



www.rastmd.net

ISSN  
2147  
7361

E-ISSN  
2147  
7531

# RAST

Rast Müzikoloji Dergisi

DOI  
10.12975

Cilt 7  
No 1

Yaz - 2019

RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Kurucu ve Baş Editör  
Dr. Fikri Soysal  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi / Tokat / Türkiye

Editörler  
Dr. Erhan Özden  
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye

İngiliz Dili Editörü  
Dr. Hikmet Toker  
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt VII, Sayı 1 (2019), Yaz Sayısı, 27 Ağustos 2019

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL

Editor-In-Chief and Founder  
Dr. Fikri Soysal  
Tokat Gaziosmanpaşa University / Tokat / Turkey

Associate Editors  
Dr. Erhan Özden  
Istanbul University / State Conservatory / Istanbul / Turkey

Proofreading and editing in English  
Dr. Hikmet Toker  
Istanbul University / State Conservatory / Istanbul / Turkey

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VII, Issue 1 (2019), Summer

Tokat, Turkey

Yaz Sayısı Hakkında:

Kapak tasarımı, Websitesi güncelleme, Doi Ataması, İç Tasarım, Baskı,

Kurucu ve Baş Editör: Dr. Fikri Soysal.

Editör: Dr. Erhan Özden, İngiliz Dili Editörü: Dr. Hikmet Toker.

Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı iki hakem tarafından incelendikten sonra yayınlanabilir raporuna istinaden editör onayıyla yayına kabul edilmektedirler. Yılda iki kez (Yaz - Kış) çıkarılmaktadır. Ancak bu sayı Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile değiştirilebilir.

Website: [www.rastmd.net](http://www.rastmd.net), Yayınlanma Tarihi: 27 Ağustos 2019, Tokat, Türkiye,

Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2019 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

Dergimiz Crossref Doi üyesi olup, EBSCO RILM müzikoloji alan indekslerince taranmaktadır.

About Summer Issue

Cover Design, Website, Registration of Doi, Print Editor, Founder and

Editor-In-Chief: Dr. Fikri Soysal.

Associate Editor: Dr. Erhan Özden, Proofreading and editing in English: Dr. Hikmet Toker.

Submitted papers are evaluated 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-annualy (Summer and Winter)

Visit Website: [www.rastmd.net](http://www.rastmd.net), Publication Date: 27 August 2019, Tokat, Turkey.

Copyright © 2019 by Rast Musicology Journal

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

RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)	Prof. Dr. Martin Stokes (İngiltere)
Prof. Dr. Hakan Cevher (Türkiye)	Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunus)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Türkiye)	Prof. Dr. Thomas Solomon (Norveç)
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (Türkiye)	Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (Türkiye)	Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Türkiye)	Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Türkiye)	Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)
Prof. Dr. Safa Yeprem (Türkiye)	Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (Türkiye)	Prof. Dr. Kronig Richard (İsviçre)
Prof. Dr. Ali Tan (Türkiye)	Prof. Dr. Seadet Abdullayeva (Azerbaycan)
Prof. Dr. Abdullah Akat (Türkiye)	Doç. Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaycan)
Prof. Dr. Feza Tansuğ (Türkiye)	Doç. Dr. Aida İslam (Makedonya)
Doç. Dr. Recep Uslu (Türkiye)	Dr. Raziya Sultanova (İngiltere)

Kurucu ve Baş Editör  
Doç. Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt VII, Sayı 1 (2019), Yaz Sayısı,

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL  
EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Turkey)	Prof. Dr. Martin Stokes (England)
Prof. Dr. Hakan Cevher (Turkey)	Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunis)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Turkey)	Prof. Dr. Thomas Solomon (Norway)
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (Turkey)	Prof. Dr. Kronig Richard (Switzerland)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (Turkey)	Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Turkey)	Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Turkey)	Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Safa Yeprem (Turkey)	Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (Turkey)	Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaria)
Prof. Dr. Feza Tansuğ (Turkey)	Prof. Dr. Seadet Abdullayeva (Azerbaijan)
Prof. Dr. Ali Tan (Turkey)	Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaijan)
Prof. Dr. Abdullah Akat (Turkey)	Dr. Aida İslam (Macedonia)
Assoc. Prof. Dr. Recep Uslu (Turkey)	Dr. Raziya Sultanova (England)

Editor-In-Chief and Founder  
Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VII, Issue 1 (2019), Summer Issue,  
Tokat, Turkey

## İÇİNDEKİLER

### *Kültürel bir mirasın dönüşümü:*

*Osmanlı'nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına* 1943-1958

*Fulya Soylu Bağçeci; Oya Levendoğlu Öner; Cenk Güray*

*İngiltere - Osmanlı musiki münasebetleri* 1959-1978

*Hikmet Toker*

*Mevlevî düşüncesinde ney ve insân-ı kâmil sembolizmi* 1979-1992

*Yalçın Çetinkaya*

*Etnomusiqişünaslıq tehlil üsullarının bestekar yaradıcılığına tetbiqine dair* 1993-2008

*Gulnare Rafiq Manafova*

*Siyavuş Kerimi`nin sensizlik ağrısı şarkısının ton ve metin özellikleri* 2009-2018

*Aynura Mammadova*

*Ramiz Mustafayev'in müşayietli xor işləmələrinin üslub xüsusiyyətləri* 2019-2026

*Aynur Humberova*

*Cahangir Cahangirov'un füzuli kantatında Şövkət Alekberova'nin icraçılıq özellikləri* 2027-2038

*Kemalə Guliyeva*

*İsmayil Hacibeyov'un divertimenti* 2040-2049

*Muhammed Valiyev*

## TABLE OF CONTENTS

<i>The transformation of cultural heritage: from the Ottoman’s dervish musicians to today’s professional ritual performers</i>	1943-1958
<i>Fulya Soylu Bağçeci; Oya Levendoğlu Öner; Cenk Güray</i>	
<i>The musical relationship between England and the Ottoman Empire</i>	1959-1978
<i>Hikmet Toker</i>	
<i>Ney and insan-ı kamil symbolism in the mawlawi thinking</i>	1979-1992
<i>Yalçın Çetinkaya</i>	
<i>About the implementation of ethnomusicology analysis to the composer’s creativity</i>	1993-2008
<i>Gulnare Rafiq Manafova</i>	
<i>Intonation and text specifications of Siyavush Karimi’s song “pain being without you”</i>	2009-2018
<i>Aynura Mammadova</i>	
<i>Ramiz Mustafayevs style features in choir arrangements with accompaniment</i>	2019-2026
<i>Aynur Humbafova</i>	
<i>Performance features of Shovkat Alakbarova in the Fuzuli’s cantata of Dj.Djahangirov</i>	2027-2038
<i>Kemale Guliyeva</i>	
<i>Ismayil Hajibayov’s divertisement</i>	2040-2049
<i>Muhammed Valiyev</i>	



Bağçeci, F.S.; Öner, O.L.; Güray, C. (2019), *Kültürel bir mirasın dönüşümü: Osmanlı'nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.1943-1958. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1943-1958>

## Kültürel bir mirasın dönüşümü: Osmanlı'nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına

Fulya Soylu Bağçeci\*  
Oya Levendoğlu Öner\*\*  
Cenk Güray\*\*\*

Sorumlu Yazar:

\*Dr. Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Niğde/Türkiye, fulyasb@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9915-9078>

\*\*Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü - Kayseri/Türkiye  
Levendogluoya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3397-6961>

\*\*\*Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü - Ankara/Türkiye, cenk.guray@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9410-725X>

### Özet

Tasavvuf, sanat ve felsefe gibi pek çok alanda zengin bir bilgi birikimi ve kültürel mirası barındıran Mevlevîlik, aynı zamanda mistisizm ve müzik ilişkisinin en çarpıcı olduğu geleneklerden biridir. Tanrı'ya aşk, vecd ve müzikle ulaşma düşüncesi üzerine inşa edilmiş çeşitli eğitim ve uygulamaların hayata geçirildiği bu gelenek, müziğin eğitimi, icrası, ayin geleneği gibi uygulama alanlarıyla müzik algısına felsefi düşünce doğrultusunda yön veren bir noktada yer almıştır. Dolayısıyla Türk makam müziğinin en sanatlı örneklerinden biri olarak kabul gören ayin müziği, ayini icra eden kişilerin manevi bakımdan arınmasına, yükselmesine aracılık eden bir ritüel olmuş ve ayin icracıları da bu manevi misyonu taşıyan derviş karakterini yansıtmıştır. Mevlevî ayinlerinin icra edildiği ortamlardan, ayin icracılarının geleneğin temsili noktasındaki tercihlerine kadar, bugünün atmosferinde bu büyük gelenek nasıl bir dönüşüme uğramıştır? Çalışmada, bu soruya cevap aranmış ve Mevlevî ayin geleneğinin dayandığı felsefi altyapının, günümüz icraları ve icracıları arasındaki varlığı ve temsiliyeti ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden kültür analizi deseniyle yürütülmüştür.

### Anahtar kelimeler

*mevlevîlik, mevlevî ayini, gelenek ve temsiliyet, ayin icracılığı*

Mevlâna Celaleddin Rumî'nin manevi mirası üzerine inşa edilmiş kadim ve güçlü bir gelenek olan Mevlevîlik, Tanrı-insan ilişkisinin müzik aracılığıyla ifade edildiği bir anlayışı ortaya koymuştur. Rumî'nin eserlerinde müziğe ve müzik unsurlarına yüklenen anlamlar sonradan oluşmuş olan Mevlevîlik bünyesinde, üst düzey bir sanatsal ve müzikal nitelik gösteren ayin geleneğine dönüşmüş ve bu gelenek Türk müziği kültürünü kuvvetli bir biçimde

etkilemiştir. Mevlevîhanelerin entelektüel ve seçkin sanat ortamları, müziğin her şeyden önce bir felsefe alanı olarak varlık göstermesine zemin hazırlamış ve bu ortamlarda yetişen musikişinaslar, üretimlerini doğal bir sonuç olarak Mevlevîlik ahlaki ve felsefesi temelinde inşa etmişlerdir. Tüm bir imparatorluğun müzik geleneği ve okullaşması bu kurumların önderliğinde oluşmuş ve bestecilik, icra, nazariyata dair üretimleriyle Mevlevî

dervişleri Osmanlı/Türk müziğine yüksek hizmet veren musikişinas ve müzikologlar olmuşlardır. Ayin müzikleri ve besteciliği ile de bu müziğe en büyük formlarından birini hediye eden derviş musikişinaslar ve Mevlevihaneler, kuruluşlarından yaklaşık 500 yıl sonra ömürlerini tamamlamışlardır. Tekke ve zaviyeler kanununun yürürlüğe girmesi, bu kurumlarda gerçekleştirilen musiki faaliyetlerinin ve eğitiminin de kesilmesi sonucunu doğurduğundan özellikle ayin müziği icra ortamları ciddi bir dar boğaza girmiştir. Bu doğrultuda Mevlevîlikte kültürel belleğin önemli bir parçası olan Mevlevî müziği, nakle dair önemli damarlarını zamanla tek tek kaybederek bugünün müzik eğitimi okullarına kadar ulaşmıştır. Dolayısıyla her bir unsuruyla Mevlevîliğin kültürel ve felsefi anlam dünyasını yansıtan ayinler, bugünün dünyasında söz konusu anlamların kazanımından ziyade sadece müziğin ve icranın eğitime odaklanan konservatuvarlar ve Türk müziği eğitimi veren diğer kurumlarda eğitim programı içerisinde yer almıştır. Makam müziğine dair aktarılabilecek incelikler bakımından en değerli kaynaklar arasında yer alan Mevlevî ayinleri, “mektepe eser” (Arslan, 2010) olma vasıflarıyla örgün eğitim kurumlarının öğretim programlarında yer alması gereken eserlerdir. Ancak bu eserlerin zaman içinde ait olduğu formun alt yapısını oluşturan felsefî alt yapı ve bu alt yapının içerisine dahil olan ahlakî değerlerin, davranış inceliklerinin aktarımı bakımından doğal bir kayba uğraması, günümüzde ayin icracılığı ve besteciliğinin geçmişle olan bağlarının hatırlanması ihtiyacını doğurmaktadır. Bu bağlar yeniden örülebilir ve yaşanan kayıplar bir biçimde telafi edilebilirse bugün pek çok örgün müzik eğitimi, felsefî dayanakları olan bir yapıya ve öğrenci çıktısı da buna bağlı olarak sanatsal derinliğe haiz ve kurumunun felsefesini içselleştirmiş genç bir nesle dönüşebilecektir.

Bu çalışma, bugün ayin formunun nasıl yer bulduğuna, hangi vasıflarıyla aktarıldığına,

aktarımda nasıl yöntemler kullanıldığına ve ayin icracılığının, geleneğin temsili ile nasıl bir ilişkisi olduğunu anlamaya odaklanmıştır. Bu sorgulamayı yaparken eğitim kurumlarına girmeden evvel bugünün Mevlevî dünyasında ismi ön plana çıkan, geleneği temsil edebilme gücüne sahip olan ve farklı yönleriyle Mevlevî geleneğinin içinde yer alan (müzisyen, akademisyenler, semazen, semazenbaşı vs.) otuz üç kişi ile görüşmeler yapılarak Mevlevîliğin ve ayin formunun güncel durumu anlaşılmasına çalışılmıştır. Ardından konu, örgün müzik eğitimlerinde ayin formunun nasıl yer bulduğu odağında ilerlemiştir. Nitel araştırma yöntem ve teknikleriyle yürütülen çalışmada, görüşme kişilerinin ifadeleri içerik analiziyle çözümlenmiş ve bu çözümlenmeler ekseninde ortaya çıkan temalar, bugün yaşayan Mevlevî ayin geleneğini tartışacak şekilde yorumlanmıştır.

### **Mistik Öğretiler Temelinde Bir Müzik Okulu: Mevlevîhaneler**

Mevlâna Celaleddin Rumî'nin takipçilerini bir çatı altında toplama ve onun öğretilerini daha geniş kesimlere ulaştırma adına kurulan Mevlevîhaneler, derviş kimliğinin inşasında sanatın ve felsefi düşüncenin temel ilke olarak kabul edildiği bir eğitim anlayışı ile yol almışlardır. Bu anlayışta sanatsal düşünce ve sanat etkinliği bireyi varlığının hakikatiyle buluşturabilme, ona ruhsal yolculuğunda rehberlik edebilme adına bir anahtar vazifesi görmüş, dolayısıyla bu gelenekte sanat düşüncesinin, hakikatle olan birlikteliği en önemli dayanaklardan biri olmuştur. Mevlevî geleneğinde etkin bir sanat dalı olarak kabul edilen müzik de söz konusu hakikat ve sanat birlikteliğine yüzyıllarca hizmet etmiş ve bu anlayışın neticesiyle Mevlevîhaneler derviş yetiştiren kurumlar olmanın yanı sıra aynı zamanda müzik eğitimi veren kurumlar olarak da faaliyet göstermiştir. Mevlevîhanelerin müzik düşüncesiyle yörgülen bu misyonu, kökenini tarihsel süreçte tasavvufun gelişimine katkıda bulunan ve tasavvufta

çeşitli prensiplerin yerleşmesine neden olan pek çok fikir, kavram ve ekolden almıştır. Varoluşa ve Tanrı-insan ilişkisinin niteliğine dair pek çok teori ortaya koyan bu prensipler aynı zamanda müzik düşüncesinin de şekillenmesini sağlayan bir içerikle tasavvuf sahnesindeki yerini almıştır. Dolayısıyla Mevlevîhanelerin sanat ortamı, sanatçı inşasına bakış açısı, Tanrı, insan ve müzik anlayışını şekillendiren bu prensiplerle yani tasavvuf düşüncesinin mistik öğretileri temelinde anlaşılabilir. Bu öğretilerin Mevlevî geleneğine ve Mevlevîhanelerin eğitim anlayışına olan yansımaları ise Mevlevîliğin en temel referansları olan Mevlâna Celaleddin Rumî'nin eserleri ile başlamıştır.

### Mevlevîhanelerde Eğitim Sistemi

Osmanlı devletinde Mevlevîhaneler, imparatorluğun eğitim sistemini destekleyen köklü bir kurum olmanın yanı sıra yansıttığı derinlikli entelektüel yapı ile toplumun sanat algısını besleyen ve buna bağlı olarak sanat ile toplum arasında etkili bir iletişime sebep olan bir medeniyet unsuru olmuştur. Mevlevîhanelerin bu niteliğe ulaşmasında iki temel dayanağın etkisinden söz etmek mümkündür. Bu dayanaklardan ilki Mevlâna Celaleddin Rumî'nin penceresinden tasavvufa ve geçmişin kadim bilgi mirasına açılan derinlik, ikincisi ise bu yapılanmanın toplumsal dinamiklere hizmet etmesini sağlayan sağlam bir teşkilat yapısı ve kurumlaşma anlayışdır (Gölpınarlı, 2006: 303). Bu nedenle Mevlevîhaneler, felsefi düşüncenin ve sanatın sağlam bir kurumlaşma anlayışıyla yansıtıldığı eğitim kurumları olarak faaliyet göstermiştir.

Mevlevîhanelerde eğitim aracı olarak nitelendirilen her unsur, en ince teferruatına kadar detaylandırılan kurallar sistemine bağlı olmuştur. Bu sistemin devamlılığı ve sağlamlığı ise önemli bir prensip olarak kabul edilmiş, hiçbir kimseye bu sistemin dışına çıkma ya da bozma yetkisi verilmemiştir (Demirci, 2007: 123).

Muhablikten dedeliğe kadar bütün Mevlevî dereceleri de bu kurallar sistemi dahilinde belirlenmiş ve bu derecelere sahip olabilmek şartı olarak 1001 gün hizmeti kapsayan çile esası getirilmiştir (Gölpınarlı, 2006: 359). Bu doğrultuda topluma sunulan derviş karakteri de mütevaziliğe, zarafete ve olgunluğa dair mesajlar veren bir üslup taşımıştır (Yöndemli, 2007: 184). Mevlevî çilesi de dahil olmak üzere yapılan bütün şekli uygulamalar, insanı aydınlık bir zihne ve kalbe ulaştırma, hakikate yönlendirme ve olgunluğa erişirme amacına hizmet etmiştir. Dolayısıyla hakikate hizmet edebilecek en temel unsurlar olan sanat ve bilim, Mevlevîhanelerin bilgi ve eğitim yuvası haline gelmesine sebep olmuştur.

Büyük şehirlerde kurulan asitaneler, özellikle XVII. yüzyıldan sonra eğitim faaliyetlerinin sürdürüldüğü merkezler halini almıştır. Ağırlıklı olarak kentli kültüre hitap eden bu kurumlarda, sanat, edebiyat, dil eğitimi, tıp, fizik, astronomi, sosyoloji ve psikoloji gibi pek çok alanda dersler verilmiş (Yöndemli, 2007: 175) ve bu asitanelerin bazılarında kütüphaneler de yer almıştır (Ösen, 2015: 259). Her Mevlevîhanede haftanın belirli günlerinde ayin faaliyetlerinin yürütüldüğü ve Mevlevî düşüncesinin sanatla olan bağları söz konusu olduğunda eğitim verilen alanlar içerisinde sema ve müziğin ayrıca ön plana çıktığı görülür. Ancak Mevlevîhaneler doğrudan müzik ve sanat eğitimi ya da ayin geleneğinin devamlılığını hedefleyen bir eğitim anlayışına sahip olmamıştır. Bu kurumlardaki eğitimin en büyük amacı, tasavvuf düşüncesi eksenindeki Tanrı tasavvurunu anlamak, ruhsal olgunlukta aşama kaydetmek ve Tanrı-insan ilişkisinde ilmel yakın mertebesinden hakkel yakın mertebesine yol alan süreci katedebilmektir. Bütün eğitim alanları gibi verilen müzik eğitiminin niteliği de bu amaç üzerinden şekillenmiş, dolayısıyla müzik eğitimi bir amaç değil, araç niteliği taşımıştır (Özdüzen, 2006: 51).

Bu noktada Mevlevîhanelerde ayin geleneğinin ve icra eğitiminin varlığına sebebiyet veren köklü ve kadim bir bilgi mirası söz konusudur. Dervişe kazandırılmak istenen Mevlevî düşüncesi ve sanat üzerinden kemalat bilinci kökenini Mevlâna Celaleddin Rumî'nin düşüncelerinden ve tasavvuf düşüncesinin mistik öğretilerden alan müzik anlayışını yansıtmıştır. Tasavvuf düşüncesinin bu öğretileri, sanatçı bir dervişin müzik algısına sirayet edebileceği gibi onun evren ve yaşam algısına da tesir edebilecektir. Tasavvuf düşüncesinin felsefi dayanakları içerisinde müzik algısı; aşk felsefesi, evren ve müzik ilişkisi ve ilahi güzellik anlayışı gibi müzik ve metafizik kapsamındaki pek çok öğretilerle bağlantılıdır. Bu öğretiler, müziğin insan ruhundaki tesirleri, Tanrı'yı hatırlatan bir unsur oluşu, müzik ve vahdet arasındaki ilişkinin ilahi güzellik anlayışıyla bağlantısı ve "dünyevi-semavi müzik algısı" (Çetinkaya, 1995: 56) gibi tasavvufta müzik düşüncesini yansıtan pek çok konuyla bağlantılıdır (Uludağ, 1992: 331). Bu konuların her biri farklı içeriklerle kendini gösterse de her biri Tanrı aşkı ve ilahi güzellik gibi kavramlarla iç içedir. Bu nedenle ilahi bir kaynağa dayandırılan müzik düşüncesi, dervişin ruhsal tekamülde ne kadar yol kattığıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla varoluş döngüsünde yol katetmiş kişi, kaynağını Tanrı'dan alan ve ilahi güzelliği yansıtan bu müzik düşüncesine daha da vakıf olacaktır. Yaşamın ve evrenin her yerinden yansıyan ilahi müziği işitebilecektir.

Tasavvuf düşüncesinde ilahi aşkla Tanrı'ya yönelen kişi, bütün güzelliklerin ve iyiliklerin toplanmış olduğu ruhani alemin ahengini kendi uygunluk derecesine ya da hal makamına göre hissedebilecektir. Bu ahenk, dervişler için Tanrısal düşüncüyü yansıtan bir müzik gibi kabul edilir. Bu nedenle müziğin tasavvuftaki yeri üzerine fikir belirten pek çok düşünür, müzik tanımlamasında dünyevi bir müzik algısından kaçınmak için sema kavramını

kullanmıştır. Sema kavramı, hoş ya da güzel melodileri içeren bir anlamın yanı sıra düzensiz sesleri de içine alan geniş bir kapsam içermektedir. Dolayısıyla evrendeki bütün sesler sema kavramıyla ifade edilebilir. Ancak bütün bu seslerin derviş üzerinde yarattığı tesir, onun Tanrı'nın tecellisi olan ve evrenin bütün unsurlarının birbiriyle bağlantılı ve uyumlu olduğuna işaret eden ahengi işitmesidir (Uludağ, 1992: 229). Bu nedenle sema, bir takım fizyolojik özellikler gösteren somut müzik anlayışından tamamen uzaktır. Bu müzik algısında esas olan evrende düzenli ya da düzensiz olarak varolan bütün unsurların ardındaki ahengi, uyumu ve ilahi nizamı derin bir duyuşla işitebilmektir. Bu düşünce Mevlâna Celaleddin Rumî'nin çekiç sesiyle sema ettiğine yönelik rivayeti destekleyen bir müzik algısını da yansıtır (Çetinkaya, 1995: 56). Dolayısıyla sadece sesler değil, işitilen ahengin Tanrı aşkı ve Tanrı bilgisiyle ilgili olmasından dolayı erişilen hakikatler ve sırlar da semadır. Bu nedenle evrendeki her şey derviş için dev bir orkestra gibidir (Küçük, 2003: 6). Bu orkestranın nağmesini işitmek ise Tanrı'nın insana olan ilk hitabını yani "ol" emrini hatırlamakla özdeşdir. Bu hitap bütün canlıların doğasında olduğu için müziğin gizli sırlarını anlayabilmek de semadan kendi nisbetinde payını almaktır (Uludağ, 1992: 332). Tevhid ve vahdet-i vücud anlayışıyla yakından ilişkili olan bu düşünceye göre evrendeki her şeyin varlığı Tek Kaynak olan Tanrı'dan ibarettir. Dolayısıyla dervişin Tanrı'nın tecellisine mazhar olması, onun her unsurda bu ahengi işitmesine sebep olacaktır. Mevlâna Celaleddin Rumî'nin eserlerinde bu müzik düşüncesi, çalgılarla ve müzik unsurlarıyla ilişkili olan pek çok beyitte ifade edilmiştir.

Mevlâna Celaleddin Rumî'nin eserlerinde sıklıkla işlenen konulardan biri Tanrı'nın mutlak olan varlığı ve bu varlığın hayatın çokluk içeren her unsurundan yansıyan tecellisidir. Özellikle bu düşüncenin Tanrı, insan ve müzik ilişkisini ortaya koyan beyitlerdeki yansıması, metaforlar

aracılığıyla işlenen en dikkat çekici örneklerdir. Örneklerin pek çoğunda vahdet-i vücud ve tevhid anlayışı, müziğin evrensel ve ilahi şifrelerinin müzik unsurları üzerinden ifade edildiği bir yaklaşımı sergilemiştir (Bağçeci, Levendoğlu, Güray, 2016: 44). Divan-ı Kebir’de yer alan söz konusu beyitlerden biri şöyledir: “Bütün dünyâ, parçalanmasına imkân olmayan bir tümüş; dünyâ çenginde bir tek telden başka tel yokmuş. Şu sayı, şu aykırılık vesvesesi, bir aldaticının aldatışından, bir düzencinin düze-ninden başka birşey değil.” (Divan-ı Kebir, C. V, 385). Vahdet-i vücud düşüncesinin “çeng” benzetmesiyle vurgulandığı bu örneğe ilaveten “nağme” metaforunun da bazı beyitlerde Tanrı tecellisine işaret ederek “tevhid” anlayışını yansıttığı görülmüştür. “Ey tüm gerçeklerin şekli, sureti, hangi perdedesin sen? Ney’in nağmeleri arasından bir baş göster” (Divan-ı Kebir, C. II, 3774) örneğinden de anlaşılacağı gibi yaşamda var olan çoklukta vahdeti görebilme yani Tanrı’nın tecellisine ulaşabilme arzusu “nağme” metaforu aracılığıyla ifade edilmiştir. Bir diğer örnek olan bu beyitte ise “Onun aşk nağmesinden yeryüzü coşmuş, köpürmüştü orda; ona kavuşma havasına düşmüş, boyuna dönüp duruyordu gök” (Divan-ı Kebir, C. III, 3764) ifadeleriyle yine “nağme” metaforuyla kastedilen, mutlak varlığın evren ve bütün yaşamın temel dayanağı olduğudur. Rumî’nin eserlerinde müzik unsurları aracılığıyla ifade edilen bu düşünce, Mevlvî geleneğinde eğitim içerikli her türlü uygulamada dervişin ulaşması gereken ruhsal bilinç düzeyini gösterir. Bu uygulamalardan biri olan ayin geleneği de vahdet-i vücud düşüncesi ekseninde gelişim gösteren ritüel ve ayin müziği anlayışının bir okul olarak yüzyıllar boyu hem Mevlvî geleneğine hem de Türk müziğine katkı sağlamasına sebep olmuştur.

Vahdet düşüncesiyle müziği somut bir perspektifte buluşturan ayin geleneği, Mevlvîlikteki müzik düşüncesiyle icra, bestecilik ve eğitim gibi müziğin uygulama

alanlarının iç içe gelişim göstermesini sağlayan önemli bir eğitim aracı olmuştur. Vahdete uzanan varoluş yolculuğunda çeşitli yakınlık dereceleri içeren Tanrı-insan ilişkisi, ayin geleneğinde selamlarla ifade edilen sembolik-kurgusal bir mana dünyasına bürünmüş, bu mana dünyasına yüksek sanatsal nitelik arz eden bir müzik algısı eşlik etmiştir. Bu doğrultuda ruhsal olgunlaşma seviyelerinin somut bir ifade aracı olan selamlarla ortaya konması, besteden bütün müzik unsurlarına kadar ayin müziğinin bu düşüncüyü besleyen kurgu doğrultusunda form ve karakter kazanmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla her bir selamın taşıdığı anlam dünyası, o selama eşlik eden müziğin usul ve melodik yapısıyla uyum içermiştir. Örneğin insanın kulluğunu ifade ettiği birinci selamda daha ağır bir ritmik yapı gözlenirken insanın Tanrı’ya olan hayranlığının aşka dönüştüğü üçüncü selam bestenin en sanatlı, geniş kısmını oluşturmuş ve sema eden dervişlerin hal durumuyla, selamın manasıyla doğru orantılı bir biçimde metronom artmıştır (Güray, 2012: 124). Bu nedenle ayinin baştan sona kadar insanın kâmil olma yolculuğunu ve bu yolculukta Tanrı’yla olan çeşitli yakınlık mertebelerini yansıtmaması, müzisyen dedeler sayesinde ayin müziğinin de vahdet ve tevhid düşüncesini yansıtan bir ifade aracı olmasına sebep olmuş, hatta beste, ayini yöneten bir unsur haline gelmiştir. Özellikle XVII. yüzyıldan sonra ayin anlayışı, tövbe, vird, nefisle mücadele, sohbet, uzlet, tefekkür ve zühd-takva (Özdüzen, 2006: 48) gibi tasavvuf düşüncesinde hedeflenen pek çok kazanımın sanatsal niteliği yüksek müzik algısıyla desteklendiği bir çizgiye ulaşmıştır. Dolayısıyla bu çizgi dervişin ruhsal gelişimine sema, müzik ve vecd kanalıyla katkı sağlarken icra, bestecilik gibi müziğin uygulama alanlarında da önemli mesafe katedilen bir müzik eğitimi ortamını yaratmıştır. Bu eğitim ortamının sunduğu derviş kimliği, vahdet düşüncesiyle bağ kurmuş, ruhsal tekamülde yol katetmiş, bunun yanı sıra icra ve bestecilik



açısından üst düzey niteliğe ulaşmış kişileri yansıtmıştır. Müzikle ilişkili her unsurun felsefi derinlik içeren bir düşünceye açıldığı bu eğitim anlayışı, Mevlî geleneğinden taşarak Türk müziğini besleyen bir kanal haline gelmiş, dolayısıyla Mevlîhaneler Türk müziğinde sanatsal ve incelikli üslubu yansıtan bir ekolü temsil etmiştir (Güray, 2012: 129).

### **Günümüz Mevlî Ayini İcracılığının Gelenekle İlişkisi ve Temsil Ortamları**

Osmanlı imparatorluğunun hüküm sürdüğü pek çok yerde kurulan ve hem toplum hem devlet adamları tarafından kabul gören (Yöndemli, 2007: 133) Mevlîhanelerin 1925 yılında tekke ve zaviye kanunuyla kapatılması, Mevlî düşüncesini, gelenek üslup, adabını yaşatan ve yeni nesillere aktaran kanalların da ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Ancak bu kanalların yok olması kadim bilgi mirasıyla din, dil, ırk ayrımı olmaksızın insanları ve toplumu derinden etkileme gücüne sahip olan bu geleneğin tamamen kaybolması anlamına gelmemiştir. Aradan geçen 20 yıllık süreden sonra Mevlî geleneğinin taşıdığı kültürel ve manevi değerlere vurgu yapan anma törenleri adı altında müzik ve ayin faaliyetleri tekrar gündeme gelmeye başlamıştır (Ağaoğlu, 2013: 19). 1940'lı yıllardan itibaren Mevlâna Celaleddin Rumi'nin ölüm yıldönümünü anma törenleri olarak yürütülen bu faaliyetler devlet desteğiyle başlatılmış ve ilerleyen dönemlerde daha da detaylanan bir program içeriğiyle 7-17 Aralık tarihleri arasında düzenlenen anma programı halini almıştır (Mustafa Çıpan, Kişisel Görüşme, 06.11.2015). Bu süreçte hem yurt içi hem de yurt dışından pek çok insanın Mevlî geleneğine olan ilgisiyle de bağlantılı olarak Konya, İstanbul başta olmak üzere yurdun pek çok yerinde ve yurtdışında ayin temsilleri düzenlenmeye başlamıştır. Aynı zamanda Mevlîlikle ilişkili olan ya da bu geleneğe ilgi duyan kişiler tarafından çeşitli dernekler kurulmuş ve bu derneklerin pek çoğunda yine ayin faaliyetleri yer

bulmuştur. Ayin icracılığının günümüzdeki temsil ortamlarını büyük oranda oluşturan bu faaliyetlerin yanı sıra ayin eğitimi ve icrasına Türk müziği eğitimi veren bazı konservatuvarlar ve müzik okullarında yer verilmesi, diğer temsil ortamlarına katılan icracıların bu kanalla yetişmesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla geleneğe dair pek çok unsurun cumhuriyetten sonraki döneme nakli artık faal olmayan Mevlî teşkilatı ve Mevlîhaneler kanatıyla değil de bu unsurları manevi-kültürel miras olarak kabul eden devlet anlayışı sayesinde olmuştur. Bu doğrultuda geleneğin en dikkat çekici unsurlarından biri olan ayin faaliyetleri hem Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hem de dernek-vakıflar tarafından önemsenmiş ve desteklenmiştir. Diğer bir taraftan miras olarak kabul edilen Mevlî ayinleri de müzikal ve teknik anlamda Türk müziğinin önemli formlarından birini ortaya koyduğu için kayda alınmış ve Türk müzik kimliği inşasında ayinlerin önemine dikkat çekilmiştir (Şefik, 2015: 205).

Günümüzde ayin icracılığı konusu, ayin geleneğinin, icra ve eğitim faaliyetlerinin yürütüldüğü bütün ortamlarda Mevlîliğin kültürel ve manevi kodlarını içeren gelenek kavramının nasıl anlam bulduğu ya da nasıl temsil edildiğiyle yakından bağlantılıdır. Bu doğrultuda Mevlîlikte icra, eğitim ve ayin geleneği, Mevlî düşüncesinin ve gelenek anlayışının bir parçası olan unsurlar olarak kişiyi derviş kimliğiyle buluşturan bir vafa sahiptir. Dolayısıyla ayin icracılığı gelenek çatısı altında bir kültürel form ve sosyal davranış (Rice, 2014: 51) olarak Mevlîliği oluşturan bütün bileşenlerle anlam kazanan tamamlayıcı bir unsurdur. Bu nedenle ayin icralarının varlık gösterdiği bütün ortamlarda geleneği oluşturan bağlar ve bu bağların temsilciler tarafından nasıl anlamlandırıldığı önem kazanır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri geleneksel kültürlerde geçmişe, önceki kuşakların deneyimlerine, simgelere değer verilmesidir (Giddens, 1994: 39).

Geçmişe ilişkin deneyimler yüceltilirken güncel faaliyetlerin doğal olarak değer kaybına işaret etmesi ise kültürel belleğin devamlılığında ve yeniden inşasında ortaya çıkan sorunlara vurgu yapar (Assmann, 2015: 25). Dolayısıyla gelenek anlayışında en önemli beklentilerden biri, kültürel mirası devralan yeni kuşağın bu değerleri yaşatması ve yeni nesle aktarmasıdır. Bugünün dünyasında Mevlevîlikle yakından ilişkili olan görüşme kişilerinin söylemleri, bu kişilerin gelenek ve kültürel bellek kavramlarına olan bakışının da benzer bir beklentiyle şekillendiğini göstermiştir. Bu doğrultuda günümüzde ayin icralarının yürütüldüğü ortamlar görüşme kişileri tarafından çoğunlukla geçmişin gelenek algısıyla, Mevlevî geleneğinin sistematik bir biçimde varlık gösterdiği dönemler olan önceki yüzyıllarla kıyaslanarak yorumlanmıştır. Dikkat çekilen önemli noktalar ise günümüzde ayin geleneği, icra ve eğitim faaliyetlerinin yürütüldüğü bütün ortamlarda gelenek algısındaki çözümlerle, geleneği bugünün dünyasında temsil eden icracıların Mevlevî ya da derviş kimliğini ne oranda yansıttığıyla, dolayısıyla Mevlevîliğe dair belleğin dönüşümüyle yakından ilişkilidir.

