde ses aralığı

Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî taksîmlerinde kullandığı perdeler genel itibarıyla benzerlik göstermektedir. Ancak tanbûr taksîminden farklı olarak, klasik kemençe ve yaylı tanbûr taksîminde, nevâda rast çeşnisinin yedeni olan nim hicaz perdesini kullanmıştır. Nota 4.'de, hüseyinî taksîmleri içerisinde kullanılan bütün perdelerin birarada görülebilmesi açısından nim hicaz perdesi de eklenmiştir.

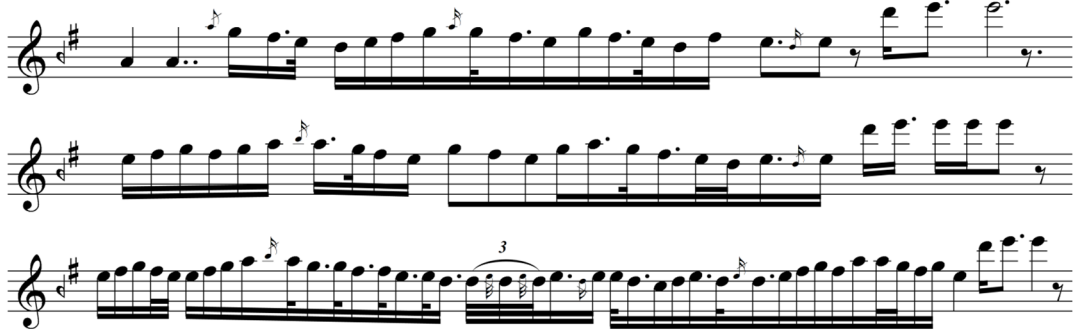


Nota 4: Hüseyinî taksimlerinde kullandığı perdeler

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî Taksimlerinde Seyir Özelliği

Hüseyinî klasik kemençe taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey, klasik kemençe taksimine makamın karar perdesi olan düğâh perdesinden başlasa da ezgiyi hemen güçlü hüseyinî perdesi üzerindeki seslere taşımış ve bu perde üzerinde uşşak çeşnisi ile yarım kalışlar yapmıştır. Hüseyinî perdesindeki kalışları güçlendirmek için ezgi sonlarında tiz hüseyinî perdesini de duyurmuştur.



Nota 5: Hüseyinî'de uşşak çeşnili yarım kalışlar

Hüseyinî makamı icrasında zaman zaman özellikle karara giden inici nağmelerde eviç perdesi yerine acem perdesini kullanmış ve acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış yaparak taksimini sonlandırmıştır.



Nota 6: Acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış – 1



Nota 7: Acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış - 2

Hüseyinî tanbûr taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey hüseyinî makamında yaptığı tanbûr taksimine, rast – gerdaniye ses aralığını kullanarak hüseyinî perdesi üzerinde uşşak çeşnisi ile yaptığı yarım kalışla başlamıştır.



Nota 8: Rast – gerdaniye ses aralığı



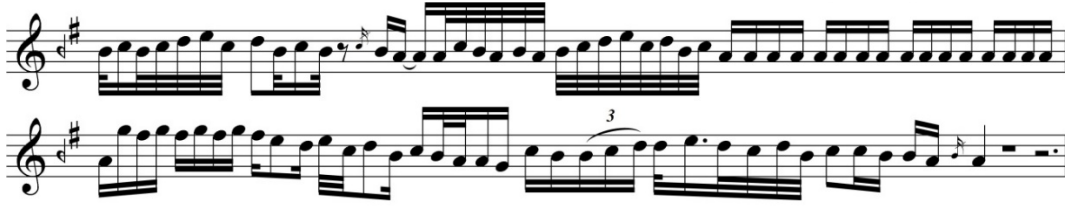
Nota 9: Hüseyinîde uşşak çeşnili kalış

Taksîminde sıklıkla beşli ve yedili aralığı duyuran Tanbûrî Cemil Bey, ezgiyi karar perdesi olan düğâhtan gerdaniye perdesine taşımış, hüseyinî perdesi üzerindeki sesleri kullanarak bu perde üzerinde uşşaklı yarım kalışı tekrarlamıştır.



Nota 10: Hüseyinî'de uşşak çeşnili kalış

Tanbûrî Cemil Bey, ezginin devamında hüseyinî makamı dizisi seslerini inici – çıkıcı ezgilerle kullanarak düğâh perdesi üzerinde hüseyinî dizisiyle yarım kalış yapmıştır.



Nota 11: Düğâhta hüseyinî çeşnili yarım kalış

Tanbûrî Cemil Bey, düğâh perdesindeki kalışın ardından, özellikle güçlü perdesi üzerindeki ve makamın tiz bölgesindeki genişlemesinde bulunan sesleri kullanarak, hüseyinî perdesinde uşşak çeşnili kalışları göstermiştir. Tanbûrun ses genişliği özelliğinden de yararlanarak aynı ezgilerin pest oktavlarındaki çeşitlemeleriyle bu perde üzerindeki kalışları güçlendirmiştir.



Nota 12: Hüseyinî'de uşşak çeşnili kalış

Tanbûrî Cemil Bey taksîmine usûllü olarak devam etmiştir. Usûllü olarak devam eden taksîimde kaba düğâh ve yegâh perdelerini de dem perdeleri olarak ezgiyle aynı anda, düyek usûlünün darblarına uygun olarak duyurmuştur. Bu bölümde rast – tiz segâh ses aralığındaki bölgeyi kullanan Tanbûrî Cemil Bey, düğâh perdesindeki hüseyinî çeşnisi ile yaptığı tam kalışla taksîmini sonlandırmıştır.

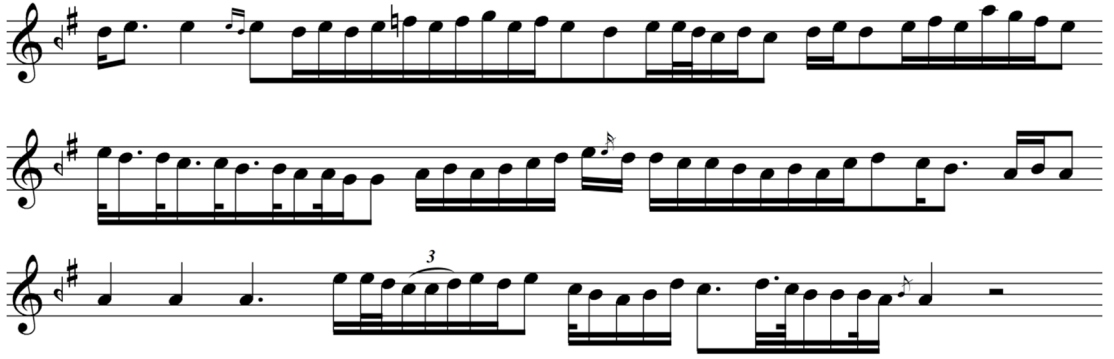
Nota 13: Dügâhta hüseyinî çeşnili tam kalış

Hüseyinî yaylı tanbûr taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey makamın güçlüsü olan hüseyinî perdesinde uşak çeşnili yarım kalış yapmıştır. Bu çeşni sırasında nim hicaz perdesini altere ses olarak kullanmıştır.

Nota 14: Hüseyinîde uşak çeşnisi ile yarım kalış

Eviç perdesi yerine acem perdesini kullanarak çargâh perdesinde çargâhlı kalış yapan Tanbûrî Cemil Bey, ezgiyi dügâh perdesine taşımış ve bu perde üzerinde hüseyinî çeşnisi ile yarım kalış yaparak makamın dizisini tamamlamıştır.



Nota 15: Dügâhta hüseyinî çeşnili yarım kalış

Tanbûrî Cemil Bey taksîmin devamında eviç ve acem perdelerini deęişimli olarak kullanmış ve ezgiyi düğâh perdesi üzerinde acemli hüseyinî dizisi ile sonlandırmıştır.



Nota 16: Dügâh perdesinde acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış

Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî taksîmlerinde ortak olarak görülen, ezginin karar perdesiyle başlayıp hemen ardından güçlü perdesi civarına taşınmasıdır. Tanbûr ve yaylı tanbûr taksîmlerinde durak ve tiz durak arasındaki perdelerde oluşturulan ezgilerle devam etmiş ve karar perdesinde tam kalışla sonlanmıştır. Bu durum klasik kemençe taksîminde deęişkenlik gösterir. Ezgiler hem pest hem de tizde ardarda devam etmiştir ve bundan dolayı tiz durak perdesi üzerindeki sesler de kullanılmıştır. Seyir özellięi açısından incelendiğinde taksîmlerde makamın inici-çıkıcı seyir özellięine sahip olduęu görülmektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamı seyrinde, taksîm sonlarında karar perdesindeki tam kalışı yaparken, eviç perdesinin yerine acem perdesini kullanması da dikkat çekicidir.

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî Taksîmlerinde Kullanılan Çeşniler

Hüseyinî klasik kemençe taksîmi

Taksîm boyunca makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini ve bu perdenin tiz oktavındaki tiz hüseyinî perdesini sıkça duyuran Tanbûrî Cemil Bey, bu perdelerine hemen ardından nevâ – tiz hüseyinî ses aralığını kullanarak muhayyer perdesinde hüseyinî çeşnisini göstermiştir.



Nota 17: Nevâ - tiz hüseyinî ses aralığı

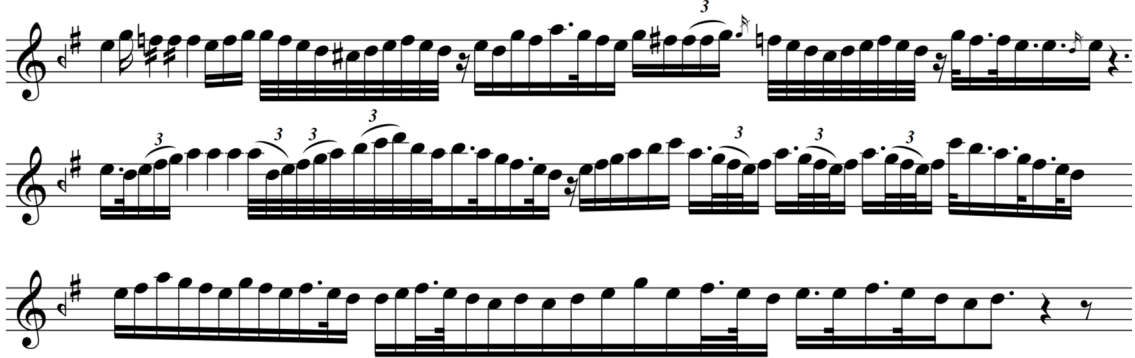


Nota 18: Muhayyerde hüseyinî çeşnili asma kalış

Tanbûrî Cemil Bey, çargâh – tiz nevâ ses aralığındaki bölgeyi kullanarak önce hüseyinî perdesini duyurmuş ardından da nevâ perdesinde rast çeşnisini göstermiştir. Nevâ perdesindeki rast çeşnisini göstermeden önce de zaman zaman eviç perdesi yerine acem perdesini, çargâh perdesi yerine de nim hicaz perdesini kullanarak nevâ üzerinde yedeni ile birlikte bûselik çeşnisi seslerini duyurmuştur.



Nota 19: Çargâh – tiz nevâ ses aralığı



Nota 20: Nevâda rast çeşnili kalış

Hüseyinî tanbûr taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey hüseyinî tanbûr taksîminde, makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini sıkça duyurmuş ardından nevâ perdesinde rast çeşnisiyle kalış yapmıştır.



Nota 21: Nevâda rast çeşnili kalış

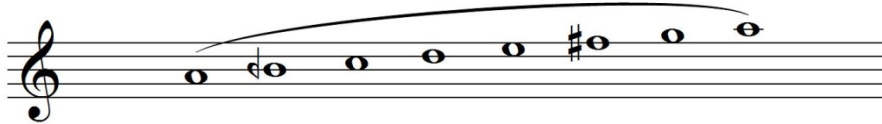


Nota 26: Rast makamı dizisinin güçlü üzerindeki ve tizde genişlemiş bölgesi

H. S. Arel nazariyatında Hüseyinî makamı

Seyir açısından çıkıcı olan hüseyinî makamının dizisi hüseyinî beşlisine tiz tarafta bir uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelir. Beşli ile dörtlünün birleşim yerindeki perde güçlü perdesidir ve kararı düğâh perdesidir. H. S. Arel'in hüseyinî makamı için verdiği örnek seyir incelendiğinde, makamın muhayyer - düğâh perdeleri arasında kullanıldığı görülmektedir

Hüseyinî makamının dizisi



Nota 27: H. S. Arel nazariyatında hüseyinî makamı dizisi



Nota 28. Hüseyinî makamı örnek seyir

SONUÇ

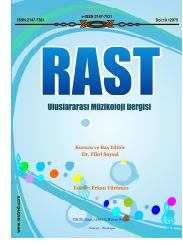
Dizi açısından; Tanbûrî Cemil Bey'in icralarında hüseyinî makamı dizisinin, düğâhta hüseyinî beşlisine hüseyinîde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca icralarda düğâhta hüseyinî beşlisine hüseyinî üzerinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan acemli hüseyinî dizisi de kullanılmıştır. H. S. Arel ise bu makama dair yalnızca hüseyinî makamı dizisini göstermektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in icrası ile H. S. Arel nazariyatı karşılaştırıldığında her ikisinde de hüseyinî makamı dizisi kullanılması açısından benzerlik gösterirken, Tanbûrî Cemil Bey'in buna ek olarak kullandığı acemli hüseyinî dizisi farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses aralığı açısından; Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamındaki icralarına göre makam yegâh – tiz acem ses aralığında kullanılmıştır. H. S. Arel'in seyir örneğinde ise makam düğâh – muhayyer sekizli aralığında kullanılmıştır. Ses aralığı göz önünde bulundurulduğunda Tanbûrî Cemil Bey'in makamı daha geniş bir ses aralığında

kullanıldığı görülmektedir. Seyir açısından; Tanbûrî Cemil Bey'in icralarında makamın seyri, hüseyinî perdesindeki uşşak çeşnili yarım kalışla başlamıştır. Hüseyinî perdesinin güçlendirilmesinin ardından düğâh üzerinde hüseyinî dizisi gösterilmiş ve acemli hüseyinî dizisi seyir son bulmuştur. H. S. Arel nazariyatında bu makama ait örnek seyirde de karar perdesinden başlayan hüseyinî makamının seyri hüseyinî perdesinin güçlendirilmesi ve bu perde üzerinde yapılan uşşak çeşnili kalışla başlamıştır. Makamın seyri dizinin sesleriyle düğâh perdesinde yapılan hüseyinî çeşnili tam kalışla sonlandırılmıştır. Hüseyinî makamının seyirinde icrada kullanılan acemli hüseyinî dizisinin kullanıldığı çeşniler dışında bir fark görülmemektedir. Çeşni açısından; hüseyinî makamındaki üç icrada da ortak olarak nevâda rast çeşnisini kullanan Tanbûrî Cemil Bey'in, taksîmlerinde çargâhta çargâh ve segâhta ferahnâk ve muhayyerde hüseyinî çeşnilerini de kullandığı görülmektedir. H. S. Arel nazariyatında bu makama ait gerek açıklamalarda gerek seyir örneğinde dizinin güçlü ve durak perdelerindeki çeşnilerin dışında bir çeşni görülmemektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamındaki klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr icralarına yönelik yapılan çalışmanın yine Tanbûrî Cemil Bey'in diğer saz icralarında da uygulanmasının icracıların makam algısını geliştirmek açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Türk mûsikisindeki diğer virtüözlerin icralarının da notaya alınarak makam algısı açısından incelenmesinin Türk mûsikisiyle ilgilenen icracıların makam algısını geliştirmek açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- H. S. Arel, H. S., (1968). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.
- Charles, F. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çev. C. Behar). (Birinci Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çelik, B. B., (1995). *Tanbûrî Cemil Bey'in Kemençe İcrasının Özellikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 5.
- Kaçar, G. Y., (2002). *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksîmleri (Taksîm Notaları, Analiz ve Yorumlar)*. (Birinci Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaçar, G. Y., (2012). *Türk Mûsikisi Rehberi*. (İkinci Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitâb-ı İlm'ül Mûsikî Alâ Vech'il-Hurûfât*. (Çev. Y. Tura). (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mes'ud Cemil (2012). *Tanbûrî Cemil'in Hayatı*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

- Özkan, İ. H., (1990). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsîkîsi; Akademik Klasik Türk San'at Müsîkîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. (Birinci Baskı C I). Ankara: Orient Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. (Birinci Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Soysal, F. & Giray, Z. (2013). *Taksim, Peşrev ve Saz Semaisi*, s.168-176, Bakü, Azerbaycan, Mart, 2013, ICTM, "The Role of Musical Instruments in Mugham/Dastgah and in the Related Musical Tradition of East Sempozyumu konferansı dahilinde , "The Role of Musical Instruments in Mugham/Dastgah and in the Related Musical Tradition of East Sempozyumu"



BƏSTƏKAR OQTAY KAZIMININ SİMFONİK YARADICILIĞINDA “ŞƏHİDLƏR” SİMFONİYASI

Təranə Yusifova¹

ÖZET

Təranə Yusifova tərəfindən təqdim olunmuş “Bəstəkar Oqtay Kazımının simfonik yaradıcılığında “Şəhidlər” simfoniyası” məqaləsində O.Kazımının “Şəhidlər” simfoniyası tarixi nəzəri baxımdan təhlil edilmişdir. Məqalədə bəstəkarın simfoniyası və onun əsasını təşkil edən ədəbi mənbə arasında müqayisələr və paralellər aparılmışdır. Simfoniya forma, musiqi dilinin xüsusiyyətləri, milli lad-intonasiya cəhətdən ətraflı şəkildə təhlil olunmuşdur. Beləliklə O.Kazımının “Şəhidlər” simfoniyası vokal-simfonik janrlar sırasına daxildir. Burada klassik simfoniyaadan fərqli olaraq xor, aparıcı da iştirak edir. Simfoniyaada poemanın əsasən iki bölməsinin hər birindən bir neçə kuplet istifadə olunmuşdur. Simfoniyaada sonata formasının elementləri də özünü büruzə vermişdir.

Anahtar Kelimələr: simfoniya, şəhidlər, poema, bəstəkar, forma, xor, aparıcı, solist.

СИМФОНИЯ «ШЕХИДЛЕР» В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА О.КЯЗИМИ

Тарана Юсифова

Резюме

Предлагаемая статья посвящена симфоническому творчеству Азербайджанского композитора О.Кязими и его симфонии «Шехидлер». В статье проводится теоретический и исторический анализ симфонии. Автор статьи приводит сравнение и параллели между симфонией и литературным источником. Симфония анализируется по отношению формы, музыкального языка. Симфония О.Кязими относится к вокально-симфоническим жанрам. Здесь в отличие от классической симфонии, присутствует хор и диктор. В симфонии использовалось две части из поэмы. В симфонии обнаруживаются элементы сонатной формы.

Ключевые слова: симфония, шехидлер, поэма, композитор, форма, хор, диктор, солист.

¹ Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı. Əbülfəz qızı.

"SYMPHONIC COMPOSER OGTAY KAZIMI "MARTYRS" SYMPHONY"

Tarana Yusifova

ABSTRACT

She submitted by Yusifova "symphonic composer Ogtay Kazimi "Martyrs" symphony" O.Kazimi article "Martyrs" symphony date have been analyzed theoretically. The author brings comparisons and parallels between the symphony and literature. Symphony analyzes the relative form of the musical language. Symphony O.Kazimi refers to the vocal-symphonic genre. Here, in contrast to the classical symphony, there is a choir and speaker. The symphony was used two parts of the poem. The symphony reveals elements of sonata form.

Keywords: Symphony, Alley of poem, the composer, the shape of the choir, speaker, soloist.

GİRİŞ

Azərbaycan xalqının tarixinə və yaddaşına qanlı faciə kimi yazılan 20 yanvar hadisələrində qətlə yetirilən günahsız şəhidlərə həsr olunan bu lirik-məzmunlu birhissəli simfoniya xalqın keçirdiyi ağır-acılar, anaların fəryadı öz əksini tapır. İmperiyanın törətdiyi vəhşiliklərə qarşı xalq şairi B.Vahabzadənin yazdığı «Şəhidlər» poemasının alovlu misralarından doğulan bu simfoniya O.Kazimi qələminin gücü ilə gözəl bir musiqi tablosu yaradaraq əsl vətəndaş mövqeyindən çıxış etmişdir və orijinal bir simfoniya bəstələmişdir. O.Kaziminin B.Vahabzadənin «Şəhidlər» poemasına müraciət etməsi təsadüfi deyildir.

O.Kazimi B.Vahabzadənin poeziyasındakı sadalanan bu xüsusiyyətləri çox həssaslıqla duyaraq, şairin «Şəhidlər» poemasında öz poetik fırçası ilə çəkdiyi rəngarəng lövhələri simfonik orkestrin və vokal musiqinin vasitəsilə əks etdirə bilmişdir. O.Kazimi və B.Vahabzadə eyni zamanədə nəfəs alıb, onun qayğı və həyəcanları ilə yaşayan insanlar idi. Təsadüfi deyildir ki, işğalçı rus ordusunun törətdiyi faciəyə həmin andaca öz etiraz səsinə ucaldan B.Vahabzadənin poeziyası tez bir zamanda, çox qısa vaxt ərzində O.Kaziminin ilhamlanaraq bəstəkarı gözəl lirik-epik simfoniyanı yaratmağa sövq edir. B.Vahabzadənin həyatı hadisələri dramatik planda canlandıran, xalqın ağrı və həyəcanlarını əks etdirən yüksək ictimai pafoslu «Şəhidlər» poeması təzadlarla dolu mübarizəni, üsyanı əks etdirir.