Ayin geleneği ve icra eğitimi geçmişin Mevlevîhanelerinde derviş yetiştirme programının bir parçası iken günümüzde Kültür ve Turizm Bakanlığı, dernek-vakıflar ve eğitim kurumlarında birbirinden bağımsız yürütülen faaliyetler olarak varlık gösterir. Dolayısıyla günümüzde görece geleneğin aktarım mekanizması olan bu kurumlar, derviş yetiştirmek gibi bir amaca hizmet etmekten ziyade ağırlıklı olarak ayin faaliyetlerinin sürdürülmesinin amaçlandığı ve geleneği yansıtan bazı unsurlara odaklanılan bir yaklaşımla hareket eder. Bu kurumlara görüşme kişilerinin yorumları kanalıyla mercek tuttuğumuzda Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olarak faaliyet gösteren Türk Tasavvuf Musikisi Topluluğu, hem hitap ettiği kitlenin geniş bir kesimi kapsamasından dolayı hem de bir devlet

kurumu olmasından dolayı geleneğin temsilinde dikkat çeken bir topluluktur. Konya’da düzenli olarak sergilenen temsillere, Şeb-i Arus’a, yurtiçi ve yurtdışı ayin faaliyetlerine katılım gösteren bu topluluk, geçmişin eğitim sistemi ve gelenek algısı dikkate alındığında Mevlevîliği yansıtan unsurlardan bir tanesi olan ayin faaliyetlerini yürütmekle sorumludur. Dolayısıyla kurum bünyesinde hem Mevlevî geleneğinin olmazsa olmazları olan sema ve müziğe dair hem de bu geleneğin manevi boyutunu besleyen tasavvuf düşüncesine dair herhangi bir eğitim anlayışının yer almadığı topluluk içerisinde görüşlerine başvurduğumuz bazı üyeler tarafından dile getirilmiştir. Topluluğun postnişini Fahri Özçakıl’ın (Kişisel Görüşme, 06.11.2015) konuyla ilgili açıklamaları şu şekildedir: “Bizde eğitimlerin kurum olarak yapılması mümkün değil. Bizimki resmi bakanlığa bağlı olduğu için şu anda bir kurs açma ya da eğitim verme imkanımız yok. Ancak çevremizdekilere ferdi olarak gönüllü bir biçimde yardımcı olmaya çalışırız.” Bunun yanı sıra Mevlevî kimliğini temsil eden icracı ya da semazenlerin Kültür Bakanlığının yapmış olduğu sınavla bu topluluğa girebildiği ve sınav kapsamında adayların teknik donanımının dikkate alındığı görüşmeler kapsamında öne sürülen düşüncelerden biri olmuştur. Mevlevîliğe mensup bir ailede yetişen ney icracısı Süleyman Erguner (Kişisel Görüşme, 27.08.2015) bu sınavla ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir: “Kültür Bakanlığınca sanatçı alınır gibi insanlar bu kuruma sınavla alınıyor. Devlet korosuna nasıl giriyorsa aynı giriyor. Sesi güzelse koroda. Mutrip heyeti de böyle oluşuyor.” Dolayısıyla sanatçı olarak nitelendirilen bu topluluğun üyeleri, icraya yönelik eğitim geçmişini bağımsız bir biçimde tamamlayan ve yeterli teknik-müzikal düzeye ulaşan kişilerden oluşturulmuştur. Derviş kimliğinin ve derviş yetiştirmeyi amaçlayan manevî eğitim ortamlarının sonlanması, ayinlerin bir ritüel olarak değil birer temsil olarak gerçekleşmesini ve üyelerinin de

devlet kadrolarına memur olarak seçilen kişilerden oluşması neticesini getirmiştir.

Bununla birlikte, devlet kurumlarından daha farklı misyonlara sahip olan dernek ve vakıflarda, Mevlevî kimliğine dair birtakım faaliyetler sürdürülmekte ancak bu faaliyetlerin hem eğitim anlayışı hem de derviş kimliğine yüklenen anlam dünyası, araştırma kapsamında olan her kurumda çeşitli farklılıklar arz etmektedir. Bu kurumların pek çoğunda üyeler “Mevlevîlikle ilişkili” kişiler olarak tanımlanırken araştırma kapsamında olan “Şefik Can Uluslararası Mevlânâ Eğitim ve Kültür Vakfı”nda üyeler kendilerini “derviş” olarak tanımlamıştır. Vakıf başkanı Hayat Nur Artıran (Kişisel Görüşme, 14.11.2015), eğitim anlayışının niteliği konusunda şu açıklamaları yapmıştır: “Biz dervişiz. Nasıl derviş? Bizde derviş olmak çok ciddi bir emek, gayret ve adanmışlık istiyor. Burada demirden leblebi, herkes yutamaz onu. Burada ateşten gömlek, herkes giyemez onu. Ehil olan gelsin. Onun için sırlıyız. Çok ciddi bir adanmışlık var.” Bu noktada vakıf üyelerinin geçmişin Mevlevîhaneleriyle örtüşen bir eğitim sürecinden geçtiği vurgulanmış, ancak vakıfta ayin müziğinin icrasına iştirak eden kişilerin amatör yani müzikle olan bağı “ilgi” düzeyinde olan kişiler olduğu ve bu icracıların Mevlevî ayini icra etmedikleri ifade edilmiştir (Hayat Nur Artıran, Kişisel Görüşme, 14.11.2015). Bir diğer kurum olan “Dünya Mevlâna Vakfı”nda ise ayin müziğinin icrasında dergâh usulü olan bir yaklaşımdan yola çıkıldığı, dolayısıyla ritmik unsurların ön plana çıktığı ilahilerle ayin icralarının yürütüldüğü gözlemlenmiştir. Bu farklılıklar, XVII. yüzyıldan sonra şekillenen derviş müzisyen kimliğinde önemli bir faktör olan sanatçılık niteliğinin, günümüzde yer alan yapılanmalarda farklı beklentilerle şekillendiğini göstermiştir.

Bakanlığa bağlı olan topluluktan dernek-vakıflara ve sadece ayin icralarına yer veren eğitim kurumlarına kadar bugünün

dünyasında Mevlevî geleneğinin belirli boyutlarını yansıtan bütün yapılanmalar her ne kadar misyon ve faaliyet alanı açısından farklılıklar taşıyalar da “geleneğe ilişkili olma” ortak paydasına sahip oldukları düşünülebilir. Mevlevîliğin bazı unsurlarını günümüze taşıyan bu yapılanmalar gelenek kavramına yüklenen anlam açısından ise bütünü manzarasından yansıyan dağınık yapılanma ve birbirinden bağımsız olan işleyişleriyle varlık bulmuştur. Dolayısıyla geleneğin yaşatılmasına dair birleştirici bir unsur niteliği taşıyacak ve Mevlevî kimliğinin inşasında önemli rol oynayacak amaçlı ve sistemli bir eğitim geçmişinden ve eğitim programından söz etmek mümkün görünmemektedir. Görüşme kişilerinin kanallığıyla ve kişisel gözlemlerle günümüz uygulamalarına getirilen açıklamalar, verilen örnekler, deneyim ve yaşanmışlıklar söz konusu manzaranın genel hatlarını bize sunar. Söylemlerde vurgulanan “geleneğe kopuş”, “geleneğe algısındaki çözümler” konusu, günümüzdeki yapılanmaların dağınık ve kontrolsüz işleyen varoluş biçimiyle ve bu durumun doğal bir sonucu olarak nitelendirilen örneklerle açıklanmıştır. Dolayısıyla geleneğe olan ilişkisini farklı dayanaklarla kurmuş olan oluşumlar ve bu oluşumların dışa dönük yansımaları olan uygulamaların eğitim unsuruyla olan ilişkisine dikkat çekilmiştir.

Bu alanlardan biri olan ayin geleneği, Mevlevîliğin felsefi ve kültürel bağlarıyla birlikte anlam kazanan ve geleneğin manevi değerlerinin somut, dışa dönük yansımalarını içeren bir uygulama alanı olmuştur. Dolayısıyla ayin geleneği, Mevlevîliği yansıtan düşünsel ve soyut alanı destekleyen önemli unsurlardan biridir. Günümüzde ayin geleneğinin varlık alanlarını ifade eden söylemler, bugünün gelenek algısında ayin uygulamalarının merkezi bir noktaya yerleştiğine ve bu çerçevede geleneğin diğer unsurlarına çeşitli anlamlar yüklediğine işaret eden bir boyuttur. Şişli Camii Vakfı Müdürü olan ve İstanbul'daki ayin uygulamalarına



postnişin olarak katılım gösteren Hüseyin Ereğ (Kişisel Görüşme, 16.11.2015), bazı kişi ve kurumlar tarafından ayin geleneğinin bir araç olmaktan ziyade bir amaç olarak algılandığını eğitim faaliyetleri ekseninde açıklayan şu ifadelerle yer vermiştir: “Ben burada bir toplantıda bir şeyh efendiye sizi hep duyuyorum dedim. Gelmişler (Semazen Adayı) postunu sikkelerini hemen tekbirlemişsiniz, meydana çıkarmışsınız. Ee ne yapsaydım kaçsa mıydı? Kaçarsa kaçsın canım böyle bir şey olabilir mi?” Geleneği yansıtan kültürel ve manevi değerleri içselleştirememiş dolayısıyla sistemli bir eğitim anlayışından geçmemiş kişilerin günümüzde varlık gösterdiğine işaret eden bu söylem aynı zamanda ayinin gelenek algısında merkezi bir noktada yer aldığını ve ayin uygulamalarının kontrolsüz işleyişini de gösterir niteliktedir. Dolayısıyla günümüz temsil ortamlarında gelenek çerçevesinde kabul görmüş edep, adap, manevi terbiye gibi konuların kişilerin öncelikleriyle doğrudan ilişkili olması hem farklılıklar ve düzensizlikler içeren oluşumları hem de bu oluşumların ayin geleneği gibi somut bir düzlemdeki yansımalarını ortaya koyabilmektedir.

Hüseyin Ereğ’in olması gereken eğitim yaklaşımına ve Uluslararası Mevlâna Vakfı bünyesinde yer alan uygulamaların niteliğine açıklık getiren ifadeleri şöyledir: “Üç senedir devam eden öğrencilerim var. Önce manevi terbiyeyi alacaklar adabı, usulü, yolu yordamı hepsini öğrenecekler, semayı da bu arada meşkini çıkaracaklar, ondan sonra meydana çıkacaklar” (Hüseyin Ereğ, Kişisel Görüşme, 06.11.2015). Özellikle dernek-vakıflar kanalıyla yürütülen bazı ayin temsillerinin niteliğine dikkat çeken Mevlâna Celaleddin Rumi’nin torunu ve Uluslararası Mevlâna Vakfı başkan yardımcısı Esin Çelebi Bayru (Kişisel Görüşme, 14.12.2015), bu uygulamalara dair şu açıklamaları yapmıştır: “Hiçbir şey bilmeden maalesef bu işi şov gibi yapanlar, bu işi manevi bir haz olarak düşünmeyip bir şov gibi, bir dönme hareketi gibi

düşünenler var.” Mevlevîliği temsil eden ve ayinlere katılım gösteren icracı ya da semazenlerin geleneğin kültürel-manevi değerleriyle olan ilişkisi, bu doğrultuda kültürel değerler çerçevesindeki varlık bilincine (Kaplan, 2008: 40) işaret eden derviş kimliği konusu ve sistematik bir eğitim unsurunun gerekliliği gibi meseleler geleneğin temsili konusunda çeşitli sorunları gündeme taşımıştır. Dervişin sahip olması gereken vasıflara dikkat çeken Tuğrul İnançer (Kişisel Görüşme, 15.12.2015), “Nefisten ölürsen gönülle kalırsın. Bunun için dervişlik nefisten ölme sanatıdır, onun simgesidir dervişlik” ifadeleriyle dışarıdan bakıldığında derviş profili çizen kişilerin bu kimliğe halis olmalarındaki tek ve en önemli unsurun manevi gelişim olduğunu vurgulamıştır. Günümüzdeki temsil ortamlarını ve bazı temsilcilerin niteliğini ise şöyle tanımlamıştır: “Kontrolü yok. Sahtekar da çıkıyor. Nasıl kontrol edeceksin. Yani her paşa elbisesi giyen paşa mıdır? Olaydı dervişlik tac ile hırka alırdık pazardan otuza kırka. Dervişlik yolu tacı hırkası değildir” (Tuğrul İnançer, 15.12.2015).

Dernek-vakıflar cephesinde derviş kimliği, eğitimin niteliği, varlığı ya da yokluğu gibi konularla gündeme gelen temsil sorunlarına ilaveten Mevlevîlikle ilişkili olan diğer kurumlarda faaliyet alanının farklılığı ve misyona dayalı olarak manevi eğitim sürecini kapsayan herhangi bir yaklaşımının yer almadığı görülür. Bu noktada Dernek vakıflar gibi gelenekle doğrudan bağlantılı olma iddiası taşıyan kurumlarla, ayin icrası ya da sadece ayin geleneğine odaklanmış diğer kurumları çeşitli ilişkilerle yan yana getirmek güç görünmektedir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi bütün bu kurumların ortak noktası, Mevlevîliğe dair unsurların bu kurumlar bünyesinde bir şekilde varlık bulmasıdır. Geleneğin temsili konusunda ise düzenli ve sistemli bir eğitim anlayışının yokluğu bir diğer ortak nokta olarak kabul edilebilir. Ancak Mevlevîlikle doğrudan ilişkili olsun ya da

olmasının görüşme kişilerinin bu kurumlarda yürütülen icra, eğitim ya da ayin geleneği gibi faaliyetleri yorumlarken geleneğin anlam dünyasını içeren soyut değerlere ve kültürel kavramlara yaslandıkları, bu anlam dünyasından hareketle günümüz konularına değer atfettikleri görülür. Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarında öğretim görevlisi olan ve Uluslararası Mevlâna Vakfı bünyesinde kadınlardan oluşan “Rumi Türk Müziği Topluluğu” adında bir icra topluluğu kuran Elif Bilge Kurtuldu (Kişisel Görüşme, 05.11.2015), ayin icrası konusunun Mevlevîliğin manevi ve kültürel değerleriyle olan sıkı ilişkisine şu ifadelerle dikkat çekmiştir. “Her işin bir özü var. Hem topluluk için hem Şeb-i Arus törenlerine dışarıdan gelen büyüklerimiz için söylenecek bir söz yok. Amenna hepsi çok iyi icracı. Ancak tasavvuf ehli olan kalbi sızlayan insanın hali başka olur.” Bu doğrultuda ayin müziğinin eğitiminde geleneksel değerlerden güç alan ve gelenekle bağ kuran bir eğitim yaklaşımı da icranın niteliğini besleyen önemli bir unsur olacaktır. Elbette burada günümüzde ayin ritüellerine katılan icracıların ve eğitim kurumlarında ayin icralarına yer veren akademisyenlerin görüşleri, ayin icralarına yönelik bütün bu faaliyetlerde gelenek kavramının nasıl anlam bulduğunun ortaya konulması açısından önemlidir.

### **Günümüz Eğitim Kurumlarında Mevlevî Ayin Müziği ve Meşk İle Eğitim**

Osmanlı Devleti'nde etkili bir biçimde varlık gösteren Mevlevîhaneler, icra ve eğitim faaliyetlerinin gelenek çerçevesinde oluşmuş kültürel, manevi birikimle ve buna bağlı olarak gelişen derviş kimliğiyle doğrudan ilişkili olarak yürütüldüğü kurumlar olmuştur. Dolayısıyla kompleks yapı içeren kültürün bir parçası olan müzik yaşantısı (Nettl, 2015: 233) Mevlevîhanelerdeki icra ve eğitim faaliyetlerinin sadece performans dayalı varlığıyla değil geleneğin bütün unsurlarının yoğun etkileşim içerisinde olduğu genel yapı ile birlikte ele alındığında anlam

bulur. Mevlevîhanelerin kapatılması ve ayin faaliyetlerinin yasaklanmasıyla dönüşüm sürecine giren ayin icracılığı ve eğitimi konusu, günümüze gelindiğinde geçmişteki kültürel varlığından uzaklaşarak bazı eğitim kurumlarında yürütülen eğitim faaliyetlerini ve öğretim programını destekleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Bu doğrultuda günümüzde kurumsal ve sistemli varlık göstermese de tarih, edebiyat, sanat, din ve felsefe gibi pek çok alanda değer bulan Mevlevî geleneğinin kültürel-manevi varlıklarından biri de Mevlevî ayinleri olmuş, bu eserlerin nitelik ve içerik olarak icracıya kazandıracağı katkılar önem içermiştir. Bugün geleneksel Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlarda ve diğer müzik okullarında Mevlevî ayini icralarının müfredata dahil edilmesi, Türk müziği alanında yetişen öğrenciler için makam ve usul öğretimi açısından öğretici unsurlar içerir. Türk müziği eğitiminde başlı başına okul niteliği taşıyan ve “mektepe eser” (Arslan, 2010) olarak kabul edilen bu form, öğrencilerin kuramsal alandaki gelişimlerine ilave olarak estetiğe ve felsefeye dair konularla da buluşmalarına olanak tanıyan çok yönlü bir içeriğe sahiptir. Pek çok yönüyle son derece sanatlı ve nitelikli eserler olarak kabul edilen Mevlevî ayinleri, Darüelhan bünyesindeki “tasnif ve tespit heyeti” tarafından da modernleşme sürecinin temel başvuru kaynaklarından biri olmuştur. Darüelhan Mecmuasında yayımlanan “Türkiye’de İlk Konservatuvarlar” isimli makalesinde Güzin Şefik, Mevlevî ayinleri gibi Türk müziğinin değerli eserlerinin öneminden şu şekilde bahsetmiştir: “Müziğimizdeki sanatsal başkalaşmaya karşı kuvvetli bir azim ve sebatla çalışmak; özellikle üstatların ebedî eserlerini büyük sanat kudretiyle halka tattırmak ve duyurmak Dârüelhan’ın en samimi bir vazife ve gayesidir” (Şefik, 2015: 205). Türk müzik kimliği açısından yeniden oluşum sürecinde önemli bir rol üstlenmiş Darüelhan, müzik algısı, müzik eğitimi gibi konuların gündeme geldiği, derleme, yayın ve araştırma çalışmalarının yapıldığı

dönüm noktası niteliğinde bir kurum olmuş, bu kurumda Mevlevî ayinleri gibi değerli eserlerin önemine dikkat çekilmiştir. Bugün de benzer görüşlere dikkat çeken eğitim mensupları ve akademisyenlerin açıklamalarına göre bu eserler Türk müzik eğitiminin vazgeçilmezidir. Ayin icralarının önemi hakkında görüş bildiren görüşme kişisi Cenk Güray'da aynı perspektifle konuyu değerlendirmiş, gelenekle kültürel anlamda kurulan ilişkiye dikkat çekmiştir. "Müzik geleneğinin direttiği bir şey Mevlevî ayini, bu işin temel malzemesidir. Bunu öğreneceksin. Mesela bizde öğrencilerle toplu uygulama dersinde Mevlevî ayini geçiyoruz. Müzik kültürümüz adına önemi olduğundan dolayı ayinleri ön plana çıkarmaya çalışıyoruz" (Cenk Güray, Kişisel Görüşme, 07.07.2015).

Ayin icralarına yer veren eğitim kurumlarında öğrencilerin Türk müziği repertuarının önemli eserleri olan ayinleri icra edebilmeleri, teknik ve müzikal anlamda faydalanabilmelerinin yanı sıra bu eserlerin kültürel, manevi iklimiyle de bağ kurabilmeleri görüşme kapsamında yer alan akademisyen ve icracılar tarafından önemsenen bir konu olmuştur. Bu durumda icracı kimliği ve icra ortamında yaşanan dönüşümler böyle bir bağın oluşabilmesi için gerekli altyapıyı oluşturmasa da ayinlerin eğitim kurumlarında yer bulması ve önemsenmesi bu misyonu taşımayan kurumlarda dahi geçmişin gelenek algısıyla ilişkili çeşitli beklentilerin oluştuğuna işaret etmiştir. Dilek Sabancı Devlet Konservatuarında geleneksel Türk müziği eğitimi veren Elif Bilge Kurtuldu (Kişisel Görüşme, 05.11.2015), "eserleri incelediğiniz zaman görürsünüz ki eser, içerisinde melodi tekrarlarıyla sema ediyor. Ne varsa ruhumuzda o yansıyor. Neden bu semaya biz de katılmayalım ki" ifadeleriyle müzik unsurlarıyla anlam dünyasının iç içe geçtiği eserler olan Mevlevî ayinlerinin felsefi boyutu göz ardı edilmeden eğitim ve icra alanında yer alabilmesini bir arzu olarak dile getirmiştir. Bu noktada söz konusu

gelenek algısını yansıtan kültürel birikimle bugünün icra faaliyetlerini buluşturabilecek yaklaşımların eğitim dünyasında ne oranda varlık bulabildiği bir soru işareti olmuştur. Osmanlı döneminde müzik eğitimi alanında benimsenen aynı zamanda Mevlevîhanelerde de temel eğitim yaklaşımı olan meşk geleneği, icranın öğretilmesinin yanı sıra gelenek kavramına işaret eden kültürel, manevi değerlerin, edep, adap ve üslup eğitiminin intikalinde de etkili bir metot olmuştur (Behar, 2014: 73). Dolayısıyla bugünün dünyasında icra eğitimi söz konusu kültürel birikimle buluşturabilecek bir metot olan meşk geleneğinin izlerine ve bu metodun icra, eğitim alanlarındaki varlığına dair sorgulamalar ön plana çıkmıştır. Görüşmeler kapsamında bu eğitim metodunun bugünün eğitim kurumlarında halen takip edilen bir unsur olarak varlık gösterdiği ifade edilmiştir. Ancak meşkin günümüz eğitim yaşantısındaki varlığı geçmişe oranla kısmi bir boyutu kapsamakta ve meşke dair benimsenen eğitim yaklaşımları aktif bir düzen içermemektedir. Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlar ya da müzik bölümlerinde meşk geleneğinin izleri söz konusu olsa da bu geleneğe yönelik eğitim faaliyetleri resmi bir kanalla varlık göstermediği için kişisel beklentiler dahilinde gelişim gösteren eğitim yaklaşımlarından öteye geçememiştir (Murat Salim Tokaç, Kişisel Görüşme, 08.07.2015). Bu nedenle meşke dair uygulamalar kurumsal alanda değişiklikler gösterebildiği gibi kişiden kişiye farklılıklar içeren tutumları da beraberinde getirebilir.

Görüşme kapsamında bu geleneğin izleri, ayin icralarının öğretiminde izlenen eğitim faaliyetleri ya da kurumlarda ayin icralarına ne oranda yer verilebildiği gibi konular, benzerlikler ve farklılıklar içerebilen kişisel yaklaşımlarla kendini göstermiştir. Bu noktada ayinlerin öğretiminde izlenen yol, yöntem ve eğitim yaklaşımlarından bahsetmeden önce eğitim kurumlarında bu eserlerin müfredata girebilmesinde etkili

olan unsurlardan söz etmek gereklidir. Mevlî ayinlerinin öğretim programlarında yer alabilmesi görüşme kapsamında yer alan bütün eğitimciler tarafından arzulanan bir durum olmakla birlikte bu konu içerisinde yaşanan çevresel faktörlere ve öğrenci profiline göre değişim gösterebilmektedir. Örneğin Konya, İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerde yer alan kurumların bu konuda daha aktif bir tutum sergilediği söylenebilir. Konya'da yer alan Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarının durum ve konum açısından diğer kurumlara göre daha farklı bir noktada yer aldığı bu kurumda çalışan bazı akademisyenler tarafından dile getirilen bir mesele olmuştur (Oğuz Karakaya, Kişisel Görüşme, 05.11.2015), (Elif Bilge Kurtuldu, Kişisel Görüşme, 05.11.2015). Konya'nın Mevlâna Celaleddin Rumî'ye ev sahipliği yapması, Mevlîliğin bu şehirde gelişim göstermesi ve yüzyıllarca bu geleneğin merkez noktası olarak kabul edilmesi, günümüz uygulamalarına, kültür ve turizm politikalarına bağlı olarak bu şehirde yürütülen faaliyetlerin ağırlık kazanmasına da sebep olmuştur. Dolayısıyla Mevlîliğin kültür mirasıyla iç içe olan bu kurumda ayinlerin muhakkak yer bulması doğal bir durum olacaktır. Ayrıca bu kurumda yetişen öğrencilerin hem kurumsal alanda hem de özel olarak yürütülen ayin faaliyetlerinde yer alabilmesi mümkün görünmektedir (Oğuz Karakaya, Kişisel Görüşme, 05.11.2015), (Nadir Karnıbüyükler, Kişisel Görüşme, 06.11.2015). İstanbul'da ise Konya'ya oranla daha dağınık bir biçimde yürütülen etkinlik ve ayin faaliyetleri söz konusudur. Ancak bu şehrin kültür, sanat ve sosyal yaşamın merkezlerinden biri olduğu düşünüldüğünde elbette bu unsurun eğitim kurumlarına ve ayin icralarının niteliğine yansıyan etkisi önemli bir noktada yer alacaktır. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda görev yapan ve Mevlîlikle yakın ilişkili bir ailede yetişen ney icrası Süleyman Erguner'e göre ayinler muhakkak öğretim programlarında yer almalı ve kendi eğitim yaklaşımına göre öğrenciler bütün ayinleri

icra edebilmelidir. Geleneksel müziğin icrasında ayinlerin önemine değinen Erguner, "O 43 tane ayin benim ney'de kıstasımdır. Ezberleseler de yapamıyorlar. 43 tane ayini çalmayı mezun etmiyorum" ifadeleriyle ney eğitimi anlayışında Mevlî ayinlerinin vazgeçilmezliğini vurgulamıştır (Kişisel Görüşme, 27.08.2015). Görüşülen tarih aralığında Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında görev yapan ve aynı zamanda Mevlî geleneğinin tarihsel kökenleri hakkında çeşitli araştırmaları olan Cenk Güray (Kişisel Görüşme, 07.07.2015), Mevlî ayinlerine bu kurum bünyesinde yer verildiğini hatta Türk müzik kültürünün önemli bir parçası olan bu eserlerin vurgulandığını ve ön plana çıkarılmaya çalışıldığını ifade etmiştir. Görüşme kapsamındaki bir diğer okul olan Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Müziği Bölümündeki icra ve eğitim faaliyetleri hakkında bilgi veren eğitimci ve ud icracısı Tolga Özdemir (Kişisel Görüşme, 26.04.2016) ise bu kurum bünyesinde ayinlere yer verebilmenin temel şartı olarak öğrencinin icra kapasitesini ve niteliğini göstermiştir. Dolayısıyla bu kurumda ayinlerin icrası ve eğitimi öğrenci profiline göre değişebilen bir çizgide varlık bulabilmiştir.

Ayin icralarının eğitiminde ise meşk geleneğinin değeri ve önemi hemen hemen tüm görüşme kişilerince vurgulanmış ve bazı eğitim kurumlarında bu geleneğe ait uygulamaların kısmi oranda devam ettirilebildiği ifade edilmiştir. Günümüz uygulamaları olarak nitelendirebilecek bu yaklaşımlarda ön plana çıkan "çağdaş meşk" ve "nota destekli meşk" olarak ifade edilen çalışmalar, metodolojiye dayanan uygulamalar ile meşk geleneğinin bir sentezi niteliğindedir. Geleneksel meşk anlayışından uzak, günümüz eğitim sistemine daha yakın duran bu sentezde taklit-tekrar uygulamaları ve hafıza çalışmaları temel yöntem olup öğrencinin hocasının üslubu ya da ekolüyle yetişmesi

hedeflenir ve sistem bu yönüyle meşk geleneğinin izlerini taşıyan bir aktarım yoludur. Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarında geleneksel Türk müziği eğitimi veren Oğuz Karakaya (Kişisel Görüşme, 05.11.2015), “Günümüzde hafızaya alma, nakşetme yerine notayı görüyoruz ama yine duyuş olarak bizim müziğimiz yalnızca notada gösterilenle sınırlı değil” ifadeleriyle öğrencinin hocasından nota sınırlılığını aşan bazı uygulamaları öğrenmek durumunda olduğunu açıklamıştır. Bu noktada nota destekli eğitim “modern meşk” tanımlamasıyla karşımıza çıkmış, notanın varlığı icra ve üslup özellikleri bakımından yardımcı bir unsur niteliği taşımıştır (Oğuz Karakaya, Kişisel Görüşme, 05.11.2015).

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde geleneksel eğitim metodu olan meşkle günümüz eğitim yaklaşımını bir araya getiren bir araştırma gerçekleştiren ud icracısı ve eğitimcisi Oya Levendoğlu Öner, “çağdaş meşk uygulamaları” adı altında yürüttüğü bu çalışmada meşkin günümüz eğitim yaşantısı üzerindeki etkilerine odaklanmıştır. Bu çalışma kapsamında geleneksel eğitim yaklaşımları olan eserlerin ezberlenmesine, meşkin en önemli unsurlarından biri olan usul eşliğine, toplu icralara ve sahne etkinliklerine yer verilmiş, sürecin sonunda ise öğrencilerin icra kapasitesindeki, teknik ve müzikal davranışlarındaki gözle görünür gelişimleri ifade edilmiştir (Levendoğlu Öner, 2017: 294). Bu noktada görüşlerine başvurduğumuz araştırmacı, eğitimci ve icracıların da altını çizdiği konu olan meşkin icra eğitimi alanına sağlayabileceği olanaklar, geleneksel müziğin icrasında geleneğin içerisinden gelen, müziğin ve icranın doğasıyla uyumlu olan, icranın ve eğitim metodunun birbirini tamamladığı bir düşünceye işaret eder. Özellikle ayin icracılığı alanında meşk geleneğinin temel yaklaşımları olan taklit, tekrar ya da hafızanın yanı sıra Mevlevî düşüncesini yansıtan manevî yolculuğu

ve bu yolculuğun eserdeki teknik ve müzikal yansımalarını görebilme adına meşk geleneğinin üstad-şakird ilişkisine daha fazla ihtiyaç duyulan bir alanıdır. Ayinlerin selamlarının, selamların anlam ve tezahürlerine uygun olarak bestelenmesi sebebiyle bu eserlerde müzik unsurlarıyla felsefi unsurlar sıkı bir bağa sahiptir. Mevlevîlikte, müzik ve mana ilişkisinin idrakinde olmak ve eğitimde manaya dair aktarımların da gerçekleştirilerek eserlerin hakkıyla icra edilebilmesi için, üstad-şakird ilişkisi temel gerekliliklerden biri olarak görünmektedir. Bu konuyu “Kültür Örüntüleri” isimli kitabında Ruth Benedict (2011: 268) şu sözlerle ifade etmiştir: “En zengin müzikal duyarlılık yalnızca müzik geleneğindeki standartlar ve donanım içinde gelişebilir. Birey belki de önemli bir oranda bu geleneğe katkıda bulunacaktır ama onun başarısı esasta kültürün sağladığı müzik kuramına ve araçlara bağlı olacaktır” Dolayısıyla nitelikli bir icra kapasitesine ulaşabilmek için bugünün icracılarının yolunun Mevlevîliğin anlam dünyasıyla, kültürel ve manevî birikimiyle ve geleneksel eğitim araçlarıyla kesişmesi etkili sonuçlar doğuracaktır.

### Sonuç

Mistik bir öğreti için vücut bulmuş Mevlevîlik ve bu geleneğe yönelik uygulamaların en tanınmış olanı Mevlevî ayinleri, bugünün musiki dünyasına yüksek sanat zevkinin en nadide örneklerini nakletmişlerdir. Bütün bu musikide temel amacın, sanat değeri yüksek ürünler yerine yüksek ruh ve yüksek farkındalık ile üretilen eserler olduğu, tüm bir literatürden okunabilmektedir. Geçmişin bu değerli mirasının bugün geldiği durum ise icraya yönelik unsurlar, eğitim ortamları, temsil mekanları gibi temel noktalarda, derviş ruhlu musikişinaslardan maaşlı müzisyen ve semazenlere, tekke ve dergahlardan mesleki eğitim veren konservatuarlara ve yine dergahlardan gösteri mekanlarına dönüşen bir başkalaşım geçirmiştir. Topluma bu ayinler üzerinden estetik ve manevî değerler noktasında yön



vermek mümkün iken incelikli ve derinlikli yaşama alışkanlıklarının kaybedilerek yeni yaşam koşulları ve öncelikleri inşa etmek, bu geleneğin mana yüklü değerlerinin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Bugün bu durum için alınabilecek önlemlerden belki de en önemlisi gerek ayin müziğinin gerekse diğer müzik türlerinin öğretildiği okulların temel hedefleri arasında, erdemli insan çıkartısına yönelik bir felsefenin aktif olarak yer bulması olmalıdır. Evrensel değerlere saygılı, toplumu bütüncül bir duyuşla kucaklayabilen ve müziğini ikna edici mesajlarla kuvvetli bir araç olarak kullanabilen sanat insanları yetiştirilmedikçe ülkenin toplumsal sorunları da sanat kavrayışına dair problemleri de çözüme ulaşamayacaktır. Geleneksel değerlerden geleceğe yol alan süreçte, geleceği şekillendiren zaman dilimi bugündür ve gerek müzik insanlarının gerekse devletin sanat politikalarının tavırları ile yeniden mananın öncelendiği bir geleceğe yönelik umut beslemek mümkün olabilecektir.

#### **Kaynakça**

Ağaoğlu, Yavuz Selim (2013). Hazret-i Mevlâna'yı Anma Törenleri. Konya: Ömür Matbaacılık A.Ş.

Arslan, Fazlı (2010). "Mevlevî Musikîsi Üstüne" Sufî Araştırmaları, Cilt:1, Sayı:2, s.25-42.

Soylu Bağçeci, Fulya; Oya Levendoğlu Öner ve Cenk Güray (2016). Metaforik Anlatımlarla Bezenmiş Bir Müziğin Dili Ney'i Anlatır. Müzik=Bilim+Sanat içinde (s. 35-57). Yayınevi 225.

Behar, Cem (2014). Aşk Olmayınca Mesk Olmaz (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benedict, Ruth (2011). Kültür Örüntüleri (Çev: Mustafa Topal), İstanbul: İletişim Yayınları.

Çetinkaya, Yalçın (1995). İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi. İstanbul: İhsan Yayınları.  
Demirci, Mehmet (2007). "Bir Eğitim Aracı Olarak Mevlevî Çilesi". Marife, yıl. 7, sayı. 3, s. 105-122.

Giddens, Anthony (1994). Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Gölpınarlı, Abdülbaki (2006). Mevlana'dan Sonra Mevlevîlik. İstanbul: İnkilâp Kitapevi.

Güray, Cenk (2012). Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları (Türk Din Mûsikîsi) Ana Bilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kaplan, Ayten (2005). Kültürel Müzikoloji. 2. Basım. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Levendoğlu Öner, Oya (2017). Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırma: Çağdaş Meşk uygulamaları. Journal of Human Sciences, Volume: 14 Issue: 1.

Nettl, Bruno (2015). The Study of Ethnomusicology - Thirty-Three Discussions. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Ösen, Serdar (2015). "Türk Eğitim Tarihi İçerisinde Mevlevîhanelerin Yeri". Türk Tarih Eğitimi Dergisi, 4 (2), 259-271.

Özdüzen, Halit (2006). Aşk Yolcusu. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Rice, Timothy (2014). Ethnomusicology - A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press.

Rumi, Mevlâna Celâleddin (2000). Divân-ı Kebîr, Abdülbaki Gölpınarlı (Haz. ve Trc.), Ankara: Kültür Bakanlığı.

Şefik, Güzin (2015). Türkiye’de İlk Konservatuvar: Dârü’l-Elhân ve Darü’l-Elhân Mecmuası içinde, Ankara: Barış Kitabevi.

Uludağ, Süleyman (1992). İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ. Bursa: Uludağ Yayınları.  
Yöndemli, Fuat (2007). Mevlevîlikte Semâ ve Mûsikî. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

#### Kişisel Görüşmeler

Artıran, Hayat Nur. Kişisel Görüşme, 14.11.2015, İstanbul.

Çelebi Bayru, Esin. Kişisel Görüşme, 14.12.2015, Konya.

Erguner, Süleyman. 27.08.2015, İstanbul.

Güray, Cenk. Kişisel Görüşme, 07.07.2015, Ankara.

İnançer, Tuğrul. Kişisel Görüşme, 15.12.2015, Konya.

Karakaya, Oğuz. Kişisel Görüşme, 05.11.2015, Konya.

Karnıbüyükler, Nadir. Kişisel Görüşme, 04.11.2015, Konya.

Kurtuldu, Elif Bilge. Kişisel Görüşme, 05.11.2015, Konya.

Özdemir, Tolga. Kişisel Görüşme, 26.04.2016, Kayseri.

Özçakıl, Fahri. Kişisel Görüşme, 06.11.2015, Konya.

Tevruz, Abdurrahman. Kişisel Görüşme, 15.11.2015, İstanbul.

T

okaç, Murat Salim. Kişisel Görüşme, 08.07.2015, Ankara.

## **The transformation of cultural heritage: from the Ottoman's dervish musicians to today's professional ritual performers**

### **Extended abstract**

One of the deeply rooted and ancient traditions of faith that had evolved in Anatolia, Mevleviyeh has a special place amongst the belief systems with its proposition of a dhikr journey under the guidance of "music" in the name of journey to reach maturity. While there are various aspects of dervish education in the Mevlevi tradition that are based on religious education rituals, an important part of this education involves the efforts to understand God and universe and to reach God through music. For this purpose, the Sema practices in which every movement represents a meaning within a systematic whole, and the Mevlevi ritual music accompanying Sema have created the most striking examples of the relationship between faith and music for centuries. Considering the influence of religious music tradition in the Ottoman world maqam tradition, the important role of these rituals in many practices related to maqam music will also be evident. The sole tradition of education and way of transmission in this period, the meşk tradition is a significant element serving not only the technical details of music but also the transfer of all kinds of behavior associated with this tradition in the transmission of Sema education and ritual music. Within this transmission, the aspect of music serving the spiritual maturation is combined with the teachings of Sufi thinking in the semantic world, and in this way, a musical ethic developed within the tradition of Mevleviyeh morals is transmitted from the master to the apprentice within the meşk tradition. Thus, the transmission between the master and the student is not only the practice of a piece but also the sharing of belief and behavior styles, which are extensions of the philosophical world

of this music. For this reason, the rituals in the Mevlevi lodges, on the one hand, created a deep-rooted culture regarding belief systems, on the other hand, played a very active role in the progress of traditional music style.

With the enactment of the law on the closing of the tekkes and zawiya in 1925, in addition to the performances of Mevlevi ritual tradition, all activities regarding the education of dervish musicians and the transmission of the ritual tradition came to an end. However, although the ban on the dervish education tradition has continued, the ritual tradition has come to the fore again since 1940s with the support of the Turkish state that accepts this tradition as a cultural heritage, and the rituals have been exhibited in many platforms both in Turkey and abroad. Today, this tradition continues to exist within the Ministry of Culture and Tourism, and associations and foundations associated with Mevleviyeh.

In this study, the representation venues of the Mevlevi rituals and the meaning the ritual performers ascribe to this music will be evaluated based on today's music and transmission venues, and the values that enable this tradition to reborn will be revealed. The study question is "In what ways Mevlevi rituals' representation, education and performance venues have been transformed from past to present, and how has this transformation affected the semantic world of the performers representing this tradition?"

The study will be carried out using the culture analysis design, one of the qualitative research methods. The data will be collected mainly through interviews.

### **Keywords**

*mevlevi ritual tradition, tradition and representation, ritual performance, faith and music*



Toker, H. (2019), *The musical relationship between England and the Ottoman Empire*, *Rast Musicology Journal*, 7(1), s.1959-1978. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1959-1978>

## The musical relationship between England and the Ottoman Empire\*

Hikmet Toker

Corresponding author:

Lecturer of Istanbul University State Conservatory, Musicology Department, İstanbul / Türkiye, hikmet.toker@istanbul.edu.tr

### Abstract

This article based on the research project that I conducted at Kings' College London between 2015-2016. It is titled, The Musical Relationship Between England and the Ottoman Empire. The data that I obtained from the Ottoman and National archives was presented after the analysing process. In this article, the role of music in the relationship between the states and societies is analysed from the time of first diplomatic relationship to the time of the collapse of Ottoman Empire. Additionally, we examined the phenomenon of the use of music as a diplomatic and politic instrument between these countries by specific examples. The main sources of this article were predominantly obtained in the Ottoman Archive, National Archive and British Library. The catalogue numbers of some of them were presented in conclusion, with the thought that they can be used in the future project.

### Keywords

*music and politics, ottoman music, musical westernisation, music and diplomacy*

## İngiltere - Osmanlı musiki münasebetleri

### Özet

Bu çalışma 2015-2016 yılları arasında King's College London'da yürüttüğüm, İngiltere-Osmanlı Müzik Münasebetleri adlı doktora sonrası araştırma projesine dayanmaktadır. Belirtilen sürede Türkiye'de ve İngiltere'de yaptığım araştırmalar neticesinde elde edilen bulgular analiz edilerek metin içinde sunulmuştur. Bu çalışmada İngiltere ve Osmanlı Devleti'nin ilk diplomatik ilişkilerinin görüldüğü zamanlardan Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadar, devletler ve toplumlar arasında cereyan eden ilişkilerde müziğin kapsadığı rol çeşitli başlıklar altında ele alınmıştır. Ayrıca, müziğin diplomatik ve politik bir enstrüman olarak kullanılması fenomeni irdelenmiştir. Bu çalışmanın temel kaynakları ağırlıklı olarak Osmanlı Arşivi, National Archives ve British Library'de yapılan kaynak taraması sonucunda elde edilmiştir. Konumuzla ilgili olarak elde edilen kaynakların bir kısmının künyeleri ileride çalışmalarda kullanılabilecekleri düşüncesi ile çalışmanın sonuç kısmında sunulmuştur.

### Anahtar kelimeler

*müzik ve politika, osmanlı müziği, müzikal batılılaşma, müzik ve diplomasi*

\* I am indebted to TUBITAK for supporting this research project. Additionally, I owe a debt of gratitude my supervisor Prof. Dr. Martin Stokes and my friend Sandra E. Franklin for their help in all stages of this work.

The musical relationship between England and the Ottoman Empire will be examined in this article. This article based on the research project that I conducted at Kings College London between 2015-2016. This project supported by the postdoctoral scholarship of TÜBİTAK. For the purpose of apperceive and to explain this relationship, we researched in the Turkish and British archives and data that we obtained catalogued by data collection method. After this stage, this data was analysed by content analysis method and presented in the text. Although this article is limited to the relationship between England and the Ottoman Empire, we mention from the musical relationship between all European countries and the Ottoman Empire in the introduction. After this part, we focus on the main part of the musical relationship between the Ottoman Empire and England. This relationship is examined in two chapters. We focus on this relationship before the 19th century in the first chapter. The second chapter includes information about this relationship during 19th century and ongoing times. While we mention this relationship, at the same time we try to give some information regarding the political and economical backstage of this phenomenon.

### **The Musical Relationship Between the Ottoman Empire and Europe**

Firstly, we must emphasise the musical relationships of Turks and Europeans to explain the musical relation between the Ottoman Empire and the British Empire. It can be discerned that the musical relationship between Turks and Europeans commenced in Eastern Europe. For instance, it is known that Altınordu, Tatar, and Crimean-Turks had introduced Turkish military musical instruments to Eastern Europe in early times (Kosemihal, 1939, 24). Turkish scholar, Mahmud Ragıp Gazimihal, gave many instruments names which he theorised were imported to Western Europe via Eastern Europe. Two of

the most interesting of these instruments are the Oboe and the Fagot. He stated that Oboe is a rather evolved type of the Kaba that is also known as the Zurna in Anatolia. The other instrument is the Trombone, and he indicates that the Sürme, also from Anatolia, is the ancestor of Trombone (Kosemihal, 1939, 25). Additionally, he represented that Europeans borrowed many rhythmic instruments from the Turks and from the Arabs. One of the most distinguished of them is the cymbal. Gazimihal states that the provenance of the cymbal was Ural-Asia, and it passed to Western Europe via Russia.

Even though it can be said that the first direct musical relationship with Turks and Western Europeans started with Christian crusades, the available information regarding this relationship is finite until the 16th century. After the Ottoman Empire expanded to Europe, European Countries established relationships with the Ottoman Empire. Consequently, the number of European travellers, who visited Ottoman lands, dramatically increased (Aksoy, 2000, 27). Historically, it is archived that European travellers wrote travelogues regarding their experiences in the Ottoman Empire. In these travelogues is found much first-hand history regarding the social life in the Ottoman Empire. Naturally, in these travelogues is included vast commentaries regarding one of the most important aspects of Ottoman social life, which is the musical life.

Bülent Aksoy compiled and analysed musical information from the various European travelogues and presented this in his book. There existed information about a specific event that can be called the Ottoman dynasty's first relationship with western music and with western musicians in his work. This incident described the performance of a French ensemble that was charged by French Emperor Françoise the 1st to perform

for Kanuni Sultan Suleiman (Magnificent Suleiman) in the Ottoman court. According to this information that was referenced in many books, Sultan Suleiman initially listened to this ensemble with pleasure but soon after he deported the ensemble from the Ottoman empire with the reasoning that this delicate music could potentially harm the brave character of the Ottoman people. There is some evidence regarding initial encounters of the Ottomans with western music in several sources. For instance, Ali Ufki Bey acknowledges that there was an Italian music master in the Ottoman Court (Ali Ufki, 2002, 77).

The other interesting example of an Ottoman encounter with western music is the operatic performance in the Sultan Selim 3rd court. It is said in the official diary of the Ottoman Court that Sultan Selim 3rd watched this Opera performance in the Topkapi Palace. According to this source, "Sultan Selim 3rd watched a weird play that is called as Opera" (Arkan, 1988, 427). Additionally, it is possible to add some examples to these incidents. It can be stated that Ottomans were rarely exposed to western music prior to the 19th century. After the 19th century, many cultural, social, and economic changes occurred in the Ottoman Empire.

Because of the many defeats that Ottomans faced in the prior two centuries, the first transformation project applied was the military. Military music was viewed as one of the most important aspects of military transformation. Therefore, Mehterhane, the classic military music ensemble of the Ottoman army, was dispersed and instead, Musika-i Hümayun, was founded in 1826. At this point, it is important to provide information about the influence of Mehterhane on European musical life. There exists information that government officials from some European countries travelled to the Ottoman Empire to obtain information about Mehterhane, also known as "Mehter", and its music.

The following words, quoted by Gazimihal from Hammer's book entitled, *Historie de l'Empire Ottoman*, are very important because they reveal the effect of the Mehter on European Military Music:

*"The Turkish military band was accepted by all of Europe (Kosemihal, 1939, 17)."*

Additionally, Gazimihal states that the concerts that were performed by the Turkish consulate's mehter in Vienna in 1719 caused Mehterhane to be known in Europe. Gazimihal indicated that the phenomenon



Figure 1: The Illustration of Mehter. (<http://www.webbilge.net>, 2015)

of the imitation of Mehterhane probably started after these concerts that were appreciated by Europeans. It is understood that from historical sources, there were some imitative Mehter ensembles at the time of Petro, Katherine 1st, and Elizabeth Petrofina in the Russian court. The other phenomenon that we must mention references some musical terms which are attributed to the Turks. "Alla Turca" and "Banda Turca" in Italian and "Janitscharen music" in German can be shown as examples of these terms.

As we mentioned, after the 19th century, Western music enlarged its performing area, and many Western musicians came to the Ottoman Empire for the purpose of serving as musicians there. Giuseppe Donizetti, who was the brother of the famous composer, Gaetano Donizetti, can be seen as a pioneer of the musicians who came in the Ottoman Empire in different time periods. He was followed by Luigi Arditi, Callisto Guatelli, Paul Dussab, and

D'Arenda. In other respects, it is known that many European musicians travelled to the Ottoman Empire for concerts or special performances. One of the most important of these musicians was Frantz Lizst. This famous composer performed in Istanbul at the special performance before the Sultan in 1846. Meanwhile, he re-arranged the "Mecidiyye March" that was composed by Donizetti (Toker, Elhan-ı Aziz, 2016, 73).

We know that many western musicians composed pieces to honour Ottoman Sultans after the 19th century. The first sultan, for whom western pieces were composed, was Sultan Mahmut II. We discovered two military marches were composed for Sultan Mahmut. One of these marches, entitled "March of Mahmudiye" was composed by Guiseppe Donizetti, This particular march was performed as the national anthem in the time of Sultan Mahmud II and Sultan Vahideddin. (Toker, Marş-ı Hâssa, 2016, 120) The other



Figure 2: The illustration of mehter performance during the coronation festival of King Carl IX. (Bowles, 2006, 546)



piece, also composed in march form, was written by British Composer Edgar Parish Alvares (Toker, Marş-ı Hâssa, 2016, 44). After the time of Sultan Abdul-Mecid, the performance of western music intensively increased. Concurrently, the number of composers who produced pieces for sultans increased. Many musicians journeyed to Ottoman lands for performances or to present their pieces composed for Sultans. Sultans awarded many of these musicians with money and medals. The following table illustrates the musicians who were awarded by sultans for their compositions and for their performances.

The table 2 displays the number of marches composed for each sultan, and displays the composers' countries of origin. The research revealed some sultans donated to musical foundations in Europe. For instance, Sultan Abdul-Aziz contributed to Mozart Musical Community, to Crystal Palace, and to Bayreuth Theatre. The Turkish scholar, Emre Aracı, articulated that Sultan Abdul-Aziz donated 9000 thalers (approximately 20,000 euro for current currency) to Bayreuth Theatre (Aracı, 2006, 167-170).

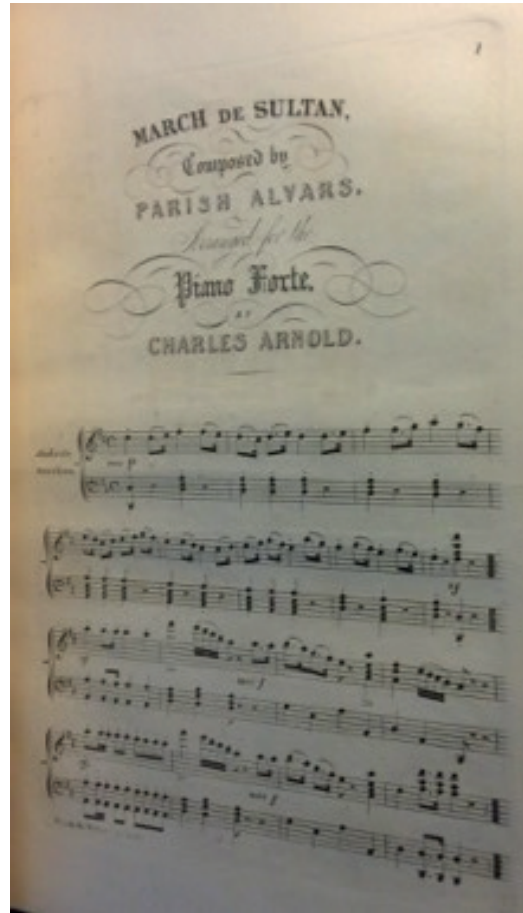


Figure 3: The first page of Edgar Alvares' composition.

Table 1: List of Sultans and the musicians awarded for their performances or for their compositions.

Name of Sultan	Musicians
Sultan Abdulmecid	Joseph Mesmer, Fevelli and Dekar ( Police officers from Paris), Hanry Harc, Mösyö Rann, Mösyö Mooser, Luigi Arditi. (TOKER, 2016, Elhan-ı Aziz, 75)
Sultan Abdul-Aziz	Mösyö Obren(The director of French Military Bans ), Eduar Staruss, Kont Jule, Jöl Albani, Mosyo Jöl Cohen, Mösyö Retr, Mösyö Costa (Director of Royal Opera in England), Victor Masse. (TOKER, 2016, Elhan-ı Aziz, 126)
Sultan II. Abdulhamid	Sir Alfred Sullivan (BOA, İ. DH, 1096/085949), Mösyö Yohan (BOA, 1279/100661),
Sultan V. Mehmed (Reşad)	Mösyö Leo (BOA,BEO 3669/2751), Recidio İstracci (Captain at the İtalian Millitary Band)(BOA,BEO 3800/2849), Hans Grade (BOA,BEO, 4400/329989) Mösyö Romarna(From İtaly ) (BOA, BEO, 4416/331142) Frediric Tormerhagn(From Austria)(BOA, BEO, 4417/331259) Hans Zinverhavf ( BOA, BEO, 4420/331488)

Table 2: Number of marches that were composed for Sultans and the nationality of composers ( Toket, Marş-ı Hassa , 125).

Name of the Sultan, and the Number of the Marche was Composed for him	Countries of Composers
Sultan II. Mahmut (1808 - 1839) 3 Marche	1 England , 1Italy, 1, Ottoman Empire.
Sultan Abdulmecit (1839 - 1861)12 Marche	6 Italy, 1 Austuria-Hungary,1 Ottoman Empire, 2, France , 1 unknown.
Sultan Abdul-Aziz (1861 - 1876) 11Marche	4 England , 3 France, 3 Italy, 1 unknown.
Sultan V. Murad (30 May 1876 - 31 August 1876 ( we couldn't determine any marche)	No marches were discovered that were written specifically for this sultan.
II. Abdulhamit (1876 - 1909) 46 Marche	2 France, 13 Ottoman Empire, 1 Greek, 3 Germany , 1 Russia, 3 Austria- Hungary, 1, Belgium, 5 Italy, 2 England, 1 Romania, 1 Poland, 10 unknown .(Some musicians composed more than one piece)
Sultan V. Mehmet (Reşat) (1909 - 1918) 19 Marche	9 Germany , 6 Austria- Hungary, 1 Ottoman Empire, 3 Italy.
Sultan Vahdeddin ( 1918 - 1922) ( we couldn't determine any marche)	No marches were discovered that were written specifically for this sultan.



THE WAGNER FESTIVAL AT BAYREUTH—EXTERIOR OF THE THEATRE  
IMAGE © THE BRITISH LIBRARY BOARD. ALL RIGHTS RESERVED.

Figure 4: Illustration of Bayreuth Theatre in 1876.

### The Musical Relationship Between the Ottoman Empire and England Before the 19th Century

Various facts regarding the musical relationship between the two countries is based in the 16th century. According to this information, Queen Elizabeth I. sent an organ, along with master organ craftsman Thomas Dallam, to the Ottoman court in 1599. Additionally, Thomas Dallam played this organ, before the Sultan Mehmed III (Aracı, 2007, 28). If one considers the reasons for this gift, it is clear that the prime reasons were economic and political. The queen aimed to build a good relationship with Ottoman dynasty by this gift. The queen intended to economically advance the Britons (Levant Company) who were the rivals of the Venetians who dominated trade deals between Ottoman and Europe (Levant Company) and Venetians who dominated trade deals between the Ottoman Empire and Europe.

The other reason was political. Queen Elizabeth I desired with the gift of the organ to advance good political relations with Ottoman dynasty. According to Theodore bent, England was in a vital contest with Spain. Therefore the queen needed Ottoman alliance (Dallam and Covell, 1892: vii). For these purposes, Queen Elizabeth sent three merchants to Constantinople: William Harebone, Edward Ellis, and Richard Staple. They were sent by the queen to discern what could Britain obtain from the Ottoman territories.

After these engagements, Queen Elizabeth signed a charter treaty with Sultan Murat III for a duration of five years. In 1582, the first Levant company ship was sent from England to Constantinople. In the meantime, William Herebome, the first British Ambassador to the Ottoman Porte, obtained capitulations by the assistance of Grand Vizier Sokollu Mehmed Pasha. Afterwards, trade commenced between the two countries.

In 1587, after the relationship of two countries noticeably advanced, the Queen's agent in Constantinople presented a letter from Queen Elizabeth to Sultan Murad III. The Queen requested to align the Ottoman Empire against the Spanish Armada. Dr. John Covell stated that the Sultan promised to support Britain Navy but took no actions because of internal problems within the Ottoman Empire.

Sultan Mehmet III was coronated in 1595 after his father's death. It appeared that the trade alignments between these two empires continued after Sultan Mehmed III's governance of the Ottoman Empire. Obviously, the main reason for the gift of the organ was to promote continuity of the political and economic relationship during Sultan Mehmet III's rule. If we look at this occurrence from this point of view, we can easily say that music was used as a political instrument. Actually, there are many historical references regarding how Queen Elizabeth, who was a lute player and a very accomplished dancer, used music as a political instrument. Kathrine Butler Scholfield explained in her book how the Queen discovered methods using music as a political instrument in this manner:

*"Aware of their political potential, Elizabeth employed the intimacy of private music-making to charm foreign visitors, develop relations with courtiers and ambassadors, and influence the course of diplomatic negotiations."*

Additionally, in Kathrine Butler's book, there is extensive information regarding how the queen used music to convince ambassadors and kings in political negotiations (Butler, 2015, 42). British travelers and diplomats, in their diaries, mentioned the musical life of the Ottoman Empire. One of the most important of these Britons was Lady Montagu. She accompanied her husband to Istanbul because of his appointment as ambassador. She recounted the music that she heard in Istanbul and in the other cities of the



Ottoman Empire in her letters published as the Turkish Embassy Letter. There exists some information in the letter, she wrote on 1st April 1717, regarding the musical life of Adrianople and the instruments that she saw in this city:

*“Turkey divert themselves not with walking, that is not one of their pleasures, but a set party of them choose out a green spot where the shade is very thick and there they spread a carpet on which they sit drinking their coffee and generally attended by some slave with a fine voice, or that plays on some instrument. Every twenty paces you may see one of these little companies listening to the dashing of the river, and, this taste is so universal that very gardeners are not without it. I have often seen them and their children sitting on the banks of the river and playing on a rural instrument, perfectly answering, the description of the ancient fistula, being composed of unequal reeds with a simple but agreeable softness in the sound. Mr. Addison might here make the experiment he speaks of in his travels, there are not being one instrument of music among the Greek or Roman statues that is not to be found in the hands of the people of this country (Montagu, 2012, s. 73-74).”*

She describes the music performed at the house of Nevşehirli Damat İbrahim Pasha:

*“She [İbrahim Pasha’s wife] made them sign to play and dance. Four of them immediately begun to play some soft airs on instruments, between a lute and a guitar, which they accompanied with their voices, while the other danced by turns. This dance was very different from what I had seen before. Nothing could be more artful or more proper to raise certain ideas; the tunes so soft, the motion so languishing, accompanied with pauses and dying eyes, half falling back and then recovering themselves in so artful manner that I am very positive the coldest and most rigid prude upon earth could not have looked upon them without thinking something not to be spoke of. I suppose you may have Turks have no music but What is shocking to the ears, but What is played in the streets, and is just as reasonable as if a foreigner should take his ideas of English music from the bladder and string or the marrow-bones and cleaver. I can assure you that the music is extremely*

*pathetic; tis true, I am inclined to prefer the Italian, but perhaps I am partial. I am acquainted with a Greek lady who sings better than Mrs. Robinson and is very skilled in both, who gives the preference to the Turkish. ‘Tis certain they have very fine natural voices; these were very agreeable (Montagu, 2012, 91).”*

The diary of Dr. John Covel, who came to Istanbul 40 years earlier than Lady Montagu, described musical performances he had viewed in the Ottoman Empire. Furthermore, he provided limited information about Turkish musical instruments (Aksoy, 2000, 71-72). The other person who mentioned Ottoman music in her diary was Lady Elizabeth Cohen who came to Istanbul in 1786. She described the music that she heard in the house of Eflaki Bey (The Governor of Wallachia) in a derogatory way (Kösemişal, 1939: 44).

#### **Turkish Ambassador Yusuf Agah Efendi and Musical Life of the London:**

The other important person to reference was Ambassador Yusuf Agah Efendi. He was appointed as Ambassador of England by Sultan Selim III in 1794. Emre Aracı says that the arrival of the ambassador in London led to massive excitement in England. This situation affected the musical life of London in that year. Emre Aracı stated that the events, “A day of Turkey” (organised at the Covent Garden) and “The Siege of Belgrade”, were organised because of the English affection for the ambassador. In honour of his appointment, a march was composed for Yusuf Agah Efendi with the name of The Turkish Ambassador’s Grand March by British composer WPR Cope (Aracı, 2010: 31).

#### **After the 19th Century**

Very little further information was available about the musical relationship between two countries before the 19th century. It seemed that the economic and





Figure 5: The first page of W.P.R. Cope's March.

cultural relations between two countries were remarkably augmented after this century. Turkish historian, Halil İnalçık, stated that after the Crimean war, the Galata neighbourhood of Istanbul became a free port for Europeans, particularly for Britons. The other person, who needs to be mentioned was English traveller Mr. M.C. Farlane, who visited Istanbul in 1827. He wrote about the musical life of the Ottoman Empire in his book. He especially provided important information about Musika-i Hümayun which was founded in 1826 just prior to his visit to Istanbul (Aksoy, 2000, 2006). Another British person who provided essential accounts of Ottoman music was M.A. Walker. The information given by her was very important. Since she could access the sultan's harem, thanks to her friendship with the wives of Ottoman leaders, she provided details about the music in the Harem. Another British lady who described the musical life of the harem was Mrs. Grey. She stated that she enjoyed the music of the ensemble that included thirty female musicians from the harem (Mrs. Grey's Eastern Journal, 1869: 3).

### **Musical Events that were Organised for Sultan Abdul-Aziz During the Time of His Visit to England**

One of the most important events of the 19th century contributing to the musical relationship between England and the Ottoman Empire was Sultan Abdul-Aziz's visit to England. Firstly the Sultan travelled to France. After he ended his tour in Paris, the sultan and his committee continued to travel to London. Subsequently, they arrived at the port of Dover on the 12th of July 1867. The following day, the Sultan was accepted by the queen at Windsor Castle, and then he started to London part of his tour. We can understand from the historical sources that an entertainment committee was founded to determine the events that would be organised for the Sultan. There were many letters sent between

the entertainment committee and the British Ambassador in Constantinople and the Ottoman Ambassador in London. The committee asked for the Sultan's preferences about entertainment. For instance, in one letter it was queried if the sultan would prefer a reception or a ball. Following many correspondences, the full program of the Sultan's visit was determined. In accordance with this program, Sultan Abdul-Aziz attended many musical performances that were arranged for him. The performances that he attended in London are listed below:

- i. The Royal Ball organised to honour him at Buckingham Palace 13th July.
- ii. Performance by Royal Italian Opera in Covent Garden 15th July.
- iii. Concert and fireworks at the Crystal Palace 16th July.
- iv. Concert organized by Lord Mayor to honour the Sultan in Guildhall 18th July.
- v. The ball organized for the Sultan in the Indian Office 19th July (BOA, MB,114/94) (Toker and Erbay, 2018, 35).

As we mentioned, The Royal Ball was organised for the honour of the Sultan Abdul-Aziz 13th July 1867 in the presence of the Royal Family. The Sultan attended the performance that was organised by the Royal Italian Opera at Covent Garden on 15th July 1867. Ali Kemali Aksüt, stated that the repertoire of that event included two pieces. The first one is an ode that composed by Mr. Costa and the second one is Auber's "Masienello" (Aksüt, 1944, 161). Referenced in an article that was published in the newspaper, The Era, the performance of the ode composed by Mr. Costa was the first piece performed following the performance of "God Save Queen". The next piece in the program was Auber's "Masienello". The article also provided the performers' names: Madam Lemmens- Sherrington, Signor Naudin, and Signor Graziani. (Visit of the Sultan to the Crystal Palace", The Era, London, 21 July 1867, s. 10 ). After this performance,

Sultan Abdul-Aziz awarded to Mr. Costa the Mecidiyye Nişanı (Ottoman Royal Medal). Abdul-Aziz attended the event at the Crystal Palace in South East London. This event was performed on the 16th July 1867, and hundreds of musicians served during this performance.

The sultan watched the musical performance and also viewed a bonfire at this event. According to Ali Kemali Aksüt, 2000 musicians comprised the choir and the orchestra that night (Aksüt, 1944, 160). When one examines the program of this event, one can see that the repertoire of this concert consists some pieces from operas, the national anthem of two countries, and the ode that was composed for especially Sultan Abdu-Aziz visit to England. The most important piece that we determined was played on this night, was an ode, composed by Luigi Arditi. The lyrics of this ode were written by Zafiraki Efendi in Turkish. This piece was performed by the choir, numbering 1000 persons. For these performances, the Sultan gifted a 1000 pounds to his entertainers. A document that we obtained from Ottoman Archives references this beneficence. According to this document, the Sultan also gifted 1200 pounds to Crystal Palace management, 200 pounds for the performers, and another 1000 pounds for the recovery of the locations which had burned in the 1866 fire (BOA, HR.TO,77/46).<sup>1</sup>

The sultan attended another event that was organised by the London Mayor at Guildhall. In the documents that we found in the National archives, it seems that some correspondence was made between Constantinople and London about this event. For instance, one document

I You can check the article in the below, for the elaborated information about this event. Hikmet Toker, Halil İbrahim Erbay, Musicologist, The Musical Performance Presented for Sultan Abdulaziz at the Crystal Palace- As an Example Using Music as a Diplomatic Tool, vol 2, issue 1, 32-48.

requests the British ambassador for an agreeable day for the sultan for this event. (National Archives, FO 78/2010/232) Other information in the same folder references the sultan's acceptance of Lord Mayor's invitation for this event. The part of the document that quotes the sultan's acceptance is as follows:

*"Sultan accepts with great pleasure entertainment offered by the city and will name a day not a Saturday or Sunday" (National Archives, FO 78/2010/79-80)."*

The Turkish musicologist Emre Aracı, provides information about repertoire and performers of this entertainment. Some famous compositions by Donizetti, Verdi, and Rossini were performed at this event. Emillio Naudin (tenor, Cairo Opera), Pauline Lucca (Soprano), Sim Reeves (tenor), Helen Lemmens-Sherington (soprano), Signor Garziani, Madmazel Morensi, and Signor Ciampi served as performers at this event (Aracı, 2012, 52). The last musical event that was organised for the sultan was The Indian Office Ball. The sultan attended this ball on 19th July. According to the article that was published in The Standard, the Grenadiers Band performed for the sultan on that night. The same article lists the repertoire of the ball. The ball was opened with the quadrille, named Blue Beard, followed by these pieces:

*Quadrille "Barbe Bleue" (Offenbach)*  
*Valse "Heleven" (Strauss)*  
*Lancers "The Sultan's (Calhin)*  
*Valse, "Belgravia" (D. Godfrey)*  
*Quadrille "La Vie Parissienne" (Offenbach)*  
*Valse "Les Rose's (Metra)*  
*Lancers "Karnival" (Cote)*  
*Valse "Flower Girl" (C. Godfrey)*  
*Galop "Corricolo" (D. Grau)*  
*Quadrille "La Belle Helene" (Offenbach)*  
*Valse "Guards" (D. Godfrey)*  
*Valse "Jungherren Tanze" (Gungi)*  
*Galop "Bon Soir (A. F. Godfrey) . (Indian Office Ball, 1867)*

### **Musical Events That were organised During the Time of Duke and The Duchess of Wales' Visit to Constantinople**

Duke and Duchess of Wales visited Constantinople in April 1869. During this visit, some musical events were organised for them. Because the Court Theatre was devastated at that time, three events were organised at the Naum Theatre which was located in Beyoglu district. Naum Theatre, founded by the Ottoman Armenian Michael Naum, was a rather central place for the performance of Western music. Many musicians who came to Constantinople served in this theatre. Luigi Arditi, Callisto Guatelli, and Monsieur Costa were among the musicians who served at Naum Theatre. Of the three events that were organized for the Duke and Duchess of Wales, the last of them was performed 7th April. All members of the Ottoman dynasty attended this performance. We do not know which pieces were performed on that night. Moreover, when we recall the type of music that was generally performed at the Naum Theatre, we can surmise that pieces from operas and operettas may have been performed on that event (Umur, 1993, 76).

Sources reveal that Turkish music was played for the Duke and the Duchess. For instance, referenced in the article that was published in *The Leeds Mercury* newspaper, Western and Eastern (Turkish) music were presented at dinner that was organised for them (*The Leeds Mercury*, 1879, 4). Seemingly, Turkish music was performed only for women visitors in the harem section of the Ottoman Court. In her diary, Mrs. W. Grey, who came to Constantinople with the Duchess of Wales, stated that an all-woman ensemble performed for the Duchess and her suit during their visit of the harem after a dinner. Furthermore, Mrs. Grey wrote that the music of this ensemble was very impressive (*Mrs. W. Grey's Eastern Journal*, 1869).

### **British Composer who Composed Pieces for Sultans and Turkish Officers**

The first composer, who we determined created a musical piece for the Ottomans, is W.P.R. Cope. He composed a march, entitled "Turkish Ambassador March" for Yusuf Agah Effendi in the 18th century (source from *marsh-ı hassa*). There is no documentation citing other composers until the time of Sultan Mahmud II in the first half of the 19th century. If we examine Ottoman history, we observe that this is not a coincidence. The westernization movement accelerated in Sultan Mahmud's time. Naturally, musical life was affected by this situation and musical westernization was noticeable. After founding of *Musika-i Hümâyûn*, western music was found in official performing ensembles in court life and military music. The Western world paid attention to these musical and cultural changes in the Ottoman Empire. Therefore, western composers began to write compositions for the purpose of granting by the sultan. One of these composers was a British musician, Ellie Parish Alvars. He had been in Istanbul as a guest of the Russian ambassador, and he performed before Sultan Mamud II. Additionally, he composed the march entitled *Marche favourite du Sultan*. This march was published in Vienna in 1836. One of the copies of this march exists in the British Library under the title of "Sultan's Marche" (BL.h. 704 (4)).

The other Ottoman Sultan, for whom Britons composed pieces, was Sultan Mahmud's son, Sultan Abdul-Aziz. Interestingly, one document from the Ottoman Archives references a British female who composed a march for the Sultan. This document indicates that this composer was Ms. Unway, the sister of the undersecretary of UK Foreign Ministry Mr. Unway (BOA, İ\_HR, 275/6718). There is a score of a march in the British Library that was composed by Stephen Glover for Sultan Abdul-Aziz. This march, that was composed in A Major, was





Figure 6: The cover page of Stephen Glover's march.

entitled "Sultan Abdul's March" (BL, h. 744.7.11). Two scores exist of the march for Sultan Abdul-Aziz in the British library. The booklet that contains these scores, was entitled as *Marche Imperial Turque* and *Marche of the Sultan Abdul-Aziz*. When one examines these scores, it can easily be discerned that these scores are different arrangements of the *Osmania Marche* that was composed by Callisto Guatelli. All of these marches were arranged by Daniel Godfrey, chief of Grenadier Band (BL. F 401.t.9.).

When we look back to the time of Sultan Abdul-Hamid, we observe that two pieces were composed by British composers. According to one document from the Ottoman archives, one British musician composed a march for the sultan, and he sent scores of this march to the sultan via the Turkish embassy in London. Unfortunately, there is no information about the composer's name on this document, but the name of the march was *Garde du Sultan* (Y.PRK.EŞA, 31/128).

The other march that was composed for Sultan Abdul-Hamid, was composed by Lewis Rotfield. The document from the Ottoman Archives divulged that Lewis Rotfield composed this march for the honour of the sultan when he was in Istanbul (BOA, Y.PRK. EŞA, 39/27).

During the time of Sultan Mehmed V, no pieces by British composers were written for him. This is an important example of the relationship between music and politics. For the correct perception of this situation, we must look at the political history of the Ottoman Empire. The Ottoman Empire entered World War I as an ally of Germany. Because of the war, no pieces were written by British composers during the Sultan Mehmet V's time. Nearly all of the pieces that were composed for him were produced by citizens of the allied countries.

The only Ottoman military officer for whom compositions were created by British composers was Omar Pasha. Omar Pasha was the hero of the Crimean War. This war occurred from 1853 to 1856. This war started between the Ottoman Empire and Russia. Britain and France gave an ultimatum for the purpose of dissipating the clashes between the two countries in 1854. Afterwards, the Russian side refused this ultimatum. France and England declared war on Russia, as the ally of the Ottoman Empire. After many clashes, this war was ended by Paris conference in 1856.

Omar Pasha's original name was Michel, and he was originally from Austria. He escaped from Austria and defected from Austria to the Ottoman Empire. He took the name of Omar Lutfi and became the tutor of Sultan Abdul-Mecid. Following this, he served in many different positions, and he was appointed as commander of the Ottoman Armed Forces in 1852. Subsequent to the Crimean War, he was appointed as commander of the Ottoman Forces in Crimea. He was very successful in this duty, and he defeated the Russian army in Crimea. Because of this success, he became very well known to the people in Europe, especially to those in Britain. Many articles were authored about him in many British newspapers that were published during the period of the Crimean war.

Paralleling this military history, musical pieces were composed for Omar Pasha. There are two marches in the British Library that were composed for Omar Pasha. Both of these marches were entitled *Omar Pasha's Marche*. The first march was composed by Stephen Glover, while the composer of the second march was Charles Welles. Additionally, one of the compositions of Ida Hanım, Omar Pasha's musician wife, exists in the British Library. This march is entitled *The Pasha's Grand March* and is arranged by Anna Simonich.