«Açıq söz» jurnalına verdiyi müsahibədə şair ağır bir itikidən bəhs edən bu poema haqqında belə deyir: «Bu əsərə mərsiyə demək olmaz. Mən onu üsyan kimi yazdım. Əsas leytmotiv budur ki, şəhidlər bizə ölümdən qorxmamaq dərslərini öyrətdilər». Poemanın bu leytmotivi O.Kaziminin lirik səpgili simfoniyanın ruhunu, məğzini təşkil edir. Lakin B.Vahabzadənin poeması açıq üsyandır. O.Kaziminin simfoniyasında isə bəstəkar öz üslubuna və dəsti-xəttinə uyğun daxilən üsyan edir.

Ümumiyyətlə lirik təbiətli bir bəstəkar kimi səciyyələndirilən O.Kazimi üslubu üçün tipik olan cəhətlər şairin poetik üslubu ilə üzvi şəkildə qovuşur. Bir faktı da qeyd etmək yerinə düşərdi ki, bəstəkarlarımız arasında 20 yanvar faciəsini musiqidə təcəssüm etdirən ilk bəstəkarlarımızdan biri məhz O.Kazimi olmuşdur. Bəstəkarın şəxsi arxivindəki simfoniyanın əlyazmasında son səhifədəki dərkənardan sonra 15.10.1990 tarixi qeyd olunur. Bəxtiyar Vahabzadənin «Şəhidlər» poeması isə 1990-cı ilin mart-iyun ayları

ərzində ərsəyə gəlmişdir. O.Kazımi günün aktual tələblərinə cavab verən simfoniyanı tez bir zamanda, təxminən elə poemanın yarandığı ildə, təqribən 4 ay müddətinə bitirmişdir. O.Kazımının B.Vahabzadə ilə yaradıcılıq tandemi çox gözəl baş tutmuş və 20 yanvar faciəsini lirik çalarlarla əks etdirən bir hissəli simfoniya yaranmışdır.

Bu mövzunun işıqlandırılmasında ilk addım atan bəstəkarlardan biri olmaqla O.Kazımi orijinal bir hissəli simfoniyasında özünəməxsus kompozisiya çərçivəsində şəhidlərin ümumiləşdirilmiş obrazını yaratmağa nail olmuşdur. Əsərin süjet dramaturgiyası da bir qədər özünəməxsusluğu ilə seçilir. Belə ki, simfoniya bir hissəli formada olsa da, onun daxilində silsilə elementləri özünü büruzə verir.

O.Kazımi bir hissəli simfoniya çərçivəsində XX əsrdə xalqımızın həyatında baş verən dəhşətli hadisədən aparıcının, qıraətçinin vasitəsilə söz açır və bu əsərə etsetik xüsusiyyət gətirir.

Fortepiano simfoniya sanki solist rolunda çıxış edir. «Şəhidlər» simfoniyası bəstəkarın 30 illik yaradıcılıq yolundakı bütün nailiyyətləri özündə cəmləşdirərək orijinal səpgidə bir əsər kimi meydana gəlmişdir. Təbiidir ki, bəstəkar bu əsərdə öz müəllimi, simfonik musiqimizin patriarxı və onun inkişafında özünəməxsus rolu olan C.Hacıyevin ənənələrindən də bəhrələnmiş, onun simfonizminin nailiyyətlərini əxz edib mənimsəmişdir.

Bütün bunlarla yanaşı qeyd etməliyik ki, simfoniya janrına xorun, vokal musiqinin əlavə olunması 60-70-ci illərin musiqisi üçün xarakterikdir. Simfoniya janrına vokal musiqinin daxil edilməsi musiqi tarixində Vyana Klassik Məktəbinin son nümayəndəsi, alman bəstəkarı L.V.Bethoven tərəfindən həyata keçirilmiş, bu təcrübənin davamı özünü romantik bəstəkarların yaradıcılığında, o cümlədən Berliozun simfonik əsərlərində, daha sonra Malerin, XX əsrin ortalarından etibarən isə D.Şostakoviçin simfoniyalarında göstərmişdir. Lakin bu ənənələr müasir dövrün aktual məsələlərini özündə canlandıran əsərlərdə mahiyyətini dəyişərək formalaşmış, vokal-simfoniyanın müxtəlif növlərinin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Vokal-simfoniyaların araşdırılması musiqişünaslıq elminin aktual problemlərindən birinə çevrilmiş və bu janrın müxtəlif növləri müəyyən edilmişdir: «1)Xor və simfonik orkestrin iştirak etdiyi böyük simfoniyalar (özündə kantata-oratorial janrlara yaxınlaşan); 2) kökü vokal silsilələr və solo kantatalardan doğan kamera tipli simfoniyalar; 3) əsasında simfonik janrın ənənələrini qoruyub saxlayan simfoniyalar, harda ki, vokal başlanğıc müəyyən hissələrdən (çox vaxt finalda) birində daxil olur».

Vokal simfoniya mətn problemi öz həllini vokal-instrumental janrlardan fərqli şəkildə tapır. Əsərdə bəstəkar poetik mətnin müxtəlif parçalarından istifadə edərək onun vahid ideya və süjet xətti altında birləşdirməyə nail olur. Bəstəkar B.Vahabzadənin «Şəhidlər» poemasına müraciət etməklə yanaşı, simfoniyanın mərkəzində xalq yaradıcılığına müraciət etmiş, bayatılardan da bəhrələnmişdir. Poema ilə bayatıların məzmunu isə bir-birini tamamlayaraq simfoniyanın əsasını təşkil edən faciə mövzusunun dramatik gücünü, emosional ahəngini artırmağa xidmət etmişdir.

Təbiidir ki, bəstəkar «Şəhidlər» simfoniyasında B.Vahabzadənin poemasından bütövlükdə deyil, simfoniyanın janr xüsusiyyətləri, miqyası ilə bağlı bəzi fraqmentlərdən istifadə etmiş, bu hissələr müəyyən ardıcılığa uyğun tərzdə yerləşdirilmişdir. Əsərdə müəyyən süjet xətti, ssenari vardır. Təxminən 40 səhifəlik «Şəhidlər» poemasının ən qabarıq hissələri seçilərək simfoniya istifadə olunmuşdur. B.Vahabzadənin poeması proloqla başlanır. Simfoniya proloqu istifadə

edilməsə də, orkestrdə xorun vokalizi bir növ bu bölməni əvəz edir. Qeyd etməliyik ki, poemanın orijinalı ilə müqayisədə bəstəkar bəzi misralarda cüzi dəyişikliklər etmişdir. Simfoniyanın növbəti bölməsində (*Moderato*) poemanın «Eşq olsun sizə» bölməsindən misralar verilir.

Poemanın «Eşq olsun sizə» bölməsindən parçalar sırf deklomasiya şəklində aparıcının ifasında səslənir. Simfoniyanın *Andantino* bölməsində isə artıq solist və qarışıq xor bir-birini əvəzləyir. Bu bölmədə bəstəkar xalq bayatısından istifadə etmişdir. I və III bayatını solist, II isə xor ifa edir.

Növbəti *Andante* bölməsində yenə aparıcı çıxış edir. Burada onun söylədiyi deklomasiya poemanın «Mənim günahkarlarım» bölməsindəndir. Simfoniyanın *Moderato-cantabile* bölməsində aparıcının ifasında səslənən «Qəlbimi boşaltmır çəkdiyim ah da» misraları poemanın həmin bölməsindən anaların fəryadını və naləsini əks etdirir. Aparıcının ifasında səslənən yanıqlı sözlər tarın ifasında Segah muğamı ilə müşayiət olunur.

Deklomasiyaların ifa olunduğu əksər bölmələrdə aparıcını orkestr və fortepiano müşayiət edir. Orkestrlə yanaşı, fortepiano deklomasiyaların ümumi əhval-ruhiyyəsinə, şeirlərin obraz-emosional məzmununa dayaqlı olur. Solist və xorun ifa etdiyi bölmədə isə fortepiano arxa plana keçir. Bu çıxışı orkestr müşayiət edir. Simfoniya da poemanın müəyyən parçalarının seçilməsi prinsipi ilə əsərin özündən irəli gəlir.

Beləliklə simfoniya da poemanın əsasən iki bölməsinin hər birindən bir neçə kuplet istifadə olunmuşdur. Seçilən misraların ardıcılığı poemanın əsas ideyasını qabardır. Simfoniyanı dinləyərkən maraqlı bir xüsusiyyət nəzərə çarpır. Poemanın müəyyən misraları yalnız qiraətçi tərəfindən deklomasiya şəklində orkestrin müşayiəti ilə ifa edilir. Bəstəkarın seçdiyi bu üç bayatının poetik mətni solist və xora həvalə olunur. O.Kazimi istər şairin poemasından, istərsə də xalq yaradıcılığından elə poetik nümunələri seçir ki, bunlar üslub baxımından bir-birinə yaxın olsun. Bəstəkar bu misraları sanki musiqi vasitəsilə bir-birinə geydirir, uyğunlaşdırır. Poetik mətnin əksər hissələrinin aparıcıya həvalə edilməsi nəticəsində poemanın pafosu daha da güclənir, şeirlərin üsyankar ruhu qabarıqlaşdırılır. Bəstəkarın musiqisinə xas olan sakit üsyankar fonunda deklomasiya verilməsi əsərin ideyasını parlaq tərzdə göstərir. Şairin «Şəhidlər» poemasından simfoniya da istifadə edilən «Şəhidlər qanına boyanan səsi, Zəbul Segahına sal sənə qurban» misraları isə «Muğam» poemasındakı misralarla assosiasiya yaradır.

Simfoniya da mətnin iştirakı emosional əhval-ruhiyyəni gücləndirmək və bədii məzmunun çatdırılmasında gücləndirici effekt rolunu oynayır. İlk anda sanki mətnin musiqidən daha çox diqqət çəkməsi hiss oluna bilər, lakin simfoniyanın musiqisi mətnlə sanki duet təşkil edərək bədii məzmunun iki tərəfli açılışında iştirak edir və dinləyicini baş verən hadisələrin mərkəzinə çəkir. Simfoniyanı dinləyərkən həmin faciənin həyəcanını, iztirabını sanki yenidən yaşadır, baş verənlərə yenidən nəzər salmağa vadar edir. Şairin sözlərini yada salsaq, bu faciə hələ illərlə xalqın qəlbini inlədəcək, yarasını təkrar-təkrar qopararaq hər dəfə daha dərin sızıldadacaqdır. Musiqinin lirik əhval-ruhiyyəsi üsyankar və mübarizə hissini bir qədər yumşaltsa da, mətnə səslənən sərt və kəskin ifadələr bu hissi yenidən alovlanmağa vadar edir.

Əsərin musiqi dili bəstəkarın lirik üslubunun bütün cizgilərini özündə ehtiva edir. Burada həm romantik pafos, həm qəmgin notlar, həm qəhrəmani ruhun emosional ifadəsi simfoniyanın müxtəlif mövzularında əksini tapır. Məsələn, bayatıların ifasında xalqın dərin kədəri ilə balasını itirmiş ananın ah-naləsi ilə birləşərkən məhz matəm

mərasimlərində səslənən ağıları xatırladan musiqi ilə xarakterizə olunur. Qəhrəmanlıq və mübarizə ruhu daha çox əsas partiyada və işlənmə bölməsində özünü göstərir.

Simfoniya bəstəkar qeyri-ənənəvi olaraq fortepiano alətinə xüsusi yer vermişdir. Hətta bəzi məqamlarda o, əsas mövzunu ifa edir. Bu alətin O.Kazimi yaradıcılığında əhəmiyyətli yeri olması bu əsərdə bir daha vurğulanmışdır. Əsərdə bu alət ayrılan yer simfonik janrda sanki yeni rəng yaratmış, musiqiyə yeni bir nəfəs gətirmişdir. Xalqın qəzəbini ifadə edən mövzuda fortepiano simlilərlə duet yaradır, əsas partiyada isə fortepiano mövzunu solo ifa edir, xorun çıxışı zamanı isə onunla paralel olaraq əsas mövzunu aparır. Beləliklə fortepiano alətinə geniş yer verilməsi əsər boyu müşahidə edilir.

Simfoniya xor obraz yaradıcı rol oynayır. Xorda həm xalqın ah-naləsi, həm qəzəbi, həm də qəlbində alovlanan izzət və nidaları vermişdir. Xor xalqın, eləcə də ağlar gözlü anaların obrazını yaradan əsas ifadə vasitəsinə çevrilir. Lirik parçada xor solo vokalla birlikdə çıxış edir.

Simfoniya tar alətinə də yer verilmişdir. Tarzən Segah muğamını solo ifa edərək xalqımızın öz daxili hiss və həyəcanlarını ifadə edərək məhz muğama üz tutmasını sanki vurğulamağa çalışır. Həmin ifadan sonra segah üstündə ağıları xatırladan musiqi parçası səslənir. Ümumiyyətlə simfoniyanın orkestr dili olduqca rəngarəng və orijinaldır. Əsərin tembr aləminin formalaşmasında yalnız musiqi alətləri deyil, aparıcı və vokal partiyalarda da iştirak edir. Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar müxtəlif tembr xüsusiyyətlərinə malik ifadə vasitələrindən olduqca ustalıqla istifadə etmiş və böyük bir xalq səhnəsi, qəhrəmanlıq və humanizm tablosu yaratmış və nəticədə musiqi ilə mətn bir-birini üzvi surətdə tamamlaya bilmişdir. Bundan başqa bəstəkar müxtəlif qrupların duetini təşkil edərək imitasiyadan geniş istifadə edir. Məsələn fortepiano ilə simlilərin, simlilərlə mis nəfəslilərin imitasiyalı dueti maraqlı məqamlardan biridir.

Simfoniyanın bir hissəli kompozisiyası öz daxilində bir neçə bölməyə ayrılır. I bölmə *Moderato-espressivo*. Simfonik orkestrin müşayiətilə xor sözsüz vokaliz ifa edir (e-moll). II bölmə *Allegretto* Simfonik orkestrin müşayiəti ilə fortepiano, sonra isə xor «Şəhid oldu» sözlərinin təkrarı üzərində çıxış edir. Aparıcının ilk çıxışı verilir (e-moll, a-moll)

III bölmə – *Andante* g-moll. Simfonik orkestr, fortepiano və aparıcı çıxış edir. IV bölmə A-dur *Moderato-cantabile*. Solo tar Segah muğamının ifası, solistin vokalçının çıxışı «Analar yanar ağlar» və xorun ona qoşulması. Bu bölmənin orta hissəsində simfonik orkestr çıxış etmir, yalnız fortepiano və skripkaların fonunda aparıcı deklomasiya söyləyir. Sonra isə Solist və xor bayatının poetik mətni üzərində oxuyur. Solo və xorun qarşılaşdırılması simfoniya mahnı janrının prinsiplərindən irəli gələn bilər və müəllif kuplet-nəqərat quruluşundan istifadə edərək xorla solisti növbələşdirir.

IV bölmənin miqyası böyükdür, forma baxımından mürəkkəbdir, sanki mürəkkəb üç hissəli formanın təəssüratını oyadır. V bölmə *Moderato* yenə simfonik orkestrə həvalə olunur. Burada aparıcı çıxış edir. A-dur, a-moll, g-moll. VI bölmə *Allegretto*-e-moll. Xor «Şəhid oldu» sözləri ilə çıxış edir. Bu bölmə simfoniyanın II bölməsinin reprizasıdır. Bölmənin sonunda fortepiano aparıcı mövqə daşıyır, orkestr yalnız fon kimi harmoniyayı saxlayır. Sonra birinci bölmədən xorun sözsüz vokaliz təkrar edilir.

VII bölmə fleytanın solusudur. Bəstəkar simfoniyanın bu son bölməsini qəsidə adlandırmışdır. (a-moll) Qəsidə əvvəl fortepiano tremoloları fonunda keçir. Fleyta muğamsayağı improvizəli melodiyayı (Şüştər ladında) ifa edir. Sonra orkestrdə və

fleytada simfoniyanın I giriş bölməsinin tematizmi təkrar olunur. «Şəhidlər» simfoniyasının son bölməsinin lirik məzmunlu poetik janr olan qəsidə adlanması ətrafında bir qədər açıqlama vermək istərdik. Məlum olduğu kimi qəsidə - böyük bir şəxsi və ya tarixi hadisəni mədh və tərif edən, adətən təntənəli, uzun, lirik şeirə deyilir. Qəsidənin qafiyə quruluşu qəzəldəki kimi olur, lakin qəzəldən fərqli olaraq qəsidə ən azı 15 beytdən, yəni 30 misradan ibarət olur. Mövzu və məzmununa görə qəsidənin fəxriyyə, mədhiyyə kimi növləri vardır. Qəsidə janrı poeziyada ictimai-siyasi lirikanı təmsil edir.

Bəstəkarın simfoniyanın son bölməsində qəsidə başlığı altında fleyta solosu təqdim etməsi bizim fikrimizcə müəyyən səbəblərlə bağlıdır. Bəstəkar bu qəsidəni xor, vokal, səs vasitəsilə deyil, məhz instrumental solo ifa-fleyta tembri vasitəsilə təqdim edir. Birincisi simfoniya da onsuz da poeziya üstünlük təşkil edir. Aparıcının pafoslu deklomasiyaları, solist və xorun çıxışı və solo alətin ifası sonda daha mükəmməl təsir bağışlayır. Məlum olduğu kimi musiqi tarixinin ən gözəl fleyta soloları həmişə dərin kədəri, tənhalığı əks etdirib. Qlyukun «Orfey» operasından Evridikanın tənhalığını əks etdirən fleyta solusunun yaratdığı poetik işıqlı kədər hissi ilə «Şəhidlər» simfoniyasının fleyta solosu müəyyən assosiasiyalar yaradır. «Şəhidlər» simfoniyasında epiloq, son söz rolu oynayan qəsidə ilk növbədə ictimai lirikanı təmsil edir ki, bu da simfoniyanın ideyası-faciənin təsvirindən irəli gəlir. Digər tərəfdən hərfi mənada qəsidə sözü qəsd etmək, yönəlmək mənalarından gələn qəsd kökündən törənmişdir ki, bu da müxtəlif mənalar daşıyır. Qəsidənin üçüncü bölümündə qəhrəmanlıq, tərif, mədh mövzuları verilir. Yəqin ki, bu bölməni qəsidə adlandıran bəstəkar günahsız cavanlara qəsd edənləri lənətləyərək şəhidlərin qəhrəmanlığını mədh etmişdir.

Burada ya müəyyən bir şəxs mədh edilir, ya da müəllifin öz keçmiş həyatından xoş günlər, hadisələr yad edilir. Məzmunu ilə əlaqədar olaraq hər fəslin özünə müvafiq musiqisi olur. Təbiidir ki, simfoniyanın sonunda qəsidə 20 yanvar şəhidlərinin xatirəsi və onların vəsfi ilə bağlı son söz kimi səslənir. Belə qeyri-adi sonluq fleytanın tənha səsi sanki 20 yanvar şəhidlərinin xatirəsinə ithaf kimi səslənir. Fleyta solusunun şüştər ladında verilməsi mövzunun lirik-elegik xarakterini daha da qabarıq göstərir.

Qeyd etdiyimiz kimi simfoniya bir hissəlidir. Bununla belə onun daxilində silsilə elementləri özünü büruzə verir. Giriş rolunu şüştər ladına əsaslanan *Medorato-espessivo* bölməsi oynayır. Burada orkestr və xor çıxış edir. Bu, əsərin proloqudur.

Nümunə 1-

Əsərin girişi faciənin leytmotivini təşkil edir. Burada faciənin özü, yükü, ağrısı, qəlblərdə açdığı yara, izzirab və qəmi ifadə olunur. Həmin mövzunun kodada yenidən verilməsi əsərə vahid quruluş vermiş olur. Eləcə də hələ heç nəyin bitmədiyini, alınacaq

qisasın, deyiləcək sözün qaldığını vurğulayır. Girişdə bəstəkar xor və orkestrə üstünlük vermişdir. Xorda hər hansı bir ifadələr işlənmir, sadəcə «a» hecası uzun ölçülü notlarla 4 səsli qarışıq xorun ifasında səslənərək, xalqın əzab nidalarını, ah-naləsini ifadə edir. Harmonik e-moll-un aşağı istiqamətdə verilməsi nəticəsində yaranan art.2 intonasiyası burada əzab hissini ifadə etmək üçün istifadə olunmuşdur. 11 xanədən sonra isə mövzu solo qaboyun ifasında bir qədər yumşalaraq kədərli və lirik xarakter alır.

Melodiyanın zirvədən enməsi, tədrici ritmik vurğular və dayanacaqlarla gəzişmə, bir səsin digər səsə axması, müəyyən istinad pillələrinin uzadılması - bütün bunlar lyamento obrazlarına xas olan xüsusiyyətlərdir. Mövzunun lad koloriti (minora uyğun şüştər ladı) lyamento obrazının tonallığının koloritinə uyğundur.

Allegretto bölməsində dinamik impulsiv mövzu fortepianoda orkestrin müşayiəti ilə səslənir. Bu mövzu sonata formasında əsas partiyayı xatırladır. Onun ikinci keçidi orkestrdə verilir və bu fonda qarışıq xor «Şəhid oldu» sözlərini ifa edir. Əsər bir neçə solistin iştirak etdiyi konsert formasının əlamətlərini özündə birləşdirir. Məsələn, elə əsas mövzunun təqdimatında ikili ekspozisiya elementləri özünü göstərir. Əsas partiyada iki solist- fortepiano və xor iştirak edir. Mövzu əvvəlcə fortepiano, daha sonra isə xora həvalə olunmuşdur. Xorun ifasında verilən ifadə «Şəhid oldu» özü də həm poemanın, həm simfoniyanın əsas ideyasını daşıyır.

Bu mövzu da şüştər ladındadır, iradəli, dinamik obraza malikdir. Dramatik mövzu fortepianoda orkestrin ostinatosu fonunda səslənir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu mövzu həm də simfoniyanın əsas qəhrəmanı-xalqın mövzudur.

Nümunə 2

The image shows a musical score for a section of the 'Şəhidlər' Symphony. It is marked 'Marcato' and numbered '12' in a circle. The score is written for Soprano (S), Tenor (T), Bass (B), and Piano. The piano part is marked 'Marcato' and includes the lyrics 'Uş-hug or-gy' and 'Uş-hug or'. The vocal line is marked 'Marcato' and includes the lyrics 'Uş-hug or-gy' and 'Uş-hug or'. The score is numbered 12 in a circle at the top left.