**The Scores and Musical and the Instruments that were Imported from England**

The first instrument, previously discussed, that was sent from England was the organ that was set up by master Thomas Dallam in the Ottoman Court. John Mole describes this organ in this way:

The present was a chiming clock with jewel-encrusted moving figures combined with an automatic organ, which could play tunes on its own for six hours. It could also be played by hand. It was in a carved and painted and gilded cabinet about sixteen feet high, six feet wide and five feet deep (Mole, 1).

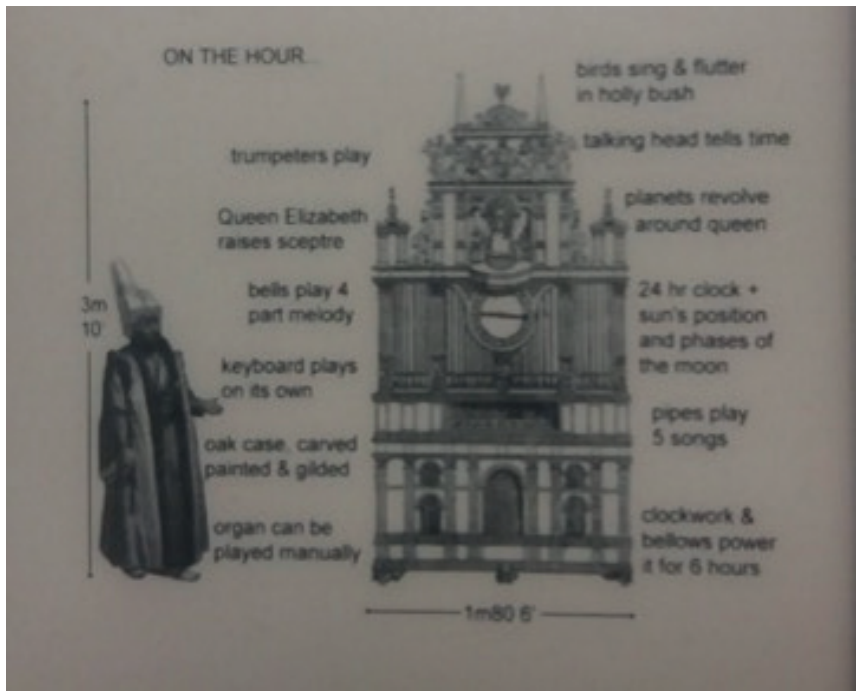


Figure 7: The illustration of the organ that was sent to Sultan Mehmet III

Thomas Dallam explained how this instrument was presented to the Sultan:

*“The Sultan sat down on his great throne and commanded silence. As soon as everybody stopped talking and there was absolute silence, the Present began to salute the sultan. When I left allowed a quarter of an hour for him to get there. First, the clock struck Twenty-two ( Turkish hour system (it is nearly 10 am) ).*

*Then chime of sixteen bells started to play a four part melody. When they had finished, two figures standing on the storey holding silver trumpets raised them to their lips and blew fanfare. Then music started with a five part song played twice. At the top of the organ, which was sixteen foot tall, there was a holy*

*bush full of blackbirds and thrushes which sang and flapped their wings when the music was over.”*

Master Dallam affirmed that the Sultan liked this melody and asked Kapı Ağası (Kapi Aga), if the music could be repeated for him. Kapı Ağası posed this question to master Dallam. Master Dallam then described to Kapı Ağası how the music could be started when the clock struck because of the automatic cycle (Mole, 69).

Following this description, the Sultan asked if there was someone who can play this organ manually. Kapı Ağası replied that he thought that the master of this organ



could play this instrument for him. Thomas Dallam mentioned his performance before the Sultan in his diary:

“When I got near the Sultan I bowed my head to my knees, without my cap falling off, turned my back on him and touched his knee with my breeches. He sat on a rich throne. On his thumb was a diamond half an inch square, at his side a beautiful scimitar, a bow and a quiver of arrows. He sat behind me so he could not see what I was doing. He stood up Kapi Aga moved his chair to one side so he could see my hands. As he stood up he could not push me forwards since he sat so close to me. I thought he was drawing his sword to cut off my head. I stood there until the clock struck.”

Following this performance, the Sultan awarded to Master Dallam 45 sequins (This amount was more than 200 pounds at that time.) (Mole, 71-72). Ottoman sources indicate that many scores and many instruments were imported from England. Many documents exist about this issue in Ottoman archives. For instance, the document catalogued with the code of Hr/Sfr 3, 117/55 contains the list of scores that were requested from London. This list encompasses many pieces which were composed in the forms of waltz, polka, quadrille, gallop, and glee. In addition, the list includes some English national airs and some pieces from operas.

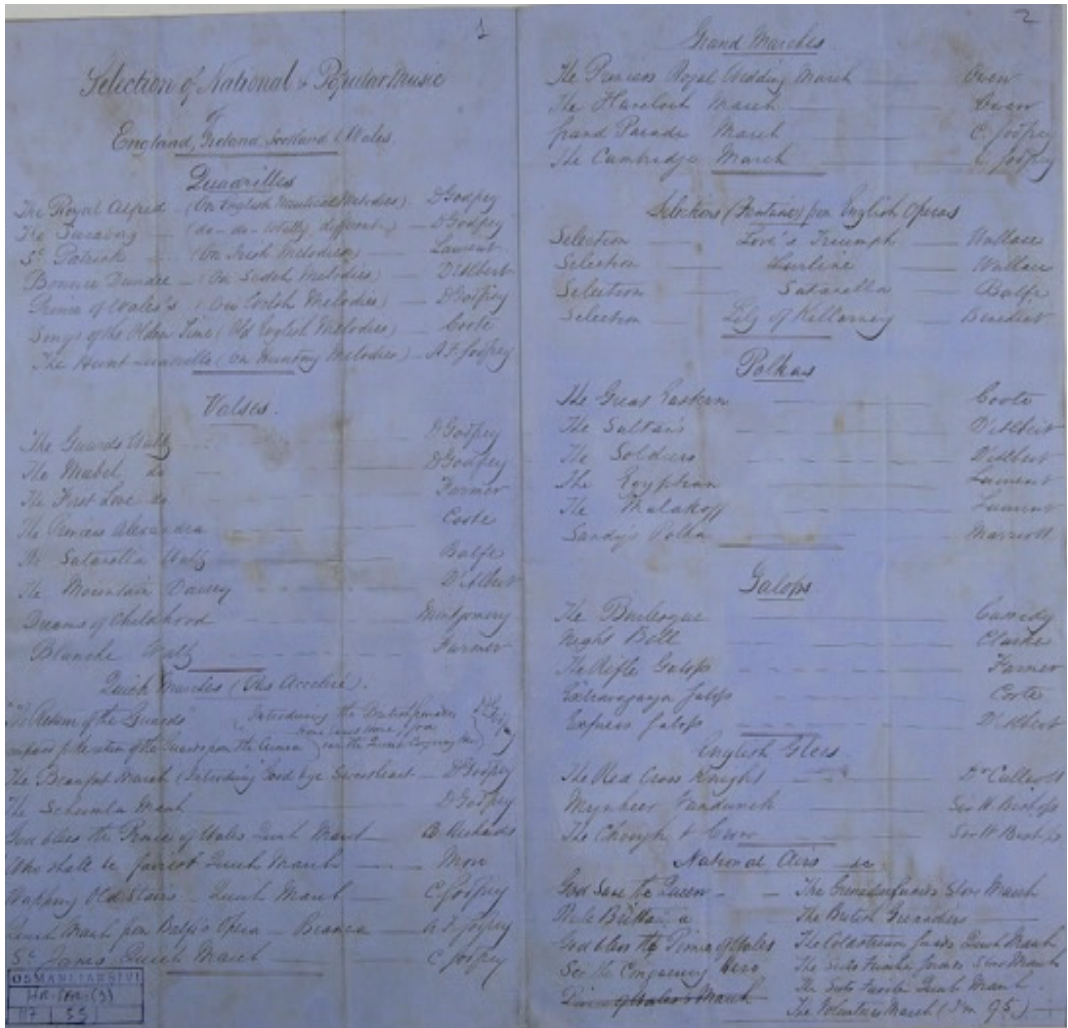


Figure 8: List of the scores there were requested from England.



A document obtained from Ottoman archives describes pianos that were purchased from England. (BOA, YPRK. BŞK, 06/13) There are several documents referencing piano purchases from London. Another document includes a user manual of an automatic piano that was purchased

from UK. (BOA, YPRK. EŞA, 50/18) Another document is also about the user manual of yet another automatic piano. (BOA, YPRK,TKM, 53/29)

Currently, one piano which was purchased from London is exhibited in the Beylerbeyi



Figure 9: Photo of the Rachals Piano that was purchased from London.

Seraglio in Istanbul. This piano, manufactured by Rachals, is tagged with a label advising that this instrument was purchased by Rastner & Co Ltd, located in London.

#### Conclusion

After researching and analysing, we can see that there was a remarkable musical relationship between England and the Ottoman Empire dating through several centuries. The gift of the organ to Constantinople in 1599 by Queen Elizabeth can be shown as the first musical relationship between these countries. When we think of the reasons for gifting this instrument, we can understand that the

main reasons are political and economic. As we mentioned, Queen Elizabeth I sent this gift for the purpose of obtaining some privileges in these two areas.

The musical organisations that were established during the time of Sultan Abdul-Aziz's visit to England and during the time of the Duke and Duchess of Wales' visit to Istanbul can be examples of the use of music as a political instrument. The phenomenon of the using of music as a political instrument can be observed in the compositions that were created for the Sultans and for some officers. It can

be easily seen from these compositions that the parallels of musical and political relationships increased.

For instance, we can see that while there were musical pieces composed for Sultans before the start of World War I, after this time, no compositions were written for Sultans. This situation is linked to the alliance of the Ottoman Empire with Germany in the first World War and, therefore, against England. Additionally, in the British Library, we can see that many compositions that were composed for Ottoman Sultans contain some aspects regarding the Turks or the Ottoman Empire. The data number and contents of the compositions that we have found in the British Library will be given in the appendix. The other aspect of the musical relationship between England and the Ottoman Empire is the information provided in the diaries of British persons who visited Ottoman lands. Some of this information is given in the text.

The last phenomenon that we want to mention is the archaic manuscripts regarding Ottoman music and Turkish music that exist in England's Libraries. These manuscripts brought from different places by British travellers, merchants and soldiers. Currently, these manuscripts are in different collections.

#### References

Aksoy, B. (2000). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*. [The Musical Life of the Ottomans According to European Travellers] Istanbul : Pan Yayıncılık

Aksüt, A. K. (1944). *Sultan Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati*, [Sultan Abdulaziz's Travel to Egypt and London] . Istanbul: Ahmet Saidoğlu Kitapevi

Ali Ufkî Bey. (2002). *Albert Bobovius veya Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları*. [Memoires of Albert Bobovius or Santur Player Ali Ufki Bey] Istanbul: Kitap Yayınevi .

Aracı, E. (1998, September). *Luigi Arditi'nin Türk Kasidesinin Çözülen Esrarı* [The Solved Mystery of the Luigi Arditi's Turkish Ode]. *Toplumsal Tarih* , 22-27 .

Aracı, E. (2006). *Osmanlı Sarayı'nın İtalyan Mestrosu*. [Italian Mestro of the Ottoman Court] Istanbul: Yapı Kredi Yayınları .

Aracı, E. (2012). *Londra Belediyesinde Türk Kasidesi*. [The Turkish Ode at the Municipality of London] *Andante* (65), 50-52.

Arıkan, S. (1988). *III. Selim'in Sır Katibi Ahmet Efendi Tarafından Tutulan Ruznâme* [III Selim's Journal That Was Written by Ahmet Efendi (special clerk of III Selim)]. Istanbul : PhD Dissertation, Istanbul University Social Sciences Institute .

Bowles, E. A. (2006, November 4). *The Impact of Turkish Military Bands on Court Festivals in the 17th and 18th Centuries*. *Early Music* , 34(4), 533-579.

Butler, K. (2015). *Music in Elizabeth Court Politics* . London: The Boydell Press.

Covel, D. J. (n.d.). *Voyages And Travels in The Levant* (1 The Diary of Thomas Dallam).

Dallam, Thomas, and John Covel. (1892). *Early Voyages and Travels In the Levant*. Ed. J. Theodore Bent, F.S.A and F.R.G.S. London: Hakluyt Society.

Kösemihal (Gazimihal), M. R. (1939). *Türkiye Mûsikî Münasebetleri*. İstanbul: Numune Matbaası.

Mole, J. (n.d.). *The Sultan's Organ* . Amazon Kindle Version.

Montagu, L. M. (2012). *The Turkish Embassy Letters*. (M. Jack, Ed.) London: Virago Press .

Toker, H. (2016). Elhan-ı Aziz- Sultan Abdülaziz Devrinde Osmanlı Sarayında Musiki [Music at the Ottoman Court in the Reign of Sultan Abdulaziz]. Ankara: TC. Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Toker, H. (2016). Marş-ı Hâssa- Osmanlı Sultanlarına İthaf Edilen Marşlar .[Marche of the Sultan- The Marches that were Composed for the Sultans] Istanbul: Dört Mevsim Kitap .

Toker, H., Erbay H, The Musical Performance Presented for Sultan Abdulaziz at the Crystal Palace- As an Example Using Music as a Diplomatic Tool, , Musicologist , 2 (1), 32-48.

Umur, S. (1993). Abdülaziz ve Naum Tiyatrosu [Abdulaziz and Naum Theatre] . Milli Saraylar Dergisi .

#### Newspaper Articles

Indian Office Ball. (1867, July 25). The Standard .

Visit of the Sultan to the Crystal Palace. (1867, July 21). The Era , 10.

Prince and Princess Walles in Turkey. (1879 , April 19). The Leeds Mercury , 4. Mrs. W. Grey’s Eastern Journal” . (1869, December 22). The Morning Post , 3.

#### Appendix :

Table 3: The Data Numbers of the Compositions That Were Composed For Sultans and Ottoman Officers in the British Library.

Data Number	Content
h. 704 (4)	Sultan’s March by Elgar Parish Alvars for Sultan Mahmud II.
G.1976	The Sultan’s Polka composed by C. D. Albert
h. 625 d	“Marche du Sultan” composed by Rossini (This score was arranged for military band.)
h.723.r.(33)	“Marche du Sultan” composed by Rossini (This score was arranged for piano.)
h.699.w. (4)	“Marche du Sultan” composed by Rossini (This score was arranged for piano.)

Sultan and his Music . (1867, July 17). Pall Mall Gazette , 4.

<http://www.webbilge.net>. (2015, December 25). Retrieved September 06, 2016 from Webblide.net : <http://www.webbilge.net/mehter-muzigi-nedir-mehter-marsi-hakkinda/>

#### Archive Documents

BOA, İ. DH, 1096/085949

BOA, 1279/100661

BOA,BEO 3669/2751

BOA, BEO, 4416/331142

BOA, BEO, 4417/331259

BOA, BEO, 4420/331488

BOA, İ.HR, 275/6718

BOA, MB,114/94

BOA, Y.PRK. EŞA, 39/27

BOA, YPRK.BŞK, 06/13

BOA, YPRK,TKM, 53/29

BOA, YPRK. EŞA, 50/18

BL,h. 704 (4)

BL, h. 744.7.11

BL,f. 401.t.9

National Archives, FO 78/2010/232

National Archives, FO 78/2010/79-80

*The musical relationship between England and the Ottoman Empire*

Data Number	Content
h.699.w. (4)	“Marche du Grand Sultan” composed by Theodore Oesten and arranged for piano.
h.896.l.(7.)	Sultan’s March (March of the Mahmoudiye) composed by Guiseppe Donizetti and arranged by Franz Lizst.
h. 1204. a	Marche de S.M. Imple le Sultan Abdulhamid Han II. composed by Nedjib Pasha, March of the Hamidiye composed by Rif’at Bey.
h.2932.a. (19)	March of the Sultan Abdul-aziz composed by Dan Godfrey.
h.3865.ii. (1.)	March of Mahmudiye composed by Guiseppe Donizetti arranged by Charles Mayer.
h.176.a.( 9.) 1865	Marche favourite du sultan ... pour la harpe, etc. composed by Parish-Alvars, Elias
h.763.(4.) 1854	3 Marches Turques, (No. -1 Marche du Sultan. Rossini arranged by Adrien Talaxy
h.2932. a. (20) 1867	Marche Impériale Turque. The Sultan’s march arranged by Dan Godfrey.
G 547 p 6	Marche og Mecidiyye arranged by Franz Lizst for Piano.
h 1543	In the Julliens Journal for Military Band, Omar Pasha Waltz composed by C. Dodfrey.
H.2345./3935	The Turkish Marche Composed by Ferdinand Beyer for Sultan Abdul-Aziz.
h 3282-14	The Sultan Turkish March Composed by William Loraine.
g 133 . 9	Turkish Ambassador Grand Marche Composed by V.P.R. Cope
h.1324-6	The Pasha’s Grand March Composed by Simonich Anna . for the wife of the Omar Pasha.
f.401.t.(9.)	Osmani’e, Turkish quick march. [Reed - band parts.] Composed by Gautelli, C.
g.1719.y. (6.)	March of the Janissaries composed by Hosmer, Lucius,
h.114.(18)	Triumphal in a Turkish Style composed by Fred-William Horncastle. (1828)
h.726. (37)	Souvenir de Constantinople Variationas brilantes sur un composed by Charles Mayer
h. 3865.ii	Souvenir de Constantinople Variationas brilantes sur un composed by Mayer Charles
H.1776 .(43).	Turkish Land Composed by Paul George Henry Howard
h.3284. cc. (17)	Constantinople Marche Turque (Violin and P.F.) composed by M. Dorel.
G 1275.kk. 14	Songs from the Turkish Hills the Poems after Abdulmecid Composed by George H. Clutsam
h. 744, 5	Omar Pashas Marche Composed by Stephen Glover.
h.1459.q.(48.)	Omar Pasha’s Marche composed by Charles Wels

Çetinkaya, Y. (2019), *Mevlevî düşüncesinde ney ve insân-ı kâmil sembolizmi*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.1979-1992. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1979-1992>

## Mevlevî düşüncesinde ney ve insân-ı kâmil sembolizmi

Yalçın Çetinkaya

Corresponding author:

Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü  
yalcincetinkaya60@gmail.com

### Özet

Mesnevî'nin ilk onsekiz beytinde, birinci planda "Ney" vardır. Şikâyet etmektedir; ayrılıkları anlatmaktadır. "Kamışlıktan kesildim kesileli feryad etmedeyim; erkek kadın herkes feryadına uymada, ağlayıp inlemededir. Aslından uzak düşen, elbette buluşma çağını arar, her toplumda ağladım, inledim; herkesle eş dost oldum; herkes kendince bana dost oldu ama içimdeki sırlarımı kimse araştırmadı" demektedir. Mevlânâ Ney'e aşk ateşinin düştüğünü, hakikat şarabını aşkın coşturduğunu söyler. Ney gibi hem zehir, hem panzehir olan, onun gibi solukdaş kesilen yoktur; o, kanlarla dolu bir yolu bildirmede, Mecnun'un hikâyelerini anlatmadadır der. Sonunda da ham kişinin pişkin, olgun kişinin halini anlayamayacağını, sözün kısa kesilmesi gerektiğini söyleyip bu onsekiz beyti bitirir. Eski şârihlere göre bu onsekiz beyitteki Ney, "İnsân-ı Kâmil"dir. O, birlik kamışlığından kesilmiştir. Kendi varlığından geçmiş, gerçek varlıkla varolmuştur. Ondan çıkan her ses, Allah iradesini bildirir; onun ihtiyarı, Allah ihtiyarıdır. Fakat görünüşte sıfatlarla, fillerle kayıtlıdır; bu bakımdan İtlak âlemini özler. Daha doğrusu da onun bu özleyişi bir cilvedir, kendi kendisine bir nazdır.

### Anahtar kelimeler

*mevlânâ, mesnevî, ney, aşk, insân-ı kâmil*

#### Her insan büyük bir âlemdir

Mevlânâ'nın âlem hakkındaki görüşlerini de şöyle özetlemek mümkündür: Bir şey zıddı ile belli olur. Zıddı olmayan bir şeyi tanıtmak imkânsızdır. Yüce Allah, zıddı olmadığından: 'Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim'(1) buyurduğu gibi, bu nûrun belli olması için, karanlık olarak yaratılmış bir âlem yarattı. Âlemin yaratılması isteğini Allah önce ruhlara vermiştir. Şüphesiz âlem, bu yüzden yaratılmıştır.

Halk, âlemin kadîm olduğunu söylemektedir. Veliler ve nebiler ise hadis (yani sonradan yaratılmış) olduğunu. Veli ve Nebilerin söylediği gerçektir. Zira âlemin yaratılması isteğini Allah, onarın ruhlarında hâsıl ettikten sonra âlem var olmuştur (2). Mevlânâ, devre inanmaktadır. Fakat, bu bir tenasüh fikri değildir. O, Yaradan'a nazaran

bir birlik kabul etmektedir ve Fîhi Mâfih'te şunları yazmaktadır: "Yüzünü ne tarafa çevirirsen Allah oradadır". O, her yerde bulunan vecihtir. Devamlıdır, ölmez. Âşıklar bu veche kendilerini feda etmişlerdir. Geri kalanlar ise hayvan gibidir. Buyurdu ki: 'Sığır gibi olmalarına rağmen nimetlere müstehaktırlar ve ahırda buldukları halde ahır sahibinin makbulüdürler. Çünkü eğer ahır sahibi isterse, onları ahırdan nakleder ve padişahın ahırına götürür. Başlangıçta olduğu gibi, yokluktan varlığa getirir. Varlık ahırından, cemad ahırına, cemad ahırından bitkilige, bitkilikten hayvanlığa, hayvanlıktan insanlığa, insanlıktan melekliğe ve daha böylece sonu gelmeden ilerletilir" (2).

Bu dünyada bulunan bütün şeyler, öbür dünyanın (ahiret) birer örneğidir. Yani bu dünyanın görülebilen her şeyi, ahirette



de böyledir. Mesela zahmet çekmeden bir dünya işi müyesser olmadığı gibi ahiret işi de müyesser olmaz. Bunun için: “Dünya ahiretin tarlasıdır” denilmiştir. İnsan burada ne ekerse, orada onun semeresini toplar. Mevlânâ, dînî manada bir ahiretten ziyade insanın ancak gelip geçici maddî zevklerini tatmin edebilen bu dünyanın dışında, kendi sa’yi ve mücahadesiyle kavuştuğu, sükun ve huzuru bulabildiği manevî bir âlemi kâd etmektedir (2).

İnsan, Mevlânâ’ya göre varlıklar içinde Allah’ın bütün sıfatlarına mazhar olan yegane varlıktır. O, Allah’ın usturlabıdır. Yüce Allah, insanı kendinden bizzat bilgin, bilen ve bilgili yarattığından, insan da kendi varlığının usturlabında, zaman zaman Allah’ın tecellisini ve eşsiz güzelliğini görür. Her şey insandır. O, Allah’ın cemalinin aynasıdır. Bunun için insan her dilediğini kendisinden istemelidir. İnsan, büyük bir şeydir ve içinde her şey yazılıdır. Fakat karanlıklar ve perdeler bırakmaz ki içindekileri okuyabilsin. İnsanda öylesine büyük bir aşk, hırs, arzu ve üzüntü vardır ki, yüzbinlerce âlem kendisinin olsa yine huzur bulamaz. Her insan, büyük bir âlemdir Mevlânâ’ya göre (2).

Tasavvufta insan, varlığın gayesi ve sonudur. Mutlak varlıktan kuvvet âlemine, oradan tabiat âlemine ve maddeye geçmiştir. Madde âleminde, eskilere göre dört ana unsur olan ateş, yel, su ve topraktan cansızlar, bitkiler ve hayvanlara yayılmıştır. İnsanın anası ve babası, tabiattan aldığı, yiyip içtiği maden, nebat ve hayvanlardan, meydana gelecek insanın, âlemde cüz cüz yayıldığı varlığını toplamış ve nihayet erkekle kadının birleşmesi, kâinattan toplanan varlığın insan şeklinde zuhûruna sebep olmuştur. Bu bakımdan kâinattan süzülüp gelen insanın, kâinatın ruhudur, kâinatsa insana göre âdeta bir kalıp. Fakat insanların içinde, tek bir insan vardır ki gerçeğe tam olarak ulaşmıştır; işte o da bütün insanların canıdır, ona nisbetle bir kalıba benzemektedirler (3).

Bu inanış sûfilerde, âdeta bir egoizm meydana getirmiştir. Kendisini, kâinatın merkezi sayan ve yollarının yokluk olduğunu söyleyen sûfiler, bütün kâinatı ve insanları, kendileri gerçeğe ulaştıkları için, kendilerinin hizmetçisi, kendilerine nazaran tufeyli görerek tam, fakat hayalî bir varlığa bürünürler. Halbuki Mevlânâ’ya göre gerçeğe eren kişi, kâinatı kendisinde görmez, ferdiyetinden geçer ve kâinata yayılır; işte o zaman dileği, tümün dileği olur. Sûfilerin hemen hepsi, mutlak varlığa ulaşmak için dünyayı terk etme yolunu tutmuştur. Bu yüzden de yollarına aşırı ibadetleri, riyâzât denen az yemeyi, az içmeyi, az uyumayı esas olarak almışlardır. Mevlânâ’ya göreyse gerçek yolcusunun, dünyadan kaçmasına lüzum yoktur. Çünkü dünya, mutlak varlığın zuhûrudur ve güzelim dünyadır. Kaçılması gereken dünya, para, pul, oğul ve kadın değildir, “hakikat”ten gaflettir. Bu yüzden de “bizce riyâzât yoktur, yolumuz baştan başa yaşayış yoludur, huzurdur, barıştır” der ve kendisine uyanların, mutlaka bir işle uğraşmalarını, ellerinin emeğiyle kazançlarını yemelerini, bu yolu tutmayanın kendisinden olmadığını ve bir işe yaramayacağını söyler.

Mevlânâ’ya göre yaradılış daimîdir ve dünya bir savaş âlemidir. Zerreler, zerrelerle savaşır ve ilim, her an iyiye, yeniye, gerçeğe doğru gider. İnsan, eline ucu yanan bir sopa olsa da sağa sola, hızlı hızlı hareket ettirse, göz ateşten bir çizgi görür ve onu duruyor sanır. Halbuki o, her an yerini değiştirmededir. İşte bunun gibi, kâinat da yeniden yeniye ve her an değişmededir, fakat biz, onu duruyor, değişmiyor görürüz ve böylece kâinatta her an, eskiler yıpranıp gider, yeniler gelir; âlem, daima insan olmadadır, insan da âleme karışmadadır (4).

#### **İlk beyitler: Ney ve İnsân-ı Kâmil Sembolizmi**

*“Dinle, bu Ney nasıl şikâyet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor.*

*Diyor ki: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadıyla*

*erkek de ağlayıp inlemiştir, kadın da.*

Ayrılıktan şahrem şahrem olmuş bir gönül  
isterim ki iştihak  
derdini anlatayım ona.

Aslından uzak kalan kişi, gene buluşma zamanını  
arar.

Ben her toplulukta ağladım, inledim; iyi  
hallilerle de eş oldum,  
kötü hallilerle de.

Herkes kendi zannınca dost oldu bana; içimdeki  
sırlarımıysa  
kimse aramadı.

Benim sırrım, feryadımdan uzak değil; fakat  
gözde, kulakta  
o ışık yok.

Beden candan, can da bedenden gizli değil;  
fakat kimseye canı  
görmeye izin yok.

Ateştir Ney'in bu sesi, yel değil. Kimde bu ateş  
yoksa, yok  
olsun o kişi.

Aşk ateşidir ki Ney'e düştü; aşk coşkunuğudur  
ki şaraba düştü.

Ney, bir dosttan ayrılana eştir, dosttur;  
perdeleri, perdelerimizi  
yırttı gitti.

Ney, kanlarla dolu bir yolun sözünü etmede;  
Mecnun'un aşk  
hikâyelerini anlatmadı.

Ney gibi bir zehri, Ney gibi bir panzehiri kim  
gördü?

Ney gibi bir solukdaşı, bir iştihak çeken kim  
gördü?

Bu aklın mahremi, akılsızdan başkası değildir;  
dile de

kulaktan başka müşteri yoktur.

Gamımızla günler geçti, akşamlar oldu; günler  
yanlışlarla

yoldaş kesildi de yandı gitti.

Günler geçip gittiye, de ki: Geçin, gidin,  
pervamız yok.

Sen kal ey dost, temizlikte sana benzer yok.

Balıktan başka herkes suya kandı; rızkı  
olmayanın da günü

uzadıkça uzadı.

Ham hiçbir pişkin, olgun kişinin hâlini  
anlayamaz;

öyleyse sözü kısa kesmek gerek vesselâm." (5)

Bu onsekiz beyitte, birinci planda 'Ney'  
vardır. Şikayet etmektedir; ayrılıkları  
anlatmaktadır. Kamışlıktan kesildim kesileli  
feryad etmedeyim; erkek kadın herkes  
feryadına uymada, ağlayıp inlemededir.  
Aslından uzak düşen, elbette buluşma

çağını arar, her toplumda ağladım, inledim;  
herkesle eş dost oldum; herkes kendince  
bana dost oldu ama içimdeki sırlarımı  
kimse araştırmadı demektedir. Mevlânâ  
Ney'e aşk ateşinin düştüğünü, hakiykat  
şarabını aşkın coşturduğunu söyler. Ney  
gibi hem zehir, hem panzehir olan, onun  
gibi solukdaş kesilen yoktur; o, kanlarla  
dolu bir yolu bildirmede, Mecnun'un  
hikâyelerini anlatmadadır der. Sonunda  
da ham kişinin pişkin, olgun kişinin halini  
anlayamayacağını, sözün kısa kesilmesi  
gerektiğini söyleyip bu onsekiz beyti bitirir.  
Eski şârihlere göre buradaki Ney, "İnsân-ı  
Kâmil"dir. O, birlik kamışlığından  
kesilmiştir. Kendi varlığından geçmiş,  
gerçek varlıkla varolmuştur. Ondan çıkan  
her ses, Allah iradesini bildirir; onun  
ihtiyarı, Allah ihtiyarıdır. Fakat görünüşte  
sıfatlarla, fillerle kayıtlıdır; bu bakımdan  
İtlak âlemini özler. Daha doğrusu da onun  
bu özleyişi bir cilvedir, kendi kendisine bir  
nazdır.

Nitekim;

Men zı cân-ı can şikâyet mîkunem

Men neyem şaki rivâyet mikunem,

yani, 'Ben canın canından şikayet  
etmedeyim; ama gerçekte şikayetçi  
değilim, rivayet etmedeyim ancak' buyurur  
(6). Mânâ bu yöne götürüldü mü Ney bir  
mecazdır ancak. Son zamanlarda Mesnevî'yi  
başka bir tarzda anlamak iddiasına  
düşenlere göreyse bu beyitlerdeki Ney,  
maddî Ney'dir. Mânâları bu yöne çevirmek  
tamamıyla yanlıştır (7). İlk iddialar mı  
doğrudur, yoksa bu son iddia mı? Bu soruyu  
biz, bizzat Mevlânâ'ya soruyoruz.

Mevlânâ diyor ki:

"A güzel sesli Ney, gönüller almadasın, hoşsun,  
güzelsin; sıcak sıcak nefes vermedesin, soğuk  
havaları silip süpürmedesin. İçinde ne boğum  
var, ne bir şey; bomboş. Dertlere düşmüş,  
perişan olmuş gönülden, candan derdi, elemi  
almada, onları da kendine döndürmedesin.  
Herkesin, sevgilisine uygun bir resimdir,  
yapıyorsun; okuma yazma bilmiyorsun  
ama içyüzden bir ressamsın âdeta. Ey tüm  
gerçeklerin şekli, sureti, hangi perdedesin  
sen? Neyin nağmeleri arasından bir baş göster;  
şekerler gibisin sen çünkü. Gözün dokuz olmuş

sanki; can da on kulağını sana vermiş; altı yana da üfle nağmelerini; altı yana da bildiksin, tanıdıkısın sen. Ey başı kesilmiş kamış, dilsiz dudaksız sırlar söyle; boğazdan tattığın soluğu, halka da bir hoşça tattır. Ney'e aşk ateşi düştü, âlemi bir dumandır kapladı; çünkü sesin aşk sesi; aşk sesini duyurmadasın, ateşlisin sen. Aşkınla Leyla'nın Mecnun'un sırlarını okşa; gönle ne tatsın sen, cana ne huzur. Hâsılı soluğunda Tebriz'den bir koku var; güzelliğinle, alımınla nice gönüller kapmadasın sen" (8).

Âdeta Mesnevî'nin onsekiz beytinin bir başka tarzda ifadesi olan bu gazelde Ney, gönüller almada. İçinde ne boğum var, ne bir şey. Herkesin sevgilisine uygun bir resim yapıyor. Tüm gerçeğin şekli o. Altı yana da bildik. Düştüğü ateş aşk ateşi. Verdiği ses, aşk sesi. Leyla'nın, Mecnun'un sırlarını okşayabilir; soluğunda Tebriz'den bir koku var. Açıkça görülüyor ki maddî Ney, mânâ âleminin tercemanı oluyor; bir sembol kesiliyor.

Mevlânâ bir başka gazelinde;

Metaz iy dil sû-yı deryâ-yı nârî  
Ki mitersem ki tâb-ı nâr nârî  
Vücutet ez ney-o dâred nevâyî  
Zi ney her dem nevâ-yı nov bizârî  
Neyistânet nedâred tâb-ı atêş  
Ve gerçi tu zeni şehri berârî

Yani;

"Ey gönül, ateş deryasına at sürme; çünkü korkuyorum, dayanamazsın ateşe. Varlığın kamıştandır, bir sesindir, var; her solukta o kamıştan yepyeni bir ses çıkarmadasın. Seslendin mi bir şehri ayağa kaldırıyorsun; fakat kamışlığının da ateşe tahammülü yok." diyerek gönlü Ney'e, gönül âlemini kamışlığa benzetiyor" (Külliyât-ı Şems ya Dîvân-ı Kebir; I. Basım; Bedi'üz-zaman Fûruzan-fer'in tashih ve haşiyeleriyle; VI, Tahrân-1340, Şemsi Hicri, sh. 49).

Başka bir gazelinde;

Eğër hâli şevi ez hiş çün ney  
Çü ney pur ez şeker akende bâşî,

Yani;

"Ney gibi kendi varlığından boşalırsan, varlığından geçersen, şeker kamışı gibi şekerle

dopdolu bir hale gelirsin" beytiyle mevhum varlıktan geçmeyi, Ney gibi içi bomboş olmaya, gerçek varlığa bürünmeyi, şeker kamışı gibi şekerlerle dolmaya, olgun insanı, Ney'e benzetiyor" (Aynı cilt, Sh. 24, gazel 2653, beyit 28146).

Bir başka gazelde de deniyor ki:

Merâ her lehze kurbânest cânî  
Tura her lehze der bend-i gumânî  
Du çeşm-i tu beyân-ı hâl-ı nem bes  
Ki ruşenter ezin nebved beyânî  
Cihan çün ney hezârân nâle dâred  
Ki yek ney did ez şeker-sitânî  
Ezon şekkersitân didem nişanhâ  
Nedidem ez tu şirinter nişana  
Misâl-ı ışk peydâiyy-o pinhân  
Nedidem hemçü tu peyda nihânî

Yani;

"Ben her solukta bir can kurban etmedeyim; sense her solukta bir zanna bağlanmadasın. İki gözün, benim halimi bildirmeye yeter; çünkü bundan daha aydın bir anlatış olamaz. Dünyanın, Ney gibi binlerce feryadı var; çünkü şeker kamışlığından bir Ney gördü o. Ben de o şeker kamışlığından izler gördüm; gördüm ama senden daha tatlı bir iz göremedim ben. Aşk gibi hem apaçık ortadasın, hem gizlisin; senin gibi ortada olan, görünüp duran bir gizli görmedim gitti" Aynı cilt, gazel 2701, sh. 53, beyit 28650 - 28654).

Abdülbaki Gölpınarlı, bu onsekiz beyti şöyle şerh ediyor:

"Mevlânâ, 'Dinle, bu Ney nasıl şikayet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor' derken hem kamışlıktan kesilen Ney'i, hem de Mutlak Varlık'tan mukayyet varlığa düşen kendisini kastetmektedir. Varlık Birliği (Vahdet-i Vücut) inancına Mutlak Varlık, hiçbir kayıtlı kayıtlanamaz; hiçbir sıfatla tavsif edilemez. Hatta ona 'Mutlak' demek bile onu kayıtlamaktır" (9).