Moderato ilə qeyd olunmuş parçada ilk olaraq yer aparıcıya verilir. Ümumiyyətlə simfonik janrdə aparıcının iştirakı janrın teatrallaşmasına gətirib çıxarır. Aparıcının təqdimatında poetik mətnin danışıq intonasiyası vasitəsilə səhnə əsərlərinin təəssüratını artırmaqla yanaşı, əsərin bədii-emosional təsir gücünü də artırır. Əsas partiyadan başlayan gərginliyin aparıcının çıxışı ilə yavaş-yavaş səngiməsi növbəti mövzunu hazırlamış olur. Aparıcının çıxışını burada həm bağlayıcı mövqe daşıyır, həm də onu növbəti mövzunun birinci mərhələsi kimi qiymətləndirmək olar.

Andantino bölməsində fortepiano aparıcıdır, onu orkestrin ostinat fonu müşayiət edir. Yenidən vizual effektlər, təsviredici cəhətlər önə çıxır. Gərginlik zahirən azalsa da, mövzunun daxilində gizlənən həyəcan hiss olunmaqda davam edir.

Nümunə 3

Andante
Гәргән салынмыш, Горху абдулсими элгүрэт олар.

Andante
mp

#???

Andantino bölməsi arasıkəsilmədən inkişafda Andante ilə işarələnmiş işlənmə xüsusiyyəti daşıyan bölməyə keçid alır. Bu bölmədə «Şəhidlər» simfoniyasında böyük bir qəddarlığın qurbanı olmuş xalqın qəlbində ağır-acılarla həlak olmuş övladlarını dəfn etməyə gedən böyük bir insan karvanı gözümüzün önünə gəlir. Real hadisələri musiqi və poeziya ilə təsvir edən bu möhtəşəm tabloda hər birimiz sanki özümüzü tapmağa çalışırıq. Musiqini dinlədikcə sanki o günləri yenidən yaşayır, əzablarımız yenidən artmağa, yaralarımız yenidən göynəməyə başlayır.

Andante bölməsi əvvəlkilərdən həcminə görə də seçilir. Burada əvvəlcə fortepianonun üstünlüyü müşahidə edilsə də, daha sonra inkişaf dərinləşdikcə simlilərin və onlara imitasiya edən mis nəfəsilərin çıxışına geniş yer verilir. Gərginlik artdıqca musiqinin dramatik kulminasiyaya yüksəlidiyi təəssüratı oyanır. Lakin sonluq olduqca fərqli effekt yaradır. Nəhayət simfoniyanın ilk lirik mövzusu eşidilir. Moderato ilə işarələnən bu mövzuda yenə də fortepiano solo vəzifəsi verilir. Lakin əsas melodiya simlilər tərəfindən imitasiya edilərək lirik əhval-ruhiyyəni bir qədər də artırır. Tonallıq da g-moll-dan G-dur-a çevrilir. Daha sonra imitasiyaya mis nəfəsilərin ifasında üçüncü xətt də qoşulur.

Nümunə 4

F-no. solo *Moderato*

26

Moderato *violini*

26

mp

mp

Arasıkəsilməz inkişaf əsas partiyaya keçməklə işlənməyə başlanğıc verir. Lakin bu mövzu geniş işlənməyə məruz qalmadan aparıcının çıxışı ilə tamamlanaraq öz yerini qorxu mövzusunə verir. Bu mövzuya işlənmədə daha geniş yer ayrılmışdır. Yenidən imitasiyalar eşidilir. Gərginlik artır, musiqi daha dramatik şəkildə inkişafa uğrayır. İkinci

mövzu isə burada fərqli görüntüdə sərgilənir. Belə ki, əvvəldə əsas melodiyanı fortepiano ifa edirdisə, burada solistlər susur, mövzu orkestr tərəfindən səslənir. Aparıcının ifadələri həzin və kədərli xarakteri bir qədər də artıraraq dinləyicini dərin düşüncələrə dalmağa vadar edir.

Moderato-cantabile - ən mərkəzi bölmədir. Aparıcının ifa etdiyi qəmli misralar şəhid analarının ah-nalələrini təsvir edir və tarzənə «Segah»ı ifa etməyə çağırır. Sonra tarzənin ifasında «Segah» muğamı səslənir. Şairin burada məhz «Segah» ifasını arzulaması təsadüfi deyildir. «Segah» muğamı çox dərin emosional təsir gücünə malikdir, muğamlarımızın naxışı, tacıdır. Bu muğam sanki həsrətdən nalə çəkir, qəlbə çox yaxındır. «Segah» hicran, həsrət və vüsali əks etdirən bir möhtəşəm abidədir.

Muğam fortepiano və orkestrin ostinatosu fonunda səslənir. Onun ardınca gələn bölmə simfoniya xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu bölmə əvvəllər bəstəkar tərəfindən «416-cılar» simfoniyasında da istifadə olunmuşdur. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi bəstəkar məhz bu parça vasitəsilə iki eyni ideya daşıyıcısı kimi çıxış edən əsərlər arasında məntiqi və bədii əlaqə yaratmağa çalışmışdır.

Bu bölmədə solist və xor xalq bayatıları üzərində qurulmuş lay-lay və ağıları xatırladan musiqi ifa edir. Melodiyanın işıqlı ruhu içində böyük kədər gizlədən xalq mahnılarını xatırladır. Çünki belə musiqiləri ifa edərkən qadınlar yanıqlı səs tembri, ifa üslubu, eləcə də poetik mətnin məzmunu ilə lazımi təsiri oyatmağa nail olur. Simfoniyanın orta hissəsində verilən bu bölmə haqqında da eyni fikirləri söyləmək olar. Qeyd etmək yerinə düşər ki, solistin partiyası respublikanın xalq artisti, gözəl və məlahətli səsə malik müğənni Şövkət Ələkbərovanın ifasında səslənir. Muğamların, təsniflərin, bəstəkar və xalq mahnılarının mahir ifaçısı olan müğənninin təqdimatında bu parça olduqca təsirli və həzindir. Onun yumşaq səs tembri övladını itirmiş anaların ürək yangısını böyük kədər hissi ilə çatdırmağa və faciənin dərinliyini ən həzin hisslərlə ifadə etməyə qadirdir.

Nümunə 5

Solo *Andantino*

А-на-рап жа-нарап аз-нарап ра-гу-ни за

Andantino bölməsi simfoniyanın ideyasını vokal vasitəsilə ifadə edir. Burada solist və xor növbələşir. AB+C+AB. Bu epizod mürəkkəb 3 hissəli formadadır. Kənar hissələr solist – A, xor – B, orta hissə C aparıcıya həvalə olunur. Kənar hissələr sahə iki hissəli formadadır. Burada solist və xor növbələşir. Solistin və xorun çıxışının poetik mətni bayatıya əsaslanır. Bu bölmədə üç xalq bayatısından istifadə edilmişdir. Solist iki bayatını kuplet kimi ifa edir, xor isə eyni mətni nəqərat şəklində oxuyur.

Solistin ifa etdiyi kupletin melodiyası variant inkişafına əsaslanır. A-A₁-A₂-A-A₂. Melodiya həzin və axıcıdır. Segah ladına əsaslanır. Lakin elegik xarakterli bu mövzunun

melodiyası oxşamanı xatırladır, burada lay-lay, ninni melodiyalarına oxşarlıq da nəzərə çarpır.

Melodiya lyamento üslubda olub enən sekunda intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Onun diapazonu oxşamalarda olduğu kimi çox məhduddur. cis-fis. Xalis kvarta diapazonunu əhatə edir. Orkestrin ostinatosu fonunda səslənən melodiya həzin, axıcı və çox plastikdir. Melizmatik fiqurlar melodiya xüsusi rəvnəq verir və onu xalq təsniflərinə yaxınlaşdırır. Maraqlıdır ki, hər frazanın kadans sonluğu bayatının qafiyələnməsi ilə üst-üstə düşür.

Melodiyanın I, II frazaları Segah ladının V pilləsi, III fraza VI pilləyə, IV pillə isə mayəyə istinad edir. Nəqəratı isə xor ifa edir.

Nümunə 6

Solo *Andantino*

A- na- raq ja- neq az- raq dəp- gu- nu za

Xorun melodiyası solistin partiyasını təkrarlayır. S və T səsləri eyni melodiyanı oxuyur. A-ın partiyası çox maraqlıdır, yalnız «hey» nidası ifa olunur. Melodiya Segah ladının kadans ifadəsi üzərində qurulur. Basın melodiyası daha qənaətcildir. Maraqlı bir xüsusiyyəti də qeyd etmək istərdik ki, soprano öz daxilində iki səsə ayrılır. Burada kvinta və sekstalarla hərəkət səciyyəvidir. İki bayatıdan sonra verilən aparıcının çıxışı fortepianonun müşayiətilə skripkaların çalğısı fonunda səslənir. Forteapianonun ostinatosu fonunda skripka həzin motivləri, həmin fonda isə aparıcı ifa edir.

Bu bölmə keçid xarakteri daşıyır. Çünki onun ardınca verilən ikinci mövzu repriz əlaməti ifadə edir. Reprizadan istifadə etməklə bəstəkar əsərə vahid və yığcam bir xarakter vermiş olur. Əvvəldə keçən mövzular simmetrik şəkildə yenidən qayıdaraq, əslində xalqın özünə, keçmişinə, soy kökünə qayıdışını ifadə etmiş olur.

Simfoniyanın finalı olduqca maraqlı şəkildə qurulmuşdur. Belə ki, bəstəkar simmetriyanı sonuna qədər qurmuşdur, sonda giriş mövzusunun verilməsi bunu deməyə əsas verir.

Bütünlükdə simfoniyanın quruluş forması haqqında bir sıra mülahizələr irəli sürmək mümkündür. 1. Bir hissə daxilində 3 hissədən ibarət silsilə elementləri nəzərə çarpır. 2. Bütövlükdə bir hissənin quruluşu sonata formasının elementlərini özündə daşıyır. Giriş, proloq, ekspozisiya, işlənmə və repriza, koda-epiloq elementləri bunu deməyə əsas verir. 3. Simfoniya qıratəcinin (aparıcının) mühüm funksiya daşması ona teatrallıq xüsusiyyəti gətirir. 4. Forteapiano alətinin aparıcı rol oynaması baxımından bu əsər həm də forteapiano, simfonik orkestr, solist və xor üçün simfonik poema sayıla bilər.

Lakin bütün bunlarla yanaşı burada sonata formasına xas olan konflikt, təzadlılıq duyulmur, əksinə mövzular sanki bir-birindən doğur, biri digərini hazırlayır. Bu da əsərə daha çox rapsodiya, ballada xüsusiyyəti verir. Simfoniyanı şəhidlər haqqında ballada da adlandırmaq olar.

O.Kazımının «Şəhidlər» simfoniyası bəstəkarın yaradıcılığının zirvəsində yaranan bir əsərdir. Müəllimi C.Hacıyevin ənənələrini davam etdirən O.Kazımı onun kimi böyük ictimai və mənəvi ideyaları «Şəhidlər» simfoniyasında təcəssüm etdirilmişdir. C.Hacıyev kimi O.Kazımı simfoniya ifadə vasitələrinin seçilməsinə ciddi yanaşır. Simfoniyanın musiqi dili, quruluşu çox aydındır, xalq musiqisi ilə sıx əlaqəlidir. Əsərin musiqi konsepsiyası, obraz quruluşunda da aydınlıq müəyyənedici cəhətdir. 20 yanvar mövzusunə həsr olunmuş Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif janrlarda yaratdıqları əsərlərin ümumi mənzərəsində O.Kazımının «Şəhidlər» simfoniyası özünəməxsusluğu, orijinallığı ilə fərqlənir.

Mübarizə və kədər, hümanizmin təntənəsi, faciənin doğurduğu ağrı və acılar, bütün bunlar simfoniyanı təşkil edən əsas komponentlərdir. Orkestrin «e» səsi üzərində ostinato fonunda fleytanın səslənməsi muğam oxuması üçün səciyyəvi olan dəm səs üsulunu xatırladır. Belə lirik-fəlsəfi sonluq bütün simfoniyanın ideya-məna yekunu əhəmiyyətini kəsb edir. Fleytanın alicənab tembri əsərin humanist pafosunu təsdiq edir. Onu da qeyd etməliyik ki, belə sakit sonluq C.Hacıyev simfoniya üçün çox səciyyəvidir. Burada C.Hacıyevin V «İnsan, torpaq və kosmos» simfoniyasını yada salmaq olar. O.Kazımının «Şəhidlər» simfoniyası ilə C.Hacıyevin «Sülh uğrunda» simfonik poeması arasında bir sıra oxşar cəhətləri qeyd etmək olar. Hər iki əsər bir hissəlidir, mövzu və ideya baxımından aktual olub həyatın özündən doğulmuşdur. Hər iki əsəri humanizm ideyası birləşdirir. Lakin «Şəhidlər» simfoniyasında faciəvilik daha güclüdür. Teatrallığın bəzi elementləri bu əsərlərə bədii təbliğat xarakteri verir. O.Kazımının simfoniyasında aparıcı, xor və tar partiyasının simfonik orkestrə əlavə edilməsi teatrallığı daha da qabarıqlaşdırır. Hər iki əsərin dramaturgiyasında növbəti mərhələ özündən əvvəlkindən doğulur. Lakin «Şəhidlər» simfoniyasında işlənmə bölməsi daha lirik-faciəvi obrazlarla bağlıdır və repriza, epiloqla bu obrazlar təsdiqini alır. Başlıcası isə C.Hacıyevin «Sülh uğrunda» simfonik poeması ilə O.Kazımının simfoniyasını romantik ruh birləşdirir.

Simfoniya orkestr ostinatosu da mühüm rol oynayır. Artıq proloqda səslənən sözsüz xor vokalizi orkestrin ostinato fonunda verilir. Ostinato tremololarla birlikdə çox dramatik effekt yaradır. Əsas mövzunu da (fortepiano) orkestrin ostinatosu müşayiət edir.

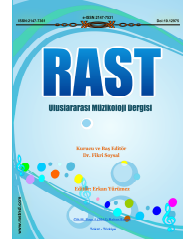
SONUÇ

Nəhayət O.Kazımının «Şəhidlər» simfoniyasının musiqi dilinin xüsusiyyətlərindən qısaca söz açmaq istədik. O.Kazımının musiqi dili həmişə milli xüsusiyyətlərə malikdir. Bu simfoniyaadakı tərəvətli intonasiyalarda millilik daha qabarıq görünür. Bu, ilk növbədə simfoniyanın lad xüsusiyyətlərinə aiddir. Əsərdə iki lad dominantlıq edir: Şüştər və Segah. Hər iki lad əsərin obraz-ideya məzmunu ilə bağlı olaraq üstünlük təşkil edir. Simfoniyanın proloqu və epiloqu «Qəsidə»nin fleyta solosu Şüştər ladına əsaslanır. Moderato epizodu solist (26) və xorun çıxışı Segah ladına əsaslanır. Simfoniya xalq musiqi janrlarından muğam, epiloqda qəsidə, işlənmədə oxşama, epizod bölməsində (solist və xorun çıxışı-Moderato) lay-lay janrlarının xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Solist və xorun bayatı üzərində qurulan çıxışında (41) ifa xüsusiyyətləri mərsiyəyə yaxınlaşır. Yəni solistin, ya xorun dediyi son misra bir daha təkrar olunur. Belə ifa prinsipi mərsiyələr üçün çox səciyyəvidir.

Simfoniyanın melodik üslubu çox maraqlıdır. Güzəl melodiyların yaradıcısı olan O.Kazımi bu simfoniya da güzəl melodist olduğunu bir daha nümayiş etdirir. Geniş nəfəsli ninni melodiyasının transformasiya olunmuş variantı (Moderato 26), solistin və xorun çıxışı (41) həzin fleyta solosu, proloqda orkestrin və fortepianonun pafoslu melodiyası – bütün bunlar bəstəkarın melodiya bəstələmək ustalığına sübutdur.

KAYNAKLAR

1. Лаврентьева И. «О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70-х годов». Проблемы музыкальной науки. 6 выпуск, М.: Сов.композитор, 1985, с.78
2. История азербайджанской музыки. Баку, «Маариф», 1992, с.273.
3. Советская музыкальная литература. М., «Музыка», 1979.



GELENEKSEL TÜRK ÇALGI MÜZİĞİ ÜST DÜZEY İCRACILARININ PERFORMANS GELİŞİM SÜREÇLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA¹

Dr. Arda Göksu²

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini ayrıntılı bir şekilde incelemek, onların bu süreç içerisinde kullandıkları çalışma yöntemlerinin, anlayış, uygulama ve durumların neler olduğunu belirlemektir. Araştırma nitel araştırma tekniklerinden derin görüşme tekniği ile yürütülmüştür. Çalışmanın evrenini, geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracıları oluşturmaktadır. Ud, kanun, tanbur, ney, klasik kemençe çalgılarını çalan ve her birinden iki kişi olmak üzere belirlenen toplam 10 üst düzey icracı ise örnekleme teşkil etmektedir. Belirlenen icracılar: Ud; Yurdal Tokcan, Necati Çelik. Kanun; Göksel Baktagır, Taner Sayacıoğlu. Tanbur; Murat Aydemir, Özer Özel. Ney; Ercan Irmak, Yavuz Akalın. Klasik Kemençe; Derya Türkan ve Selim Güler'dir. Görüşmelerden elde edilen veriler içerik çözümlemesi yöntemiyle çözümlenmiştir. Çözümlenen veriler yerli ve yabancı kaynakları içeren bir literatür taraması ile desteklenmiştir. Çalışma sonucunda, üst düzey icracıların performans gelişim süreçlerinde kullandıkları yöntem, anlayış, uygulamalar ve içerisinde buldukları genel durum tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk çalgı müziği, çalgı eğitimi, üst düzey icracılar.

A RESEARCH ON THE PERFORMANCE DEVELOPMENT PROCESS OF TRADITIONAL TURKISH INSTRUMENTAL MUSIC VIRTUOSOS

ABSTRACT

The aim of this study is to examine in detail the performance development process of traditional Turkish enstrumental music virtuosos and to determine to what degree their work (practice) methods, understanding and practices they employ in this process. Research was carried out with deep interviews of qualitative research techniques. The universe is comprised of traditional Turkish enstrumental music virtuosos. 10 virtuosos playing ud, kanun, tanbur, ney and classical kemençe (two for each instrument) constitute the sample. The selected virtuosos are as follows: Ud; Yurdal Tokcan, Necati Çelik.

¹ Bu çalışma, 2014 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde tamamlanan "Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

² Yrd. Doç. Dr., Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türkiye, goksuarda@hotmail.com

Kanun; Göksel Baktagir, Taner Sayacıođlu. Tanbur; Murat Aydemir, Özer Özel. Ney; Ercan Irmak, Yavuz Akalın. Classical Kemençe; Derya Türkan and Selim Güler. Content analysis of qualitative research method was performed for the analysis of interview forms. The data collected by interviews was supported by an literature containing both in Turkish and foreign language. In the study, we've determined the methods, understanding, applications and general status that virtuosos of traditional Turkish enstrumental music use during their performance development processes.

Keywords: Traditional Turkish instrumental music, instrument education, virtuoso performers.

GİRİŞ

Türk kültürünün en güçlü sanat geleneklerinden biri olan geleneksel Türk müziđi, başlangıcından bugüne çok güçlü ve renkli kültürlerle etkileşim yaşamış, tarih boyunca çeşitli evrelerden geçerek günümüzdeki şeklini almıştır. Türklerin göçebe bir hayat sürdürdükleri Orta Asya döneminden 21. yüzyıla kadar uzanan zaman diliminde, pek çok kültürle gerek siyasi gerekse coğrafi yakınlıklar sebebiyle yolu kesişen geleneksel Türk müziđi hem tarihsel geçmişı hem de kendine özgü karakteristik özellikleri bakımından Avrupa ve diđer Orta Dođu müziklerinden ayrı bir yerde durmaktadır. İcrasında yaratıcılıđın ve dođaçlamanın önemli bir yer tuttuđu geleneksel Türk müziđi öğretiminde kullanılacak yöntem ve çalgı metotlarının Avrupa müziđine özgü yöntem ve metotlarla sınırlı kalmayıp kendi karakteristik yapısını aktarabilmeye fırsat sunan yaklaşımlarla desteklenmesi gerekmektedir. Bu müziđin devralındıđı Osmanlı İmparatorluđu dönemine bakıldığında, yazılı kaynakların sınırlı olmasına rağmen, aktarımın birtakım kayıplar olsa bile bütün estetik deđerleriyle gerçekleştirildiđi bir müzik ortamı görülmektedir. Bu dönemden günümüze pek çok deđerli ve derinlikli eser nakledilmiştir. Bu nakiller esnasında gerçekleşen yalnızca eserin aktarımı deđil aynı zamanda belirli ekollerdir de. Dini ve dindışı eserler arasındaki icra üslubu farklılıkları ya da dönemin ünlü müzisyenlerinin üsluplarının aktarımı, yaklaşık beş yüz yıllık bir zaman dilimi boyunca hafızanın ve usta-çırak ilişkisinin esas olduđu meşk adı verilen bir yöntem ile ayakta kalmıştır.

Bugün geleneksel Türk çalgı müziđi hızla gelişmeye başlamış olmakla birlikte bu çalgıların öğretiminde sistematik yaklaşım konusunda birtakım sıkıntılar bulunmaktadır. Ayrıca devlet konservatuvarlarında üst düzey icracıların kullandıkları bazı yöntem, uygulama ve materyaller de göz ardı edilmiştir. Bu çalışma; günümüz üst düzey çalgı icracılarının Osmanlı dönemine ait müzik eğitim geleneklerini kullanıp kullanmadıklarını, hangi çalışma, yöntem, anlayış, uygulama ve materyaller yardımıyla bu düzeye geldiklerini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Çalışmaya ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgıları dahil edilmiştir. Bu çalgıların seçilme nedenleri, geleneksel Türk müziđinin en önde gelen ve günümüzde en yaygın bir biçimde kullanılan çalgılardan olmasının yanında nefesli ve telli (mızraplı-yaylı) çalgılara örnek olmalarındandır. "Mûsikî aletleri bilimi demek olan Organoloji'de çalgılar, hangi müzik söz konusu olursa olsun, bu sanatın insanla birlikte doğuşundan bu yana geçirdiđi merhaleler gözönüne alınarak, vurmali çalgılar, nefesli çalgılar ve telli çalgılar sırası içinde incelenmektedir (Tanrıkorur, 2003, 57). Tanrıkorur (2003) 'Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi' adlı eserinde Osmanlı mûsikîsinin çeşitli türlerinde kullanılan çalgıları vurmali- nefesli- telli (mızraplı-yaylı) sırasına göre vermiş ve bir şemada göstermiştir (bkz. Tanrıkorur, 2003, 75). Tanrıkorur'un verdiđi bu şemaya göre çalışmaya

dahil edilen çalgılardan ney nefesli çalgılarda, ud, kanun, tanbur telli çalgıların mızraplılar bölümünde ve klasik kemençe de yine telli çalgıların yaylılar bölümünde yer almaktadır. Çalışmaya dahil edilen çalgıların öğretimi yukarıda da belirtildiği üzere geçmişte usta-çırak yöntemi; yani tekrar ve hafızaya dayalı meşk yöntemi ile yapılmıştır. Bazı eğitimciler tarafından eleştirilen meşk yöntemi aslında günümüzde daha çok “sanal meşk” adı altında devam etmektedir.

Geçmişte söz konusu olmayan artık hayatta olmayan bir icracıdan meşk alma olgusu, bugünün teknikleriyle pekâlâ gerçekleşebiliyor. Ses kayıt ve çoğaltma cihazları aracılığıyla artık “sanal” bir hocadan meşk almak mümkündür bugün. Örneğin sadece Tanburî Cemil Bey’in taş plâklarını dinleyerek tanbur ya da kemençede gerek çalıř tekniklerini gerekse icra üsluplarını geliřtirmiş seçkin saz sanatçılarımız vardır (Behar, 2006, 41).

Çalışmada ilk olarak örnekleme oluřturan üst düzey icracılar ile bire bir görüşmeler yapılmıştır. Seçilen üst düzey icracılar; ‘Özet’ bölümünde belirtilmiştir. Bu icracılardan bahsederken çalışma boyunca “üst düzey icracı” kavramı tercih edilmiştir. Çünkü yapılan araştırma sonuçlarına göre Türk müziğinde tam bir virtüözlük kavramından söz etmek çok doğru değildir. Daha çok Batı’da kullanılan bu kavramın geleneksel Türk müziğindeki karşılığı “üst düzey icracılık”, “üstatlık” veya “usta icracılık” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, Türk çalgı müziği eğitiminin daha etkin bir işlerliğe kavuşturulmasına katkıda bulunmayı amaç edinmesi bakımından önemlidir. Ayrıca üst düzey icracıların performans gelişimlerini inceleyen daha önce yapılmış bir çalışma da mevcut değildir. Bu çalışma, Türk müziğinin bütün çalgılarının eğitimiyle ilgili olarak yapılacak bundan sonraki çalışmalara yol gösterici nitelikte olması ve kaynak teşkil etmesi açısından da önem taşımaktadır.

METODOLOJİ

Bu arařtırmada nitel arařtırma yönteminde görüşme ve içerik analizi teknikleri kullanılmıştır. Çalışmada kullanılan yöntem olan nitel arařtırma Yıldırım ve Şimşek tarafından şöyle tanımlanır: “Gözlem, görüşme ve doküman değerlendirmesi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği arařtırma yöntemidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 35). Çalışmada görüşme yönteminin kullanılması ile çok önemli bilgi kaynakları elde edilmiş, etkili bir şekilde ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu arařtırmanın nitel arařtırma tekniği kullanılarak yapılmasının nedeni, var olan bir durumu derinlemesine inceleyerek gözler önüne sunma isteğidir.

Arařtırmada, yukarıda da belirtildiği gibi veriler nitel arařtırma yöntemlerinden görüşme ve kaynak taraması yoluyla elde edilmiştir. “Stewart ve Cash görüşmeyi, “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” olarak tanımlamıştır (Stewart ve Cash, 1985’den akt.: Yıldırım ve Şimşek, 2005, 119). Çalışmada görüşme yönteminin bir türü olan standartlaştırılmış açık uçlu görüşme yaklaşımı kullanılmıştır. “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, 112’den akt.: Yıldırım ve Şimşek, 2005, 123). Standartlaştırılmış görüşmenin bir diğer karşılığı da yapılanmış görüşmedir. “Yapılanmış görüşme, daha çok, önceden yapılan ve ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağını en ayrıntılı biçimde saptayan ‘görüşme planı’nın aynen uygulandığı bir görüşmedir” (Karasar, 2005, 167). Yapılan görüşmelerin tümü yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Görüşme yöntemi, üst düzey icracıların iş yerlerinde, çalışma ofislerinde ve çeşitli sosyal mekanlarda uygulanmıştır.

Araştırmacı, her görüşmeden önce görüşme formlarının açıklama kısmında yer alan yönerge metnini görüşme yapılan icracıya okumuştur. Görüşme yapılırken verilerin güvenliğini arttırmak amacıyla icracılardan da izin alınarak ses kayıt cihazı kullanılmıştır. Ortalama olarak yaklaşık 70'er dakika süren görüşmeler ses kayıt cihazından dinlenerek deşifre edilmiş ve aynen deşifre edildiği gibi yazılı metin haline dönüştürülmüştür. Görüşme yoluyla elde edilen verilerin analizi ve yorumlanması bu aşamalardan sonra yapılmıştır. Görüşmelerin uygulanması esnasında bazı cevapların arasında ek olarak alternatif sorulara (sonda) yer verilmiş ve böylece tam anlamıyla derin görüşmeler gerçekleştirilmiştir. “Sonda’lar görüşülen bireye hangi noktalarda ek bilgi verilmesi gerektiğini, verilen ayrıntının yeterli olup olmadığı ve tam olarak anlaşılmayan açıklamalara ek açıklamalar getirmesi gerektiği konusunda bir geri bildirim özelliği taşımaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 133).

Görüşme Yoluyla Toplanan Verilerin Analizi

Ses kayıt cihazıyla kaydedilen 10 üst düzey icracının konu ile ilgili görüşleri, deşifre edilip her biri bir metin haline getirildikten sonra içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Bilgin (2006) ‘Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar’ adını verdiği ve içerik analizinin tarihçesini, gelişimini, uygulama alanlarını, uygulamasını ve tekniklerini örnekler vererek açıkladığı kitabında, görüşme analizlerini de içerik analizinin uygulama alanlarından biri olarak vermektedir.

Weber (1990) içerik çözümlemesini: “Belirli bir metinden geçerli çıkarımlar yapmak için birtakım işlemler uygulanan bir araştırma yöntemidir” şeklinde tanımlamaktadır (Weber, 1990, 9). “İçerik analizi, toplanan sözel ve davranışsal veriyi sınıflandırma, özetleme ve tablolama amacıyla kategorilere ayırma işlemidir” (Hancock, 1998’den akt: Demir, 2007: 39).

“İçerik analizi tekniklerinin güvenilirliği büyük ölçüde kodlama işlemine bağlıdır (Ghiglione, 1978): Bu ise, kodlayıcıların ve kodlama kategorilerinin güvenilirliği ile ilgilidir” (Bilgin, 2006: 16). Verileri kategorilere (üst başlıklara), tema ve kodlara ayırma işlemi, alanında uzman kişiler yardımıyla büyük bir özen ve titizlik ile gerçekleştirilmiştir.

Analiz sürecinde üst düzey icracıların verdikleri ortak cevaplar sınıflara ayrılmış ve bunlar; ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’, ‘Çalışma Ortamları’, ‘Kullanılan Materyaller’, ‘Repertuar Kazanımları’, ‘Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar’ ve ‘Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler’ üst başlıkları halinde sıralanmıştır.

Yapılan kodlama, elde edilen verilerin incelenmesi ile belirlenen kavramlara göre oluşturulmuştur. Elde edilen veriler alıntılar ile desteklenmiş ve oluşturulan temalar çeşitli öğretim yöntem ve anlayışları ile ilişkilendirilmiştir.

“Strauss ve Corbin (1990) üç tür kodlama biçiminden söz etmektedirler: daha önce belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama, verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama, genel bir çerçeve içinde yapılan kodlama” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 229). Bu çalışmada verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama türü kullanılmıştır.

Bu tür araştırmalarda araştırmacı, verileri satır satır okur ve araştırmanın amacı çerçevesinde önemli olan boyutları saptamaya çalışır. Ortaya çıkan anlama göre araştırmacı, belirli kodlar üretir ya da doğrudan verilerden yola çıkarak kodlar oluşturur. Bu şekilde kod listesi oluşur ve tüm verilerin işlenmesi için bu liste kavramsal bir yapı oluşturur (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 232).

BULGULAR

Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarıyla yapılan bire bir görüşmelerin ardından tema ve kodlarıyla beraber, ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’, ‘Çalışma Ortamları’, ‘Kullanılan Materyaller’, ‘Repertuvar Kazanımları’, ‘Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar’ ve ‘Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler’ olmak üzere altı üst başlık oluşturulmuştur. Oluşturulan bu üst başlıklar, icracıların performans gelişim süreçlerini çok detaylı bir şekilde açıklayabilme imkanı sağlamıştır. Bu açıklamalar, çalışmada yürütülen çözümleme basamakları sırası ile aşağıda ele alınmıştır.

1. Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları

Bu üst başlık altında ve aslında çalışmanın genelinde öne çıkan en belirgin konu meşk geleneği/yöntemi olmuştur. Sözcük anlamı olarak, “Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı ‘yazı örneği’ ya da ‘yazı karalaması’ anlamına gelen bir terimdir. Meşk hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır” (Behar, 1993, 11). Üst düzey icracılar meşk yöntemiyle yetişmişlerdir. Onların bu aşamaya gelmelerindeki en önemli sebep meşk geleneğine bağlı bir öğrenim sürecinden geçmiş olmalarıdır. Bütün üst başlıklara ait hemen hemen tüm tema ve kodları meşk geleneği ile ilişkilendirmek mümkündür.

Çalışmada, günümüz üst düzey geleneksel Türk çalgı müziği icracılarının Osmanlı dönemi müzik eğitim geleneklerini, çalışma yöntem, anlayış ve uygulamalarını fazlasıyla kullandıkları tespit edilmiştir. İrcacılar performans gelişim süreçleri içerisinde yine meşk geleneği ile bağlantılı olarak; ekol takip etmişler, hocalarını ve usta icracıları çok iyi gözlemlemişler, kendilerine ait özgün tavırları oluşturmak için çabalamışlar, aynı ve farklı çalgılardan oluşan grup çalışmaları ile çok eseri bol tekrar ve ezberleyerek icra etmişler, sürekli arayış içerisinde olup; düşünme, kendine soru sorma ve sorunlara kendi çözümlerini üretme gayreti içinde olmuşlardır. Bunların yanında ince işçilik gösterdikleri çalışmalarını teknik, pozisyon ve süsleme çalışmaları ile de desteklemişlerdir. İrcacılar yapmış oldukları deşifre çalışmalarında; deşifreye ağır tempo ile başlama, deşifredeki nüanslara uyma, deşifrede notayı değil müziği okuma, deşifreyi bölümlere ayırarak çalışma, eseri formuna ve karakteristik yapısına uygun çalma ve nazari bilgileri kullanma konularına dikkat etmişlerdir.

Üst düzey icracılar, üzerinde çalıştıkları eserleri bestekârlarının da özellikleri ile öğrenmeye çalışıp eserler üzerinde derinlemesine çözümleme/analiz yapmışlar, bunlara paralel olarak müzik tarihi, nazariyat ve form bilgilerini de sürekli canlı tutmuşlardır. Sanılanın aksine her gün 9-10 saat çalgılarına çalışmamışlar fakat çalışma sürelerini verimli kullanabilme adına günlük çalışma takvimlerine uymuşlar ve çalıştıkları eserleri sistemli bir sıralama içerisinde düzenleyerek çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Az önce de değinildiği gibi kendilerine ait tavırları oluşturmak isteyen icracılar bu doğrultudaki üslup-tavır çalışmalarında kendilerine has sesleri ortaya çıkarmanın gayretinde olmuşlardır.

Geleneksel Türk müziğinin en önemli uygulama ve anlayışlarından birisi de transpoze icradır. Yılmaz Öztuna ‘Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi’nde transpozene tanımı şu şekilde yapmaktadır: “Mûsikîde bir diziyi kendi durağından alıp–aralıklarını aynen muhafaza ederek–başka bir perdeye nakletme. Gerek mûsikî nazariyatında, gerek tatbikatta, mühim bir bahistir. Mahir icracılar, saz olsun, ses olsun, bir parçayı, derhal başka bir perdeden icrâ edebilirler. Bilhassa Türk Mûsikîsinde eserler nadiren yerinden okunup çalınır (Öztuna, 2000, 136). Üst düzey icracıların transpoze icra

çalışmalarını akademik eğitimleri öncesinde; mûsikî cemiyetlerinde ve derneklerde, akademik eğitimlerinde; devlet konservatuvarlarında, şu an da; mesleki çalışma ortamlarında görmek mümkündür.

Yalnızca kendi icra ettikleri müziği değil, her kültürden ve tarzdan müzik dinlemeye önem veren icracıların yaşam boyu öğrenme anlayışları, motivasyonlarını sürekli canlı tutan bir unsur olarak tespit edilmiştir.

2. Çalışma Ortamları

Burada öne çıkan ilk önemli konu; İstanbul şehrinin sosyal, kültürel ve müzik çalışma ortamları açısından, bu müziğin eğitim ve öğretiminin yapıldığı en etkili şehir olduğudur. İracılara göre geleneksel Türk müziğinin merkezi İstanbul'dur ve İstanbul'da bulunmak, oradaki müzik çevrelerinin içerisinde olmak çok önemlidir. "İstanbul dokuzuncu yüzyıldan başlayarak çeşitli musiki gelenekleri ile musiki türlerinin bir merkezi olmuştur. Daha Bizans döneminde bir musiki merkezi olan İstanbul bu işlevini Osmanlı döneminde de, modern Türkiye'yi doğuran batılılaşma sürecinde de sürdürmüştür" (Aksoy, 1999). Aksoy'un (2008) Türk müziğinin en büyük merkezi olarak gördüğü İstanbul ile ilgili "Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar" adlı eserindeki Tasnif ve Tesbit Heyeti ile ilgili şu ifadeleri de aynı şekilde dikkat çekicidir.

Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin devleti temsil eden Ankara'da söz gelişi bakanlıklardan birine değil de İstanbul şehir yönetimine, İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir kuruluş içinde oluşturulması son derecede anlamlıdır. Çünkü Osmanlı-Türk musikisinin en büyük merkezidir İstanbul. Tasnif Heyeti'nin kuruluşu ve bilinen çalışmaları İstanbul şehrinin yarattığı ve beslediği musikiye sahip çıkmasının tarihi bir ifadesidir (Aksoy, 2008, 227).

Üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri içerisinde buldukları çalışma ortamlarının incelenip analiz edildiği bu başlık altında öne çıkan mekânlar; aile ortamları, mûsikî cemiyet ve dernekleri, devlet konservatuvarları, profesyonel müzik toplulukları, mesleki yaşam ve nitelikli piyasa çalışma ortamları olarak tespit edilmiştir. Türk müziğine ilgi duyan ailelerde yetişmeleri, ilk mûsikî eğitimlerini aile içerisinde meşk ederek almalarına sebep olmuştur. İlk mûsikî eğitimini aile ortamında alan önemli sanatkârlardan bir tanesi de üst düzey icracıların sürekli olarak takip ettikleri sanatkârların en başında gelen isim olan Bekir Sıdkı Sezgin'dir. Gedik'in (2005) Sezgin'in kendi ifadelerinden aktardığı şu sözleri onun ilk mûsikî eğitimini anne-babasından aldığına dair önemli açıklamalardır: 1943'te ilkokula başlarken en az beş, altı makamda (dinî ve ladinî) olmak üzere birçok eser icra ediyor ve bu makamları karakteristik vasıflarıyla pratik olarak tanıyor, duyduğum zaman isimlendirebiliyordum. Babam bir yandan dinî mûsikî eğitimi verirken, öte yandan annem dinî olmayan mûsikî eserlerinden ekseriyetle şarkılar öğretiyordu (Gedik, 2005, 100-101). Daha sonra yine ailelerinin de desteği ile katıldıkları mûsikî cemiyet ve derneklerindeki çalışma ortamları kendilerine amatör de olsa, repertuar, transpoze, deşifre, toplu icra, soliste refakat edebilme gibi becerileri kazandırmıştır. Daha sonra devlet konservatuvarında çok önemli hocaların öğrencileri olarak aldıkları eğitim, çok büyük ilerleme göstermelerine olanak sağlamıştır. Akademik eğitimleri esnasında hocalarıyla kurdukları sıcak ilişkiler onların motivasyonlarını arttıran en önemli unsurlardan biridir. Üst düzey icracılar öğrencilik yıllarında da mûsikî cemiyetlerinde, derneklerde ve hatta profesyonel müzik topluluklarında çalışmalarda bulunmuş ve bir anlamda oralardan beslenmişlerdir. Yaşam boyu öğrenme düşüncesiyle çalışmalarına aralıksız devam eden icracıların şu an görev yaptıkları kurumları da, her geçen gün kendilerine bir şeyler katmakta olan çalışma ortamlarıdır.

3. Kullanılan Materyaller

Üst düzey icracıların performans gelişim süreçlerinde kullanıp yararlandıkları materyallerin ele alındığı bu üst başlıkta, ortaya çıkan en belirgin sonuç; önemli icracılara ait ses kayıtlarının çokça dinlenmesidir. İrcacılar yalnızca kendi çalgılarını çalan değil, profesyonel düzeydeki diğer çalgı ve hatta ses icracılarını da taş plak, kaset ve CD'lerden çok dinlemişlerdir. Bu materyalleri kullanarak gerçekleştirdikleri dinleyerek öğrenme yöntemi, bu seviyeye ulaşmalarında önemli rol oynamıştır. “Günümüzde Tanburi Cemil Bey icralarının, pek çok müzisyen tarafından defalarca dinleme ve ezberleme yöntemiyle çalışılması en pratik öğrenme yolu olarak görülmektedir” (Özel, 2010: 297).

Çeşitli fiziksel destek egzersizlerini, hocalarının yazmış oldukları ders notlarını/etütleri, kendi yazdıkları etütleri çalışma materyali olarak kullanan icracılar, öğrenim süreçleri içerisinde çalgıları için yazılmış bir metottan faydalanmamışlardır. Herhangi bir metottan faydalanmamış olmaları tabii ki çalgı metotlarının öğretimde gerekli olmadığı anlamına gelmez. Burada yapılan tespit; geleneksel Türk çalgı müziği öğretiminde meşk yöntemi ile metodik yaklaşım ve uygulamaların beraber götürülmesi gerekliliğidir. Üst düzey icracılar bilgi ve kaynak transferinden yararlanmış olup; piyano, arp, gitar ve bağlama gibi çalgılar için yazılmış metot ve kaynakları inceleme ve uygulama amaçlı kullanmışlardır.

Öğrenim süreçleri boyunca internet imkanlarının günümüzdeki gibi olmamasından dolayı bu materyali kullanamayan icracılar, bugün için internet ve teknolojik imkanları sesli ve görsel olarak çeşitli kayıtlara ulaşabilmek, aradıkları eserlerin notalarını bulabilmek, konser ve dinletilerinde yararlanmak ve öğrencilerine bu yolla da faydalı olabilmek için kullanılmaktadırlar.

Yukarıda adı geçen materyallerin dışında, üst düzey icracılar tarafından kullanılmış ve hâlâ da kullanılmakta olan diğer materyaller; teyp, kendi icralarını kaydettikleri kayıtlar, TRT'nin yayınlamış olduğu repertuvar kitapları, metronom, diyapazon ve akort cihazı olarak tespit edilmiştir.

4. Repertuvar Kazanımları

Geleneksel Türk müziğinde icrayı önemli ölçüde etkileyen konulardan bir tanesi de repertuvarıdır. İcraya değer katacak en temel bilgi ve becerileri zengin bir repertuvara sahip olarak kazanmak mümkündür. Kudsi Sezgin 'Babam' başlığını verdiği yazısında, ünlü sanatkar Bekir Sıdkı Sezgin'i bir ekol haline getiren ve onu diğer icracılardan ayıran özelliklerden biri olarak, geniş repertuvar bilgisine sahip olmasını ifade etmektedir (Sezgin, 2005, 96).

Üst düzey icracılar, geleneksel Türk müziği nazariyatına hakim olmak, çaldığı çalgıya hakim olmak, iyi bir form bilgisine sahip olmak ve Türk müziğinin en önemli çalgısal formlarından biri olan taksim formunu iyi bir şekilde icra edebilmek olarak sıralayabileceğimiz bu bilgi ve becerilere zengin bir repertuvar sayesinde ulaşmışlardır. Sahip oldukları geniş repertuvar meşk yönteminin en önemli unsurlarından biri olan müzik hafızalarının ne kadar iyi olduğunun da bir göstergesidir.

İrcacıların repertuvar kazanımları konusunda dikkat ettikleri ve uyguladıkları anlayışlar; çok dinleme, çok eser icra etme ve ezbere icra çalışmaları olmuştur. Meşk yönteminin bu üç önemli uygulamasından repertuvar kazanımları aşamasında da yararlandıkları tespit edilmiştir.