Mevlânâ, Ney'e düşen ateşin aşk ateşi, şaraba düşen coşkunluğun aşk coşkunluğu olduğunu söyleyerek aşkın, bütün âlemde bulunduğunu bildirmekte âdeta her varlığın, istidâdınca kemâle doğru yüceldiğini anlatmaktadır. Mutlak Varlık'ın zuhûra olan meyli, zâtî iktizası, aşk ve hubb-ı zâtî

adlarıyla anılmıştır; bu bakımdan bütün âlem, aşktan zuhûr etmiştir denebilir; soluktan soluğa da zuhûr edip durmaktadır. Kâmil insanın sesi, sırrından ayrılmaz; Hz. Ali'nin buyurdukları gibi “İnsan, dilinden anlaşılır, sözünden bilinir.” Onun sesi, sözü, bir ateştir ki duyanı yakar, izâfî varlığını yok eder. Bundan dolayı bu ateş kimde yoksa yok olsun demesi, bir ilenme değil, hayır duadır; o da bu ateşe düşsün, mevhum varlığı yansın, yok olsun demektir. Buradaki şarap da şüphe yok ki bir remizdir, insanı varlığından, benliğinden alan, gerçek aşka, irfana, manevî neş'eye garkeden cezbeyle işaretler. Ney'in hem zehir, hem panzehir olması da kâmil insanın sözleriyle, bakışıyla, istidat sahibinin kötü huylarını yok etmesine, o kötü huyların zehriyle zehirlenmiş olan ilâhî huylarını diriltmesine işaretler.

Mevlânâ Ney'in kanlarla dolu bir yoldan bahsettiğini, Mecnun'un aşk hikâyelerini anlattığını bildirirken gerçek aşk yoluna işaret etmiş olur. Sûfiler, yollarının esasını zâhitliğe, riyâzâta, esmâya, yani Allah adlarını muayyen zamanlarda muayyen sayıda zikre dayarlar. Melâmet yolunu benimseyenlerse Mevlânâ'nın;

*‘Riyâzat nîst pîş-i mâh eme lutfest-o bahşâyîş  
Heme mihrest-o dildârî heme aşsest-o âsâyîş’*

Yani;

*“Bizim katımızda riyâzât yoktur, tamamiyle lütuf vardır, tamamiyle başış vardır; yolumuz budur bizim; tamamiyle sevgidir, gönül alıcılıktır, tamamiyle zevktir, neş'edir, düzenliktir’ beytinde dediği gibi aşk ve cezbe esasına dayanırlar. Aşk, cezbe meydana getirir; cezbe de izâfî ve mevhum varlığı kökünden yıkar, yakar, külünü havaya savurur gider. Akıl denilen sezîş, anlayış, biliş ve buluş kabiliyeti, bu aşkı ne sezer, ne anlar, ne de bulur; çünkü akıl topluma, çevreye, görgüye, bilgiye, töreye ve geleneğe bağlıdır. Bunlarsa hem bilgiye, hem gerçeğe ulaşmaya engel olabilir. Akla dayanan, kendisine güvenir, bu güvenç de ona benlik, bencillik verir; aşka gelince: O, bütün bağları çözer; şu halde söze müşteri nasıl kulaksa, söz*

*nasıl kulakla duyulursa aşk da akla dayanmayan kişiye mâl olur” (9).*

İsmail Hakkı Bursevî'ye göre Mesnevî'nin birinci beytinin birinci mısraındaki (Ney) ile kamış kastedilmiştir. Lûgât-ı Hüsâmî'de: *“Kamış Ney'dir, düdük Nây”* denilmişse de bu çoğunluk itibariyledir. Bu beyitte “şikâyet”, “hikâyet”ten evvel yazılmıştır ki, doğrudur. Çünkü ikinci mısra, birinci mısraı açıklıyor. Bursevî'ye göre evvelinde “B” (Bişnev) bulunması itibariyle “Besmele”ye uygun düşmektedir. Besmelesiz nâzil olan Tevbe Sûresi, “B” ile başlamaktadır. Bu “B”, Besmele'nin “B”sine bedeldir ve Besmele bunun altında gizlidir ki Mesnevî'ye Besmele ile başlanmış olduğuna işaretler. Mevlânâ Hazretleri Mesnevî'sine “B” ile başlamış ve altıncı defterinde “N-nun” ile bitirmiştir. “Ben ‘B'nin altında noktayım” sırrına da işaret edilmiştir. “B”, başlangıca delâlet eder ki Mesnevî de böyle olmuştur. “B”, ebced hesabında ‘iki’ sayısını gösterir. Allah ehline (Ehlullah) göre “B”, Allah'ın lâtif ismi karşılığı olarak kabul edilmiştir ki Mesnevî-i şerif de ism-i lâtifinin tecellisinden doğmuştur. Bu da Mesnevî'nin, Allah'ın bir lûtfu olduğuna delâlet eder. Ruhu (lâtif) hale getirmediğince hakikatler ve letâif âlemine girilemez. Ruh kesif cisim maddesine yakın olunca, yani ruh cesetle bulununca, kendisine de kesiflik arız olmuştur” (10).

Tâhiru'l-Mevlevî de Mesnevî şerhinde, kendi üstadı Mehmed Es'ad Dede Efendi'nin tamamlamaya muvaffak olamadığı Mesnevî şerhinde ilk beytlerle ilgili olarak şunları söylediğini yazar:

*“Neyden murad; enâniyeti, yani bentiği fânî ve mertebe-i bekâ billâhdâ bâkî olan veliyy-i kâmil ve mürşid-i aşıhdildir. Yahud, bildiğimiz Ney'dir, te'vile hâcet yoktur” (11).*

*“Hoca merhumun şu ifadesi bir şerh-i câmi'dir” diyor Tâhiru'l-Mevlevî ve; “Zaten Ney ile insân-ı kâmil, yekdiğerinin misâli ve mümessilidir. Çünkü Ney, yetiştiği kamışlıktan kesilip ayrılmış, göğsüne ateşle delikler açılmış; başına, ğına, hatta boğumları arasına madenî halkalar ve teller takılmış, koparıldığı yerdeki rutubetten mahrum kalmış, bundan dolayı*



kupkuru ve sapsarı kesilmiştir. İçerisi tamamiyle boştur. Ancak, Neyzen'in nefesiyle dolar. Kendi başına kalırsa ne sesi çıkar, ne sadâsı. Vazifesi, Neyzen'in dudaklarıyla parmaklarına âlet, onun istediği nağmelerin zuhûruna vasıta olmaktır.”

“İnsân-ı kâmil de böyledir. Neyistân-ı ezelden, yani (A'yân-ı sâbite) âleminden, daha açığı âlem-i ilâhideki mevkiinden kader sevkiyle şu dünyaya getirilmiş, beşeriyet kaydına ve anâsır-ı tabiat bendine vurulmuş, ayrılık ateşile bağı şerha şerha olmuş, makâm-ı kadîmindeki feyizden mahrum kalmış; kalbini nefsin heveslerinden, zihnini (Hesti-i mevhum) yani şu vehimden ibaret varlıktan tahliye etmiş, kendisini Allah'ın kudret ve düzenine terk etmiş, müessir-i hakîkinin iradesine vasıta olmaktan başka bir vazifesi kalmamış, nefha-i ilâhiyye hangi perdeden zuhûr eyleser o nağmeyi icrâ ediyor” (11).

### Ney, ademoğlunun ruhunu yansıtan aynadır

Çağdaş bir İranlı Mesnevî şârihi olan Kerim Zemânî de “Şerh-i Câmî-i Mesnevî-i Manevî” adlı şerhinde ilk beyti böyle yorumlamaktadır:

“Şu Ney'in inlemelerini dinle ki ayrılıkları, firak günleri ve hicran eyyâmını hikâye ediyor; yani insanın ayrılık ve firaklarının öyküsünü hazin ve hüznü bir ahenkle anlatıyor: (“Ney” ve Mevlânâ'nın Ney'den maksadı hakkında, “Ney”in insân-ı kâmil ve veliyy-i vâsılın ruhunu temsil ettiği söylenmelidir. “Ney” insan varlığının rumuzu olarak telâkki edildiği için Mevlânâ'dan önce de sûfîler tarafından kullanılıyordu. Bu cümleden olmak üzere Şeyh Ahmed Gazalî, risâlesinde “Ney”e işaret etmekte ve onu insanın zâtının remzi saymaktadır. Özetle Ney, kendi aslından ayrı düşmüş insanın hakikatine dâir büyük ve açık bir nişânedir. “Ney” âdetâ ademoğlunun ruhunu tam anlamıyla yansıtan bir ayna gibidir” (12).

Ney'in ârif insanı ve insân-ı kâmilini temsil ettiğinde, hemen hemen bütün Mesnevî şarihleri müttefiktirler. Abidin Paşa da, Mesnevî şerhinde benzer yorumlarda bulunmaktadır:

“Ney'den maksad, ârif, âkil (ve kâmil) insandır ki, ağzından âşıkâne mânâlı ve güzel sözler çıkar. Beyt-i şerifin ikinci mısrasında ayrılıklardan şikâyet eder buyurulması, insanların ve âriflerin ruh ve melekût

âleminden ayrıлып dünyaya gelmelerinden şikâyet etmesi demektir. Mesnevî'nin ilk beyti olan bu iki mısra, Hazreti Celâleddin Rûmî'nin kitabında başka ibarelerle değil de “Dinle-İşit” ile başlamaları, Ney'in sesinin dinlenmeye muhtaç ve (dinlemek) hassasının da diğer uzuvlardan daha faziletli olduğundandır. Kulaktan sonra başka âzânın en muteberi olan göz, yalnız mahdut bazı maddî olan şeyleri görebilir. Kulak ise varlığı hissedilmeyenleri, maneviyatı, mahlûkatı, nihaysiz hikmetleri dinlemeye istidatlıdır” (13).

### Ney, niçin insân-ı kâmil'e benzer?

Abidin Paşa, ârifin Ney'e benzetilmesindeki münasebetleri de şöyle izah etmektedir şerhinde:

“Ney kesilmeden evvel, kamışlıkta iken daima büyür, taze hayat bulurdu. Ârifin ruhu da ruhlar âleminde iken nihaysiz manevî lezzetlerden istifade ediyordu. Gaddar ve kuru dünyaya gelince âb-ı zülâl ve hayat kaynağı olan ruhlar âleminden mahrum olduğu için susuz kalmış kamış gibi kurumuştur. Ney'den âşıkâne sadâlar çıkar, kâmil olan insandan da âşıkâne ve ârifâne sözler çıkar. Ney'in sesi, dinleyenlerin aşklarını artırır, ârif olan kişi de hikmet dolu sözleriyle istidatlı kimselerin aşklarını çoğaltır. Ney'in güzel âvâzından ekseriya bir hikâye, bir aşk macerası hissölunduğu gibi, ârifin sözlerinden de çok kere hakiki âşıkların halleri, lâhût âleminin sırları iştilir ve hissölunür. Neyin boyu ile ârifin hali arasında da ilişki kurar Abidin Paşa. Ney'in boyu doğru olduğu gibi, ârifin dahi hâli doğrudur. Kamışlıktan kesilen Ney, gariptir. Ruhlar âleminden ayrılan ârif de dünyada gariptir. Ney'in içi her şeyden boştur, yalnız aşk üfürüğü ile doludur. Ârif de her çeşit dedikodudan uzak, kalbi yalnız Allah'ın muhabbeti ve aşkı ile doludur. Ney, kendiliğinden âşıkâne ses çıkarmaz, üstad bir üfleyenin nefesine muhtaçtır. Ârif de zincirleme bir halde vâris olageldiği çok feyiz verici bir üfürükle yaşar” (13).

Sivaslı Hacı İlyaszâde Ömer, yazmış olduğu Mesnevî Şerhi'nde, Ney ile ilgili oldukça hoş ve ilginç görüşlere sahiptir. Şöyle diyor İlyaszâde:

“Dinle kamıştan, nasıl hikâye ediyor, ayrılıklardan nasıl şikâyet ediyor; Allah: ‘Sizin için kulağı ve gözleri ve kalbleri yarattım...’ âyetinde, gözden ve kulaktan üstün gördüğü, yani dinlemeyi, görmekten ve kalb işlerinden



önce andığı gibi, Hazreti Molla da dinlemeyi, Mesnevî'nin başına getirmiştir. Dinlemekle, dinleyenin kalb gözleri açılır, göğsü ferahlar. Bunun anahtarı, Allah'ın şu ayetinde buyurulmuştur: "Dinleyiniz ve nasihat alınız."

Kamış düdüğü sana hâl dili ile der ki: "Ben su ve toprak içinde dallarım, yapraklarım ve köklerle yaşayıp gidiyordum. Alçak dünyanın kötülüklerinden, fitnesinden, cefasından haberim yoktu. Rahattım. Her şeyden güvenliydim. Büyüyor, serpiliyordum. Ansızın bir kaza eseri beni aslımdan, yerimden ayırdılar. Altımı, üstümü kestiler. Bağrımı deldiler. Ciğerimi binbir eziyetlerle dağladılar. En sonunda bu çektiğim zahmetler rahmet oldu. Ayrılığım kavuşmaya, vuslata çevrildi. Sonum hayroldu. Usta eline düştüm. Onunla nefes nefese geldim. Nefes arkadaşım oldum. "Rüzgârlar bile Allah'ın nefesidir" sözü, Peygamber'in hadisidir. İşte bu hadise göre o tam ve olgun adam benim kalbime kutsal nefeslerini, mutlu üfürüklerini üfledi. Hz. Meryem ilâhî nefha (üfürme) ile Hz. İsa'ya gebe kalmıştı. Hz. İsa daha çocukken hem insanları doğru yola çağırıyor, hem de Allah'ına iyi bir kulluk yapıyordu. Ben de bir kamış parçası iken sevginin, safanın dirilik suyu, ruhu oldum. Allah'ın Hz. Meryem hakkında; 'Ben ona kendi ruhumdan üfürdüm' diye buyurduğu gibi bana da ergin adamlar üfürdüler. Doğruluk bağının bülbülü, Allah dostlarının saraylarının dâsitani, meclislerin ruh açıcısı, şenlendiricisi oldum."

Ney, işte böyle der. Buradaki Ney'den maksat, şârihe göre bizzat Hz. Molla (Mevlânâ) ve benzerleridir. Bazı Mesnevî nüshalarında "Bişnev ez Ney" de bunu ispat ediyor. Burada Ney ile, içleri hevâ ve hevesten, şu sözden, bu sözden ayrı, Allah'tan başka, sırdan boşaltılmış, ergin ve olgun insanlar murad edilmiştir (14).

Bediüzzaman Firûzanfer de Mesnevî şerhinde, şârihlerin ilk beyti yorumlarken farklı ve çeşitli anlamlar verdiklerinden söz eder. Fakat Mevlânâ'nın Ney'den maksadı da, Firûzanfer'e göre nefes ve üflemeyle çalınan bir saz ve kendisinin de mûsikîşinas bir olmasıdır. "Ancak" der Firûzanfer; "Ney'de bir sembolizm de vardır ve kasdedilen aynı zamanda Mevlânâ'nın kendisidir. Kendini kaybetmiştir; aşk ve mâşukun tasarrufu altına

girmiştir, bu mâşuk Şems-i Tebrizî, Hüsameddin Çelebi veya Allah olabilir" (15).

Ney'e yüklenen bu vasıflar, aşağı-yukarı benzer vasıflardır. Ortak vasıf, Ney'in "İnsân-ı kâmil"i temsil ediyor olmasıdır.

"Nefsânî arzulardan kurtulmuş, nefesini yok etmiş, ilâhî sevgi ile dolmuş kâmil insanın sembolüdür. Ney, kamışlıktan ayrı düştüğü için inlemektedir. İnsan da, ezel âleminden, ruh âleminden dünyaya sürgün edilmiştir. Hakk'tan ayrı düştüğü için muzdariptir. Dünyada yaşadığı müddetçe acılar, hastalıklar, belalar içinde çırpındıkça insan, ruh âlemindeki mutluluğun özlemine duyacak, yabancı olduğu ve sürgün gibi yaşadığı dünyadan kurtuluş yollarını arayacaktır" (16).

Bazı kimselere göre de Ney aslında ayrılıktan şikayet etmemektedir. Ney'inki aslında vuslat neşesidir. Bu konuda, günümüz Neyzenlerinden Kudsi Erguner şunları söylüyor:

"Bişnev ez ney çün hikâyet mî koned / Ez cudâyihâ şikâyet mî koned". Bir "Cudâ" kelimesi var. Bir sonraki beyitte de "vuslat rüzgârı" deniliyor. İranlı Şeyh Sâdi, Gülistan adlı eserinde anlatır. Günün birinde Şeyh Sâdi, gül bahçesine girer. Bir bülbül görür gül bahçesinde. Bülbülün ağzında bir gül yaprağı, gül için ağlarmış. Sâdi bülbüle, "Ey bülbül! Gül bahçesinde, ağzında gül yaprağı var. Gülnün hasretinden niçin hâlâ feryad figân edersin?" diye sorar. "Ey şair" diye cevap verir bülbül, "Benim işime karışma. O, gül ile benim aramda bir nazdır."

Aziz Çınar isimli bir şeyh vardı vaktiyle. Çocukluğumuzda tanımiştık kendisini. Baba dostlarından biriydi. 17-18 yaşlarındaydım. Hz. Mevlânâ'nın annesinin Konya'daki türbesini ziyarete gitmiştik. Tesadüf, onlar da bir cemaat olarak gelmişler, kasideler okunuyor, herkes huşû içinde. Yanlarına gittik. Ney de yanımdaydı. Ben Ney üfledim. Ney'i üflerken Şeyh Aziz Efendi kulağıma eğilerek Mevlânâ'nın beytini okudu ve "Onlar anlamıyorlar. Ney'in sesinde ayrılık şikayeti yok, vuslat neş'esi var" dedi. Neden ayrılık, neden vuslat? İnsanın Allah ile bir olması mümkün mü, değil mi? Tasavvuf ehline soracak olursanız,

mümkün. Zikir halinde iken insan âdeta boyut değiştiriyor. İnsan Allah'ı zikrederken O'nunla beraberdir. Bu, bir vuslat halidir. Allah'ı zikretmemek ise, O'ndan ayrılmak, uzaklaşmak demek. Ney'in şikayet ettiği ayrılık, işte bu ayrılıktır. Böyle bir ayrılık, ayrılıkların en yamanıdır" (17). Bir başka yoruma göre ise Ney, bağlılığın, sadâkatin adıdır. Buna da delil, yine Mevlânâ'nın bir şiiiridir:

*"Notanızdaki o, tatlı konuşan kamışın sesi, şekerin tadıdır; notan gece ve gündüz bana sadâkatin (bağlılığı) kokusunu getirir. Yeniden başlangıcı yap, o havaları bir kere daha çal. Varlığın aşkı, tüm sevenlerin üzerine görkemlen! Sessiz ol, peçeni yırtma, sessiz olanların sürahisine ak, peçe ol, kendini Allah'ın (c.c.) merhametine bırak..."* (18).

### **Aşk ateşidir ki ney'e düştü**

Mesnevî'nin "aşk" üzerinde yeşerdiğini ve geliştiğini belirtmiştik. Mesnevî'nin ilk onsekiz beytinde de Ney ve Ney'in sembolize ettiği İnsân-ı Kâmil örnek alınarak Ney'in, yani İnsân-ı Kâmil'in aşkı konu edinilmektedir. İnsân-ı Kâmil, dünyadaki nimetlerden elini ayağını çekmiş, aşkı ve yoksulluğu tercih etmiştir. "Aşk" der Hz. Mevlânâ, "Yoksulluktur, bir şeye muhtaç oluşturu. Demek ki muhtaç oluş, asıldır" (19). İnsân-ı Kâmil, muhtaç olan kimsedir.

*"Ateştir Ney'in bu sesi, yel değil. Kimde bu ateş yoksa, yok olsun o kişi Aşk ateşidir Ney'e düştü; aşk coşkunluğudur ki şaraba düştü."*

### **Gölpınarlı'ya göre;**

*"Mevlânâ Ney'e düşen ateşin aşk ateşi, şaraba düşen coşkunluğun aşk coşkunluğu olduğunu söyleyerek aşkın, bütün âlemde bulunduğunu bildirmekte, âdeta her varlığın, istidâdınca kemâle doğru yüceldiğini anlatmaktadır"* (20).

### **Kerim Zemânî ise;**

*"Bu beyte aşkın, büyük rûhânî iksir ve münezzeh yüce kelime ile vurgulanmış olduğunu ifade etmektedir. Çoğu şârih, buna uygun olarak aşkı şerhetmişlerdir. Aşk, lûgatta 'yapışmak' anlamına gelmektedir. Bu nedenle sarmaşığa da ağaca sarılıp yapıştığı için 'aşaka' denir. Fakat ıstılahta aşk, muhabbette ifrat demektir. Molla Kaşanî, aşkı böyle tavsif etmektedir. Azizüddin Nesefî ise aşk üzerine şunları söylemektedir:*

*'Aşk, sâliklerin Burak'ı ve yolcuların bineğidir. Akıl, elli yılda biriktirse de, aşk bir anda o cümleyi ateşler ve âşıkı tertemiz ve saf hale getirir. Sâlik yüz tane kırk günlük çileye girse de, âşkın bir bakışta katettiği miktardaki seyri gerçekleştirmez"* (21).

Mevlânâ'nın hayatı aşktır demiştik. Aşk ateşi aslında Ney'e düştüğü gibi, kendisine de düşmüştür. Aslında şu rubâîsi, Ney ile kastedilenin de yine, "Cihandaki sıcaklıkların aşk ateşindedir" diyen Hz. Mevlânâ olduğunu söyleyenleri ne kadar da doğrulamaktadır:

*"Bu aşk ateşi bizi pişiriyor  
Ve her gece harâbât semtine çekiyor bizi*

*Bizi harâbât erenleriyle bir araya getiriyor  
Ki onlardan başkası bizi bilmesin diye"* (22).

Tahiru'l-Mevlevî, Ney'i söyleten müessirin hevâdan, yani sade bir neftsen ibaret olmadığını söylemektedir. Belki onu inleyen, Neyzen'in hazîn ve ateşin hissiyatıdır. Bunun gibi, veliyy-i kâmilî söyleten de hevâ ve heves değil, kalbinden feveran eden ve hakikî mâşuktan başkasını yakıp bitiren aşktır: "Aşk bir şüledir ki, parlayınca mâşuktan gayrısını yakar, mahveder."

Ney'in sesini, insân-ı kâmilin nefesini de lâyıkiyle anlayabilmek için onlardaki aşk ateşinin bir kıvılcımına olsun mazhar bulunmalıdır. Daha doğrusu muhabbet ateşiyle yanıp kül olmalıdır. Bunun için Hz. Mevlânâ, "Aşk ateşini hâiz olmayan yok olsun" diyor (23).

### **Kenan Rıfâî'ye göre;**

*"Erenlerin sembolü, kâmil insan Ney'in sadâsı vahiy gibi, ilham gibi ulvîdir. Onun için sıcaktır, alev gibi, ateş gibi yakıcıdır. Bu ateşi duymayan, bu ateşe değip onunla yanmayan kimse için tek çare yokluktur. Bu yokluk, maddî varlık ağlarından kurtulup, bedendeki canı aşkın eline vermek, kısaca nefsin heveslerinden, ihtiraslarından yok olmaktır. Ancak o zamandır ki insan, Ney sadâsının nasıl ve niçin yakıcı olduğunu anlar. Ney sadâsı ki ermişlerin sözleri ve sesleridir Kenan Rıfâî'ye göre ve insan bu sözlere kulağını tutarak onların "yok ol" demelerindeki duaların en iyisini idrâk etmelidir. Çünkü nefisten yok olmak, ilâhî birlikte var olmakla nihayetlenir. Üstün insan,*

baktığı her yerde, gördüğü her şeyde ilâhî hikmeti, ilâhî güzelliği gören insandır. Böyle bir güzelliği görüp de ona aşkın en yakıcı halleriyle vurgun olmamak mümkün değildir. Bunun içindir ki aşk ateşiyle yanmış ermişleri temsil eden Ney, bağrında böyle bir aşkın ateşi tutuşan sazdır” (24).

“Eski hukemâ ve sûfîlerin bazıları, aşkın bütün canlılarda görülen bir salgın olduğuna inanırlar. Çünkü kendi varlığının kemâl ve bütünlüğüne tâlib olmayan hiçbir canlı yoktur. Varlık âleminde eşyayı harekete geçiren şey, işte o kemalle beslenen aşktır” (25).

Burada, Ahmet Ateş’in bu beytlerle ilgili yorumu da oldukça ilginç ve dikkate değerdir. Ahmed Ateş’e göre Ney’in her cemiyette inlemesi, her türlü insanlar ile düşüp kalkması da yine Mevlânâ’nın hayatı ile izah edilmelidir:

“O, her sınıftan ve her mizaçtan insanlar ile düşüp kalkıyordu. Bunlar Mevlânâ’dan istifade ediyorlar, fakat Mevlânâ’yı dinlemiyorlar, yani etrafındaki fena yaradılışlı müridler, semâ’ ve raks ederken, onun gibi ilâhî aşkın cezbesine kapılmıyorlardı. (Oysa aşk Mevlânâ’ya göre, asla dönüş için duyulan iştiyaktır). Mevlânâ kendisi de, onların feryatları arasındaki sırrına kulak vermemelerinden, aşkı anlamalarından şikâyet ediyor, sonra tasrih ediyor: ‘Ney sesi ateştir, fakat aşk ateşidir. Bu ateşe sahip olmayanlar, yani aşkı duymayan ve binnetîce kendisini anlamayanlar, onun acılarını hissetmeyenler, sahte cezbeler ile raks ve semâ’ yapanlar, mürâîler ve üstelik kendisini türlü reziletler ile ithâm edenler, yok olsun!’” (26).

### Sonuç

Mevlevîlik düşünce ve geleneğinde Ney ve Rebab, çok önemli ve ayrıcalıklı çalgılardır. Hz. Mevlânâ’nın Mesnevî’ye “Dinle Ney’den” diye başlaması, bu ayrıcalığa işaret etmektedir. Ney’in bu ayrıcalığı, onun kamıştan yapılmış yanık sesli bir çalgı olmasından değil, “insân-ı kâmil” ile özdeşleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrılıklardan şikâyet ve ve pekçok şeyi hikâye eden, aslında Ney değil, Ney ile özdeşleştirilen, Ney’e benzetilen, hislerini Ney’in sesiyle ifade eden “insân-ı kâmil” dir. Çünkü Ney ile insân-ı kâmil’in varoluşu sebeb

ve hikâyeleri birbirine benzemektedir. İki de aslî vatanlarından koparılmış, uzaklaştırılmış ve aslî vatanlarının iştiyâki ile yaşamaktadırlar.

Ârifler, Ney ve insân-ı kâmil benzerliği ya da özdeşliğini genel olarak şu sözlerle ifade etmektedirler: “Ney kesilmeden evvel, kamışlıkta iken daima büyür, taze hayat bulurdu. Ârifin ruhu da ruhlar âleminde iken nihayetsiz manevî lezzetlerden istifade ediyordu. Gaddar ve kuru dünyaya gelince âb-ı zülâl ve hayat kaynağı olan ruhlar âleminde mahrum olduğu için susuz kalmış kamış gibi kurumuştur.

Ney’den âşıkâne sadâlar çıkar, kâmil olan insandan da âşıkâne ve ârifâne sözler çıkar. Ney’in sesi, dinleyenlerin aşklarını artırır, ârif olan kişi de hikmet dolu sözleriyle istidatlı kimselerin aşklarını çoğaltır. Ney’in güzel âvâzından ekseriya bir hikâye, bir aşk macerası hissölunduğu gibi, ârifin sözlerinden de çok kere hakiki âşıkların halleri, lâhût âleminin sırları işitilir ve hissölunür.

Meselâ Âbidin Paşa Ney’in boyu ile ârifin hâli arasında da ilişki kurar. Ney’in boyu doğru olduğu gibi, ârifin dahi hâli doğrudur. Kamışlıktan kesilen Ney, gariptir. Ruhlar âleminde ayrılan ârif de dünyada gariptir. Ney’in içi her şeyden boştur, yalnız aşk üfürüğü ile doludur. Ârif de her çeşit dedikodudan uzak, kalbi yalnız Allah’ın muhabbeti ve aşkı ile doludur. Ney, kendiliğinden âşıkâne ses çıkarmaz, üstad bir üfleyenin nefesine muhtaçtır. Ârif de zincirleme bir halde vâris olageldiği çok feyiz verici bir üfürükle yaşar.”

Ney çalgısı, Mevlevî düşünce ve geleneğinde bir çalgı olmanın ötesinde, âriflerin de ifade ettikleri gibi insân-ı kâmil’i yansıtmak gibi bir özelliğe sahiptir ve bu özelliği ile tanımlanır. Rebâb ise Hz. Mevlânâ’nın şu beytinde tanımlanmaktadır:

“Pâdişâhın Rebab dinlemedeki maksadı, hitâb-ı ilâhî’ye olan iştiyâkından dolaydır.”

**KAYNAKÇA**

(1) Hadis-i Kudsi, Mevlânâ, Mesnevî (Tercüme ve Şerh: Abdülbâkî Gölpınarlı), Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul 1974, C:V, sh: 104 ; Aclûnî, Keşfu'l-Hafâ, nşr: Ahmed el-Kalaş, Halep, ts. C:II, sh: 132 / Suyûtî, Celâleddin, Ed-Dureru'l-Munteşire fi'l-Ehâdîsi'l-Müştehire, Neşr: Muhammed Kâmil el-Asyûtî, Kahire 1305/1927, sh:105

(2) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Fîhi Mâ Fîh, Tercüme: M.Ü. Anbarcıoğlu, MEB Yayınları, İstanbul 1990, s.XII-XV

(3) Gölpınarlı, Abdülbaki, Mevlânâ, Hayatı, Eserleri, Varlık Yayınevi, İstanbul 1954 s.25-26

(4) Gölpınarlı, Abdülbâkî, Mevlânâ Hayatı, Sanatı, Eserleri, Varlık Yayınları, İstanbul 1954, sh. 22

(5) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Mesnevî, Terc: ve Şerh: Abdülbaki Gölpınarlı, age, s. 26-27, Beyt 1-18. (Gölpınarlı, Abdülbaki, Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik, sh. 26-27

(6) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Mesnevi, s. 348, Beyt: 1789.

(7) Ateş, Ahmed , Mesnevî'nin Onsekiz Beytinin Mânâsı, Fuad Köprülü Armağanı, ayrı basım, İstanbul Osman Yalçın Matbaası, 1953, s. 37-50

(8) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Dîvân-ı Kebîr, Terc: Abdülbaki Gölpınarlı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1943, c. II, s. 446.

(9) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Mesnevî (ve Şerhi), Şerh: Abdülbaki Gölpınarlı, c. I, s. 40 - 41

(10) Bursevî, İsmail Hakkı, Şerh-i Mesnevî "Ruhu'l-Mesnevî", İstanbul Matbaa-i Amire H. 1287, c. I, s. 3.

(11) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Mesnevî,

Terc. ve şerh: Tahiru'l-Mevlevî, Selam Yayınları, Konya 1963, c. I, s. 51.

(12) Zemânî, Kerim, Şerh-i Câmi-i Mesnevî-i Manevî, İntişarat-ı İttılaat, Tahran 1988, c. I, s. 48.

(13) Abidin Paşa, Tercüme ve Şerhi Mesnevî-i Şerif, Dersaadet Matbaası, İstanbul H. 1305, s. 21-22.

(14) M. Faruk Gürtunca, Aslı, Türkçe Çeviri ve Açıklamalarıyla Mesnevî, c. I, Cüz: I ve II, Ülkü Yayınevi, İstanbul 1963, s. 22-23, (Sivaslı Hacı İlyaszâde Ömer, Şerh-i Mesnevî-i Şerif, H. 1047, M: 1625, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 196'da kayıtlı.'dan aktarılıyor.)

(15) Firuzanfer, Bediuzzaman, Şerh-i Mesnevî-i Şerif, Şirket-i İntişarat-ı İlmi ve Ferhengi, Tahran 1996, Birinci Defter, s. 1-2.

(16) Can, Şefik, Konularına Göre Açıklamalı Mesnevî Tercümesi, Ötüken Yayınları, c. I-II, s. 13, Dipnot I.

(17) Çetinkaya, Yalçın, Kudsi Erguner ile Röportaj, Aksiyon Dergisi, 1-7 Temmuz 1995, İstanbul, Sayı:30 sh. 18

(18) Witteveen, Dr. H.J. Universal Sufism, Element Books Ltd. Australia 1997, s. 11. (Mystical Poems of Rûmî, translated by A.J. Arberry, University of Chicago Pres, London 1968, s. 11'den aktarıyor)

(19) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Fîhî Mâ Fîh, Mektuplar ve Mecalis-i Seb'a'dan Seçmeler, Haz: Abdülbaki Gölpınarlı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972, s. 103.

(20) Gölpınarlı, Abdülbâkî, Mesnevî ve Şerhi, MEB Yayınları, İstanbul, c. I, s. 40.

(21) Zemânî, Kerim, Şerh-i Câmi-i Mesnevî-i Mânevî, İntişârât- İttılâat, Defter-i Evvel, Tahran, 1988, s. 58.

(22) Rûmî, Mevlânâ Celâleddin, Rubâiler, Terc: M. Nuri Gençosman, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1977, (c. I-II), c. I, s. 4.

(23) Tâhiru'l-Mevlevî, Mesnevi Tercüme ve Şerhi, Selâm Yayınları, İstanbul, 1963, c. I, s. 61-62.

(24) Rıfâî, Kenan, Şerhli Mesnevî-i Şerîf, Hülbe Yayınları, Ankara, 1973, c. I, s. 6.

(25) Firuzanfer, Bediüzzaman, Mevlânâ Celâleddin, Şerh-i Mesnevî-i Şerif, Birinci Defter, Çev. Feridun Nâfiz Uzluk, MEB Yayınları, İstanbul 1997, s. 15.

(26) Ateş, Ahmed, Mesnevî'nin Onsekiz Beytinin Mânâsı, 60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Neşriyatı, İstanbul 1953, s. 37-50.



## Ney and insan-ı kamil symbolism in the mawlawi thinking

### Extended abstract

In the first eighteen couplets of the Masnavi, the Ney holds the pride of place. It complains; depicting the separations. It says “Ever since I was torn from the reed bed, I have been crying out; men and women, everyone listens to my crying sound, they shed tears and groaning. One that falls apart from its source, of course seeks the time of reunion, I cried and groaned in every society; I have become acquainted with everyone; Everyone has become friends with me in their own way, yet no one sought the secrets inside me”. Mawlana says Ney has been stricken by the fire of love and it is love that warms up the wine of truth. “ Only the Ney can become both poison and antidote; only the Ney can turn into a lifetime companion; it has been depicting a bloodstained road, telling the stories of Majnun”. And in the end, he finishes the eighteen couplets saying that it is necessary to cut the poem short because an immature person would not be able to understand the words of a sophisticated, mature person.

According to the ancient commentators, the Ney referred to in these eighteen couplets is “İnsân-ı Kâmil”. It was torn from the reed bed of unity. It abandoned its own existence and came into existence as a real being. Its voice proclaims the will of God; its will is the will of God. However, in appearance, its confined with attributes and actions; It yearns for the world of Letting-Go. More precisely, the Ney’s yearning is a manifestation, a show of feign reluctance to itself.

In the first part of this essay, an introduction has been made by summarizing Mawlana’ views on the universe. According to Mawlana, above all beings, the human is

the only being that has been honoured with all the names of God. He refers to God. Since God Almighty has created the human as self-learned, knowing and informed, the human from time to time sees in his own being’s astrolabe the reflection and unique beauty of God. Everything lies within the human. He is the mirror of God’s beauty. For that reason, every human should look into himself to find whatever he is seeking. The human is great and everything is written within him. Yet the darkness and veils do not allow him to read what is written inside him. The human is endowed with such a huge love, ambition, desire and sorrow that he cannot find peace even though he might have owned thousands of worlds. According to Mawlana, every human is a huge world.

In Sufism, the human is the purpose and the end of existence. He passed from the Infinite Existence to the world of existence, and from there he passed on to the world of nature and the material. In the world of material, the Human spread out to the non-living, plants and animals from the four main elements being fire, air, water and earth as believed in the past. Human spread his own existence all over the universe. From the mines, plants and animals, which they took, ate and drank in nature, man’s mother and father gathered such existence of the human that would come into being, and eventually the intercourse of man and woman gave rise to the emergence of that being who took the human form. In this respect, the human that has been extracted from the universe and is the soul of the universe, and the universe itself is almost a mould for the human. However, among the humans there is only one who has definitely reached the

reality; and he is the soul of all humans; others resemble a template compared to him.