Çalışmada, üst düzey icracıların repertuvar kazanımları konusu; akademik eğitimin öncesi, akademik eğitim ve akademik eğitimin sonrası olmak üzere 3 alt başlıkta

incelenmiştir. Akademik eğitim öncesi repertuar kazanımlarında, aile ortamı, mûsiki cemiyetleri ve derneklerinin rolü büyüktür. Önemli sayılabilecek bir repertuar zenginliğine ilk olarak buralarda sahip olmuşlardır. İcracılar, geleneksel Türk müziğinin hemen hemen her formdaki eserlerini çok değerli hocalardan öğrenebilme imkanını akademik eğitimleri esnasında devlet konservatuvarında yakalamışlardır. Konservatuvardaki repertuar derslerinin yanında amatör ve profesyonel topluluklarda görev almış olmaları, hem sözel hem de çalgısal repertuarlarını geliştirmelerine yardımcı olmuştur.

Üst düzey icracıların, akademik eğitim sonrası buldukları mesleki yaşam ortamlarında da repertuar kazanımlarının önemli bir şekilde devam ettiği tespit edilmiştir. Çalıştıkları kurumlarda kısa aralıklarla sürekli konser veriyor olmaları, mevcut repertuarlarına her gün eklemeler yapmaktadır.

İracılar, performans gelişim süreçleri içerisinde kısa süreli de olsa nitelikli piyasa çalışma ortamlarının içinde bulunmuşlardır. Göksel Baktagir'in çok güzel bir şekilde ifade ettiği gibi ruhlarını ve icralarını piyasalaştırmadan, işin mutfağı sayılan bu çalışma ortamlarında önemli repertuar kazanımlarını sağlamışlardır.

5. Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar

Bu üst başlık içerisinde üst düzey icracıların buldukları çalışma ortamlarında öğrenmelerinde etkili olan diğer unsurlar belirlenmiş ve analiz edilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre; icracıların çok iyi bir müzik yeteneğiyle birlikte küçük yaşta müziğin içerisinde oldukları, öğrenim süreçleri boyunca motivasyonlarını yüksek tuttukları, çalışmalarını belirli hedefler doğrultusunda gerçekleştirdikleri, çok iyi karakter özelliklerine sahip hocalardan yararlandıkları, hocaları, usta sanatçılar ve farklı kültürlerin müzisyenleri ile sürekli iletişim halinde olup etkileşim yaşadıkları tespit edilmiştir.

Sanal meşk yapma ve bu yolla manevi hocalar edinme, buradan çıkarılan önemli sonuçlardan bir diğeridir. Üst düzey icracılar hayatta olmayan önemli icracıların ses kayıtlarını çokça dinleyerek ve taklit ederek bir anlamda onlarla meşk yapmışlar ve onlardan yararlanmışlardır. Çalgı alanında en çok dinlenen ve yararlanan sanatkar Tanbûri Cemil Bey olarak tespit edilmiştir.

Çok dinlemenin beraberinde getirdiği ve üst düzey icracıların öğrenmelerinde etkili olan unsurlardan bir tanesi de meşk yönteminin en temel unsurlarından biri olan taklit etme olarak belirlenmiştir. İracılar tarafından ekol takibi ve taklitleri çok büyük öneme sahiptir. Mutlu Torun da yazmış olduğu Ud Metodunda (2000, 15) Cemil Bey, Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan ve Yorgo Bacanos'un kayıtlarının dinlenmesi ve hatta taklit edilmesi konusunda bir öneride bulunmuştur. Taklit konusunu çok önemseyen Torun, "Eser Analizi" ders notlarının önsöz bölümünde "Dıştan bakıldığında kolaymış gibi görünen Türk müziği icra-yorumunun ileri seviyelere ulaşmasının yolu, Cemil Bey, Münir Bey...gibi ustaların icrasını iyi incelemek, hatta taklit etmektir" (Torun, tarihsiz, 1) ifadelerine yer vermiştir.

Yapılan bütün çalışmaların onlara kazandırdığı tecrübe, bilgi ve birikimlerini başkalarına öğretmek ve paylaşmak, mümkün olduğunca çok konser takip etmek ve konser vermek, çalgılarını ve çalgıları ile ilgili icracıları çok iyi tanımak, üst düzey icracıların performans gelişim süreçlerinde öğrenmelerini etkileyen diğer unsurlar olarak tespit edilmiştir.

6. Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler

Üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri içerisinde, özellikle meşk ettikleri hocalarıyla geleneksel Türk müziği ve bu müziğin felsefesi hakkında yaptıkları sohbetlerin bir hayli önemli olduğu tespit edilmiştir. Ağırlıklı olarak kalbe seslenen bir müzik olan Türk müziğinde tasavvufi felsefenin ağır bastığı bir anlayış hakimdir. Birbirini tamamlayan bu iki durum da geleneksel Türk müziği eğitiminin ve öğretiminin temelini oluşturur. “Tasavvuf ve müzik ilişkisi birinden biri olmadığına bir şeyler eksik kalacakmışçasına güçlü bir ilişkidir” (Sezer, 2012, 185).

Geleneksel Türk müziği icrasında sadece tekniğe ve notaya bağlı bir icra şekli çok da kabul görmemektedir. Yönlendirme odaklı gerçekleştirilen bu sohbet ortamlarında; felsefe ve genel olarak müzik felsefesi, geleneksel Türk müziği felsefesi, geleneksel Türk müziğinin felsefesini daha iyi anlayabilme konusunda yararlanılan kişi ve kaynaklar hakkında sohbetler gerçekleştirilmiştir. Geleneksel Türk müziğinin beslendiği felsefi kökler bağlamında yararlandıkları kişi ve kaynakların başında büyük İslam mutasavvıfı Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, onun büyük eseri “Mesnevi” ve mutasavvıf bir halk şairi olan ünlü Türk filozofu Yunus Emre gelmektedir.

İracıların insanlığın yaşam tecrübelerinden de bir hayli etkilendikleri, buradaki maneviyatı derinden hissettiklerini söylemek mümkündür. Bireylerin ve toplumların gelenek, görenek, yaşayış biçimleriyle beraber tüm değerleri, onların sohbetlerine konu olmuş ve hayata dair yaşanmış tecrübeleri kendi müzik felsefelerine ve icralarına yansıtılmışlardır.

Mûsikî, maddî manevî boyutları olan bir kültürdür. Kültürün estetik alanındaki bir boyuttur. Toplumun pek çok geleneğini-göreneğini, yaşayış biçimini ve zevklerini, sahip olduğu millî ve manevî tüm değerlerini adeta bir ayna gibi yansıtmaktadır. Canlı bir organizma gibidir. Her şeyden nasibini alır, toplumun her türlü yaşantılarından etkilenir (Kaçar, 2012, 3).

Üst düzey icracıların kendi geleneklerini çok iyi tanıyıp ona bağlı kaldıkları, bununla birlikte hüznün, mutluluk ve bütün duyguların harmanlandığı bir maneviyat yoğunluğunu icralarına yansıttıkları tespit edilmiştir. Türk müziği geleneğinde var olan duygusal zenginlik, mânâ derinliği ve maneviyat yoğunluğunun burada çok iyi harmanlandığı görülmektedir. Kendi geleneklerine bağlı kalmaları, geleceğe dair daha doğru ve net şeyler söyleyebilmeleri için onlara yol gösterici bir özellik olmuştur. Yönlendirme odaklı sohbetlere konu olan bir diğer madde de virtüözlük ve üstatlık kavramlarıdır. Batı müziğine ait bir terim olan virtüözlük ve Türk müziğine ait olan üstatlık seviyesine ulaşabilmek için; iyi bir insanda, icracıda ve icrada olması gerekenler üzerine yoğun sohbetler gerçekleştirmişlerdir. Geleneksel Türk çalgı müziği icracıları için; üstatlık, üst düzey icracılık ve usta icracılık kavramlarının kullanılmasının daha yerinde olduğu ve Türk müziğindeki üst düzey icracılığın tekniğin yanında müziğin ruhu ve icracının kalbî duygularının birleşimi neticesinde olduğu sonucuna varılmıştır. Bu birleşimlerin neticesinde icracıların, kendilerini takip eden ve dinleyen herkesi etkileyen kendilerine ait ses ve tonları elde ettikleri bir gerçektir. Geleneksel Türk müziği, bu müziğin doğası gereği gönül ve aşk ile yapılması gereken bir müziktir. Bu müziğin icrasında eserlerin gönül gözü ile okunması ve icra edilmesi gerekmektedir. Müzik insanın iç dünyasını en iyi bir biçimde ifade etmesini sağlayan bir sanattır. Bu sanatın en iyi şekilde icra edilebilmesi için insanın kendisini ve iç dünyasını yetiştirmesi gerekmektedir. Geleneksel Türk müziği ve onun maneviyatı hakkında yaptıkları sohbetlerin icracıların hayal güçlerinin de gelişmesine

yardımcı olduğunu söylemek mümkündür. Geleneksel Türk müziğinin kültürü ve felsefesi üzerine sohbetler ve çalışmalar yapan üst düzey icracıların, bu kazanımları ile teknik konuları birleştirerek yol aldıkları tespit edilmiştir. İracılar teknik becerinin yanında, icralarında Türk müzik kültürünü, felsefesini, maneviyatını aktarma çabasında olmuşlardır. Bu üst başlık altında toplanan temalar, geleneksel Türk müziğinin öğretim geleneğinde var olan meşk yöntemine ait unsurları içermektedir.

SONUÇ

Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini değerlendirmek amacıyla yapılan bu çalışmada; icracıların Osmanlı dönemi müzik eğitim geleneklerini, çalışma yöntem, anlayış ve uygulamalarını fazlasıyla kullandıkları sonucuna varılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen verilere göre; üst düzey icracıların meşk yöntemini kullandıkları, meşk geleneğine ait bütün unsurları benimseyerek ve onlardan yararlanarak bu seviyeye geldikleri tespit edilmiştir. Onların bu aşamaya gelmelerindeki en önemli sebep meşk geleneğine bağlı bir öğrenim sürecinden geçmiş olmalarıdır. Bütün üst başlıklara ait hemen hemen tüm tema ve kodları meşk geleneği ile ilişkilendirmek mümkündür. İracıların çalışma ortamları, kullandıkları materyaller, repertuar kazanımları, öğrenmelerini etkileyen unsurlar ve içerisinde buldukları yönlendirme odaklı sohbetler meşk merkezli bir eğitim ve öğrenimin sunduğu imkanlar ile doğrudan ilişkilidir. Çalışma, geçmişin önemli bir eğitim mirası olan meşk geleneğinin günümüz üst düzey icracılarına olan katkısını gözler önüne sermiştir. Bu sebepten dolayı bu yöntemin bugün devlet konservatuvarlarında da diğer yeni yöntem ve tekniklerle desteklenerek etkin bir şekilde kullanılması burada bir tavsiye olarak sunulabilir. Meşk yöntemi ile beraber tespit edilen tüm faktörlerin devlet konservatuvarlarında verilen eğitimde sistematik olarak kullanılması ile geleneksel Türk çalgı müziği eğitiminin niteliği ve çehresi değişecek, öğrenci ve öğretmenler, tespit edilen bu yaklaşımlardan pozitif çıktılar elde edeceklerdir.

KAYNAKLAR

Aksoy, B. (1999). “Orta Doğu Klasik Musikîsinin Bir Merkezi: İstanbul”. *Osmanlı Ansiklopedisi – Kültür ve Sanat* (10). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Aksoy, Bülent (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (1. Basım). İstanbul: Afa Yayınları.

Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (3. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar* (2. Basım). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Demir, L. (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgılarından Uzun Müzik Derslerinde Kullanılabilirliği Konusunda Öğretmen Görüşleri*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Gedik, G. (2005). “Bekir Sıdkı Sezgin, Dinî Mûsikî ve Meşk Usûlü”. *Musikişinas Dergisi*, 7, 100–106.

Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)* (2. Basım). Ankara: Maya Akademi.

Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (15. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Özel, A. E. (2010). “Kemençe İle Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey’in Tavrı Özellikleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, 283–298.

Öztuna, Y. (2000). “Meşk”. *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* (1. Baskı) içinde. (250). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Sezer, E. (2012). “Çeng ü Ney: Ahmed-i Da’î’nin *Çengname* Mesnevisinde ve İhsan Oktay Anar’ın *Suskunlar* Romanında Tasavvuf–Müzik İlişkisi”. *Musikişinas Dergisi*, 12, 175–185.

Sezgin, K. (2005). “Bekir Sıdkı Sezgin/Babam”. *Musikişinas Dergisi* 7, 94-96.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* (2. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Torun, M. (2000). *Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe* (1. Basım). İstanbul: Çağlar Yayınları.

Torun, M. (Tarihsiz). *Eser Analizi Ders Notları*. İstanbul.

Yıldırım, A. ve H. Şimşek. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Weber, Robert Philip (1990). *Basic Content Analysis* (1. Basım). London: Sage Publications.

Kişisel Görüşmeler

Akalın, Yavuz. Kişisel Görüşme, 17.07.2012, İzmir.

Aydemir, Murat. Kişisel Görüşme, 10.09.2012, İstanbul.

Baktagir, Göksel. Kişisel Görüşme, 07.06.2012, İstanbul.

Çelik, Necati. Kişisel Görüşme, 03.05.2012, İstanbul.

Güler, Selim. Kişisel Görüşme, 02.05.2012, İstanbul.

Irmak, Ercan. Kişisel Görüşme, 11.09.2012, İstanbul.

Özel, Özer. Kişisel Görüşme, 12.09.2012, İstanbul.

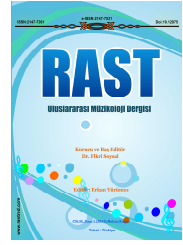
Sayacıoğlu, Taner. Kişisel Görüşme, 06.06.2012, İstanbul.

Tokcan, Yurdal. Kişisel Görüşme, 02.05.2012, İstanbul.

Türkan, Derya. Kişisel Görüşme, 04.05.2012, İstanbul.



RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



Doi:10.12975/rastmd.2015.03.02.00060

CAHANGİR CAHANGİROVUN YARADICILIĞINDA MAHNI JANRININ ROLU

Dilbər Əhmədova

ÖZET

Məqalədə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı C.Cahangirovun mahnı yaradıcılığı nəzərdən keçirilir. Müəllif mahnıları mövzu dairəsinə, janr xüsusiyyətlərinə görə səciyyələndirir. Xüsusilə bəstəkarın mahnı yaradıcılığında milli musiqi mənbələrinə - xalq mahnısına, muğama münasibəti məsələlərinə diqqət yetirilir ki, bunların yaradıcılıqla təəssüm olunması bəstəkarın mahnılarına yeni cizgilər aşılayır. C.Cahangirovun yaradıcılığının bütün mərhələlərində meydana gəlmiş mahnıları izlədikdə, onun böyük bir təkamül yolu keçdiyini, mövzu, obraz və janr cəhətdən rəngarəng nümunələrin yarandığını görürük. Cahangir Cahangirovun mahnıları Azərbaycan musiqi xəzinəsində layiqli yer tutmaqla yanaşı, həmçinin, gənc bəstəkarlar nəsli üçün örnək ola biləcək gözəl sənət nümunələridir.

Anahtar Kelimələr: vokal, mahnı, tematika, janr xüsusiyyətləri, yaradıcılıq.

РОЛЬ ПЕСЕННОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАХАНГИРА ДЖАНХАНГИРОВА

Дильбер Ахмедова

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается песенное творчество выдающегося азербайджанского композитора Дж.Джахангирова. Автор дает характеристику песен в связи с их тематикой, жанровыми особенностями. Особо подчеркивается опора на национальные корни – на народную песню и мугам, которые творчески претворяются композитором в песенном творчестве, и это привносит новые черты в музыкальный язык песен. Рассматривая песни, созданные Дж.Джахангировым на протяжении всего творческого пути, можно проследить их развитие, создание разнообразных и неповторимых песен по тематике, образному строю и жанровой характеристике. Песни Дж.Джахангирова заняли достойное место в сокровищнице азербайджанской музыки и имеют непреходящее значение для последующих поколений.

Ключевые слова: вокал, песня, тематика, жанровые особенности, творчество.

THE ROLE OF THE SONG GENRE IN THE CREATIVITY OF JAHANGİR JAHANGİROV

Dilber Ahmedova

ABSTRACT

In the article is considered song creativity of prominent Azerbaijani composer J.Jahangirov. The author gives the characteristic of songs connected with their subjects, genre features. The support on national roots - on the national song and mugham which are creatively realised by the composer in song creativity is especially underlined and introduces new lines in musical language of songs. Considering the songs created by J.Jahangirov during the entire the creative ways can be followed their development is, the creation of varied and of unique of songs by category, system and the figurative of genre characteristic. The songs J.Jahangirov have taken a worthy place in the treasury of Azerbaijani music and have a lasting importance for the future generations.

Keywords: song, vocal, subjects, genre features, creativity.

GİRİŞ

Azərbaycanda mahnı janrı böyük inkişaf yolu keçmişdir. Xalqın həyatında mühüm rol oynayan bu janr etik və estetik tərbiyə vasitəsi olmaqla yanaşı, həm də ictimai həyatda baş verən hadisələri əks etdirir, insanların qəlbini duyğulandırır, onlara zövq aşılayır. Bir çox Azərbaycan bəstəkarları kimi, Cahangir Cahangirovun da mahnı janrının inkişafında əhəmiyyətli rolu olmuşdur. C.Cahangirov bütün yaradıcılığı boyu mahnı janrına müraciət etmiş və bu janrın görkəmli ustadlarından biri kimi tanınmışdır. C.Cahangirovun mahnıları bugünədək öz tərəvətini və təsir qüvvəsini qoruyub saxlamışdır.

C.Cahangirovun yaradıcılıq yolu 1940-cı illərdən, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil aldığı illərdən başlayır. Bəstəkarın yaradıcılığı inkişaf etdikcə, o, peşəkar musiqinin bütün janrlarını mənimsədikcə, onun musiqi üslubu təkamülə uğramış, musiqi dili zənginləşmişdir. Bu prosesdə bəstəkarın mahnı yaradıcılığı da inkişaf etmiş, yeni mövzu dairəsi, bədii ifadə vasitələri ilə dolğunlaşmışdır.

Bəstəkarın yaradıcılığının birinci mərhələsi, onun tələbəklik illəri musiqi sənətinin nəzəri və təcrübi surətdə mənimsənilməsi ilə başlanır. Bu dövrdə onun yaradıcılığında dahi bəstəkar, musiqişünas və ictimai xadim, Azərbaycanda peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin böyük rolu olmuşdur. C.Cahangirovun sənət prinsipləri məhz Ü.Hacıbəylinin təsiri altında formalaşmışdır. 1945-1951-ci illərdə isə C.Cahangirov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında B.Zeydmanın bəstəkarlıq sinfində təhsil almışdır.

1940-cı ildən C.Cahangirov Ü.Hacıbəylinin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət Mahnı və rəqs ansamblının xor qrupunda işə başlamış, sonra xora başçılıq etmişdir. Həmçinin, 1942-ci ildən Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində sazçı qızlar ansamblının bədii rəhbəri olmuşdur. Daha sonra, 1944-cü ildən o, Azərbaycan televiziyası və radiosu xor kollektivinin bədii rəhbəri təyin olunmuşdur.

Beləliklə, bu dövrdən başlayaraq, C.Cahangirovun xor sahəsində fəaliyyəti genişlənmiş və təcridən yaradıcılığında aparıcı əhəmiyyət kəsb etməyə başlamışdır. Bəstəkarın ilk əsərləri də həmin dövrə aiddir. O, rəhbərlik etdiyi xor üçün xüsusi olaraq mahnılar yazmış, həmçinin xalq mahnılarını xor üçün işləmişdir.

“Азербайджанская музыка” (“Azərbaycan musiqisi”, Moskva, 1961) məqalələr

toplusunda G.Burşteynin “Массовая песня в Азербайджане” («Azərbaycanda kütləvi mahnı») məqaləsində C.Cahangirovun 1940-cı illərdə xorda fəaliyyəti və mahnı yaradıcılığı ilə bağlı maraqlı fikirlərə rast gəlirik. Müəllif Azərbaycanda kütləvi mahnı və xor əsərlərinin geniş yayılmasında C.Cahangirovun rolunu, onun Azərbaycan Radio verilişləri Komitəsinin xor kollektivinə rəhbərlik etdiyi dövrü yüksək qiymətləndirmişdir [1, s.271].

Xüsusilə müharibə (1941-1945-ci illərdə) dövründə xalqın əhval-ruhiyyəsini, mübarizə ruhunu əks etdirmək üçün mahnı ən gözəl vasitəyə çevrilmişdi. Tədqiqatçı-alim İ.Əfəndiyevanın yazdığı kimi, bu dövrün mahnılarında xalqın vətənpərvərliyini, ölkəmizin möhtəşəmliyini düşmənlə mübarizə əzmini ifadə edən mövzular əsas yer tuturdu [2].

Bu mövzular C.Cahangirovun da həmin dövrdə meydana gəlmiş mahnılarının aparıcı xəttini təşkil edərək, onun mahnı yaradıcılığında mövzu istiqamətini müəyyənləşdirmişdir. Bu dövrdə o, xalq mahnı işləmələri ilə yanaşı, əsasən vətənpərvərlik ruhunda mahnılar bəstələyirdi. Bunlardan xüsusilə onun “Partizan” (Aşıq Mirzənin sözlərinə) mahnısı böyük uğur qazanır. Məmməd Rahimin sözlərinə “416-cı diviziya” mahnısı Azərbaycanın qəhrəman oğullarının igidliklərini tərənnüm edən mahnılardan biri kimi məşhurlaşmışdır.

Qəhrəmani-vətənpərvərlik ruhunda yazılmış mahnıları ilə yanaşı, bəstəkarın bir sıra mahnılarında cəbhə və əmək mövzusunun vəhdəti öz əksini tapır. Bunlardan “Qızların nəğməsi”, “Bahar nəğməsi”, “Durnalar”, “Moskva haqqında mahnı” və s. xalq arasında məşhurlaşmışdı. Eyni zamanda, C.Cahangirov Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının rəhbərlik etdiyi Mahnı və rəqs ansamblı üçün də öz mahnıları əsasında kompozisiyalar hazırlayırdı. Bu baxımdan “Al bayraq” adlı kompozisiya tamaşaçı kütləsinin böyük rəğbətini qazanmışdı [1, s.271].

1945-1946-cı illərdə C.Cahangirov Azərbaycanın bir sıra mədəniyyət və incəsənət xadimləri ilə yanaşı, Cənubi Azərbaycanda gedən geniş miqyaslı mədəni quruculuq işlərində iştirak edir, Təbrizdə yaradılmış Azərbaycan Milli Filarmoniyasında fəaliyyət göstərir.

Bu, İranda inqilabi-demokratik hərəkatın genişləndiyi mürəkkəb siyasi hadisələrlə zəngin bir dövr idi və azərbaycanlı mədəniyyət xadimlərinin bu dövrdə Təbriz şəhərindəki fəaliyyəti geniş olsa da, lakin musiqi tarixində və bəstəkarların yaradıcılığında bu dövrün üstündən bir qədər sükutla keçilir. O dövr azərbaycanlı şair və yazıçıların, bəstəkar və musiqi ifaçılarının tərcümeyi-halında əlamətdar olmuş və onların yaratdıqları bir sıra yaddaqalan əsərlər mədəniyyət xəzinəsini zənginləşdirmişdir.

C.Cahangirov bu zaman şair Etimadın sözlərinə Demokratik Azərbaycan himnini, “Təbrizim” mahnısını (şəirin müəllifi göstərilməyib) bəstələmişdir. Bu mahnılar haqqında F.Əliyevanın “Azərbaycan musiqisinin cənub səhifəsi” məqaləsində [3] məlumat verilmişdir. Bununla yanaşı, F.Əliyevanın “XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və Zamanla üz-üzə” monoqrafiyasında bu dövr daha geniş işıqlandırılmış və C.Cahangirovun bu dövrə aid daha bir neçə əsərinin adı çəkilmişdir: “İstiqlal marşı”, M.Biriyanın sözlərinə “Xalq sürudu” [4]. Lakin hər iki mənbədə Demokratik Azərbaycan himni, “Təbrizim” mahnısı geniş təhlil olunmuşdur.

Onu da deməliyik ki, C.Cahangirovun həyat və yaradıcılıq yoluna həsr olunmuş tədqiqatlarda bu iki əsərin adı çəkilir [6], lakin onların mətni və təhlili ilk dəfə olaraq F.Əliyevanın adı çəkilən əsərlərində öz əksini tapmışdır. F.Əliyeva həmin mahnıların səsyazılarını “Cənubi Azərbaycan sürudları” CD-disklərindən (Sep.2002.JD 6391040400. AJA-Strasburg; II disk JD 7691118200. AJA-Strasburg) əldə etmiş, adı çəkilən

mənbələrdə poetik mətnini və melodiyasının not yazısını təqdim etmişdir.

F.Əliyeva yazır: “Bu dövrün inqilabi-vətənpərvərlik əhval-ruhiyyəsi çoxsaylı mahnı-marşlarda yaşayır. Onların hamısı vahid, tipik üslub simasına malikdir. Cənubi Azərbaycan himnləri adlı diskdə yazılmış əsərlər o dövrün musiqi nəbzi haqda əyani təsəvvür yaradır. Onlar arasında ən möhtəşəm musiqi abidələrindən birincisi C.Cahangirovun şair Etimadın sözlərinə bəstələdiyi Demokratik Azərbaycanın himnidir” [3]. Himnin mətni və musiqisi xarakterinə görə vəhdət yaradaraq, məğrur, nikbin əhval-ruhiyyəyə malikdir.

F.Əliyevanın göstərilən məqaləsində C.Cahangirovun “Təbrizim” mahnısının da not yazısı verilmişdir [3]. Bu mahnı təsirli, həzin xarakterli olub, “Təbrizin şərinə oxunan lirik etiraf” kimi qəbul olunur.

Ümumiyyətlə, XIX-XX əsrdə baş verən ictimai-siyasi hadisələr nəticəsində Təbriz şəhəri, Təbriz mövzusu ədəbiyyatımızın və musiqimizin əbədi bir mövzusuna çevrilərək, bir çox əsərlərdə, xüsusilə şeirlərdə, romanlarda və s. öz təcəssümünü tapmışdır. Qeyd etmək istərdik ki, C.Cahangirovun nümunə gətirdiyimiz mahnılarının, 1945-1946-cı illərin ictimai-siyasi hadisələri fonunda unudulması yalnız təəssüf doğurur. Mahnıların not və poetik mətnindən göründüyü kimi, bunlar müasir dövrümüz üçün də çox aktual olan bir mövzuya – vətənpərvərlik, vətənin tərənnümü mövzusuna həsr olunmuşdur və yetkin bir bəstəkarın yaradıcılığının məhsuludur. Fikrimizcə, bu mahnıların bərpası, onların müşayiətlə işlənilərək müğənnilərin və xor kollektivlərinin repertuarına daxil edilməsi vacib məsələlərdəndir. Bu, həm də C.Cahangirovun irsinin tam bərpası və öyrənilməsi yolunda atılan dəyərli addım olardı.

Bu mövzu ilə bağlı bir cəhəti də qeyd etmək istərdik ki, Cənubi Azərbaycanla bağlı mövzulara C.Cahangirov sonrakı illərdə də müxtəlif janrlı əsərlərində müraciət etmişdir. Onun mahnıları bəlkə də sovet rejiminin təsiri altında unudulmağa məruz qalsa da, C.Cahangirov bu mövzunu qəlbində yaşatmış və əsərlərində əbədiləşdirmişdir. Bu baxımdan C.Cahangirovun yaradıcılığında Mədinə Gülgün və Əli Tudənin sözlərinə yazılmış “Arazın o tayında” vokal-simfonik poemasını, Mirzə İbrahimovun “Gələcək gün” romanının motivləri əsasında bəstələnmiş “Azad” operasını bu mövzunun davamı və inkişafı kimi qəbul etmək olar.

Beləliklə, C.Cahangirovun yaradıcılıq fəaliyyətində 1940-cı illər xüsusi iz qoymuş, o, həm xormeyster, həm də bəstəkar kimi tanınmışdır. Eyni zamanda, onun yaradıcılığında müəyyən janrlar, mövzular və obrazlar dairəsi öz təcəssümünü tapmışdır ki, bunlardan da ən əsası vətənpərvərlik və lirik ruhlu mahnılar olmuşdur.

1940-cı illərin sonunda C.Cahangirovun yaradıcılığı müxtəlif janrlarda bəstələnmiş vokal və instrumental əsərlərlə - skripka üçün sonatina, xalq çalğı alətləri orkestri üçün rəqs, “Arazın o tayında” vokal-simfonik poeması, xor əsərləri, mahnı və romanslarla zənginləşir.

Bu dövrdə yaranmış mahnılar müxtəlif mövzulara həsr olunmuşdur. Onlardan Nizaminin sözlərinə “Gül camalın” romansı, “Qəzəl” xoru dahi şairin 800 illik yubileyinə həsr olunmuş əsərlər silsiləsində özünəməxsus yer tutur. Vətəni, partiyayı tərənnüm edən təntənəli himn - “Partiya”, sülh uğrunda mübarizə mövzusuna həsr olunmuş “Dünyaya sülh” mahnılarının adının çəkmək olar. 1948-ci ildə yazılmış “Mərdlik nəğməsi” respublika müsabiqəsində mükafata layiq görülür. “Qara gözlər” mahnısı C.Cahangirovun vokal irsində lirik məhəbbət xəttini davam etdirir. Həmin dövrdə həmçinin böyük rus şairi A.S.Puşkinin 150 illik yubileyi münasibətilə onun sözlərinə xor üçün müşayiətsiz oxunan “Soruşma” mahnısı meydana gəlir.

1950-ci illərdə C.Cahangirov bir sıra iri formalı əsərlər yaratmışdır: Skripka və orkestr üçün Konsert, “Bayram” süitəsi, “Təntənəli yürüş”, “Dostluq nəğməsi” süitəsi və s. Eyni zamanda, o, musiqili-teatr sahəsinə də müraciət edərək, “Azad” operasını bəstələmiş və bu əsər böyük müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuşdur.

Bu illərdə C.Cahangirovun yaradıcılığında mahnı janrı daha geniş təmsil olunur. Onun bəstələdiyi “Nazənin” (Xaqaninin sözlərinə), “Xəzər”, “Vətən qızları”, “Bahar mahnısı”, “Bahar olsun” mahnıları lirik mahnı janrının gözəl nümunələri kimi müğənnilərin repertuarında səslənir. Xüsusilə, “Dan ulduzu, bir də mən”, “Gözlərin” mahnıları böyük rəğbət qazanır. Bu lirik mahnılarda təmiz, saf məhəbbət hisləri tərənnüm olunur.

Bu dövrdə C.Cahangirovun lirik mahnıları çox populyarlaşır. Bunlardan İslam Səfərlinin sözlərinə yazılmış “Ana” mahnısı xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bəstəkar bu mahnıda ifadəli rəqətlərlə səhah muğam intonasiyalarını qovuşduraraq, qəlboxşayan bir melodiya yaratmışdır.

C.Cahangirovun mahnı yaradıcılığında janr rəngarəngliyi diqqəti cəlb edir. Belə ki, qeyd etdiyimiz lirik mahnılarla yanaşı, bəstəkar vətənə həsr olunmuş mahnı-himn, mahnı-marş, mahnı-vals janrında da əsərlər bəstələyir. Məsələn, Abbas Səhhətin sözlərinə “Vətən” mahnısında bəstəkar aşıq musiqi üslubunu marş ritmi ilə qovuşduraraq, orijinal janr sintezi yararmışdır. “Bakı” mahnısı isə himn janrında yazılmış lirik səpkili əsərdir, ağır templi vals ritmindədir. Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə yazılmış “Ana Vətən” mahnısı lirik himn-monoloq kimi diqqəti cəlb edir. Rəfiq Zəkənin sözlərinə yazılmış “Qarabağ” mahnısında isə doğma yurdun gözəllikləri vəsf edilir.

Bəstəkar bir sıra uşaq mahnıları da yaratmışdır. Məktəblilərin həyatından bəhs edən “Pioner yürüş mahnısı”, uşaqların təbiətlə bağlı təəvvürlərini əks etdirən “Dəniz”, uşaqlarda əməyə qarşı rəğbət hissləri oyadan “Tonqal başında” oyun-mahnısı bəstəkarın bu mövzuda yazılmış ən gözəl əsərləridir. Onun uşaq mahnıları məktəblilərin mahnı repertuarında öz əksini tapır və kiçik yaşlı uşaqların estetik və vətənpərvərlik tərbiyəsinin əsas vasitələrindən birinə çevrilir.

1950-ci illərdən başlayaraq, C.Cahangirov müxtəlif teatrlarda səhnələşdirilən dram tamaşalarına və “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında çəkilən filmlərə yaddaqalan musiqi bəstələmişdir. C.Cahangirovun həm kinofilmlərə, həm də dram tamaşalarına yazdığı musiqi əsərin ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilərək, emosional təsirinin artırılmasına xidmət edir. Bu əsərlərdə C.Cahangirov obrazların xarakterinin açılmasında mahnıya böyük yer vermişdir. Təsədüf deyil ki, bu qəlboxşayan mahnılar teatr tamaşalarından, ekrandan ayrılaraq, xalq arasında geniş yayılmışdır. Buna misal olaraq, C.Cahangirovun “Yenilməz batalyon” filmindən “Teymurun mahnısı”nı, “Koroğlu” filmindən “Rəqqasə qızın mahnısını”, “Dəli Həsən”in mahnısını, “Dəli Kür” filmindən “Ana Kür”, “Bayatılar” mahnılarını, “Ana laylası” pyesindən “Alagöz” adı ilə məşhurlaşmış “Lirik mahnı”nı və s. göstərə bilərik.

1960-cı illərdə kantata, oratoriya və xor əsərlərinin meydana gəlməsi C.Cahangirovun mahnılarının da ideya-bədii cəhətdən və professional səviyyə etibarilə yüksəlməsinə, musiqi dilinin zənginləşdirilməsinə təsir göstərmişdir. Bu illərdə C.Cahangirovun yaradıcılığında lirik mahnılarla yanaşı, satirik mahnı janrı da yer alır. Bu da böyük Azərbaycan satirik şairi Mirzə Ələkbər Sabirin 100 illik yubileyinin qeyd olunması ilə bağlı idi. Bəstəkar yubiley ərəfəsində həm “Sabir” oratoriyasını, həm də şairin sözlərinə bir neçə satirik mahnılarını bəstələyir.

Bəstəkarın mahnı yaradıcılığında romans-qəzəl janrında yazılmış nümunələr də

xüsusi yer tutur. Xaqaninin sözlərinə “Nazənin”, Nəsiminin sözlərinə “Həqq məndədir”, Hüseyn Cavidin sözlərinə “Badə gözəldir”, Cəfər Cabbarlının sözlərinə “Gördüm üzünü” romanslarını göstərmək olar. Bu romansların poetik mətninin əsasını əruz vəznində yazılmış qəzəllər təşkil etsə də, bəstəkarın təfsirində onlar hər dəfə rəngarəng cəhətlərlə təqdim olunur və müxtəlif xarakter kəsb edir.

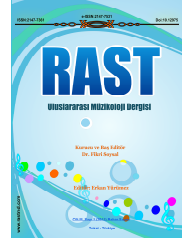
SONUÇ

C.Cahangirovun mahnılarının məzmun dairəsinin, janr xüsusiyyətlərinin və musiqi dilinin araşdırılması onların məziyyətlərini üzə çıxarmağa imkan verir. Bəstəkarın mahnıları mövzu baxımından çoxcəhətlidir: vətən sevgisi, vətənin gözəlliklərinin təsviri, əmək adamlarının tərənnümü, lirik məhəbbət hissələrinin təcəssümü və s.

C.Cahangirovun yaradıcılığının bütün mərhələlərində meydana gəlmiş mahnıları izlədikdə, onun böyük bir təkamül yolu keçdiyini, mövzu, obraz və janr cəhətdən rəngarəng nümunələrin yarandığını görürük. Cahangir Cahangirovun mahnıları Azərbaycan musiqi xəzinəsində layiqli yer tutmaqla yanaşı, həmçinin, gənc bəstəkarlar nəslə üçün örnək ola biləcək gözəl sənət nümunələridir.

KAYNAKLAR

1. Бурштейн Г. Массовая песня в Азербайджане. // В кн. «Азербайджанская музыка». Сборник статей. М.: Музгиз, 1971. с.271.
2. Эфендиева И.М. Азербайджанская советская песня. Б.: 1983. 150с. – с.48.
3. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisinin cənub səhifəsi. // “Musiqi Dünyası” jurnalı, №3-4(33), 2007, s.98-99.
4. Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və Zamanla üz-üzə. B.: Elm, 2007. s. 96.
5. Bu məsələ ilə əlaqədar olaraq S.Qasimovanın əsərlərində, məsələn - Касимова С. Джангир Джангиров. Баку: Азернешр, 1964. 68 с. – monoqrafiyasında müəyyən məlumatı rast gəlinir. Lakin son illərdə işıq üzünə görmüş biblioqrafik nəşrdə - Cahangir Cahangirov. Biblioqrafiya. (tərtib edən T.Məmmədova). M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası. B.: 2011. 99s. – ümumiyyətlə bəstəkarın tərcümeyi-halında bu illərdəki fəaliyyəti və yazdığı əsərlər diqqətdən kənar qalmışdır.



LİRİK-DRAMATİK KARAKTERLİ AZERBAIJAN OPERALARINDA KORO SAHNELERİNİN ROLÜ

Ayten Babayeva¹

ÖZET

Bu makalede Azerbaycan operalarında lirik-dramatik karakterli (nitelikli) koro sahneleri ele alınmıştır. Makalede Azerbaycan operalarının zorlu gelişim yolu incelenmiş, XX. yüzyılın başlarından XXI. yüzyıla kadar olan dönemde yazılan lirik-dramatik operalarda koro sahnelerinin önemi gösterilmiştir. Özellikle, Ü.Hacıbeyov'un "Leyla ile Mecnun", M.Mağomayev'in "Nergiz", F.Emirov'un "Sevil", Z.Bağirov'un "Aygün", Ş.Axundova'nın "Gelin kayası" ve V.Adıgözəlov'un "Natevan" operalarında koro sahnelerinin müzikal-dramatik özellikleri, gelişim ilkeleri ve müzik dilinin zenginliği incelenmiş, ulusal gelenekler ve Avrupa gelenekleri kapsamında bazı karakteristik özellikleri araştırılmış ve bu operaların Azerbaycan ulusal musiki tarihinin gelişiminde eşsiz rolü vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: lirik-dramatik operalar, koro sahneleri, musiki dili, müzikal-dramatik özellikler.

THE ROLE OF CHORAL SCENES IN LYRIC-DRAMATIC AZERBAIJAN OPERAS

Ayten Babayeva

ABSTRACT

This paper has been devoted to the role of choral scenes in lyric-dramatic Azerbaijan operas. The paper provides a summary of passed difficult way of development of Azerbaijan opera, since the period of origin of mugham operas, i.e. from the beginning of XX to the beginning of XXI centuries and the musical-dramatic role of the choral scenes in lyric-dramatic operas are analyzed. In the paper there are especially considered the lyric-dramatic operas, such as "Leyli and Majnun" Uz.Hajibeyov, "Nargiz" M.Magomayev, "Sevil" Fikret Amirov, "Aygün" Z.Bağirov, "Gelin gayasy" Sh.Akhundova and "Natavan" V. Adigezalov and in these operas the musical-dramaturgical peculiarities of the choral scenes, the principles of development and richness of musical language are analyzed, some peculiarities are studied in the context of the European and national traditions, the original quality and role of mentioned works in the national musical culture is revealed.

Keywords: lyric-dramatic operas, choral scenes, musical language, musical-dramaturgical peculiarities

¹ Bakü Müzik Akademisi, aytanb75@mail.ru.

РОЛЬ ХОРОВЫХ СЦЕН В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛИРИКО- ДРАМАТИЧЕСКИХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ОПЕРАХ

Айтен Бабаева

Резюме

Предлагаемая статья посвящена роли хоровых сцен в азербайджанским лирико-драматических операх. В статье даются обобщенные сведения о пройденном сложном пути развития азербайджанской оперы, начиная с периода зарождения мугамных опер, т.е. с начала XX до начала XXI веков и проанализируются музыкально-драматургический роль хоровые сцен в лирико-драматических операх. В статье рассматриваются в лирико- драматургические оперы – «Лейли и Меджнун» Уз.Гаджибекова, «Наргиз» М.Магомаева, «Севиль» Фикрета Амирова, «Айгюн» З.Багирова, «Гелин гаясы» Ш.Ахундова и «Натаван» В.Адигезалова и этих операх проанализируются музыкально-драматургические особенности хоровых сцен, принципы развития и богатства музыкального языка, исследованы некоторые особенности в контексте Европейской и национальной традиции, выявляются своеобразные качества и роль упомянутых произведений в национальной музыкальной культуре.

Ключевые слова: лирико-драматические оперы, хоровые сцены, музыкальный язык, музыкально-драматургические особенности

GİRİŞ

Opera janrı bütün tarixi inkişafı boyu müxtəlif rəngarəng mövzuları özündə təcəssüm etdirmişdir. Bu mövzulara uyğun opera dramaturgiyasının spesifik özünəməxsus qanunauyğunluqları meydana çıxmışdır. Bu qanunauyğunluqlarda böyük musiqi kompozisiyasının və dramatik səhnə əsərlərinin qanunları birləşmişdir. Bu mürəkkəb qanunauyğunluqlar sintetik incəsənətin təbii nəticələri ilə sıx bağlıdır. Məlum olduğu kimi operada süjet və libretto musiqi kompozisiyasını yaradır və operada ariya, ansambl, xorlar və s. yerini müəyyənləşdirir. Operanın janrından (xalq musiqili dramı, nağıl, lirik-psixoloji və s.) asılı olaraq dramaturgiyanın ümumi tələbləri təmin olunur. Belə ki, hər iştirakçının vokal partiyasının xarakteri vasitəsilə qəhrəmanın siması açılır. Dünya musiqisi tarixində ölməz qadın obrazlarını təcəssüm edən bir sıra möhtəşəm operalar yaradılmışdır. C.Verdinin “Aida”, J.Bizenin “Karmen” kimi dahiyənə tərzdə qələmə alınmış operalarında süjet və libretto, məzmun və ideya ilə bağlı dramaturgiyada bir sıra xüsusiyyətlər təzahür edir. Bu tipli operalarda hadisələrin inkişafı, səhnə situasiyaları bilavasitə bir obrazın ətrafında cəmləşir. Obrazın səciyyəsi yalnız fərdi planda deyil, həm də kütləvi səhnələrdə açılır, baş qəhrəmanı xalq əhatə edir. Məhz bununla bağlı bu operaların musiqi dramaturgiyasında xorlar mühüm funksiya daşıyır. Xor səhnələri həlledici situasiyalarda, hətta kulminasiyalarda əsas mövqə kəsb edir. Bu istiqamət XX əsrdə yaranan bir sıra yeni operalarda da davam etdirilir. Bunu nəzərə alaraq, ölməz qadın obrazlarını tərənnüm edən bir neçə operanın üzərində dayanaraq, bəzi qısa, lakonik açıqlamalar vermək istərdik.

Azərbaycan operasının “Leyli və Məcnun” operası ilə açılan tarixi inkişaf yolunda ərsəyə gələn operaların əksəriyyətində yaradılan rəngarəng obrazlar qalereyasında ölməz qadın obrazlarına geniş yer verilir. Ü.Hacıbəylinin ilk operaları “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm” kimi nakam məhəbbət faciəsində qadın obrazları – baş qəhrəmanlar lirik

planda şərh olunur. Bu operalar muğam üzərində qurulsa da, lirik-psixoloji opera tipinə yaxındır. Eyni fikri Z.Hacıbəyovun “Aşıq Qərib”, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operalarına da şamil etmək olar. “Şah İsmayıl” operasında Gülzar, eləcə də ilk döyüşçü qəhrəman qadın obrazı olan Ərəbzənginin obrazı lirik muğamlarla səciyyələnir. Əlbəttə ki, bütün bu sadalanan operalarda qadın obrazları lirik səciyyə daşıyır, xor səhnələri isə əsas etibarilə şərhçi rolunu oynayır. Bu obrazların çıxışları xor səhnələrinin daxilində verilmir.