According to Mawlana, creation is continuous and the earth is a world of wars. Particles fight with particles and science progresses towards the best, the newest and the truth at all times. When a human takes in his hand a stick with one end burning and waves it quickly from one side to another, the eye sees nothing but a line of fire and thinks that the line does not move. However, it is constantly changing its place. Just like this example, the universe is in a constant state of change from the new to the new, but we see it as stable and unchanging and therefore, the old ones are worn down and go, and the new ones emerge. The universe is always busy being human, and the human is busy mixing with the universe.

In the second part of the essay, Mawlana's Ney and "İnsân-ı Kâmil" Symbolisms are explained. According to "İnsân-ı Kâmil", the Ney is like "İnsân-ı Kâmil" and he explains this in the first eighteen couplets. In these eighteen couplets, there is the Ney in pride of place. It complains; depicting the separations. "Ever since I was torn from the reed bed, I have been crying out; men and women, everyone listens to my crying sound and they shed tears and groan. One that falls far from its source, of course seeks the day of union. I cried and groaned in every society; I became acquainted with everyone; everyone became friends with me in their own way, but no one searched my secrets". Mawlana says the Ney was stricken by the fire of love and it is that love that warms up the wine of verity. "Nothing like the Ney can become both a poison and antidote; nothing can turn into such a lifetime companion like the Ney; it has been representing a bloodstained road, telling the stories of Majnun". And in the end, he finishes the eighteen couplets saying that it is necessary to cut the poem

short because an immature person would not be able to understand the words of a sophisticated, mature person.

According to ancient commentators, the Ney referred to therein is "İnsân-ı Kâmil". It was torn from the reed bed of unity. It abandoned its own existence and came into existence as a real being. Its voice proclaims the will of God; its will is the will of God.

Saying that the fire that fell on to the Ney is the fire of love and the fervour of the wine is the fervour of love, Mawlana explains that love exists all around the universe and the existence evolves towards perfection within its own capability. The Absolute Existence's tendency for the appearance is referred to as love and love for self by its nature; in this respect, it can be said that the entire universe manifested itself out of love; and it continues such manifestation with every breath. The voice of the Perfect Human does not leave its secret; as explained by Hazrat Ali "Man is understood from his language and known by his word". His voice and word are such a fire that it burns the one who hears them and erases the relative existence. It is for that reason when he says "He who does not have this fire shall be annihilated", it does not mean a curse, but a benediction; it means "Let him fall in that fire too, let his assumed existence burn, vanish". The wine is beyond doubt a symbol. It points out an ecstasy that smothers with real love, wisdom and unearthly joy and which takes one from his own existence and self. From the word and view of the perfect human, the Ney's being both a poison and antidote refers to the talented one's getting rid of his bad habits and reviving his spiritual habits that have been poisoned by such bad habits.

In the third part of the essay, it is explained that the Ney is a mirror that reflects the human soul and it is explained why it is

compared to “İnsân-ı Kâmil” and the love of fire striking the Ney. From the Ney emerges affectionate voices, from the perfect person emerges affectionate and wise words. The sound of the Ney boosts the listeners’ love just like a wise man enhances the love of the talented with his words of wisdom. As with the emotions of a story, a love affair emanating from the beautiful sound of Ney, the state of the genuine lovers, the secrets of the world of the unknown are often heard and felt in the words of the wise.

Such features attributed to the Ney are more or less similar features. The Ney represents “İnsân-ı Kâmil”. It is the symbol of a perfect human being who has been freed from the desires of the flesh, cleansed itself and became filled with a divine love. The Ney has been lamenting since it left the reed. The human has also been exiled to earth from his world of pre-eternity, the world of the spirits. He suffers because he has been parted from God. The human shall long for the happiness of the world of spirits as he struggles with the pains, illnesses and troubles experienced while living on earth, and he will seek ways to escape from the earth where he is a stranger and lives as if in exile.

The first eighteen couplets of the Masnavi also tells about the love of the Ney, in other words “İnsân-ı Kâmil” by using the Ney and “İnsân-ı Kâmil” that is symbolized by the Ney as examples. “İnsân-ı Kâmil” has given up all the worldly pleasures and preferred love and dearth. “Love” says Mawlana “is

dearth, it is being in need of some thing. So, being in need is the essence.” İnsân-ı Kâmil is the one who is in need”. The sound of the Ney is fire, not wind. He who does not have this fire, should not exist. It is the fire of love stricken the Ney; it is the fervour of the love stricken the wine.”

By saying the fire that strikes the Ney is the fire of love and that fervour is the fervour of love, Mawlana notes that love is all around the entire universe and explains that almost every being is evolving to perfectionism as allowed by their abilities. The sound of the perfect human symbolised by the Ney, is the symbol of the saints, and is as divine as an oracle, as an inspiration. That is why it is warm, it burns like a flame, like fire. The only remedy for those who do not feel this fire, do not touch and burn with this fire is non-existence. Such non-existence manifests itself as a release from the attachments of material beings and it is the handover of the soul into the hands of love, in short the ridding oneself of the eagerness and ambitions of self. Only then can the human understand how and why the sound of the Ney is burning. The sound of the Ney is the words and voices of the saints.

Some of the ancient scholars and Sufis believe that love is an epidemic among the living. There is no being alive that does not seek the perfection and integrity of its own existence. That which activates the substance in the world of being is the love that is fed with such perfection.

## **Keywords**

*mawlana, masnavi, ney, love, insan-ı kamil*

Manafova, G.R. (2019), *Etnomusiqişünaslıq tehlil üsullarının bestekar yaradıcılığına tetbiqine dair*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.1993-2008. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1993-2008>

## Etnomusiqişünaslıq tehlil üsullarının bestekar yaradıcılığına tetbiqine dair

Azərbaycan bestekarı Cavanşir Quliyev'in eserlərinin nümunəsi olaraq

Gulnare Rafiq Manafova

Corresponding author:

Azərbaycan, Bakı. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli aletlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi" elmi laboratoriyasında elmi işçi. AMK-nın dissertantı. [gulnarerefiq@gmail.com](mailto:gulnarerefiq@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-3872-1167>

### Özet

Avanqard musiqi klassik kanonları dağıtdığına görə tehlil üsullarında bir boşluq yaradaraq musiqişünaslıqda da fərqli yanaşma terzi tələb etməyə başladı. Harmoniya, forma, orkestrləşdirmə üsullarında inqilabi dəyişikliklər, minimalistik ifadə vasitələri müvafiq tehlil üsulları və metodologiya yaratmağa vadar etdi. Bu zaman illər uzununu minimalistik tehlil vasitələrini formalaşdırmış etnomusiqişünaslıq təcrübəsi çox yararlı görünməyə başladı. Bestekar musiqisinin intonasiya, tembr, yüksəklik, meqam xüsusiyyətlərinə nəzərən tehlili və terminologiyadan istifadə musiqinin esil mahiyyətini açmaqda effektiv köməkçi vasitəyə çevrilə bilər. Araşdırmada əsasən E.Alekseyevin erkən intonasiya edilme üzrə metodologiyasından istifadə edilib. İstifadə edilən üsul və metodologiya yekunda dövrün simasını açabilecek fəlsəfi nəticələrə gəlib çıxmağa imkan verir.

### Anahtar kelimələr

*neofolklor, etnomusiqişünaslıq, semiozis, brikolaj, intonasiya*

XX əsr musiqisinə hətta öləri nəzər saldıqda belə əmin oluruq ki, erkən folklor intonasiya edilme üsulları musiqi tefəkkürünün inkişafı nəticəsində nəinki yoxa çıxmır, aradır - bu dövrləri musiqişünaslar folklorizm, neofolklor, yeni folklor dalğası kimi terminlərlə işarələyir - yeni sosial-mədəni kontekstlə birgə fərqli intonasiya və daha artıq qüvvə ilə yenidən qaydır. Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, yaddaşlarda min illər boyu şifahi şəkildə müstəqil həyatını yaşayan arxaik folklor nümunələri müasir zamanda not qeydiyyatına alındıqda sanki xarici dilde yazılmış tanınmaz və tərcüməyə ehtiyacı olan materiala çevrilir. Müqayisə üçün nümunələrin yox səviyyəsində olması səbəbindən bestekar musiqisi ilə paralellər çəkmək istədikdə tədqiqatçı öz ses yaddaşını da işə salaraq şəxsi təcrübəsi vasitəsilə qiymətləndirmə

sanki bir terezi rolunu oynamağa çalışır. Bu, elmi cəhətdən alqışlanan üsul olmasa da araşdırmanın tamlığına zəmanət verir. Üstəlik arxaik musiqi nümunələrinin milliyyəti olmadığından (tədqiqatçılar bu dövrü mahnıya qədərki dövr adlandırır, bütün xalqların erkən musiqisi çox bənzərdir) başqa xalqların, etnik qrupların, millətlərin, başqa dövrlərin arxaik musiqisindən (bura mərasim musiqisi, ağılar, oxşamalar, emək mahnıları, uşaq folkloru, laylalar kimi çeşidli musiqi növləri aiddir) də istifadə etmək mümkündür.

### Araşdırmanın məqsədi:

-Etnoqrafiya terminologiyası və tədqiq üsullarının bestekar yaradıcılığında (Cavanşir Quliyev'in eserlərinin təmsalında) tetbiq etmək.  
-Not nümunələri ilə iddiaları təsdiq etmək.

-İmkan daxilinde bestekar düşüncesinde proseslerin ne derecede şüurlu şekilde getdiyini deqiqləşdirmək.

Bestekar musiqisinin etnomusiqişünaslıqda olduğu kimi 3 merheleli (ses yüksəkliyi, meqam-funksional, intonasiya) tədqiqi bezen daha qiymətli neticələrə yönəldə bilər. Melodiyanın dominantlığı aradan çıxdıqca tədqiqatçının işi belkə də bir qədər yüngülləşir. Çünki “Dinleyici üçün daha asan qavranan melodiya eslinde tədqiqatçı üçün ən çətin tədqiq edilən materialdır” [Papush, s. 135-174]. Müasir dövr bestekarlarının melodika tipini ayrıca tədqiq etdikdə ilk evvel cümle quruluşu, bölünmə keyfiyyəti və ifadə texnikasında klassik düşünce terzi ilə ciddi fərq nəzərə çarpır.

Arxaik folklorun intonasiya mahiyyətini əsas götürən tədqiqatçılar müasir dövrün uşaq folklorunu bu sahədə çox zəngin əlavə material hesab edir. Uşaq musiqi mühitində hakim olan konservativ musiqi qanunları hamıya məlumdur və ilkin intonasiya edilmə ilə uşaq oxuması arasında ontofilogenetik əlaqələrin olması maraqlı doğurur: “Uşaqlar ses mühitində ibtidai insanların gətirdiyi çətin yollarla irəliləyirlər. Uşaq özünün musiqi-ses sistemini yaratmışdır. Onun ətrafında hazır stilizə edilmiş seslənən mühit var, ondan da yararlanır. Amma musiqi hələ təzəcə yarananda bu mühit yox idi” [Kvitka, s. 23]. Demək, müasir bestekar melodikasını artıqlıqlardan, bezeklərdən azad etdikcə musiqidə uşaq səmimiyyətinə çatmağa cəhd edir.

Onu da qeyd etmək gərəkdir ki, müasir dövrə aid not yazısı eynən arxaik folklorlarda olduğu kimi bir görüntü olaraq artıq seslənecek musiqinin tam təsəvvüratını çatdırma bilmir (Nota 1). Müasir musiqini, xüsusilə, “texniki musiqi” adlandırılan növünü nota almaq üçün klassik not yazısı artıq kifayət etmir. Avangard musiqinin önəmli fiqurlarından biri, çex bestekarı C.Kohoutek “XX əsr musiqisində bestekarlıq texnikası” kitabında yazır ki: “Texniki musiqi üçün adi not yazısı tamamilə yarasızdır. Çünki o, qeyri-musiqi seslərini, ton bloklarını, eyni anda seslənən ses kütləsini işarətləyə bilmir. Bir də ki, deformasiyaya uğramış sesi adi not yazısı tamamilə fərqli, temp, yüksəklik və tembr cəhətdən müəllifin nəzərdə tutmadığı seslənməyə verir” [Kohoutek, s. 232]. Məhz bu səbəbdən də yeni işarələr yaratmaq lazım gəldi. Bezen musiqidən doğan ifanı, hətta, kənardan rəsmxət nümunəsinə oxşayan, lakin ifaçının daha rahat anlayıb və musiqidəki fikri, ideyanı deqiq çatdırma bileyi yazı üsuluna el atmaq məcburiyyətində qalırsan. Bu, çağdaş musiqinin inkişafı nəticəsində ortaya çıxan hisslər palitrasının, yeni musiqi seslənmələrinin daha da deqiq ifadə etmək isteyindən qaynaqlanır. Xüsusi qeyd etməyimiz gərəkdir, etnomusiqişünaslıq nümunələrinin ən kamil, yeni seslənməyə yaxın not yazıları da (burada texniki tərəqqinin nailiyyətlərini, ses yazma avadanlığı, proqram təminatı və s. faktorlar da həlledicidir) müasir bestekarlıq məktəbinin yeni təcrübələrini tətbiq etdikdən sonra yaranıb.

Nota 1: C.Quliyev - Taxta nefes aletləri üçün kvartet





Nota 2: C. Quliyev - 2 sayılı Kvartet



Nota 3: C. Quliyev - Fleyta, saz ve violonçel üçün "Karvan" triosundan



Nota 4: C. Quliyev - "Oğuzname" baletinden



Nota 5: C. Quliyev - Zurna ve simfonik orkestr üçün Uvertüradan



Nota 6: C. Quliyev - "Dastan" simfoniyasından



Nota 7: C. Quliyev - Fleyta, saz ve violonçel üçün "Karvan" triosundan (dixord)



Nota 8: C. Quliyev - 2 sayılı Kvartet (trixord)

Nota 9: C.Quliyev - “Muğam sessıralarında interlüdiyalılar ile 7 pyes” fortepiano mecmuesinden “İnterlüdiya” (tetraxord)

Nota 10: C.Quliyev - Saz ve violin üçün sonata (pentaxord)

Nota 11: C.Quliyev - 2 saylı Kvartet (trixord)

Nota 12: C.Quliyev - 2 saylı Kvartet (trixord)

Nota 13: C.Quliyev - Saz ve violin üçün sonatadan

Nota 22: C.Quliyev - Saz ve violin üçün sonata

3. SEGYAKH

Allegro ♩=100

Nota 14: C.Quliyev - “Muğam sessizalarında interlüdiyalar ile 7 pyes” fortepiano mecmuesinden “Segah”

Nota 15: C.Quliyev - “Oğuzname” baletinden

Nota 16: C.Quliyev - “Muğam sessizalarında interlüdiyalar ile 7 pyes” fortepiano mecmuesinden “Şur”



Fransız etnoloqu ve kulturoloqu Claude Lévy-Strauss ibtidai mifoloji tefekkür terzini tedqiq ederken “brikolaj” terminini tetbiq ederek alim ve brikoler düşünce terzini ferqlendirmeye cehd etdi [Lévy-Strauss, 1994]. Eger bu prinsipi musiqiye tetbiq etsek - bu zaman folklor janrları da, bestekar musiqisi de nezerde tutula biler - intonasion ve melodik-ritmik formula blokların istifadesi ile musiqi yaratmaq prinsipi nezerde tutulacaq. C.Lévy-Strauss meseleye struktur ve hadise anlayışlarının daxil ederek fikrini bele deqiqləşdirir: “Biz alim ve brikoler arasında ferqi struktur ve hadiseye nezeren müeyyenləşdire bilerik. Onlardan biri struktur vasitesile hadise yaradır (dünyanı deyışir), o biri ise hadise vasitesile struktur yaradır. Brikoler informasiyanı kommersiya kodları kimi toplayaraq peşesini tekmliləşdirir. Alim ise informasiyanın içinden cavabı hele seslenmemiş sualları axtarır” [Lévy-Strauss, 1994, s. 126]. Bu fikri musiqi yaradıcılığına aid etsek hazır melodik bloklardan quraşdırılmış xalq ruhunda bestelenen minlerle musiqi ile hamıya melum vasitelerden esil senet nümunesi yaradan bestekar musiqisi arasında ferqi görmeye imkan verir. Burdan aydın olur ki, brikolaj texnikası ile professional bestekarlar da musiqi yarada biler. Brikolaj düşünce terzi qedim sivilizasiyaların ve ibtidai cemiyyetlerin medeniyetine xas cehetlerdendir. İnsan-kosmos birliyinə esaslandığı üçün dünya musiqisinin universal qanunlarını teqdim ede bilir. Bestekarlığa aid olmayan bütün musiqi növləri - folklor nümuneleri, raqa, muğam, qriqorian xoralları ve s. - kompozisiya prizmasından tehlil edilir. Bestekar musiqisi ise bu mövcud qanunlardan hansı ustalıqla istifade edilme derecesi ile ölçülür. Kompozisiya prinsipini esas götüren bestekar musiqinin daxili qanunlarını istediği kimi serf ederek musiqiye öz qaydasını getirir. Bestekar kompozisiyasının esas meğzi eneneye esaslanaraq ondan mümkün qeder uzağa sıçramaqdır. Sakral kanonların simvolu olan eneneden uzaqlaşma çevresi artan xett

üzre olmasa netice qenaetbexş hesab edile bilmez. Yeni söz deye bilmeyen bestekar hetta yüzlerle eserin müellifi olarsa bele minlerle tekrarlanan strukturların içinde eriyib yoxa çıxır.

Bestekar-filosof V.Martınov “Bestekarlar dövranının sonu” kitabında [Martınov, 2002] bu prosesleri gözel tesvir ederek “Allahın ölümü” (Nietzsche), “tarixin sonu” (Fukuyama), “kosmosun süqutu” (Koyré), “dünyanın sonu” kimi keskin ifadeler işlederek arxaik insan ve müasir bestekar tefekkürü arasında ferqleri tesvir edib. Onun tesnifatına esasen arxaik insan musiqi vasitesile merasim icra ederek kosmosla elaqe yaratmağa çalışır. Kanon ve tekrarlar yolu ile, brikolaj üsulu ile hadiseleri struktura çevirir. Bu struktur defelerle tekrarlana biler. Bestekar ise meqsedli şekilde inqilablar ederek azadlığa can atır, qayda qanunu öz meqsedine uyğunlaşdıraraq kompozisiya yaradır. Bu kompozisiyada artıq mövcud strukturlar hadise yaradır. “Biz indi bilirik ki, ümumiyyətlə musiqi barede danışmaq olmaz, çünki ümumiyyətlə musiqi deyilən bir anlam yoxdur. Kosmos kimi tezahür eden musiqi, ya da öz tarixini danışan musiqi var. Bestekar kosmik ve ilahi enerji ile insan arasında vasiteçi olmaq üçün mexanizmlere malik deyil. Amma o, bu enerji barede təsevürlerini qeyd ede biler. Mehz bu qeydiyyat, yeni hele seslenmemiş musiqinin yazısı müellif niyyetini sergileyerek yeni musiqi hadisesi yaratmağa imkan verir. Eger qedim insan Varlığı merasim vasitesile derk edirdise bestekar Varlığı azadlıq vasitesile elde edir. Çünki mehz azadlıq bestekar şəxsiyyətinin ayrılmaz hissəsidir. İnsan Allahı görmək bacarığını itirise de dünyanı daha yaxşı görmək imkanını qazanıb. Mehz bu keyfiyyət Yeni dövr bestekarlarını ferqlendiren xüsusiyyətdir” [Martınov, 2002, s. 83].

Arxaik medeniyet abidelerini tedqiq etdikde bezi meqamların vurğulanması vacib neticeler elde



etməyə imkan yaradır. Medeniyyətin formalaşmasında hareketverici qüvvə işare və simvolların menalandırılıb onlarla işləmə mexanizmlərini tənzimləyən semiozisdır [Filosofskiy slovar, 2013]). Semiozis semiotikanın işarelərin emele gəlme və interpretasiyası məsələlərini öyrənən bölümüdür. (Ç.Pirsin semiotika nezeriyyəsinə görə “obraz-ışare-tefsir” ardıcılığı mənanın açılmasında həlledicidir. Yeni, işare təfsir edilməyincə məna daşıyıcısına çevrilmir [Pirs, 2009, s. 88-95]. İşarelər insanın tələbatına müvafiq olaraq yaranır və insan onların vasitəsilə gerçəklik və anlam arasında yaranan uçurumu doldurmağa çalışır. İnsanın formalaşması və medeniyyətində semiozisin rolu böyükdür. Yeni medeni təcrübə hər dəfə yenidən icad edilmir, artıq mövcud simvolika çərçivəsində quraşdırılır. İstər qədim insan, istərsə də müasir tefəkkür tərzini sərgiləyən bestekar məhz bu işarelərdən, simvollarından və tərcüməyə ehtiyacı olmayan intonasiyalardan istifadə edir. Musiqidə intonasiya nezeriyyəsi fizikada nisbilik nezeriyyəsi kimi inqilabi yanaşmadır. Çünki vahid axın kimi qəbul etdiyimiz musiqini xırda intonasiyalara bölüb şərh etməyə çalışsaq sonunda fikirləri vahid konsepsiyaya yığa bilməmək təhlükəsi ilə qarşılaşa bilərik. Başqa bir tərəfdən isə musiqi bestekar niyyətindən çox uzaq düşüb fərqli şəkildə şərh edilə bilər. Bununla belə əsərin melodik, intonasion, məzmun təhlili (bestekar hətta bununla razılaşmasa belə) müəllifin yaradıcı niyyətinə ən yaxın dayanmış mövqedir.

Dünya etnoqrafiyasında melodik tipləri xüsusiyyətinə görə növlərə ayırırlar (Engmelodik, Pendelmelodik, Treppenmelodik, Fanfarenmelodik, Assendent və s.). Həmin bu tiplərə nümunələri C.Quliyevin musiqisində də tapmaq mümkündür. Engmelodik - dar, kiçik diapazonlu melodika. Kiçik məsafəli pillələr arasında təkrarlar və gedişlər hesabına emele gəlir (Nota 2).

Pendelmelodik - dalğavari, gedib-qayıdan, kefgir hərəkətinə uyğun melodika (Nota 3). Treppenmelodik - pilləvari, lay-lay hərəkət edən melodika. Burada melodik konturların yuxarı və ya aşağı istiqamətdə bərabər hərəkətli təkrarı baş verir (Nota 4).

Fanfarenmelodik - erkən dövr klassik bestekarlardan sevrək tez-tez işlətdiyi instrumental çağırış tipli melodika (Nota 5). Melodiyada kamil konsonanslar eşidilməyə adətən fanfarenmelodik tipinə aid edilmez. Assendent (latincadan: ascendere) melodiyanın yüksələn növüdür, adətən fanfarenmelodik növünə aid edilir (Nota 6). Enən melodika dessendent adlanır.

Sadalanan melodik tiplərə nümunələri bestekar yaradıcılığında izlədikcə sanki melodiyanın keçdiyi bütün inkişaf mərhələlərini gözden keçirirsən. Elbette, məntiqə sekunda intervalının daha ilkin olduğunu, tersiya, kvarta və növbəti intervalın daha sonra əlavə edildiyini zənn etmək işi rahatlaşdırır. Folklarda reallıq fərqlidir. Tədqiqatda işlətdiyimiz “dixord”, “trixord”, “tetraxord”, “pentaxord” və “xromatika” terminləri də ilk öncə diqqəti melodiyanın interval tərkibinə yönəldir. Elbette, meqam, istinad perdesi, səs sırası, meqam-funksionallıq problemləri özünü daha sonralar göstərərək təhlil prosesinə cəlb edilib. Amma istər arxaik folklarda, istərsə də bestekar musiqisində melodikanın intonasiya təbiəti əsas məna daşıyıcısıdır. C.Quliyevin musiqisində cəmi iki not üzərində uzun sürən melodik inkişafa onlarla nümunə göstərmək olar. Amma bütün növ melodik inkişafa nümunələrin olması bestekar musiqisində də arxaik folklora nəzərən analogi mərhələlərin olmasına dələlət etmir. Dixord (Nota 7), trixord (Nota 8), tetraxord (Nota 9), yoxsa pentaxord (Nota 10) üzərində melodika quracağını həll edən bestekar üçün obraz-emosional tərəf əsas amildir.

Tədqiqatlar təsdiqləyib ki, pentatonika

üstünde gezişen melodiya duzlu deniz suyu mühitinde bele qarşısında maneeleri birnefese def ederek az qala ses siqnalı süretilə yayıla bilir. Yeni musiqi hadiseleri planetar, kosmik qanunlarla idare olunan tebi prosedir. Bu, diatonik melodika ile (rus tedqiqatçısı B.Yavorski onları “ağır”, diatonik ses sırasına esaslanan melodikanı “emekçi intonasiyaları” adlandırır) ciddi şəkilde ferqlenir. Bestekar öz melodikasını xırda melizmlerle, mikrotonlar, qlissandolarla bezeyirse çox güman ki, diatonikanın ağırlığından qurtulmağa çalışır. Bu cür xırdalıqlar ağır ve yersiz elaveler kimi deyil, melodikanın ayrılmaq hissesi kimi seslenir.

Bütün bu sadalanan keyfiyyetlerle beraber C.Quliyevin musiqisi sesin emansipasiyası dövrünü müasirleri ile beraber yaşasa da, arxaik folklorla uyğunluq teşkil etse de tamamilə tonal musiqidir. İstinad perdeleri, cümle sonluqları qeyri-müeyyen izahedilməz tonlarda deyil, mehz mentiqi hellini tapdığı yerde qərarlaşır. Tedqiqatçı A.V.Rudneva tonik funksiyanın bir neçə fərqli çalarının qeyd edib: hareketli tonika ve ya tonik hareket (tonika dvijeniye); deyişken tonika (tonika peremennost); durğun tonika (tonika pokoy) [Rudneva, s. 19]. Arxaik folklorla aid edilən bu cür tonal “aktivlik” müşahidə obyektimizin musiqisində de aydın izlenir. Həketli tonika ve ya tonik hareket adlandırılacaq istinad üsuluna C.Quliyevin musiqisində tez-tez rast gələn bir üsul kimi nümünə çəkə bilərik (Nota 11). Get-gedə uzunluqca qısalan eyni sesin təkrarı bir tərəfdən sesin təsdiqini edirsə digər tərəfdən xırdalanmalar hesabına sebatsızlıq yaradır. İstinad perdesini dəyişmək lazım gəlirsə bestekar modulyasiya, ya da ortağ ses vasitəsilə tonal yönəlmə etmək əvəzinə sadəcə istinad perdesini lazım olan yüksəkliyə (ya aşağı, ya da yuxarı) sürüşdürür. Bu dəyişken tonika funksiyasına uyğun gələrək eyni zamanda arxaik folklorla çox istifadə edilən üsulun müasir musiqidə tətbiqidir. Bu dəyişiklik qısa (Nota

12), yaxud uzun müddətli (Nota 13) ola bilər. Durğun tonika eyni sesin üzərində qərarlaşsa da yaxınlaşıb uzaqlaşan ses dalğalarının amplitudası sayəsində sanki hər zaman durduğu pilleni tərk edə bilər. Elbette, arxaik dünyada olduğu kimi müasir zamanda da insanın dayaqlanmağa sabit nöqtələri artıq yoxdur.

Arxaik musiqi ilə bestekar yaradıcılığı arasında müeyyen paralellər çəkmək məqsədi güdərkən mütələq ton, tonema və funksiya-ton (tonika) arasındakı fərqləri dəqiq aydınlaşdırmaq gərəkdir. Ton canlı Kainatın seslənmə vahidi, kosmik rezonansın tikinti materialı, tonema insan ruhunun sesləndirdiyi intonasiyası, reallığın ifadə üsulu, funksiya-ton isə konkret ses və konkret intonasiyadan yüksəkde duran insan azadlığının rəmzi ifadəsidir. Qədim zamanlarda ses axını insandan kənardə mövcud idi, insana yalnız bu axına qoşulmaq, kosmik enerjiyə toxunmaq qalırdı. Tonika isə insanı bu ses axınından ayıraraq yeni yaradılmış reallığa kökləməklə tənhalığa məhkum edir. Amma bu zorakılıq əvəzində insan ses üzərində hakimiyyətini bərqərar edir və müəllif olaraq əldə edilmiş ses xammalından öz musiqisini yarada bilər. Mehz bu səbəbdən funksiya-tona rast gəldiyimiz zaman biz real insan azadlığından fikir yürüdə bilərik. Eduard Alekseyev „Erken folklor intonasiyası“ [Alekseyev, 1986] adlı tədqiqatında arxaik folklorun 3 növünü aşkara çıxarır və onları neinki meqam formalaşmasından, hətta ses yüksəkliyinin formalaşması dövründən əvvəle aid edir. 1. Registrce təzadlı (α-melodika) 2. Qeyri-sabit qlissandolu (β-melodika) 3. Yüksəklik baxımından nisbətən stabil (γ-melodika) A-melodika oxumanın bəlkə də ən arxaik növüdür. Çünki ses registrlərinin növbələşməsi və tembr cəhətdən təzadına əsaslanır. Burada helə melodik xətdən danışmaq olmur. Hətta nəfəs alma ilə də əlaqə duyulmur. Bunu oxumaq istəyənin şıltaqlığı sayəsində tembr seçməyinə bənzətmək olar. Sanki insan öz boğazında

bir deyil, bir neçə registr taparaq onların içində tembr rənglərini yoxlamağa çalışır. Tebietdə heyvan və quşların, körpələrin dil açmamışdan çıxardığı səsə çox yaxındır. Bu eks-sedaya bənzər imitasiya tipinə çox vaxt mərasim musiqisində, mərhumu haqq dünyasına yola salarkən çıxırışmalarda, oxşamalarda, elece də məişətdə uzaq məsafələrə çağırılmalarda rast gəlmək olar. Türkiyənin Giresun bölgəsində 500 ildən artıq istifadə edilən xüsusi intonasiya dili vasitəsilə fit çalmağ üsulu (el arasında “quş dili” adlanır) informasiyanın uzaq məsafələrə ötürülməsinin orijinal yoluna misal olaraq məhz bu intonasiyalara əsaslanır. Yeri gəlmiş, deyək ki, gündəlik məişətdə ünsiyyət dili kimi istifadə edilən bu “intonasiya lüğəti” UNESCO-nun qeyri-maddi irs siyahısına daxil edilib [“Ptichiy yazık” vnesyon v spisok UNESCO.].

“A-melodika daxilən bölünməmiş, bir-birinə bağlı, tembr-registr səslərindən istifadə edirdi. Çox vaxt intonasiya edilənin bu cür forması iki registri ehatə edirdi. İlk  $\alpha$ -intonasiya ediləndən qaynaqlanan registrlərin yerlərini dəyişməsi, müxtəlif registrlərin imitasiyası bir sıra xalqların oxuma enələrinə xas olan “solo ikisəsilik” effektini yaratmışdır” [Köçerli, 2010, s. 120]. Instrumental texnikanın bezi effektləri, məsələn müxtəlif xalqların varqan (“jew’s harps”), Avstriyanın “didgereedoo”, udegeylərin “kinqulia çikçi” sənəti öz başlanğıcını tembr registr təzadına arxalanan melodikadan götürüb. Müxtəlif dövr “yeni folklor dalğası”na aid bestekarlar bu tip melodikadan geniş istifadə edir. A-melodikanın mahiyyəti səs yüksəkliyini göstərməkdə deyil, səsin rəng çalarını ifadə vasitəsinə çevirməkdir. Belə registr təzadı zamanı səsin yüksəkliyi musiqi dilinin ifadə vasitəsi kimi çıxış etmir. Bu tip melodikaya nümunə olaraq C.Quliyevin “Muğam sessıralarında interlüdiyalər ilə 7 pyes” fortepiano məcmuəsindən “Segah” pyesini göstərə bilərik (Nota 14). Burada təzadlı registr sıçrayışları not nümunəsində mənzərəni təsevür etməyə imkan verməse

de ifadə səgah kadansı çox aydın əşidilir. Bestekar arxaik təfəkkür terzi ilə muğam kadanslarını orijinal terzdə təqdim edə bilib.

B qlissandolu melodika tipinin ən sadə nümunəsi müəyyən yüksəklikdən aşağıya doğru yüksəkliyi itirmək üsulu ola bilər. Yüksələn, ya da enən qlissando elbette ki, vokal təbiətli melodika nümunəsidir. Çex-alman Juchezer və polyak wyskanie falset oxuması bu melodikadan doğan müasir oxuma terzidir. Enən B melodikası bir qədər təzad registr oxumasına bənzəyə bilər. Amma B melodika vokalçının səs diapazonu və nəfəs imkanlarından bilavasitə asılıdır deyə hətta Atmungsmelodie (melodiyanın nəfəsi) terminini (Aleksəyevin müəyyənləşdirdiyi kimi) tətbiq etmək mümkündür [Aleksəyev, 1986]. Belyayevin “Azərbaycan xalq mahnısı” (1971) tədqiqatında [Belyayev, 1971] kor dilənçinin yalvarışından yazılmış musiqi nümunəsi bu tip melodikaya parlaq misaldır. O, burada embrional formaların yüksəklik və ritmik cəhətdən qarşılıqlı təsir münasibətini qeyd edərək səslənən materialın xüsusiyyətini ifaçının ciyərlərindəki havanın bitməsi və səs tellərinin tarımlıq vəziyyəti ilə izah edirdi [Belyayev, 1971, s. 108]. İnsanın səs telləri və ciyərlərindəki hava tutumu bütün millətlərdə demək olar ki, eyni olduğundan B melodikanı beynəlmilə saymaq olar.

Xalq yaradıcılığının erkən növlərinin kristallaşması sayəsində emələ gələn B melodika tipində çox kiçik diapazonda 2 dalğalı qlissandoların da olması bu tipin nəfəs alıb-vermə ilə əlaqəsini vurğulayır. Bu tip melodika üçün istinad nöqtələrinin sabitliyi xasdır. Bunu bezen səs yüksəkliyi qafiyələri də adlandırırırlar. “Zirvedeki mənbədən” (L.A.Mazelin termini) axıb gələn səs səlinin melodik konturu mətn və səs arasındakı bəlkə də ən erkən münasibəti təmsil edən heca-not prinsipini pozmur.

Təyinatına müvafiq olaraq B ton akustik-fizioloji zonanın sərhədlərini pozaraq

yükselişini tedricen itiren sesdir. B melodika tipinde ses sürüşmelerini (xüsusile enen qlissandoları) həmçinin nitq artikulyasiyası ile əlaqələndirmək olar. B melodika tipinə də C.Quliyev musiqisindən çoxlu nümunə gətirmək olar. Amma qarışıqlıq olmasın deyə onun tətbiq etdiyi qlissandoların özünü təsnifat etmək lazımdır. Biz burada enən, yüksələn, kvarta flajoletli, yarım ton diapazonlu və qeyri müəyyən ses yüksəkliyinə doğru səslənən qlissando növlərini müşahidə edirik. “Müxtəlif meqamıçı qlissandolar - bunlar hamısı, zənnimcə, qədim türk musiqi simvollarıdır” deməklə bestekar qlissandoların bu qədər bolluğu meselesinə aydınlıq gətirir.

Nümunələrdən aydın görünür ki, enən qlissandoları tətbiq edərkən bestekar arxaik insanın göy və yer arasındakı dünya modelindən yararlanır. “Oğuzmanə” baletində Oğuz göydə doğulub sözün esil mənasında diyirlənib yere qlissando ilə düşür (Nota 15). “Muğam sessızlarında 7 pyes”də isə müəllif əsəri qlissando ilə bitirərək sanki yerini, ünvanını bildirmir (Nota 16).

Bu cür dünya modelində yüksələn qlissandolar artıq sual doğurmur. Günəşin doğulması (Nota 17), şamanların etirazı, Boz Qurdun leytmövzusu (Nota 18) yüksələn qlissando olmaqla aydınlatmaya ehtiyacı olmayan mövzu-simvollarla çevrilir.

Kvarta tərkibli qlissandolar artıq dünyaların deqiq ünvanı belli olduğu halda konkret insan məkanını bildirməyə qadir effektə çevrilir. Burada bestekarın tətbiq etdiyi ifaçılıq effekti (ifaçının kamanı xerəyə və geriye doğru sürüşdürməklə artıb azalan ses dalğaları yaratması ideyasını ilk dəfə C.Quliyev tətbiq edib) çox cəsəretli və müasircəsinə səslənir (Nota 19).

Egər kvarta tərkibli qlissandoları aşiq ifaçılığı enənləri ilə bağlamaq olarsa sekunda diapazonlu qlissandolar artıq sual

doğurmağa başlayır (Nota 20). Demək bestekar üçün səslər arasındakı bir tonluq, bezen yarım tonluq məsafə qlissando etmək üçün kifayət qədərdir.

Qeyri müəyyən yüksəkliyə yönəlmiş qlissandolar bu təsnifatda ən sirlili və ən ifadəli üsullara çevrilir. Ünvanı belli olmayan səslər mesajları gah eləcsizlik, gah da yüksəliş (Nota 21) bildirir.

E.Alekseyevin təsnifatına görə üçüncü növ və melodikada isə artıq səslər yüksəkliyi aydın duyulan pillevari hərəkəti müşahidə edirik. Bu tip melodikada kiçik intervallar diapazonunda (monoxorddan, dixord, trixord, tetra-xord qədər) pille gezişmələri olduğundan bu növü bezen “horizontalın fəthi” və ya “dolaşan tonlar” adlandırırlar. Notlaşdırılmış etnoqrafik nümunələrin böyük ekseriyyəti bu melodika növünə aid edilir [Azərbaycan ənənəvi musiqisi; Muğam sənəti not antologiyası; Xalq musiqisinin not antologiyası; Aşiq sənəti not antologiyası; Halay kitabı]. Səslər yüksəkliyi hələ deqiq müəyyənleşməmiş dövrlərdə neğmədə hecalar ya dinamik (artırmaq ya azaltmaqla) vasitəsilə, ya da xalqın nağıl danışma enənələrində olduğu kimi “kvantativ yolla” yeni tonu təkrar etmək və ya uzatmaqla vurğulayırdılar. Burdan aydın olur ki, mehz və melodika stabil neğmələrin yaranmasına səbəb olub [Sipos, J. 2004, s.173-602]. Təcürbəli xalq ifaçıları hətta neğmə bir neçə səsdən ibarət olduğu halda belə ifa zamanı tonikaya ehtiyac duymurlar. 2-3 bərabərhuquqlu səsdən ibarət melodiyalarda istinad perdesi axtarıb onu hansısa meqama bağlamaq arxaik folklorun əsas mahiyyətini pozur. Sekunda tərkibli dixord obraz-emosional baxımdan çox universal və beynəlmiləl musiqi nümunəsidir. Böyük sekunda addımlı melodik gedişlər neinki birsəslili, hətta çoxsəslili musiqinin də melodik əsasını təşkil edir. Amma kiçik sekunda gedişlərinin ardıcıllaşması nisbətən azdır və hətta trixord diapazonundan kənara çıxır. Tonun artıq mənalandırılmış səslər

olduğunu nezere alsaq bu gedişde hansının intonasiya edilmiş, hansının ise mena daşıyıcısı olduğunu müeyyenleşdirmek çetin olur. Onu da nezere almaq lazımdı ki, y melodikada sesler arasında mesafe hele ki, sözün esil menasında interval demek deyil. Meqama esaslanan pille gezişmeleri daha sonrakı inkişaf dövrünün elametidir. Meqam daxilinde kiçik diapazonlu intonasiya (çox vaxt nitq intonasiyasından doğan) özeklerinin meydana gelmesi de müsteqil bir dövr sayılaraq hele ki, meqamdan qabaqkı dövre aid edilir. Növbeti nümunedən aydın olur ki, C.Quliyev bu tip melodika növünde de özünü kifayet qeder komfortlu hiss edir (Nota 22).

### **Sonuç**

C.Quliyevin musiqisi arxaik folklorla uyğunluq teşkil etse de tamamilə tonal musiqidir. İstinad perdeleri, cümle sonluqları qeyri-müeyyen izahedilməz tonlarda deyil, mehz mentiqi hellini tapdığı yerde qərarlaşır.

C.Quliyevin musiqisində, get-gede uzunluqca qısalan eyni sesin tekrarı bir tərəfdən sesin təsdiqini edirsə digər tərəfdən xırdalanmalar hesabına sebatsızlıq yaradır. İstinad perdesini dəyişmək lazım gəlsə bestekar modulyasiya, ya da ortağ ses vasitəsilə tonal yönəlmə etmək əvəzinə sadəcə istinad perdesini lazım olan yüksəkliyə (ya aşağı, ya da yuxarı) sürüşdürür.

C.Quliyevin Segah Muğam pyesinde təzadlı registr sıçrayışları not nümunəsində mənzərəni təsevür etməyə imkan verməyə de ifadə segah kadansı çox aydın əşidilir. Bestekar arxaik təfəkkür terzi ilə muğam kadanslarını orijinal terzdə təqdim edə bilib.

Nümunələrdən aydın görünür ki, enən qlissandoları tetbiq edərkən bestekar arxaik insanın göy və yer arasındakı dünya modelindən yararlanır. "Oğuzmane" baletində Oğuz göyde doğulub sözün esil

menasında diyirənib yere qlissando ilə düşür.

Bestekarın tetbiq etdiyi ifaçılıq effekti (ifaçının kamanı xerəyə və geriye doğru sürüşdürməklə artıb azalan ses dalğaları yaratması ideyasını ilk dəfə C.Quliyev tetbiq edib) çox cəsərtli və müasircəsinə seslenir.

Özünü şərtliklərdən azad etmiş, təbiiliyə, sadeliyə və ifadəliyə can atan müasir dövr bestekarı kimi C.Quliyevin musiqisini nümunə olaraq etnomusiqişünaslıq üsulları ilə təhlil etmək milli musiqişünaslıq üçün də çıxış yolu ola bilər. Çünki bestekar musiqisinin intonasiya, yüksəklik, diapazon, meqam baxımından təhlili forma, üsul, bestekar texnikası, tarixi təhlil üsulundan daha effektivdir və bestekar niyyətini daha aydın açıqlaya bilər.

### **KAYNAKÇA**

1.Köçerli, İradə. Erken folklor intonasiya edilmenin tipoloji eləmetləri. // "Konservatoriya" jurnalı, 2010-3(9), s. 118-124 URL:<http://konservatoriya.az/lib/Konservatoriya%202010-%203.pdf>

2.Alekseyev, E.Y. Rannefolklornoye intonirovaniye. Zvukovisotniy aspect. M. Sovetskiy kompozitor, 1986, 240 s. URL:<http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>

3.Belyayev, V.M. Azerbaydjanskaya narodnaya pesnya / Belyayaev, V.M. O muzikalnom folklore i drevney pismennosti. M. Sovetskiy kompozitor, 1971, s.108-162.

4.Kvitka, K. Izbranniye trudi. M., 1971, t. 1; 1973, t. 2.

5.Kohoutek, S. Texnika kompozisii v muzike XX veka. M.: Muzika, 1976, 358 s.

6.Lévy-Strauss, C. Pervobitnoye mishleniye. M., 1994. 432 s.



- 7.Martinov, V.N. Kones vremeni kompozitorov. / Poslesl. T.Cherednichenko. M.: Russkiy put, 2002. 296 s. ISBN: 5-85887-143-7 URL:<https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov>
- 8.Papush, M. K analizu ponyatiya melodii. // Muzikalnoye iskusstvo I nauka. Vipusk 2. M., 1973, s. 135-174.
- 9.Pirs, Ch.S. Chto takoye znak? //Problemi metodologii istorii, 2009, №3(7)s. 88-95 URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/phil/07/image/07-088.pdf>
- 10.Rudneva, A.B. O stilevix osobennostyax I janrovix priznakax pesni "Eko serdse"/ Muzikalnaya folkloristika. M/^ Sovetskiy kompozitor, 1978, s. 6-30 URL:<http://etmus.ru/wp-content/uploads/2014/03/Музыкальная-фольклористика.-Вып.-2.pdf>
- 11.Sipos, J. Azeri Folksongs. At The Fountain-Head Of Music Budapest, 2004, Akademiai Kiado, 464 p. URL:[https://issuu.com/sipos-janos/docs/azeri-folksongs\\_-\\_pr\\_\\_ba/1?ff&e=8146185/5081394](https://issuu.com/sipos-janos/docs/azeri-folksongs_-_pr__ba/1?ff&e=8146185/5081394) ISBN 963 05 8105 1
12. "Ptichiy yazik" vnesyon v spisok UNESCO. 2017-12-10 URL:<https://marmara-calypso.livejournal.com/228957.html>
- 13.Filosofskiy slovar / avt.-sost. S.Y. Podopriqora, A.S. Podopriqora Izd.2 Rostov na Donu, Feniks, 2013, s. 385. URL:<http://ponjatija.ru/node/3934>
- 14.Azerbaycan enenevi musiqisi URL: <http://enene.musigi-dunya.az/>
- 15.Muğam seneti not antologiyası URL: [http://enene.musigi-dunya.az/mugam\\_noti.html](http://enene.musigi-dunya.az/mugam_noti.html)
- 16.Xalq musiqisinin not antologiyası URL:
- 17.Aşıq seneti not antologiyası URL: [http://enene.musigi-dunya.az/ashiq\\_noti.html](http://enene.musigi-dunya.az/ashiq_noti.html)
- 18.Halay kitabı URL:<http://enene.musigi-dunya.az/halay.html>
- [http://enene.musigi-dunya.az/xalqmus\\_noti.html](http://enene.musigi-dunya.az/xalqmus_noti.html)

## **About the implementation of ethnomusicology analysis to the composer's creativity**

### **Extended abstract**

Because that Avant-Garde destroyed classical canons of the music, it began to require different approach style in musicology and created some emptiness in the methods of analysis. Revolutionary changes in the style of the harmony, form and orchestral, minimalistic means of expression forced to create respectively tools of analysis. Experience of ethnomusicology that formed minimalistic tools of analysis for a long time seemed useful. Analysis of composer's music based on intonation, timbre and using terminology can be an effective assistant for discovering the real purpose of music. While looking through the XX century music, we are convinced that intonation methods of early folklore are not disappeared during development of musical thinking but also this period named as folklorism, neofolklore, new folklore wave by musicologists means returning with new social-cultural context and different intonation. Cause that archaic music examples have no nationality, it is applicable to use in research, archaic music of other ethnic group, nations and community (it includes kid folklore, ceremonial music, labor songs and etc. folklore music).

The purpose of the study: 1) apply ethnographic terminology and research methods using the example of a bright representative of the creativity of the new folklore wave Javanshir Guliyev, 2) to prove the assertions using examples 3) to clarify as much as possible how consciously the creative process of introduction into archaic folklore occurred.

In the research, the methodology of E. Alekseev for early intonation was most used. After receiving the results, the Bricolage term by K. Levi-Strauss and the patterns found between the repeater and the scientist were involved in the study. Some dark moments between the composer and the aesthetics of the modern period were clarified with reference to the idea of the composer-philosopher V. Martinov. Sometimes a 3-level (pitch, dot-functional, intonational) study of music by composers, as in ethnomusicology, can guide us to more valuable results. Separately exploring the melodic language of the modern composer in the first place, you notice a huge difference in the structure of sentences, the quality of division and the technique of expression in classical thought. In our time, a simple musical example cannot express the full impression of music in one world just as in archaic folklore.

Classification of melodic types in the world Ethnography: Engelodic - narrow in range melody, Pendelmelodic - undulating, going back and forth, melody similar to the pendulum movement, Treppenmelodic - melody moves layer after layer like a ladder, Fanfarmelod melodic - favorite and often used and often used melodies are used by fan, melodies are melodies. classical composers of the early period, Assendent (from the Latin. Ascender) rising melody. When viewing all these types of melody in the composer's activities, we cannot assume that all levels of melody development in archaic folklore and the composer happened analogously. Of course, if we assume that the second was the first interval formed, and all other

intervals followed by increasing, then this thought would make our lives easier. But the reality in folklore is a bit different. The terms used in our study such as “dichord”, “trichord”, “tetrachord”, “pentachord” and “chromatics”, first of all, draw our attention to the interval composition of music. Of course, the problems of the modus, the reference sounds, the scale, and the fret-functionality are characteristics of the next period. The intonational nature of the melody is the main semantic symbol of both folk and composition music.

In the works of composer Javanshir Guliyev, you can find many melodic examples created on two notes. But the presence of all the melodic types identified in the study does not indicate the presence of a similar stage in comparison with archaic folklore in the composer’s music. The image-emotional side is the decisive factor for a composer who chooses the range of melodies to be created.

You will notice the similarity between archaic folklore and our object of observation if we classify the tonic of Javanshir Guliyev according to the tonic movements of the work of the researcher A.V. Rudnev: tonic movement, tonic variability, tonic-stagnation. You need to clarify the exact differences between tones, tones and tonic in order to find some parallels between archaic music and the composer’s work. A tone is a sounding unit of the universe, building material for cosmic resonance, tone is the intonation of the human soul, a method of expressing reality, and tonic is a symbol of human freedom, standing above accurate sound and precise intonation. In ancient times, man was separated from the sound stream and could only connect with him and touch the cosmic energy. Tonic was created by man to be away from the sound stream and focus on the newly created reality. The reason for this is that only when we meet with a functional tone can we think of real

human freedom.

Edward Alekseev in his study entitled “Early Folk Intonation” discovers 3 types of archaic folklore and ascribes them not only to the period of mode formation, but also prior to the formation of the notion of the pitch.

1. Register-based contradiction ( $\alpha$ -melody)
2. Unstable glissando ( $\beta$ -melody)
3. Sound-soundly stable ( $\gamma$ -melody).

A-melody is one of the archaic types of singing. You can see that this type is similar to the echo during the ceremony, shouts during the funeral and calls for long distances in everyday life. The simplest example of the melodic type  $\beta$  glissando is the loss of the pitch from top to bottom. Of course, the upward or downward glissando is an example of vocal melody. Since the volume of the lung capacity and the size of the human vocal chords are almost the same throughout the world,  $\beta$ -melody is international. Through a  $\gamma$ -melody of type III, you can see a good, noticeable sustained movement of sound. Because of walking in a range of small intervals (from a monochord to a tetrachord), this type is sometimes called “conquering the horizontals” or “walking tones”. Most of the ethnographic example we have is of this type. Inside the modal, narrow-range melodic turns with clearly pronounced speech intonations are usually referred to the pre-modal period. Based on the examples, we can decide that Javanshir Guliyev feels very comfortable with this type of archaic melodic types.

It is necessary to mention the role of semiotic, regulating the working mechanisms of characters and characters in the study of monuments of archaic art. According to the semiotic theory of Charles Pierce, “character-symbol-interpretation” is important for the disclosure of meaning. Without interpretation, the symbol means nothing. Symbols appear to be the cause of demand for man, and humanity fills the void between reality and meaning. The role of semiosis in the formation and

culture of man is enormous. A new cultural experience is not invented every time, but is built within the boundaries of an accessible symbol.

Ancient people and modern composer, representing ancient human as well as modern thinking, use these symbols, symbols and intonations that do not need any translations. The methodology and method used in the article make it possible to better understand the music of the composer and come to philosophical results, which in the end can reveal the face of the modern period.

**Keywords**

*neofolklore, ethnomusicology, semiosis, bricolage, archaic folklore, intonation*

Mammadova, A. (2019), *Siyavuş Kerimi`nin sensizlik ağrısı şarkısının ton ve metin özellikleri*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.2009-2018. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2009-2018>

## Siyavuş Kerimi`nin sensizlik ağrısı şarkısının ton ve metin özellikleri

Aynura Mammadova

Corresponding author:

Azərbaycan Milli Konservatuarı ümumi piyano bölümü öğretmeni. aynurmammadova320@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-6062-040X>

### Özet

Meqalede bestekar Siyavuş Keriminin mahnı yaradıcılığından behs olunur. Mahnı janrı onun yaradıcılığının müsteqil ve esas sahesidir. Xüsusile lirik mahnılar bestekarın musiqi dünyasının esas göstericileridir. S.Keriminin İsmayıl Dadaşovun sözlərinə yazılmış "Sensizlik ağrısı" mahnısının ton ve metn xüsusiyyətləri açıqlanmışdır. Söyləmək lazımdır ki, mahnının poetik dayağını təşkil edən şeir şəkli müxtəlif növlü heca sayı olan setirlərdən ibarətdir. Bele bir şeir ölçüsü melodik quruluşa geniş və inkişaf etmiş xüsusiyyət qazandırmaqdadır. Bestekarın mahnı yaradıcılığında əhəmiyyətli yer alan lirik mahnıların yanaşı, Azərbaycan variasion musiqisində xüsusi əhəmiyyət daşıyan lirik-vetenpərvərlik mahnı növünün də iştirak etməsi vacibdir. Esl lirik mahnıları vasitəsilə bestekar müasir Azərbaycan variasion musiqisinin inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə behrələr vermişdir. Meqalede onun yaradıcılıq biyoqrafisini araşdırmış olduqdan, professional fealiyyətinin bir neçə istiqamətini təsdiqləyə bilərik: ifaçılıq, bestekarlıq, elmi və təhsil fealiyyəti, rektorluq və işıqlandırma, musiqi-ictimai fealiyyət və benzeri. Bu yazıda bir bestekar kimi onun mahnı yaradıcılığı araşdırılmışdır.

### Anahtar kelimələr

*bestekar, mahnı, musiqi, analiz, şiir*

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, görkəmli musiqi xadimi, professor Siyavuş Kerimi professional musiqiçi fealiyyətinə XX esrin 70-ci illərində qədəm qoymuşdur. Senet və yaradıcılıq yolunun tekamül və inkişaf prosesləri daim yüksələn xətt üzrə baş vermişdir. Onun yaradıcılıq biyoqrafiasını araşdırdıqda, professional fealiyyətinin bir neçə istiqamətini müəyyən etmək olar: ifaçılıq, bestekarlıq, elmi və pedaqoji fealiyyət, rektorluq və maarifçilik, musiqi-ictimai fealiyyət və s. Bu meqalede bir bestekar kimi onun mahnı yaradıcılığı təhlilə cəlb olunur. Siyavuş Kerimi bir sıra teatr tamaşalarına yazdığı musiqisi ilə müasir Azərbaycan teatr sənətinin inkişafına öz töhfəsini vermişdir (Mammadova A, 2019, 46). Siyavuş

Keriminin mahnıları müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutur. Demək olar ki, onun hər bir mahnısı ilk səsləndiyi gündən dinləyici qəlbine yol tapa bilmişdir. Musiqi mədəniyyətimizin tacıdır, həyatımızın ayrılmaz bir hissəsidir... Çünki musiqiçilər ele bir sənətle, ele bir elmle, fəlsəfe ilə meşğuldurlar ki, onun tərcüməyə ehtiyacı yoxdur. Musiqinin insanı bir haldan digər hala salmaq qüdrəti var. Musiqi bizi daim, hər yerdə müşayiət edən amildir. Her bir insan musiqi sədaları altında işləməyi, sesi olsa da, olmasa da, öz-özünə zümzümə etməyi xoşlayır (Fərzəliyeva Ü. 2011, 2). Buna ilk növbədə, mahnıların musiqi dilinin milli mənbələrlə sıx bağlı olması imkan verir. Həmçinin, bestekarın hər bir



mahnını orijinal aranjeman etmesi de ehemiyetli rol oynayır. Onların dinleyici terefinden sevilmesinin dige bir sebebi de çoxunun lirik xarakter daşmasıdır. Azərbaycan estrada musiqisinin zengin eneneleri üzerinde yetişen S.Keriminin mahnıları özünün ifade vasitelerinin gözelliği ve zenginliyi, professionallığı, milli musiqi menbelerile bağıllığı, lirik obrazlılığı, melodik özünemexsusluğu ile seçilerek Azərbaycan estrada musiqisinin inkişafında xüsusi merhele teşkil edir. Siyavuş Keriminin professional bestekar kimi fealiyyete başlaması tekce ferdi yaradıcılıq bioqrafiyasının mentiqi davamı deyildi. Onun bestekar yaradıcılığı böyük istedadının ve zengin yaradıcılıq tecrübesinin mehsulu kimi teşekkür tapmışdır (Mammadova A. 2018, 77).

S.Keriminin mahnıları onun yaradıcılığının müsteqil ve esas sahesini teşkil edir. Xüsusiye, lirik mahnılar bestekarın musiqi aleminin esas göstericisidir. Lirik mahnılarında bestekar bütün daxili menevi alemini, düşüncelerini, zerif, ince poetik hisslerini, hemçinin, dramatik-ekspressiv gerginliyi aşılama bilmişdir. Bestekarın mahnı yaradıcılığında mühüm yer tutan lirik mahnılarla yanaşı, Azərbaycan estrada musiqisinde xüsusi ehemiyet kesb eden lirik-patriotik mahnı janrının da özüne yer alması önemlidir. Mehz lirik mahnıları vasitesile bestekar müasir Azərbaycan estrada musiqisinin inkişafına ehemiyetli derecede tövhe vermişdir. S.Keriminin mahnılarının melodiyası öz oxuculuğu ile diqqeti celb edir. Mahnıların melodik teşkilinde söze, onun menasına böyük ehemiyet veren bestekar söz ve musiqinin vehdetine böyük bacarıqla nail olur. Mehz bu sebebden onun mahnılarında deyilen her bir söz ifadeli intonasiyalarla birge daha da tesirli seslenir. Görünür, mehz bu sebebden mahnıların melodikasında danışıq-deklomasiya başlanğıcının üstünlüyünü şertlendirir. Bununla bele, mahnılarda milli kolorit, xalq musiqi

menbelerle bağıllıq onların çox oxucu ve axıcı ifa tarzını qoruyub saxlayır.

Siyavuş Kerimi mahnılarını müasir Azərbaycan şairlerinin (Resul Rza, Cabir Novruz, İsmayıl Dadaşov, Selim Heqqi, Nahid Hacızade ve b.) sözlere bestelemiştir.

Onun mahnılarını mövzu dairesine göre bir neçe qrupa bölmek olar:

1. Sevgi-mehebbet mövzusu (“Ömrümün isteyi”, “Seni röyalarda axtaracağam”, “Sensizlemişem”, “Sensizlik ağrısı”, “Gel,gel,gel, gözelim” ve s.)
2. Patriotik mövzulu. (“Qarabağ”, “Şuşam benim”, “Ana torpaq”, “Dinle dünya”, “Fexr edir oğlunla” ve s.)
3. Müxtelif mövzulu (“Ötüşür zaman”, “İller”, “Tezadlar”, “Möcüzeler adası”, “Bayram axşamı” ve s.)
4. Himn-mahnılar.

Bestekarın mahnı yaradıcılığında milli menbelerle bağıllıq janrın qarşısında geniş imkanlar açıldı. Xüsusiye, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, dinamikliyi, formanın açıklılığının, ladintonasiya dilinin ifadeliliyini, ritmin zenginliyini temin edirdi. Bütün bunların müxtelif musiqi üslubları ile (caz, rok) sintezi maraqlı intonasiya qarışığı elde edirdi. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, bestekarın qarşısında duran başlıca vezife milli özünemexsusluğun qorunub saxlanmasıdır. Mehz bu baxımdan Siyavuş Kerimi öz mahnıları ile Azərbaycan milli estrada musiqisi enenelerinin layiqli davamçısı kimi çıxış edir. Belelikle, XX esrin sonlarından etibaren S.Keriminin mahnıları ile müasir Azərbaycan estrada musiqisine öz ferdi üslubu ile seçilen yeni nefes gelir. Bu, görkemli, istedadlı bestekar ve ifaçıların sıx emekdaşlığı ve birliyi sayesinde mümkünleşir. Onun yüksek bedii deyere malik olan mahnıları bir çox ifaçıların- halhazırda ABŞ-da çalışsan ve 80-ci illerde Azərbaycan

etradada sehnesinde populyarlıq qazınmış Firengiz Rehimbeyovanın, Xalq artistləri Azer Zeynalovun, Nazperi Dosteliyevanın, İlqar Muradovun ve digər müğənnilərin repertuarını bezeyərək müasir estrada musiqimizin inkişafına tekan vermiş və onların hər biri mahnılara öz möhrünü vurmuşdur.

Qeyd etnek lazımdır ki, S.Kerimi öz mahnılarını yaradarkən ifaçılıq rakursunu, ifaçıların ferdiliyini də nəzərə alır. Maraqlıdır ki, o öz mahnılarını besteleyərək və yaxud hər hansı mahnı üzərində çalışarkən sanki onu konkret ifaçı üçün nəzərdə tutur. Məsələn, bir silsilə təşkil edən lirik mahnı qrupu ( "Sensizləmişəm", "Gel, gel, gel, gözəlim", "Sensizlik ağrısı") Xalq artisti Azer Zeynalovun ifasında oxucu və melodik tarzda seslənir. "Ömrümün isteyi" mahnısı isə İlqar Muradovun ifasında daha xəyalpərvər, danışq intonasiyaları zəngin tarzda təqdim edilir. Eləcə də onun ifasında "Ötüşür zaman" mahnısının (sözleri İ.Dadaşova mexasusdur) danışq -deklomasiya tarzli olması tamamilə müğənninin ruhuna cavab verir və s. Bestekarın lirik mahnılarında bir qayda olaraq, qəhrəmanın hissləri, düşüncələri, fikirləri geniş həllini tapır. Bütün bu lirik obrazlılığı, onun çalalarını eks etdirmək üçün poetik məzmunə uyğun ifadə vasitələrindən istifadə olunur. Lirik mahnıların əsas mövzusu - məhəbbət, intizar, tənhalıq, xatirələr, sevinc və s. Mahnılarda tərənnum olunan hisslərin sadəliyi və aydınlığı, ifadə vasitələrinin təbiiliyi və səmimiyyəti onları çox populyar edir. Belə ki, lirik mahnıların çoxunda vahid obrazlı-emosional ahəngə uyğun olan motivlərin intonasiya qohumluğu özünü göstərir. Məsələn, daha çox şüşər ladına əsaslanan mahnıların (S.Həqqinin sözlərinə "Gel, gel, gel, gözəlim", "Ömrümün isteyi" və "Sensizləmişəm", İ. Dadaşovun sözlərinə "Sensizlik ağrısı", C.Novruzun sözlərinə "Gecikmiş məhəbbət" və s.) nümunəsində bunu

aydın görmək olar.

S.Keriminin mahnıları nə qədər müasir olsa da (müasirlik əsasən caz və rok musiqinin üslub elementlərinin, rok musiqi aletlərinin tətbiqi ilə onların aranjemanında, müşayiətində daha qabarıq ifadə olunmuşdur) onlarda milli kolorit daha güclüdür. Mahnıların əsas aparıcı "lokomotivi" olan melodik başlanğıcda milli mənbə özünü daha sabit qoruyub saxlamışdır. Mahnıların bir çoxunda Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığından gələn melodik quruluş tipi, inkişaf prinsipi, formateşikli müşahidə olunur. Onun mahnılarının xalq yaradıcılığı ilə bağlılığı melodik üslubda daha aydın görünür. Mahnıların dərin və mənalı fərdi xarakterini bestekarın melodiylarının xalq musiqisinə, milli musiqi dilinə münasibəti təyin edir. Özündə müasir estrada mahnı janrının ən yüksək keyfiyyətlərini toplayan mahnıların melodik mənbəyi xalq mahnısının intonasiya, struktur və kompozisiya xüsusiyyətləri müəyyənləşdirir. (Halıgzadə, 1985, 20) Mehz xalq mahnı yaradıcılığının xarakterik cəhətləri bestekarın öz yaradıcılığı süzgecindən keçirilərək və müasir estrada musiqisinin xüsusiyyətləri ilə sintezləşərək və müasir poetik mətnlə birləşərək Siyavuş Keriminin mahnılarına özünəməxsusluq verir. S.Keriminin mahnılarının çoxunun melodiyasında xalq mahnılarında müşahidə olunan müəyyən bir dayaq perdenin oxunması, onun etrafında gezişmə prinsipi özünü göstərir. Məlum olduğu kimi, xalq mahnılarında belə gezişmələrin əsas məqsədi ladın dayaq perdələrinin aparıcı funksiyaya daşması ilə bağlıdır.

S.Keriminin mahnıları melodik ifadəliliyi ilə seçilir. Burada milli mənbələrlə bağlılığı onların lad əsasında özünü daha aydın göstərir. Aydın lad əsası və daxili enerjisinə görə Siyavuş Keriminin mahnıları böyük təsir qüvvəsinə malikdir.

Mahnıların melodiyası geniş diapazona malik olur. Oktava ve ondan daha geniş diapazonlu mahnılar üstünlük teşkil edir. Bestekar öz mahnılarının formateşkilinde de xalq mahnı enenelerine arxalanaraq esas prinsiplerden istifadə edir. Tekrarlıq, variantlıq, sekvent inkişaf prinsipleri janrın tebiirindən ireli gelen ceheit kimi çıxış edir. Struktur baxımdan Siyavuş Keriminin mahnılarının çoxu kuplet-neqaret formasındadır. Bestekarın lirik mahnıları, demek olar ki, mülayim, asta templidir ki, bu da onların xarakterindən, obrazlar aleminde ireli gelen ceheitdir. Bestekarın lirik mahnılarının xalq lirik mahnı janrı ile elaesi onların intonasiya quruluşunda aydın özünü göstərir: melodik xettin düzümündə, melodik dönmələrin zirvedən aşağı enən hareketində, dayaq perdələrin oxunmasında ve onlara istinad edilmesində, sekvent inkişaf prinsipinin tətbiqində, ladintonasiya mezmunundan ireli gelen xarakter kadans dönmələrin istifadəsində ve s.

Bununla bele, S.Keriminin mahnıları xalq mahnılarına benzəmir. Bestekar mahnıların melodik teşkilində poetik metnin obrazlı-emosional mezmunundan, struktur hecmindən çıxış edərək danışıq tarzına üstünlük verir. Mahnılarda istifadə olunan poetik metn müxtəlif hecmli heca veznində yazılmış şeir formalarına əsaslanır. Burada hem üçlük, hem dördlük, hem de sərbəst mısralı şeir formaları bestekarın melodiyalarına qovuşaraq üzvi vəhdətdə çıxış edir. Mahnıların musiqi-tematik teşkilində müşayiətin fakturası da əhəmiyyətli rol oynayır. Bele ki, mehz müşayiətin ifadəli, yadda qalan vasitələrlə teşkili obrazın, bedii ideyanın qavranılmasına təsir edir. Mahnıların hem tematik, hem de forma teşkilində vacib ifadə vasitəsi olan faktura işləməsində bestekarın ferdi üslubu özünü daha qabarıq göstərir. Mahnının əsas obraz meğzinin göstəricisi olan müeyyən faktura

tipinə (ostinat fon, polifonik seslərin hörülmesindən eməle gelen çoxseslilik, unison ifa, geniş registr ehatəsi ve s.) sadıq qalmasını onun hem xalq mahnı işləmələrində, hem de öz yaradıcılıq mehsulu olan mahnılarında müşahidə etmək olar. Şübhəsiz, mahnıların mena ve mezmunun çatdırılmasında müşayiət mühüm rol oynayır.

Mahnıların girişləri, xüsusilə diqqəti cəlb edir. Burada bestekar hər dəfə yeni tapıntısı ilə maraqla doğurur. Girişlərdə, həmçinin, bestekarın aranjeman etmə bacarığı özünü parlaq göstərir. Hər bir mahnı fərqli, özünəməxsus giriş, faktura işləməsi və aranjemanı ilə diqqəti cəlb edir. Çox vaxt giriş mövzularının tematik materialı bütün mahnının özülünü teşkil edir. Bele ki, mehz onun intonasiyalarından vokal partiyasının mövzusu doğulur. (Guliyev, 2011, 112) Bu da bütöv esərə tamlıq və bitkinlik verir. Girişin mövzusu çox vaxt vokal partiyada olduğu halda və ya dəyişdirilmiş şəkildə təkrarlanır. Bu menada girişlər mahnılarda ikili funksiya daşıyır. Hem bütövlükdə mahnının ümumi obraz və intonasiya mezmununu hazırlayır, digər tərəfdən, mahnının hissələri arasında bağlayıcı, əlaqəyaradıcı funksiya daşıyaraq vəhdətin, tamın yaranmasına xidmət edir. Müşayiətin özünəməxsus xetti vokal partiya ilə üzvi surətdə birləşərək, onun aparıcı rolunu daha da önə şəkər. Mahnıların müşayiətində, qeyd etdiyimiz kimi, fiqurasialı, ritmik ostinato, burdon ostinat fon, sesaltı birləşmələr müstəqil xarakter daşıyaraq aparıcı funksiya kəsb edir. Müşayiətdə müeyyən mena yükü daşıyan üslub qatların: caz, rok və milli - başlanğıcın uzlaşması (məsələn, "Ömrümün isteyi" mahnısında müasir ifadə vasitələrlə yanaşı kəməncinin partiyasına muğam ifası daxil edilir) fərqli və təzadlı xəttlər eməle gətirir. Bu, daha çox bestekarın instrumental aranjemanlarında özünü göstərir.

Mahnıların metroritmi özünemexsusluğu ile seçilir. Burada zengin ve rengarenk ritmik formullara rast gelmek olar. Xüsusile, mahnıların giriş hisselerinde bestekar her bir mahnının xarakterine ve ruhuna uyğun ritmik variantlar seçir. Burada hem oynaq, temperamentli (meselen, “Sensizlemişem”), hem improvizasiya tarzlı, serbest veznli (“Ömrümün isteyi”), hem de müxtelif ritmik xetlerin birleşdiyi poliritmik struktura ve s. rast gelirik. Mahnıların melodiyasında poetik misraların deqiq ritmi mühüm rol oynayır. Bestekar şeirin ritmine, sözlərin ritmine hessascasına yanaşır və melodik strukturun teşkilində şeirin ritmik vurğularına diqqet verir və onların musiqili frazalarda düzgün qoyuluşuna riayet edir. S.Keriminin mahnılarında istifadə etdiyi ritmik formullar milli menbelerlə sıx bağlıdır. O, 6/8 metroritmik formulların müxtelif variantlarından istifadə etməklə mahnılarının milli özünemexsusluğunu, xüsusile, vurğulayır. Melum olduğu kimi, çox parlaq və koloritli olan ritmoformulu və onun müxtelif variantları Azərbaycan xalq musiqisinin xarakter musiqi elementlərindən biridir. Bundan elave, sinkopalı ritm də mahnılarda geniş tətbiq olunur. Bütün deyilənləri təsdiq etmək üçün mahnılara müraciət edək.

Diqqetelayiq haldır ki, lirik mahnıların çoxunu (Selim Heqqinin sözlərinə “Gel, gel, gel, gözəlim” və “Ömrümün isteyi”, İsmayıl Dadaşovun sözlərinə “Sensizlik ağrısı”, Cabir Novruzun sözlərinə “Geçikmiş mehebbət”) bestekar şüster ladında bestelemişdir. Melumdur ki, şüster Azərbaycan lad sisteminde qemgin, kederli ehval-ruhiyyə oyadan muğamdır. Mahnıların intonasiya esası üçün bu ladın seçilməsi onların obrazlı-emosional məzmununa tamamilə uyğundur. “Sensizlik ağrısı”- sevgilisindən ayrılmış, tənhalıq həsreti ilə qəlbi alışıb yanan aşiqin qemli elegiyası, ağısıdır. Mahnı orijinal müşayieti ilə diqqeti celb edir. Xüsusile, mahnıya olan giriş olduqca maraqlı doğurur. Burada fakturanın çoxqatlılığı özünü göstərir. Belə ki, evvelce gitaranın ritmik fiqurasıyalı fonuna nefesli aletin sınıq xətli mövzusu, sonra isə soprano qadın sesinin vokalizi qovuşaraq müstəqil xetlərin tamda birliyini yaradır. Belə bir mürekkeb ses komplekslərinin vəhədi olduqca düşüncəli və xeyali bedii obrazı canlandırır.

Mahnının vokal partiyası girişin mövzusunda fərqli və ona təzadlı olan intonasiya materialına əsaslanır. Vokal lirikada poetik mətnin bütün

Andante

İl - lər - də ay - lar - da ay - rı - lan yol - lar - da mən so - ni ta - pay - dım kaş.

Mə - na - lı göz - lə - rin tək - li - yə

döz - mö - yib bir dö - nüb ba - xay - dı kaş.