Azərbaycan musiqili teatrının inkişafında müəyyən rolunu oynayan M.Maqomayev “Nərgiz” operasında Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Z.Hacıbəyovun əvvəlki dövrdə yazılmış operalarından fərqli olaraq, baş qəhrəman Nərgizi xalq kütləsinin əhatəsində göstərir. Xalq inqilabi dramı kimi şərh olunan “Nərgiz” operası özünəməxsus yeni tipli musiqi dramaturgiyasına malikdir. Belə ki, operanın dramaturgiyasında xalq səhnələri, xorlar mühüm yer tutur. Baş qəhrəmanı Nərgiz olan bu operada xalq obrazı hərtərəfli göstərilir. Xalq səhnələri yalnız məişət fonunda açılır. Hadisələrin inkişafının kulminasiyasında xalqın obrazı ümumiləşmiş portret səciyyəsi alır. Operanın ən gözəl səhifələrindən olan “Yoxsullar xoru” və tamamlayıcı himn xarakterli xor çox parlaq səhnələrdir. Xalqın bir nümayəndəsi olan sədaqətli və mübariz bir qadın kimi səciyyələndirilən Nərgiz obrazı – Azərbaycan operasında xalqın xoşbəxtliyi uğrunda mübarizə aparan ilk müasir obrazdır. M.Maqomayev öz qadın qəhrəmanını xalqın əhatəsində, xorla birlikdə çıxış etdiyi səhnələrdə açır (I və II pərdədə).

Azərbaycan operası tarixində “Nərgiz” ilk opera idi ki, burada xalq və onun nümayəndəsi olan Nərgiz baş qəhrəman kimi göstərilirdi. Musiqişünas Q.İsmayılova yazır: “Bu, Azərbaycan milli operasında musiqi-dramaturji inkişafın yeni formalarını özündə daşıyan yeni tipli opera idi. Burada musiqi folkloruna, musiqi dilinə yanaşma tərzində yeni meyillər mövcud idi”². Daha sonra musiqişünas “Nərgiz” operasının yeni tipli Azərbaycan operasının inkişaf yolunda xüsusi nəzərə çarpan bir əsər olduğunu və burada Azərbaycan opera sənətinin digər nümunələrinə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu”, Q.Qarayev və C.Hacıyevin “Vətən”, F.Əmirovun “Sevil”, C.Cahangirovun “Azad” və b. operalara aparan uzandığını xüsusilə vurğulayır³.

Müasir mövzuya həsr olunan ilk Azərbaycan operası olan “Nərgiz” klassik opera formalarının mənimsənilməsində mühüm bir mərhələ olub, qəhrəmanın taleyi ilə xalqın taleyini ayrılmaz vəhdətdə təcəssüm etdirir. Təbiidir ki, muğam operasından klassik operaya keçid obrazların səhnə təcəssümündə müəyyən dəyişikliklər tələb edirdi. Əgər muğam operalarında qadın obrazları müəyyən əhval-ruhiyyə ilə bağlı olan muğamlarda şərh olunurdusa, “Nərgiz” operasının baş qəhrəmanı xalq musiqisi və müasir musiqinin intonasiyalarının sintezi ilə səciyyələnir. Nərgiz - əsas etibarilə lirik obraz kimi şərh olunur. Operada xor ön planda verilərək, xalq obrazının dramaturji baxımdan mühüm rolunu qabardır. Qəhrəmanların xorla birlikdə çıxışları isə onların xalqla bağlılığını nəzərə çarpdırır. Həm də bu xorlar artıq unison deyil, ikisəsli və nadir hallarda imitasiyalı olub, eyni zamanda iri miqyaslıdır. Operadakı xorlar iki qrupa ayrılır: lirik xorlar və kütləvi mahnı intonasiyalarına əsaslanan çağırış xarakterli, təntənəli xorlar. Operanı başlayan Nərgizin rəfiqələrinin poetik xoru, III pərdədən “Bağçadan gələn səs” xalq mahnısına əsaslanan həzin xor birinci qrupa aiddir. Operanın I pərdəsinin final xoru, “Yoxsullar

² Исмаилова Г. Муслим Магомаев. Баку: Аз. Гос. Изд., 1975, с.119.

³ Исмаилова Г. Муслим Магомаев. Баку: Аз. Гос. Изд., 1975, с.118

xoru”, operanın son tamamlayıcı xoru isə ikinci qrupa aid olub, böyük dinamikliyi ilə fərqlənir.

Maraqlı bir xor nömrəsi I pərdədən final xorudur. Bu xor “Gün çıxdı” xalq mahnısına əsaslanaraq, kəndlilərin və Ağalar bəyin dəstəsinin dialoq səhnəsi kimi qurulur. “Nərgiz” operasının vokal üslubunun əsasını mahnıvarilik təşkil edir. Bu nöqtəyi-nəzərdən xor səhnələrinin də üslubu mahnıvaridir. Xorların musiqi dilində nəinki qədim, eləcə də yeni müasir kütləvi mahnıların intonasiyaları özünü büruzə verir. Beləliklə, “Nərgiz” operasının ətrafında araşdırmalardan məlum olur ki, qadın obrazına həsr olunmuş bu operada xorlar xüsusi dramaturji əhəmiyyət daşıyır. Xor səhnələri burada qəhrəmanı bir növ dəstəkləyir, hadisələrin inkişafına təkan verir.

Muğam operalarında qadın obrazlarının səciyyəsi muğam-monoloqlar vasitəsilə açılırdı. “Nərgiz” operasında bəstəkar öz qarşısında bir məqsəd kimi insan xarakterinin açılışını qoyur. “Nərgiz” operasında M.Maqomayev həlledici addım ataraq, klassik opera formalarının mənimsənilməsini sübut etdi. Muğam operalarında muğamlar qəhrəmanın müəyyən emosiyasını ümumiləşmiş planda əks etdirirdi. “Nərgiz” operasında isə xalq həyatı fonunda bütün personajlar qabarıq şəkildə verilir. Nərgiz obrazını müasirlik baxımından şərh edən bəstəkar onun igidliyini, azadlığı uğrunda mübarizəsini tərənnüm edir. Onun şəxsi mübarizəsi xalqın mübarizəsi ilə birləşir və “Nərgiz” operasına janr sintetikliyi verir. Bu xüsusiyyəti vurğulayan musiqişünas S.Qasımova burada qəhrəmani-vətənpərvərlik və lirik opera əlamətlərinin birləşdiyini qeyd edir⁴. Nərgiz obrazının vokal partiyası çox poetikdir. Bu poetiklik operanın bir sıra xor səhnələrinə də nüfuz edir. Onu da qeyd etməliyik ki, xalq içindən çıxmış Nərgiz ilk səhnələrdə kənd mühitində bahar təbiəti fonunda göstərilir. Klassik opera ənənələrini davam etdirərək, bəstəkar Nərgizi onu əhatə edən məişət fonunda təsvir edir, I pərdədən xor mahnısındakı frazalarda Nərgiz xorun mövzularını təkrarlayır. Həzin və poetik xalq rəqsi “Turacı”nın melodiyasına əsaslanan xor Nərgizin səciyyəsidəki ən gözəl cəhətləri qabardır. Nərgizin xor ilə növbəti epizodu “Çıxdım qaya başına” xalq mahnısına əsaslanaraq xəyalpərvər, kədərli əhval-ruhiyyə daşıyır. Xorlar əsasən homofon- homofon-harmonik fakturada verilir.

“Nərgiz” ilk azərbaycan operasıdır ki, burada əsas qəhrəman xalqdır və onun taleyi bu əsərdə açılır. Onu da qeyd etməliyik ki, bütün bu qeyd olunanlarla yanaşı “Nərgiz” yeni növlü opera olduğu üçün burada bir sıra nöqsanlar da var idi. Belə ki, librettoda xalqın mübarizəsi bir qədər sxematik şəkildə göstərilmişdi. Nərgiz obrazının səciyyəsi əsasən lirika çərçivəsindən kənara çıxmırdı.

Təbiidir ki, XX əsrin 20-ci illərinin opera diskussiyalarından sonra “Nərgiz” çox çətin və mürəkkəb bir şəraitdə yaranmışdı. Bununla belə, “Nərgiz” Azərbaycan opera sənətində keyfiyyətcə yeni üsluba gətirib çıxararaq, ilk azərbaycan operası “Koroğlu” üçün zəmin hazırladı. Xüsusən operanın melodik solo nümunələri ilə yanaşı gözəl xor səhnələri, operanın özünəməxsus mövqeyini müəyyənləşdirdi.

M.Maqomayevin “Nərgiz” operası haqqında Ü.Hacıbəyli bir sıra dəyərli fikirlər söyləmişdir. Ü.Hacıbəyli operanın tematikasını, solo və xor oxumalarını xüsusi qeyd edərək, “Nərgiz” operasının meydana çıxmasını opera sənətimizdə dönüşün başlanğıcı və M.Maqomayevin yaradıcılıq inkişafında nəhəng sıçrayış adlandırmışdır.

⁴ История азербайджанской музыки. Баку, «Маариф», 1992, с.273.

M.Maqomayevin “Nərgiz” operası Azərbaycan operası tarixində ölməz qadın obrazlarını təcəssüm edən səhnə əsərlərinin başlanğıcını qoydu. Bu obrazlar dairəsini davam etdirən növbəti uğurlu əsər təxminən iki onillik sonra yaradılan F.Əmirovun “Sevil” operası oldu. Müasir mövzuda lirik-psixoloji opera janrını təmsil edən “Sevil” operasında da qəhrəmanın taleyi xalqın taleyindən ayrılmazdır. Nərgiz və Sevil obrazları arasında bir çox oxşar cəhətlər qeyd oluna bilər. Onların hər ikisi xalq içərisindən çıxmışdır. Hər iki obraz xalqın əhatəsində göstərilir. Lakin Nərgizlə müqayisədə, Sevil obrazı operanın əvvəlində müti, kölə, avam bir qadın obrazından inkişaf edərək, fəal, gözüaçıq, sağlam düşüncəli, öz əqidəsi olan bir qadına çevirir. Hərgah Nərgiz obrazı operada yalnız lirik planda şərh olunursa, Sevil obrazı xalq səhnelərində xorlarda çox fəal iştirak edir. Operanın sonunda Sevil obrazının inkişaf kulminasiyasında baş qəhrəman möhtəşəm xorun daxilində çıxış edir. Nərgizlə müqayisədə Sevil obrazının inkişafı daha dinamikdir.

Ölməz qadın obrazlarının təcəssümünə həsr olunan Azərbaycan operası tarixində növbəti yeni səhifə Z.Bağirovun “Aygün” operasıdır. “Aygün” daha çox lirik-mahnıvari opera növünə yaxındır. Bu xətti davam etdirən Ş.Axundovanın “Gəlin qayası” operası özünəməxsus yeni dəst-xətti ilə seçilir. “Gəlin qayası” lirik operadır, eyni zamanda burada muğam operası ənənələri öz davamını tapır. Operada əksər muğamlardan parçalar ifa edilir. Belə ki, burada muğamlardan da istifadə olunmuşdur. “Gəlin qayası” operasının Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası ilə bağlılığı ilk növbədə musiqi dramaturgiyasında muğamların rolu ilə şərh olunur. “Leyli və Məcnun”, eləcə də digər muğam operalarında olduğu kimi, “Gəlin qayası” operasında da muğam şifahi formada verilir. Muğam qəhrəmanların solo çıxışlarında, dialoq səhnelərində öz əksini tapır: “Hümayun”, “Çahargah”, “Segah”, “Dəşti”, “Şüştər”, “Bayatı-Kürd” kimi muğamlardan istifadə olunmuşdur.

Nəhayət, XXI əsrin ilk operası V.Adıgözəlovun “Natəvan” operası ölməz şairənin obrazını təcəssüm etdirməklə yanaşı, vətənpərvərlik mövzusunun da tərənnümüdür. 2003-cü ilin sonunda tamaşaya qoyulan “Natəvan” operası Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru kimi qeyd olundu. XXI əsrin başlanğıcında yeni milli opera nümunəsi olan bu əsər müasir tələblərə cavab verərək, musiqi xəzinəmizi zənginləşdirdi. Qarabağ tarixinin bir dövrünü canlandıran və vətənə məhəbbət mövzusunun təcəssümü etdirən bu opera Xurşudbanu Natəvanın anadan olmasının 170 illiyinə həsr olunmuşdur. Görkəmli Azərbaycan şairəsinin, Qarabağ hakimi Mehdiqulu xanın qızı Xurşudbanu Natəvanın həyat və yaradıcılıq yolunu, XIX əsrin ikinci yarısında Qarabağda baş verən hadisələri təsvir edən bu operanın ideyası aktual olub müasir dövrlə səsleşir. Vətənə məhəbbəti tərənnüm edən bu operada aparıcı yeri Natəvan və xalq obrazı tutur. Bu obrazların səciyyəsinə bəstəkar xalq musiqisi xəzinəsinə istinad edir. Xan qızı Natəvan əksər səhnelərdə xalqın əhatəsində təsvir olunur. Bununla əlaqədar operada kütləvi səhnelərə geniş yer verilir. Operada əsərin əsas qəhrəmanı Natəvanın obrazı ilə yanaşı, xor səhneləri də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qeyd etməliyə ki, əsas etibarilə lirik səpkili opera olmasına baxmayaraq burada xor nömrələri çoxluq təşkil edir, xorun imkanlarından məharətlə istifadə edilir.

“Sevil”, “Aygün”, “Gəlin qayası” və “Natəvan” – bu dörd opera tematikası etibarilə fərqli olsalar da, onları ölməz qadın obrazlarının təcəssümü mövzusu birləşdirir. Bu operalar təxminən yarım əsr müddətində bir-birinin ardınca yazılmışdır. Onların sırasında sonuncusu – “Natəvan” operası xor səhnelərinin möhtəşəmliyi ilə xüsusən fərqlənir. Operanın I pərdəsindəki xor səhnelərinə üstünlük verilməsi baxımdan bu opera hətta oratoriyaya yaxınlaşır.

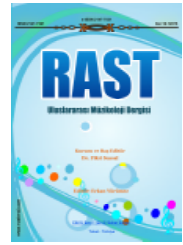
Bu operaların hər birində dünya opera klassikasının ənənələri müxtəlif bucaqlardan inkişaf etdirilir. Lirik opera ənənəsinin davamı əsasən P.İ.Çaykovski yaradıcılığından irəli gəlir. Lakin operaların əksəriyyətində lirik istiqamətə baxmayaraq, kütləvi səhnələr də müəyyən həlledici rol oynayır. Musiqi dramaturgiyasında xorlar hadisələrin inkişafını istiqamətləndirir.

SONUÇ

Beləliklə, nəzərdən keçirdiyimiz “Sevil”, “Aygün”, “Gəlin qayası” və “Natəvan” kimi milli operalarda məzmunundan irəli gələrək, ölməz qadın obrazlarının təcəssüm etdirilməsi əsas yer tutur. Bu mənada müxtəlif dövrlərdə yaşayan, həyata baxışları fərqlənən, ümumiyyətlə, xarakterik xüsusiyyətlər baxımından tamamilə fərqli mövqelərdən yanaşılan bu operalarda Azərbaycan qadınının özünəməxsus keyfiyyətləri nəzəri cəlb edir. Milli özünəməxsusluq saxlanılmaqla, həmçinin dövrün formalaşdığı çərçivədə yanaşılan bu obrazlarda hər bir bəstəkarın fərdi dəst-xətti, üslub xüsusiyyətləri qabardılmışdır. Təqdim olunan operalarda dövrün ab-havasına uyğunlaşdırılmış musiqi dilinin zənginliyi xüsusilə nəzəri cəlb edən cəhətlərdəndir. Bu baxımdan milli xarakterlərin qabarıq ifadə olunduğu “Sevil”, “Aygün”, “Gəlin qayası” və “Natəvan” operalarında Azərbaycan bəstəkarlarının ölməz qadın obrazlarını millilik fonunda təcəssüm etməsi parlaq təzahürünü tapmışdır və bu baxımdan bu operalar milli opera sənətimizin inkişafında müstəsna rola malikdirlər.

KAYNAKLAR

1. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., Музгиз, 1952, с.344.
2. Исмаилова Г. Муслим Магомаев. Баку: Аз. Гос. Изд., 1975, 123 с..
3. История азербайджанской музыки. Баку, «Маариф», 1992, с.273.
4. Музыкальная литература зарубежных стран – вып.6. /учебное пособие для музыкальных училищ. Составители: И.А.Гивенталь, Л.Д.Щукина, Б.С.Ионин. М., «Музыка», 2005.
5. Музыкальная литература зарубежных стран – вып.7. /учебное пособие для музыкальных училищ. Составители: И.А.Гивенталь, Л.Д.Щукина, Б.С.Ионин. М., «Музыка», 2005.
6. Советская музыкальная литература. М., «Музыка», 1979.
7. Ярустовский Б. Вопросы эстетики русской классической оперы. «Советская музыка», №6, 1947.с.65.
8. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М., «Музыка», 1971, с.355.
9. Səfərova Z. “Ü.Hacıbəylinin nezeri ve estetik konsepsiyonunda eleştiri meseleleri”. Musiqi dünyası №3/44, 2010.



XƏYYAM MİRZƏZADƏNİN ESTRADA VƏ SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN YAZILMIŞ “TAKE FIVE” SUİTASININ TƏHLİLİNƏ DAİR

Aynur Əliyeva¹

ÖZET

Bu məqalədə Xəyyam Mirzəzadənin “Take five” əsəri təqdim olunur. Burada X.Mirzəzadənin özünə məxsus üslubu, mövqeyi və dəsti-xətti qeyd olunmuşdur. Belə ki, yaradıcılığında kino musiqisi mühüm yer tutur və bu məqalədə bəstəkarın kino musiqisi baxışdan keçirilir. Həmçinin Azərbaycan musiqisinin müasir inkişafında öz mənəvi qədim kökünə dayaqlanması təsdiq olunur. Xəyyam Mirzəzadənin musiqi təfəkkürünün milli mənbələrə istinadı öyrənilir. Musiqi tematizmi, novator cizgiləri, harmoniya və milli mənbələrlə dərin əlaqə problemləri baxışdan keçirilmişdir.

Anahtar Kelimələr: kino musiqisi, bəstəkar, müasir, harmoniya, estrada, üslub

ОБ АНАЛИЗ СЮИТЫ «TAKE FIVE» НАПИСАННОЙ Х.МИРЗАДЕ ДЛЯ ЭСТРАДНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Айнур Алиева

РЕЗЮМЕ

В этой статье рассматривается «Take five» Х.Мирзаде. Здесь отмечается своеобразный стиль, мнение и традиции Х.Мирзаде. К тому же, музыка написанная кинофильмам играет важную роль в творчестве композитора. В этой статье рассматривается музыка написанная композитором к кинофильмам. Кроме того, здесь подтверждается отпирание духовных древних корней в развитии Азербайджанской современной музыки. Изучается музыкальное мышление Х.Мирзаде, основанные на национальных источниках. Были исследованы проблемы музыкального тематизма, новаторских черт, гармонии и глубокая связь с национальными источниками.

Ключевые слова: киномузыка, композитор, современный, гармония, эстрада, стиль

KH. MIRZAZADE WRITTEN FOR POP MUSIC AND SYMPHONY ORCHESTRA, "TAKE FIVE" ANALYSIS SUITE

Aynur Aliyeva

ABSTRACT

This article Khayyam "Take Five" is presented. Here noted opinion, peculiar style and traditions of KH. Mirzazade. Also music written for films plays an important role in the creative work of composer. In this article we discuss music written for films by the

¹ Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı, aynuraliyeva18@icloud.com

composer. In addition, it is confirmed by unlocking the ancient spiritual roots in the development of modern music of Azerbaijan. KH. Mirzazade studied musical thinking, based on national sources. We studied the problem of musical and thematic, innovative features, harmony and a deep connection with national sources.

Keywords: music written for films, composer, modern, harmony, stage, style

GİRİŞ

Müasir Azərbaycanın bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Xəyyam Mirzəzadə musiqi mədəniyyətimizin inkişafında mühüm rol oynamış bəstəkarlardan biridir. Musiqinin müxtəlif janrlarında yazdığı əsərlərində özünü eyni dərəcədə təqdim etmişdir. Simfonik əsərləri, estrada musiqisi, kinofilmlərə və dram tamaşalarına bəstələdiyi musiqi ifadə vasitələrinin rəngarəngliyi və zənginliyi, musiqi məzmununun dolğunluğu ilə həmişə dinləyiciləri heyran etmiş, zövqünü oxşamış, musiqi mədəniyyətimizin gözəl nümunələri kimi yüksək qiymətləndirilmişdir.

Bəstəkarın “Zirzəmi” kinofilminə yazdığı musiqi estrada simfonik-orkestri üçün yazılmış estrada əsəridir.

Film bugünkü həyatımızın problemləri haqqında film-düşüncədir. 1990-cı ildə rejissor Davud İmanov tərəfindən Dinarə Seyidovanın ssenarisi üzərində çəkilmiş melodramdır.

Xəyyam Mirzəzadə estrada instrumental ansamblı üçün işlədiyi əsərində 5/4 ölçüsündə cəmlənən məşhur dünya caz musiqisinin ritmik düsturunun işlənməsinə qarşı fərqi və dərin özünəməxsus yanaşmanı nümayiş etdirmişdir. Qeyd olunan ritmik formula burada leytmotivə, ostinato fonuna çevrilmişdir və əvvəldən axıra qədər bütün əsər boyu hiss olunur. Lakin, ümumilikdə təkrarlanmazlıq, şəffaflyq və rəngarənglik istər melodiya quruluşlarına, istərsə də harmonik dilinə nüfuz edən intonasiya quruluşu ilə əsaslandırılmışdır. Əgər akkordika özündə kifayət qədər müəyyən olunmuş dərəcədə caz üslubuna xas olan xüsusiyyətləri əks etdirirsə, melodiya sənətkarın xarakterini, əhvalını və düşüncələrini əks etdirən müəllif işinin təcəssümüdür. Əsərin strukturuna gəldikdə isə, burada üç hissəli formanın konturlarını müşahidə etmək olar. Kənar bölmələr eyni materialın üzərində qurulmuşdur, burada dayaq səs “lya” səsidir (o, “lya – do - mi” minor üçsəslisi kimi təqdim olunur). Orta bölmədə isə dəyişkənlik hökm sürür, modulyasiya edici sekvensiyalar istifadə olunur, səkkizliklərin sürətli, cəld passajları, onların əsasında müxtəlif növ melodik fiqurlar yaranır. Lakin, burada melodiya kənar bölmələrin materialından səslənmə xarakterinə görə fərqlənsə də ona məxsus olan xüsusiyyətləri qoruyur və inkişaf etdirir. Daha dəqiq desək - təmkinlilik, xəyalpərəstlik, müəyyən mənada – fəlsəfi düşüncələr tərzidir.

Kompozisiyanın əsas mövzusu (yəni, kənar bölmələrin kompozisiyası) friqik ladin diatonik xalis yüksələn tetraşordunu özündə əks etdirir. Müntəzəm səkkizliklərlə şərh olunmuş, sonradan birinci pillədə uzun müddət dayanan bu məqamın materialı dinləyicini əsərin məzmununu haqqında daha dərin və ciddi düşüncələrə dalmağa sövq edir. Burada həmçinin, X.Mirzəzadənin ümumilikdə yaradıcılığına xas olan bir prinsip mövcuddur - əsərin əvvəlində şəffaf, relyefli və yadda qalan mövzu özəyinin nümayiş etdirilməsi. Bu özək qismində yuxarıda qeyd etdiyimiz friqik tetraşord çıxış etmişdir.

Orta bölmədə yeni tonallığın – do majorun səs sırasının caz harmoniyasına xas olan bütün mümkün olan alterasiya işarələrini nəzərə almaqla beşinci pilləyə dayaq hissi yaranır.

Bu əsərin formasını detallı şəkildə nəzərdən keçirən zaman bir fakt aydın olur ki, kənar bölmələrin daxilində öz növbəsində üç hissəliyə yaxın olan struktur müşahidə olunur. Belə ki, ilkin on xanəli mövzunun özəyini əsas tonallıqda – lya minorda təqdim edir (Nümunə 1).

Allegro moderato

Sax-Alto

3-tuba

3/2 Bone

Drums

Clarinet

P. No.

Git.

I

II

Alto

K-cello

B. qit.

Bunun ardınca gələn on iki xanə - özünəməxsus işlənmə bölməsidir. Burada friqik ladın (məqamın) tetraxordu addımlı, azalan transpozisiyaya məruz qalır (nümunə 2).

The image displays a handwritten musical score for a piece in the Fiqik mode. The score is organized into ten staves. The first two staves show a melodic line with various notes and rests. The third staff shows a rhythmic pattern with slashes. The fourth staff shows a sequence of chords with their corresponding notes. The fifth staff shows a sequence of chords: Am, Eb, Gm, Fm, Fm, Fm, Fm, Gdim. The sixth staff shows a rhythmic pattern with slashes. The seventh staff shows a sequence of notes: bp, p, bb, b, p, p, bb, b.

The image displays a handwritten musical score for the 'Take Five' suite. It consists of several systems of staves. The top system features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, followed by a rest. The second system shows a bass line with a similar rhythmic pattern. The third system contains a series of rests, indicating a section where the instrument is silent. The fourth system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth system contains chord symbols: Fm, Eb, Fm, Eb, F, and Eb. The sixth system shows a series of rests. The seventh system contains a series of notes and rests, including a half note and a quarter note.

Nəhayət, sonuncu səkkiz xanə ([1]-dən başlayır) əsas mövzunu ilkin tonallığa qaytarır. Kompozisiyanın kənar bölmələrinin materialı əsasında qurulmuş kiçik bağlayıcı (yuxarıda qeyd olunan tetraxord) orta bölməyə gətirir. Onun tematizmi öz arasında ziddiyyətlik yaradan iki elementə əsaslanmışdır. Onların birincisində kiçik sekundanın dəfələrlə təkrarlanan melodik intervalı qeyd olunur, bu da məşq effektini yaradır (nümunə 3).

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Take Five". The score is written on multiple staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, including a prominent triplet of eighth notes. Below this, there are several staves, some of which contain rests or are otherwise empty. A lower staff shows chord symbols: Am, Eb, Gm, Fm, Fm, Fm, Fm, Gdim. The bottom-most staff contains a bass line with notes and rests. The notation is in a cursive, handwritten style.

Qeyd olunan intonasianın yüksək mövqeyi (onun təqdim olunması) dörd xanəni əhatə edir ki, onlar orta bölmənin birinci elementinin materialı ilə əvəz olunaraq, iki dəfə səslənmiş olur, bu da bütün orta hissə boyu dəyişmədən qalır. [4] – də əsərin ümumi reprizası yaranır, burada kompozisiyanı açan birinci bölmənin materialı öz ilkin variantında şərh olunur.

Əsərin janr istiqamətinin spesifikasiyası onun harmonik quruluşunun xarakterində də əks etdirilmişdir. Burada üstünlüyü müxtəlif növ alterasiyalı və əlavə tonlarla zənginləşmiş sept- və nonakkordlar təşkil edir. Modulyasiyaedici sekvensiyalarının istifadə olunması (xüsusilə də orta bölmədə) çoxsaylı ellipsislərin mövcudluğunu əsaslandırır (bax: nümunə 3).

Caz musiqisinin intonasiya quruluşu baxımından ən şəffaf və cəlbedici çoxsəsliləri arasında Iya minorda natural tersiyalı və əksidilmiş kvintalı D₉ (nümunə 1), həmçinin parçalanmış primalı major (kiçik) septakkordları yer tutur. (nümunə 3, [2] II xanə)

Bu əsərdə xüsusi diqqəti şübhəsiz ki, orkestr tərkibi cəlb edir. Burada bəstəkar tərəfindən konsert estradasında ən geniş tətbiq olunan alətlər istifadə edilmişdir. Klassik orkestr üçün ənənəvi olan simli, taxta və mis nəfəsli qruplarının alətlərindən, həmçinin, fortepiano və zərb alətlərindən əlavə burada alt-saksofon, sintezator, gitara və bas-gitara istifadə olunmuşdur. Belə ki, bütün əsər boyunca aparıcı və solist alət qismində alt-saksofon çıxış edir. Xüsusilə də bu kənar bölmələrdə nəzərə çarpır. Orta hissədə onu taxta nəfəs alətləri qrupu “dəstəkləyir”, lakin, bu material ikinci mövzunu səsləndirən simli alətlərə nisbətəndə tembr fonu funksiyasını yerinə yetirir. Burada həmçinin, tembr ostinatosu da mövcuddur. Onlara barabanlar, fortepiano, gitara və bas-gitara partiyaları aiddir.

“Faktura dramaturgiyasına” gəldikdə isə, burada da simmetriya, üç hissəlik prinsipi izlənilir. Kənar bölmələrdə istər tərkibin sıxlığı, istərsə də tembr tərkibi praktiki olaraq eynidir. Onlar nisbətən şəffaflıqla, ümumi səslənmənin sakitliyi ilə fərqlənir.

Orta hissədə isə bütün orkestr tərkibi işə salınır, səslənmə kulminasiyanın yaradılmasına yönəlmişdir. Nəhayət, kompozisiyanın sonunda orkestr tutisi iki forteyə daxil olacaq və bununla da formanın inkişafının ümumi axınında “əsas yüksəklik” vurğulanacaq.

Bəstəkar suitanın tematik həllini, onun intonasiya xüsusiyyətini bəstəkarlıq təcrübəsinə əsaslanaraq özünəməxsus şəkildə dinləyicilərə çatdırmış, musiqili-ifadə vasitələrini gözə çarpacaq dərəcədə zənginləşdirmişdir. Xəyyam Mirzəzadə daim dahi müəllim Qara Qarayevin ənənələrinə dayaqlanır.

SONUÇ

Dediklərimizə əsaslanaraq, qeyd edə bilərik ki, Xəyyam Mirzəzadənin melodik dili onun musiqisinin ən gözəl, təqdirəlayiq xüsusiyyətləridir. Bəstəkar bu xüsusiyyətə bütün varlığı ilə yanaşaraq onu böyük bir ustalıqla, məharətlə, olduqca səmərəli istifadə edir. Yaradıcılıq boyu təbii ki, öz musiqisində bəstəkar milli musiqi ənənələri ilə bağlılığı açıq-aydın nümayiş etdirir. Xəyyam Mirzəzadə musiqisində milli musiqi ənənəsini istifadə edərək ona öz ciddi yaradıcılıq münasibətini göstərmişdir.

Əsərin harmoniyasında Azərbaycan ladlarının güclü təsirini qeyd etməliyik. Ən sadə harmoniyalar lad xüsusiyyətləri ilə zənginləşərək qeyri-adi boya kimi səslənir. Bəstəkarın prijinal musiqisi əsərin məzmunu ilə sıx əlaqədardır və əsər boyu bəstəkara xas olan millilik və dəqiqlik özünü biruzə verir.

KAYNAKLAR

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B. Yazıçı, 1985
2. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin muğam və məqam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерklər. B.: Elm, 1991
3. Mirzəzadə X. “Fikirlər, Düşüncələr, Məqalələr” I hissə. “Nurlan” Bakı- 2011
4. Kazımzadə A. Azərbaycan kinosu. Filmlərin izahlı kataloqu, 2003

5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1979
6. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. – М., 1958
7. Хоминский И. История гармонии и контрапункта. – т. I –К., 1979; т.2- К., 1979
8. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М., 1974



**КАНТАТА ДЛЯ СОЛИСТА, ХОРА И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
СОПРОВОЖДЕНИЯ «ВЫ ОТКРЫЛИ ПУТЬ» У.ИМАНОВА, НА СЛОВА
М.МАГЕРРАМОВА**
Вугар Гумбатов

РЕЗЮМЕ

Предлагаемая статья посвящена теоретическому анализу кантате У.Иманова «Вы открыли дорогу». Произведение, рассматриваемое здесь, написано в духе марша. Форма, элементы музыкального языка, ладоинтонационный строй произведения анализировано и показано в нотных примерах. Автор статьи, рассматривая вокальные и оркестровые партии произведения сумел выявить оригинальные черты стиля композитора. Проведенный анализ заключился интересными выводами. Автор подчеркивал использованные мугамные лады, гармонические созвучия, оркестровый состав в кантате. Говоря о форме произведения в целом, следует отметить присутствие здесь двух структурных планов: особый тип сонатности и куплетность.

Ключевые слова: композитор, хор, солист, кантата, стиль, форма.

**CANTATA FOR SOLOISTS, CHORUS AND INSTRUMENTAL
ACCOMPANIMENT "YOU OPENED THE WAY" U.IMANOV, THE WORDS
M.MAGERRAMOVA**
Vuqar Gumbatov

ABSTRACT

The article V.Gumbatova "Cantata for soloists, chorus and instrumental accompaniment "You opened the way" U.Imanov, the words M.Magerramova" provides a theoretical analysis of the work. The work, seen here, is written in the spirit of the march. The form, the elements of musical language, mood structure of the work was analyzed and shown in the musical examples. The author, considering the vocal and orchestral works was able to find out the original features of the composer's style. The analysis has concluded interesting conclusions. The author emphasized used mugham frets, harmonic consonance, orchestral composition in the cantata. Speaking about the shape of the product as a whole, it should be noted is the presence of two structural plans: a special type of sonata form and couplet.

Keywords: composer, choir, soloist, cantata, style, shape.

**U.İMANOVUN M.MƏHƏRRƏMOVUN SÖZLƏRİNƏ SOLİST, XOR VƏ
İNSTRUMENTAL MÜŞAYİƏT ÜÇÜN "SİZ YOL AÇDINIZ" KANTATASI**
Vüqar Hümbətov

ÖZET

Təqdim olunan məqalə U.İmanovun "Siz yol açdınız" kantatasının nəzəri təhlilinə həsr olunmuşdur. Əsər marş ruhunda yazılmışdır. Əsərin forma, musiqi dilinin elementləri, lad-intonasiya xüsusiyyətləri təhlil olunaraq not nümunələri ilə göstərilmişdir. Müəllif əsərin vokal və orkestr partiyalarını əlaqəli şəkildə araşdıraraq bəstəkarın üslubuna xas cəhətləri aşkara çıxarmışdır. Aparılan təhlillər maraqlı nəticələrlə yekunlaşdırılmışdır. Kantatada istifadə olunan muğam ladları, harmonik birləşmələr, orkestr tərkibi və s. kimi məqamlara

aydınlıq gətirilmişdir. Əsərin forması iki istiqamətdə araşdırılmışdır. Müəllif kantatada həm sonata, həm də vokal musiqiyə xas kuplet formasının əlamətlərinin olmasını qeyd etmişdir.

Anahtar Kelimələr: bəstəkar, xor, solist, kantata, üslub, forma.

ВВЕДЕНИЕ

Произведение, рассматриваемое здесь, написано в духе марша. Данная кантата – яркий образец выразительности и рельефности передаваемых в ней образов, при структурной четкости композиции в целом. Характер музыки отличают решительное, мужественное начала, наполненные щедрым арсеналом интонационного строя, передающего природу национального мелоса. С точки зрения ладовой сферы, здесь господствуют минорный и мажорный лады (гармонические). Однако комплекс мелодических оборотов привносит оттенки элементов звуко-высотной системы, принятой в азербайджанской профессиональной музыке устной традиции. Так на протяжении ряда крупных разделов кантаты мы можем наблюдать черты ладов чаргах, а также – раст. Говоря о форме произведения в целом, следует отметить присутствие здесь двух структурных планов (или линий). Один из них – особый тип сонатности, свойственный вокальной музыке (так, побочная партия проходит здесь не в доминантовой, либо параллельной, а в одноименной тональности). Другой – отражает одно из природных свойств жанра кантаты-куплетность. Каждое построение служит своеобразной строфой, которая, в свою очередь получает развитие, появляясь далее в виде ее различных вариантов. Характер этих вариантов зависит, непосредственно, от раздела кантаты, на который они попадают. В одних случаях он имеет тип изложения, соответствующий экспозиции, в других – служит признаком разработочного этапа в развитии формы. Предваряется основная (поручаемая солисту и хору) часть кантаты развернутым инструментальным вступлением. В нем передан последовательно материал нескольких тем, одна из них будет широко представлена в указанном нами основном разделе (речь идет о его побочной партии).

Инструментальное вступление имеет сложное внутреннее строение. Его открывает четырехтакт, где выдерживается (на всем его протяжении) неполный доминант септаккорд (без терцового тона) «до минора». Далее звучит первая тема вступления, отличающаяся напевностью и, в то же время, решительностью, стремительностью движения. Она возникает на фоне выразительного аккомпанемента, утверждающего тональность «доминор».

Пример 1



Здесь, также, прослеживаются элементы лада чаргах. Небольшое построение связующего типа подводит ко второй теме вступления. Ее материал, как отмечалось ранее, будет представлен в побочной партии основной (вокально-инструментальной) части кантаты. Звучит она в гармоническом «до мажоре», носит торжественно-призывной характер. Заключительное построение инструментального вступления служит одновременно подготовкой к основному разделу композиции.

Пример 2

Handwritten musical score for three voices and piano. The top staff is for voice 1 (Soprano), the middle for voice 2 (Alto), and the bottom for voice 3 (Bass). The piano accompaniment is on the bottom two staves. The lyrics are in Azerbaijani. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 1. Və-tən ü-cün sə-van-kən səh gür-din öz sə-ni-na; 2. A-tən a-nan. Gö-yüt-dü sə-ni mən-dür-lət ki-mi; 3. Və-tən bə-şin sə-g ol-sun en bə-şin bə-g ol-sun.

Как отмечалось ранее, этот раздел по своей структуре представляет вариант сонатной формы, встречающийся в вокальной музыке, а также – цепь строф, развивающих каждую из его тем. Первая из них – своего рода – Главная партия заключена в рамках периода повторного строения, протяженностью в 16 тактов. Материал вокальной партии поручен здесь солирующему баритону и, в соответствии с общим количеством куплетов, исполняется им трижды. Внутри каждого предложения дается четкое деление на фразы.. Материал второго предложения подхватывается хором, служа весьма выразительным завершением Главной партии. Тональность «до минор» (гармонический) здесь показана необычайно отчетливо. Настроение, передающее решительность и непреклонность, выражено через особый характер интонаций (воссоздается эффект призыва), а также ритма (ведущую роль здесь играет фигура из шестнадцатой длительности и восьмой с точкой).

Следующее построение из 12 тактов представляет собой период повторного строения.

Пример 3

Его первое предложение (протяженностью в четыре такта) поручено солисту, а второе (расширенное за счет инструментально изложенной в виде пассажей шестнадцатými четырехтактной половинной каденции в «до миноре») – хору. Здесь происходит, с одной стороны – продолжение линии Главной партии (сохраняется основная тональность, в характере изложения наблюдается устойчивость, четкое деление предложений на фразы по два такта). С другой же стороны – указанное построение несет, также, функцию перехода к Побочной партии, готовя ее вступление в упомянутой выше каденции на доминанте «до минора». Следует отметить, что эта каденция практически воспроизводит материал, завершающий первую тему вступления. Сама эта тема весьма близка интонационно мелодическому строю рассматриваемого построения. Появление Побочной партии сопровождается торжественным «тутти»: в партиях солиста, хора (в его исполнении звучит вокализ на основе гласного звука «А») и инструментальном сопровождении излагается, в просветленном «до мажоре», тема, звучавшая ранее (в несколько ином освещении) во вступлении (она была представлена в качестве его второй темы).

Однако здесь ее изложение в целом выглядит несколько усеченным. Это период повторного строения, в котором второе предложение (хор и инструментальное сопровождение) занимает всего два такта, в отличие от первого, длившегося в рамках четырех такта. Этот неожиданный «обрыв» сменяется построением, несущим функцию разработки. По своей протяженности оно невелико и развивает материал Главной партии, представленный ее первым четырех тактом, сменяющимся затем фигурами арпеджио из триолей восьмыми длительностями. Наконец на цифре 9 начинается реприза.

Пример 4

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ее отличают лаконичность, в характере же звучания - решимость и стремительность. В ней происходит окончательный переход от «до минора» к одноименному мажору и его закрепление. Открывает репризу ладовое- и ритмически измененная тема Побочной партии. Так, вместо характерного для нее «до мажора», звучит, в самом, начале «до минор». Кроме того, появляются, отсутствовавшие ранее, синкопы. Первый четырех такт изложен чисто инструментально, второй – звучит у всего исполнительского состава. Необходимо обратить внимание на тот факт, что такты 7 – 8 сопровождаются (в партии аккомпанемента) материалом второй темы вступления, причем в «до мажоре». Далее этот материал показан средствами инструментального сопровождения (здесь «соперничают» «до минор» и одноименный мажор). Завершающий же всю кантату эпизод из четырех тактов становится ее ликующей кодой, где звучат призывные (несколько видоизмененные ритмически) интонации Главной партии. Здесь можно почувствовать характер мелодических оборотов, свойственных ладу раст. Пение солиста и хора в унисон, свойственное первой половине отмеченного нами заключительного эпизода, сменяется тутти всего исполнительского состава второй части. Венчает кантату торжественное полнозвучное тоническое трезвучие до мажора.

Список использованной литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга 1. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971, 376 с.
2. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978, 381 с.
3. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986, 528 с.
4. Способин И. В. Музыкальная форма. 5-ое изд. М.: Музыка, 1970, 191 с.
5. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. 2-ое изд. М.: Музыка, 359 с.
6. У.Иманов «Вы открыли путь». Рукопись.

Rast Müzikoloji Dergisi

Uluslararası Rast Müzikoloji Dergisi'nin yayın ve hakem kurulu çeşitli ülkelerden ve yurtiçinde farklı üniversitelerden alanlarının uzmanı akademisyenlerden oluşmaktadır. Makaleler, birbirinden bağımsız iki/üç hakemin akademik değerlendirme süreci sonrası çoğunluğun yayınlanabilir raporu alındıktan sonra yayınlanmaktadır. Şimdilik yılda iki kez (ilkbahar ve sonbahar) çıkarılmaktadır. Rast Müzikoloji Dergisi müzikoloji araştırmalarına fikri anlamda paylaşım ortamı tesis ederek ve araştırmacılara araştırmalarını akademik düşünce çerçevesinde yayınlama fırsatı sunulmasını hedeflemektedir. En önemli amacımız bilim adamları arasında düşünce alışverişini sağlamaktır. Dergimizin ilk sayısından itibaren doi (Digital Object Identifier) üyeliği bulunmakta olup çevrimiçi (online) ortamda makalelere her yerden ulaşılabilir. Buna ek olarak EBSCO ve RILM indekslerinde taranmak üzere anlaşmaya varılmıştır.

Makaleler değerlendirilirken öncelikle, özgün olması, toplumsal yarar sağlaması buna ek olarak akademik kalite, metodoloji ve yaklaşım, motivasyon, açıklık, kanıtlar ve veri toplama, literatür incelemesi, bulguların iyi analiz edilmesi, sonuç ile ilişkili olarak bölgesel ve küresel etki gibi hususlar dikkate alınır.

Öncelikli olarak araştırma makaleleri, müzikoloji ve diğer bilim dallarıyla yapılan ortak çalışmalar değerlendirme için kabul edilir. Bütün çalışmalar bilimsel düşünce çerçevesinde hakemlerimiz tarafından değerlendirilir.