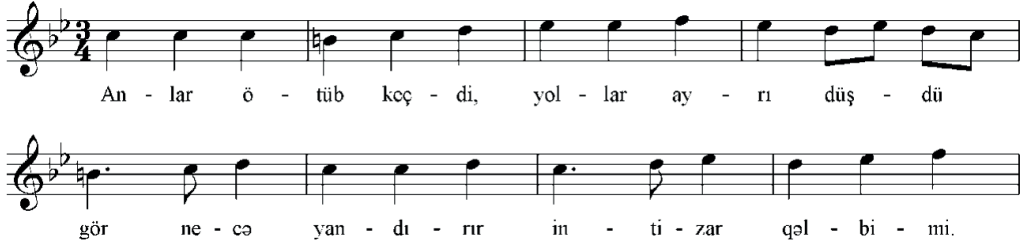
Nota 1: Sensizlik ağrısı şarkısının vokal partiya giriş bölümü

ifadeli frazaları dolğun ve deqiq ifadesini tapmışdır.Mahnının poetik metninin misralarının serbest ölçüde olması melodik misraların da qeyri-kvadratlığını töredir. Qeyd edek ki, mahnının poetik esasını teşkil eden şeir forması müxtelif heca sayı olan misralardan ibaretdir. Meselen, I ve II

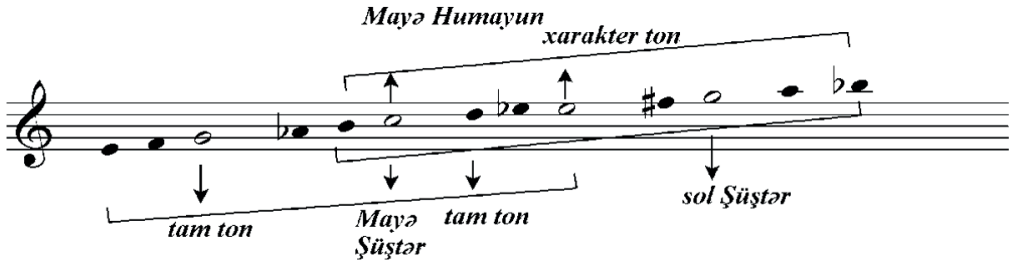
misralar 19 hecalı, III misra - 18 hecalı, IV ve V - 12 hecalı ve s. quruluşludur. Şübhesiz, bele bir şeir ölçüsü melodik struktura geniş ve inkişafı xarakter qazandırır. Mahnı do şüşter tonallığında ve geniş melodik diapazonda (sol1 - lya bemol2) bestelenmişdir. Ladın en yüksek perdesinin bir neçe defe tekrarlanaraq



Nota 2: Melodik inkişaf



Nota 3: Şarkının dramaturji inkişafı



Nota 4: Lad sxemi.



Nota 5: Tamamlayıcı tonda gerarlaşma



oxunması prinsipi ile (mi-bemol) başlayıb tedricen aşağı enerek maye (do), sonra ise tamamlayıcı tonları (sol) üzerinde qerarlaşan melodik şekil çox ifadeli ve tesirli musiqi obrazı yaradır.

Qem, qüsse doğuran bele bir parlaq karakterli mövzunun ikinci defe de tekaralanmasına (poetik metnin ikinci misrasına tesadüf edir) ehtiyac yaranır. Poetik misraların uzun ve çoxhecalı (19) olması melodik misranın da bir neçe frazadan teşkil edilmesine tekan verir. Bele ki, evvelce, yüksek mi-bemol tonundan mayeye ilk kiçik mesafeli eniş , sonra yeniden mayeden daha aşağı perdelere hareket baş verir ve nehayet, üçüncü defe tamamlayıcı tonun tesdiqi mümkün olur. Mahnının sonrakı (III poetik misraya esaslanan) melodik inkişaf xetti esasen maye perdenin etrafında dolanan ve ona istinad eden frazalardan emele gelir (Nota 2).

Lakin hemin musiqi cümlesinin ikinci defe tekrarı zamanı IV ve V poetik misraların birleşerek teqdim edilmesi (birlikde 24 hecalı misra emele gelir) onun genişlenmesine ve daha yüksek

seslerin elde edilmesine, dramaturji inkişafın derinleşmesine tekan verir(Nota 3).

Mahnının kulminasiyası neqaretin hissesine düşür. Burada sol şüşter ladına, hetta, do humayuna da modulyasiya özünü gösterir. Bele bir lad-tonal deyişkenlik emosional gerginliyin, heyecanın daha da artması ile elaqedardır (Nota 4):

Evvelce, do şüşter üçün karakter olan perdeler, xüsusen de tamamlayıcı ton (sol) zile köçürülerek oxunduqdan sonra bu perde sol şüşterin mayesine beraberleşir ve belece yeni tonal seviyye elde olunur. Lakin musiqi fikri maye perdede deyil, aşağı hareket ederek tamamlayıcı tonda (re) qerarlaşır (Nota 5).

Neqaretin mövzusu ikinci defe tekarlandığı zaman artıq musiqi fikri bir qeder de genişlenerek, birinci defe olduğu kimi, sol şüşterin tamamlayıcı tonunda deyil, artıq evvelce do - humayunun karakter tonunda (mi bemol), sonra ise mayenin alt aparıcı tonunda (si) qerarlaşaraq darmatik anı daha da qatılaşdırır. Bu zaman poetik metnin en tesirli ve menalı misraları, onun esas

Na - kam qal - dı ar - zum, ay - rı - lıq ul - du - zum bir yol - luq  
 sö - nøy - di kaş, bir yol - luq sö - nøy - di kaş.

Nota 6: Neqaretin 2. defa tekrarı

meğzi kederli ifadesini tapır (Nota 6). Neqaretin sonraki inkişaf merhelesinde yeniden do şüştəre dönüş baş verir ve mahnı tamamlayıcı tonda (sol) biterek tam kadans yaradır. Qeyd olunduğu kimi, mahnı bend-neqaret formasında bestelenmişdir:  
bend: aa+bb1 neqaret: cc1+dd1

Onun ikinci bendi tekrar prinsiplidir. Bütövlükde mahnının melodik strukturunda merheleli inkişaf prinsipi, qeyri kvadratlılıq poetik metnin obrazlı mezmunu ile sıx bağlıdır.

### **Sonuç**

Belelikle, aparılan tehlillerden bele bir neticeye gelebilir ki, Siyavuş Keriminin mahnılarında musiqi ve bedii sözün imkanlarından meharetle istifade olunaraq yadda qalan, yüksek senetkarlıq keyfiyyətləri eksini tapmışdır. Onları dinledikce müellifinin özünemexsus yazı üslubuna, heç kime benzemeyen aranjeman etme bacarığına, üreyə yatan musiqi dilinə malik olduğuna inanırsan. Mahnıların melodik ifadeliliyi, dərin lirik obrazlılığı, ritmik elvanlığı və s. yüksək bedii keyfiyyətləri Azərbaycan müasir estrada musiqisinin inkişafına tekan verən dəyərli nümunədir.

### **Kaynakça**

Azərbaycan xalq şarkıları. I c. /Düzenleyen S.Kerimi; red.: E.Dadaşova. - B.: Önder, 2005. - 168 s.

Azərbaycan xalq şarkıları. II c. /düzenleyen S.Kerimi; red.: E.Dadaşova. - B.: Önder, 2005. - 128 s.

İsmayılzadə R. Azərbaycan xalq şarkıları. // Azərbaycan xalq müziği. Denemələr. B., Elm, 1981. s. 52-85.

Guliyev A. Azərbaycan mugamının müzik dramaturjisində kontrastlıq prinsipləri. / I Uluslararası mugam festivali, Doğu-batı, 2011, 135 s.

İsmayılov M.S Azərbaycan Xalq müziğinin lad özellikleri. Bilimsel notlar . seri XIII N02 (7). B.: yayımevi.AFK, 1969. c.3-8

Halıgzadə F. Azərbaycan Xalq müziği ritmi. Aday tez özeti, M.: 1985. 22 c.

Mammadova A. Siyavuş Keriminin bestekar fealiyyətinə bir nezer. Azərbaycan Milli Konservatoriyası dergisi. N 1, Bakı, 2018, s. 77-80

Mammadova A. Siyavuş Keriminin "Hamlet" faciesinə musiqisində esas qəhrəmanların seçiyyəsi. Azərbaycan Milli Konservatoriyası dergisi. N 1, Bakı, 2019, s. 46-49

Ferzeliyeva Ü. (27.10.2011) Siyavuş Kerimi: «Muğam terapiyası layihəsi üzərində işləyirik. TİBB gazetesi. №19-20, s. 2

## Intonation and text specifications of Siyavush Karimi's song "pain being without you"

### Extended Abstract

One of the Famous musicians of the Republic of Azerbaijan, professor Siyavush Karimi started professional music activity in the 1970s. The evolution and development processes of his art and creativity have always acted on the rising line.

When we examine his creative biography in the article, we can define several aspects of his professional activity: performing, composing, scientific and educational activities, rectorate and enlightenment, music-social activity and etc. Especially, his musical creativity is researched in this article.

The musicals of Siyavush Karimi occupy a special place in modern Azerbaijani musical culture. We should also note that every single music he had made available to his listeners from the first day he performed. First of all, it enables music to be more dependent on national sources. At the same time, the composer's original composition of each song has an important role. Another reason for their being loved by the audience is that they are lyrical character.

The songs of Siyavush Karimi consist of the free and essential area of his creativity. In particular, lyrical songs are the main indicator of the composer's musical world. In lyric songs, the composer was able to instill his all the inner-spiritual world, thoughts, elegant, subtle emotions, as well as dramatic-expressive tension. Along with the lyrical music that plays a significant role in the composer's musical creativity, it is important to keep place the genre of lyric-patriotic music, which is also particularly important in the variety music of Azerbaijan.

The melody of the S. Kerimi's songs attracts attention with its fluency. In the melodic structure of the songs, the unity of words and music were harmonized by the composer, who attached great importance to its meaning. Therefore, every word used in his songs is even more effective with expressive tones. In any case, the main reason for this is that the melody of the song creates the advantage of the start of the sparkling speech.

Nevertheless, national color in songs, their commitment to folk musical sources keep their style of playback and fluent preform. In the Composer's song creativity, the cohesion to the national sources gave wide opportunities to the genre. Specifically, aforementioned above, it provided dynamism, uniformity of the form, expression of language (ton), rhythm richness. Specifically, as mentioned above, it was providing the dynamism, openness of form, expression of language (ton) language, rhythm richness. The synthesis of all these types of musical genres (jazz, rock) has brought an interesting tone of confusion. However, despite all this, the main task facing the composer is to preserve national originality and richness.

Thus, from the end of the 20th century, with the music of S.Karimi, can be assumed that, as a new breath of modern Azerbaijan variety music was selected by its own style. It becomes possible thanks to the strong collaboration and unity of famous, talented composers and singers. His songs of high art value, decorating the repertoire of many artists - Firangiz Rahmmbayova, currently working in the United States and gained popularity in the 80s in the field of Azerbaijan variety, people's artist

Azar Zeynalov, Nazpari Dostaliyeva, İlgar Muradov and other singers contributed to the development of modern music of Azerbaijan and made their own songs.

The melodic structure of the Azerbaijani folk music creativity, the development principle, the organization of the form is observed in many songs. The connection of his music with folk creativity is more apparent in the melodic style. The connection of composer melodies to folk music, national music identifies the deep and important feature of the songs.

The melodic source of music that collects the highest features of the music genre is the tone, structure and musical features of folk music. The melodic source of music that collects the highest features of the music genre in the modern variety defines the tone, structure and musical features of folk music. It gives uncertainty, originality to the music of Siyavuş Karimi by filtering through the composer's own creative the characteristic features of original folk music creations and synthesizing with modern varieties of music and combining with modern poetic text.

Singing a certain piece of the popular songs, the passage principle around it shows itself in the melody of most of the music of Karim. As determined, the main purpose of such passages in folk songs depends on the executive functions of the transport of style beating sound. The songs of S. Karimi are selected by melodic expression power. Here, the commitment of national resources according to the tempo shows itself more clearly. The music of Siyavuş Karimi has the great impact power due to obvious genre and his internal energy. The melody of music has a wide range. Octave songs and the wider range of songs from it

prevail.

The composer uses the basic principles, based on the traditions of folk music, in the organization of his musical form. Repetition, diversity, and sequence development principles are the cause of the genre requirement. From a structured perspective, most of the music of Siyavuş Karimi is in the form of a clause-transplant. The composer's lyrical musics, we can note, are mild, heavy temp, which is a characteristic of their characteristic, imaginary world. The connection of the composer's lyric music with the folk lyric music genre clearly shows in their tone structure: in the order of the melodic line, in the movement of melodic turns down from the top, singing the beating voices and in reference to them, in the application of the principle of successive development and in the use of characteristic cadence returns from the tone content, and so on. From this point of view, we can conclude that, in the songs of Siyavuş Karimi are reflected their high mastery characteristics which in their brains using skillfully the music and artistic vocabulary. As you listen to them, you believe that the author has his own style of writing, the ability to arrange arrangements that are not unique, and the music that is close to the heart.

The high artistic features of melodic expression of music, deep lyrical color, rhythmic tone sand etc. are a valuable example of influencing the development of modern Azerbaijani music.

## **Keywords**

*composer, song, music, analysis, poetry*

Humbatova, A. (2019), *Ramiz Mustafayev'in müşayietli xor işləmələrinin üslub xüsusiyyətləri*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.2019-2026. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2019-2026>

## Ramiz Mustafayev'in müşayietli xor işləmələrinin üslub xüsusiyyətləri

Aynur Humbatova

Corresponding author:

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakü Müzik Akademisi  
aynur.humbatova.89@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-1213-6584>

### Özet

Məqalə Ramiz Mustafayevin müşayietli xor üçün xalq mahnı işləmələrinin təhliləsinə həsr edilmişdir. Onların sırasında müşayiet və xor, müşayiet xor və solist tərkibi nəzərə çarpır. İşləmələrdən yalnız biri 3 səslili xor üçün nəzərdə tutulmuşdur, digərləri hər biri 4 səslili xor partiyasına malikdir. Dörd xor işləməsinə solist partiyası da yer almışdır. R.Mustafayevin müşayietli xor işləmələrində ilk növbədə vokal səsin imkanları xalq mahnı ifadəliliyinin əsas üslub xüsusiyyətləri ilə uzlaşır. Xor musiqisinin sirlərinə yaxşı bələd olan bəstəkar işləmələrdə kollektivin vokal imkanlarını üzə çıxarmaqla yanaşı, mahnının obraz-emosional məzmununun çatdırılmasına da xüsusi diqqət yetirir. Qeyd olunan xüsusiyyətlər məqalədə araşdırılır.

### Anahtar kelimələr

*bəstəkar, xor, instrumental müşayiet, işləmə, xalq mahnısı, üslub*

Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının zəngin janrını ifadə edən xalq mahnıları özündə böyük tarixi, aid olduğu xalqın yaşamını, heyat tərzini, adət və ənənələrini, fəlsəfi-psixoloji, sosial, meşət, dini və dünyəvi baxışlarını, sevinc və kədərini, qəhrəmanlıq salnamələrini əks etdirən unikal sənət nümunəsidir. Xalq mahnıları xalqın özü qədr qədim olmaqla yanaşı, dinamik heyatın ən inkişafı və rəngarəng janrlarından biridir. Bu janrın daşdığı bədii-emosional məzmun, ladintonasiya, melodik və ritmik informasiya milli musiqinin keçdiyi təkamül prosesini izləməyə imkan verir. (Hacıbəyov, 1985, 44) Xalq mahnılarının qorunması üçün toplanaraq nota salınmasını, elmi tədqiqatla cəlb edilməsinin vacibliyini vurğulayan Ü.Hacıbəyli öz əsərlərində bu janrdan defələrlə bəhrələnmişdir. "El mahnıları Azərbaycan xalqının ehval-ruhiyyəsini şərh, zövq musiqisini bəyan şeir və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsinə təyin

edə bilən böyük bir material olduğundan onun istər musiqi, istər edebi, istər psixoloji, istər etnoqrafik əhəmiyyəti çox böyükdür. Bu səbəbdən onların və (mümkün olduqca ən qədim) zamanlardan bəri yadda qalanlarını və indi mövcud olanlarını, hər il yenidən çıxanlarını harada da olsa yığıb nota salmaq və nə münasibətlə meydana çıxardığını dəxi öyrənib təfəsilatla yazmaq ən vacib işlərdən biridir" (Qafarova, 2009, 46).

Xalq mahnı işləmələrinin bəstəkar yaradıcılığında yer alması janrın yaradıcı prosesində yeni istifadə metodlarının yaranmasına səbəb oldu. Bu baxımdan xor üçün nəzərdə tutulan işləmələr xüsusi qeyd olunmalıdır. R.Mustafayevin yaradıcılığında xalq mahnısının xor üçün işləmələri bir neçə növde təqdim olunur (Quliyev, 2007, s159-161). Onların sırasında müşayietli xor üçün nəzərdə tutulan işləmələr mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Ramiz Mustafayev'in

yaradıcılığının en böyük şahesini xor eserləri təşkil edir. Bestekarın bu qebildən olan eserləri Azərbaycan xor musiqisinin zenginliyini və nailiyyətlərini özündə ehtiva edir. Bunlardan Ana, Hüseyn Cavid, Neriman Nerimanov, İnam, Menim müasirim, salatın, Mehmed ve Leyla, Nizami Gencevinin 800 illiyinə yazdığı Nizami oratoriyaları, hak sendedir, Şevçenko, Samed Vurgun, Kür-abşeron kantataları, bu qan yerde qalan deyil, neden yarandın, Füzuli, V. Adıgözelov ilə birgə yazdığı sebuhi, vokal-simfonik poemaları, Lenkeran lövhələri süitəsi, 200'dən çox xalq mahnısının xor üçün işləmələri və s. bu kimi eserləri misal göstərə bilərik (Tehmirazqızı, 2010). Ramiz Mustafayev istedadlı olmaqla yanaşı, həm də çox zəhmətsevər bir insandır. O öz yaradıcılığında heç vaxt pauza vermir, o daim yaradıcılıq axtarışındadır (Memmedova, 2007, s.50). Xor işləmələrindən sekkizi fortepiano müşayietli ilə yazılmışdır. Onların sırasında "Yaylıq" (müşayiet, 4 sesli xor), "Ey gözəl" (müşayiet, 4 sesli xor, solist), "Sevgilim" (müşayiet, 4 sesli xor, solist), "Ay gözəl" (müşayiet, 4 sesli xor), "Qara gile" (müşayiet, 4 sesli xor), "Qara teller" (müşayiet, 4 sesli xor, solist), "Aman ovçu" (müşayiet, 4 sesli xor, solist), "Leylam" (müşayiet, 3 sesli xor), "Sevgilim" (müşayiet, 4 sesli xor) xalq mahnılarının əsasında bestələnmiş xor işləmələridir. Göründüyü kimi bu işləmələr də müəyyən meyarlara görə qruplaşır. Onların sırasında müşayiet və xor, müşayiet xor və solist tərkibi nəzərə çarpır. İşləmələrdən yalnız biri 3 sesli xor üçün nəzərdə tutulmuşdur, digərləri hər biri 4 sesli xor partiyasına malikdir. Dörd xor işləməsinə solist partiyası da yer almışdır (Zöhrabov, 2001, 80).

#### **"Qara teller" xalq mahnısı:**

Burda əsasında xor işləməsi solo, xor və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. İşləmə 5 xanelik instrumental girişlə başlanır. Onun mövzusu əsas melodiyanın hər hansı bir frazasını ifadə etmir, daha çox aletin texniki imkanlarını nümayiş etdirən

passaj və arpeciolarla xarakterikdir. Arpeciolu akordlar daha sonra instrumental müşayietin əsasını təşkil edir. Xor partiyası isə hamofon-harmonik fakturaya malikdir və fortepiano partiyasına sanki dəstək funksiyası daşıyır. Bestekar sanki insan seslərinin təmri vasitəsilə bir ansambl müşayietli əldə etmişdir.

Üç xane sonra fortepiano müşayietində də arpecio harmonik akordlarla evezlənir və çoxqatlı orkestr seslənməsi əldə olunur. 7-ci xanədən başlayaraq isə onun partiyasında girişin mövzusu verilir ki, bu da əsas melodiya kontrapunkt təşkil edir. İşləmənin sonuna yaxın isə solist partiyası susur və əsas melodiya Soprano seslərinə həvalə olunur. Tenor partiyası unisonluq təşkil edir. Kadansı ifadə edən son iki xanədə isə əsas melodiya fortepiano partiyasında da səsləndirilir.

Qeyd edək ki, xor partiyasının hamofon-harmonik quruluşunda bestekar seslərin xromatik hərəkətindən istifadə etmişdir. Xüsusilə sonuncu misranın xor tərəfindən ifası zamanı Alt partiyasında yaranan divizide bunu müşahidə etmək olar. Bu tip keçidlər, xromatik qammavari hərəkətlər R.Mustafayevin xor işləmələri üçün xarakterikdir.

#### **"Ay gözəl" xalq mahnısı:**

Burda da əsasında xor işləməsi 8 xanelik instrumental girişlə başlanır. Onun mövzusu mahnının melodiyasına xas motivlərə əsaslanır. İlk iki xane daha sonra yuxarı registrdə genişləndirilərək, sekvensiyalarla aşağı enir. Son iki xanədə yenidən passajla yuxarı registre keçən melodiya kadans motivi ilə sona yetir. Bu melodiya daha sonra xor partiyasının ikinci cümləsində, Soprano sesində ifa edilir.

4 sesli xor əsas melodiyanın Tenor partiyasında ifası ilə başlanır. Digər seslərdə isə bestekarın tez-tez tətbiq etdiyi zərb müşayietini xatırladan partiyalar yer almışdır. Ritmik zərbələri vurğulayan tek- tek seslər "dum" hecası ilə ifa edilir.



Nota 1: Ay gözəl folk mahnısı

Maraqlıdır ki, bestekar esas melodiyanın davamını ikinci cümlede Sopranoya hevalə edir. Bu işləməni de esas melodiyanın yerdeyişmə prinsipi ilə işlənməsini eks etdiren nümunələrə aid etmək olar.

İkinci cümlenin ifası zamanı Soprano sesini sadəcə Altlar müşayiet edir. Digər seslərdə isə bir cümle boyu pauza müşahidə edilir. Üçüncü cümle ikincinin bir qeder variantlı təkrarıdır. Onu bütün seslər müşayiet edir. Bu zaman Alt sesində zərblə müşayiet tipi, digər seslərdə isə harmonik fon yaradan tərkiblər yer alır.

İşləmədə aktivlik nümayiş etdirən partiya fortepianoda müşahidə olunur. İkinci və cümlənin ifası zamanı fortepiano müşayietində esas melodiya, üçüncü cümlənin ifasında isə girişin materialı səsləndirilir. Bu da işləməyə bir dolğunluq və ansambl səslənməsi gətirir. R.Mustafayevin müşayietli xor üçün işləmələrində fortepiano partiyası parlaq və obraz-emosional ələmin formalaşmasında özünəməxsus əhəmiyyət daşıyan mövqeyə sahibdir. Bu baxımdan "Ay gözəl" xor işləməsi nümunə ola bilər.

#### "Qara gile" mahnısı:

Esasındaxor işləməsi 1981-ci ildə yazılmışdır. Geniş həcmli instrumental girişə malik bu işləmədə maraqlı cəhətlərdən biri də xor partiturasının quruluşunda nəzərə çarpır.

Bele ki, bestekar esas melodiyanı müşayiet edən digər seslərin partiyasında evvəldən sona qədər harmonik fon yaradan tərkiblər vermişdir. Bu da işləmənin sanki solist və ansambl müşayietini ehmval-ruhiyyəsini yaratmış olur.

Bundan əvvəl giriş haqqında qeyd etmək lazımdır. Bele ki, girişin məzmununu xalq mahnısının motivləri üzərində qurulmuşdur və bitmiş formaya malikdir. Onun quruluşu iki cümleli periodu ifadə edir. İkinci cümlənin repriza vasitəsilə təkrarı zamanı kadansın dəyişməsi üç cümlelilik ehmval-ruhiyyəsi yaradır.

Sopranonun ifasında səslənən melodiyanın birinci cümlesi 6 xanədən ibarətdir. Onu müşayiet edən digər partiyalarda xane boyu saxlanılan seslər "a" həcası ilə ifa olunur. Bas sesində mahnının lad əsasını eks etdirən istinad perdesinin vurğulanması, Tenor və Alt partiyasında isə aşağı istiqamətli xromatik hərəkət yer alır. Maraqlıdır ki, bestekar fortepiano partiyasında da müşayiet xarakterli məzmun nümayiş etdirir. Onun hamofon-harmonik strukturu ümumi səslənməyə xoral xarakteri verir. Lakin işləmənin bu bölməsi sanki xanəndə ifasını və instrumental ansambl müşayietini xatırladır. Cümlənin sonunda fortepiano partiyasında yer alan kiçik passaj da buna nümunə ola bilər.

İkinci cümlenin təqdimatında da heç bir dəyişiklik baş vermir. Üçüncü cümlenin ifasında xor partiyası passivliyini saxlasa da, fortepiano müşayietində canlanma müşahidə edilir. Sağ elin partiyası esas melodiyı ifa edir.

Mahnının orta hissəsində yer alan 4 misralıq bölmedə fortepiano partiyası eyni tarzde esas melodiyı seslendirir. Xor seslərində sesaltı müşayietdə yene de xromatik sekundalar aşağı istiqamətə yönəlmişdir. Tedicən ölçüdə genişlənmə baş verir və çərekler yarım notlarla evezlenir.

İşləmədə esas melodiyanın vurğulanması mahnının xanənde ifası təssüratını yaratmağa yönəlmişdir. Melumdur ki, "Qara gile" xalq mahnısı ifaçıdan mehəret tələb edən musiqi məzmununa malikdir. Geniş diapazona malik olmasa da, onun ifasında tətbiq edilən çoxlu sayda melizm və xırdalıqlar xanəndədən peşəkarlıq və lirik üslub tələb edir. Bestekar xor işləməsində mahnının bu xarakterini önə çəkərək, onun təfsirində esas melodiyanın qabarıq

seslənməsini təşkil etmişdir. Esas melodiyı ifa edən Soprano sesləri öz mövqeyini sona qədər qoruyub saxlamışdır. Onunla yanaşı, digər seslərdə verilən müşayiet partiyası sanki solisti müşayiet edən ansambl kimi çıxış edir. Lakin bu müşayiet tipinin digər işləmələrdə müşahidə etdiyimiz instrumental müşayietdən fərqi var. Belə ki, burada bestekar esas melodiyı müşayiet edən digər seslərin partiyasında instrumental və zərb seslənməsinə nail olmağa çalışır. Eksinə bu işləmədə daha çox ses qatlarının çoxluğu esas melodiya nisbətən sesaltı xətlərin verilməsi ilə seçiyələnir. Bu da xalq mahnısının həzin və sakit təbiətini eks etdirir. Bir qədər də deqiqləşdirsək, xorun esas melodiyı müşayiet etməsi fortepiano partiyasının müşayiet funksiyasını gücləndirməyə deyil, eksinə xor seslənməsini dəstəkləməyə xidmət etmiş olur.

**"Sevgilim" xalq mahnısı:** Tehlilə cəlb etdiyimiz növbəti nümunə "Sevgilim" xalq mahnısına əsaslanır. 1999-cı ildə yazılmış bu işləmə xanənde repertuarında olduqca məşhurdur. "Sevgilim" xor işləməsi geniş

S  
A  
T  
B

qız.sə-nin tək de - yil göy - şək ay de-yil göy-çək de-yil göy-çək  
e - şit-mi-şəm ya - lan ger - çək ay ya-lan ger-çək ya-lan ger-çək

*mf*

3

Nota 2: Sevgilim xalq mahnısı

instrumental girişli nümuneler sırasına daxildir. Giriş 12 xanelik hecmi ile mahnının leytmotivi üzerinde qurulmuşdur.

İşlemede nezere çarpan daha bir cehet evvelki nümunelerde rast geldiyimiz seslerin paylanma prinsipinin istifadə edilmesidir. Bele ki, esas melodiyanın ilk iki xanesi Tenor ve Bas partiyasında unison halda seslendirilir. Davamı ise bütün xor terefinden ifa edilir. Lakin burada seslerin melodik xetti ferqlenir. Bele ki, Tenor ve Soprano sesleri oktava unisonunda verilir, Alt sesi Soprano ile kvarta unisonunda melodiya paralellik teşkil edir. Basın partiyası müsteqil olsa da, onun ritmik şekli esas melodiya ile eynilik teşkil edir.

Fortepiano partiyasında bestekar daha çox harmonik fakturaya üstünlük vermişdir. Onu teşkil eden akkord terkipleri ise xorun partiyası ile üst-üste düşür. Belekile de çoxsaylı unisonlar neticesinde, tutti seslenmesi yararır. Birinci cümle repriza vasitesile tekrar edilir. Növbeti cümle ise bir defe keçir, lakin onun da fakturası, partiyaların paylanması birinci cümle ile yenilik teşkil edir. 4+4 iki cümleden ibaret period tamamlandıqdan sonra girişin mövzusunu teşkil eden növbeti period başlanır.

Burada xor partiyalarında deyişiklik nümayiş olunur. Bele ki, ilk xanede Alt-Soprano, Tenor-Bas tersiya münasibetinde qurulmuş paralel melodik xetler esas melodiyayı müşayiet edir. Daha sonra ise bu münasibet eyni not üzerinde ritmik ostinatoya çevrilir. Birinci perioddan ferqli olaraq burada birinci cümle tekrarlanır. İkinci cümlede faktura, seslerin inkişaf istiqameti ve xarakteri olduğu birinci periodda olduğu kimidir.

Fortepiano partiyasında da deyişiklikler diqqeti celb edir. İşlemenin evvelinde üstünlük teşkil eden akkordlu faktura melodiya ve arpeciolu müşayietle evezlenir. Sağ elin partiyasında esas melodiya verilir.

İkinci period xalq mahnısının neqaret funksiyasını yerine yetirdiyi üçün bestekar işlemede bu periodu bir daha tekrarlamış ve bununla da xalq mahnısının quruluşunu qoruyub saxlamışdır.

**“Leylam” xalq mahnısı:** Xor işlemesi maraqlı partiturası ile diqqeti celb edir. 10 xanelik fortepiano girişinde bestekar mahnının motivlerinden istifadə ederek orijinal musiqi mezmunu teqdim edir. Onun xarakteri mahnının ümumi ehval-ruhiyyesi ile sesleşir. Xüsusile son iki xanede “d” sesi üzerinde 16-lıqların tekrarlanması şen xarakteri bir qeder de güclendirir. Xor partiturasında da maraqlı quruluş yer almışdır. Melodiya enenevi olaraq Soprano sesine hevale edilmişdir. İşlemenin evvelinde onu sadece Tenor ve Alt sesleri müşayiet edir. Onların çıxışı sanki Soprano ile duet teşkil edir ve her xaneden bir replika şekilli partiyaya malikdir.

Bu quruluş işlemenin sonuna qeder saxlanılır. Mahnının kuplet hissесinin melodiyası fortepiano müşayietinde seslenir. Neqaret kimi çıxış eden misralarda ise dördüncü ses de qoşulur, lakin bu Bas deyil. Qadın xoru üçün nezerde tutulmuş bu işlemede xor partiyası sadece I oktava daxilinde yerleşir. “hey” nidaları ile verilen parçada ise xorun yuxarı sesi esas melodiyayı tekrarlayır. İşleme girişin son xaneleri üzerinde tamamlanır.

### Sonuç

Aparılan tehliler neticesinde deye bilerik ki, R.Mustafayevin müşayietli xor işlemlerinde ilk növbede vokal sesin imkanları xalq mahnı ifaçılığının esas üslub xüsusiyyetleri ile uzlaşır. Xor musiqisinin sirlere yaxşı beled olan bestekar işlemlerde kollektivin vokal imkanlarını üze çıxarmaqla yanaşı, mahnının obraz-emosional mezmununun çatdırılmasına da xüsusi diqqet yetirir. Müşayietli xor işlemlerinde fortepianonun rolunu qeyd etmek lazımdır. Bestekar bu aleti sadece müşayiet mövqeyinde saxlamayaraq,

onun tembr xüsusiyyətlərindən ustalılıqla istifadə etmişdir. Milli musiqinin, folklor enenələrinin derindən menimseyen bestekar ferdi üslubunu zenginləşdirmişdir. Lakin bununla yanaşı onun yaradıcılığında özünəməxsus cəhətlərə malik orijinal üslub nümayiş etdirilir. R.Mustafayevin yaradıcılığı xalq musiqi mənbəyindən behlənməklə yanaşı, onun sənətkar tefəkkürünün süzgecindən keçən yeni keyfiyyətlər əldə etməsinə təkan vermişdir.

#### **KAYNAKÇA**

Hacıbəyov, Ü.E., (1985). Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı.

Qafarova, Z.H., (2009). Ramiz Mustafayev. Bakı: Seda.

Zöhrabov, R., (2001). Ramiz Mustafayev. "Musiqi dünyası" Dergisi. S. 3-4, səh. 78-81

Quliyev, C.R., (2007). Azərbaycan xalq mahnılarının işlənilməsinə dair bezi mülahizələr. "Musiqi dünyası" Dergisi. S. 1-2 (31), səh.159-161.

Memmedova, L.M., (2005). Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycanda xor ifaçılığının sənəti (bezi sənədlərin izi ilə). "Musiqi dünyası" Dergisi. S. 3-4 (25), səh. 98-103.

Təhmirazqızı S. (15.10.2010). Unudulmaz sənətkarlar: Ramiz Mustafayev. / Mədəniyyət qəzetəsi.

## Ramiz Mustafayevs style features in choir arrangements with accompaniment

### Extended Abstract

Folk songs, representing the rich genre of folk music, are a unique examples of art. They reflect a great history, the daily life, lifestyle, customs and traditions of the people, philosophical-psychological, social, domestic, religious and secular perceptions, joy and sorrow, heroic chronicles. Folk songs are as old as the history of the people. U. Hajibeyli emphasized the importance of collecting folk songs and of composing them to eternalize and of working with them in scientific researches. He has repeatedly used this genre in his works.

The popularity of folk songs in composers' work has led to the creation of new methods of use. It manifests their creativity. In the work of R. Mustafayev there are several styles of performance of folk song for choir. Among them, the accompaniment choir is of great importance. Eight pieces of choreography are written in piano accompaniment. Among them are "Yaylıq" (accompaniment, 4 part chorus), "Ey, gözəl" (accompaniment, 4 voice choral, soloist), "Sevgilim" (accompaniment, 4 part choir, soloist), "Ay gözəl" (accompaniment, 4 voice choir), "Qara Gile" (accompaniment, 4 choir chorus), "Qara Teller" (accompaniment, 4 voice choral, soloist), "Aman Ovçu" (accompaniment, 4 voice choral, soloist), "Leylam" (accompaniment, 3 voice chorus), "Sevgilim" (accompanied by 4 voice choir) are choral works composed on the basis of folk songs. Apparently, these jobs are grouped according to certain criteria. Their accompaniment and choir, accompaniment choir and soloist are remarkable. Only one of these exercises is designed for 3 voice choirs, each with a 4-voice chorus party.

The soloist party has also been involved in four chorus work, and chorus functioning is based on solo, chorus and piano parts based on the folk song "Qara Teller". The piece starts from instrumental five cycles introduction. Its theme does not imply any fraud of the main melody, but is characteristic of the passage and arpeggio, which demonstrates the technical capabilities of the instrument. Arpeggio chords form the based on the instrumental accompany. The chorus party is homophone-harmonic and it acts as a support for the piano party. The composer was able to accompany an ensemble through the tempo of human voices.

The chorus of the "Ay gözəl" begins with the introduction of the eight-instrumental entry, which is based on the motives of the song, the first two digits are then expanded in the upper register, down through the sequences, with the passage up to the last two digits ending with the cadence motif. This melody is then played in the second sentence of the choir party, Soprano. During the performance of the second and the sentence, the main melody of the piano accompanied the song, while the third sentence is played by the entrance. It also brings a fullness and ensemble of work. In the work of R. Mustafayev's accompaniment chorus, the piano party has a position of special importance in shaping the bright and image-emotional world. From this point of view, the "Ay gözəl" can serve as a good example.

"Qara Gile" "was recorded in 1981. One of the interesting aspects of this work, which has a large volume of instrumental access, is the formation of the chorus partition. Thus, the composer has given

harmonic background elements from the beginning to the end in the party of other voices accompanying the main melody. This creates a mood of solo and ensemble accompaniment. The next example we draw on is based on the song "Sevgilim". This work, written in 1999, is very popular in the khananda (solist) repertoire. The "Sevgilim" chorus is one of the most extensive instrumental examples. The introduction is based on the leitmotiv of the song with a 12-digit (cycles) volume. Another noteworthy aspect of the operation is the use of the principle of distribution of notes we have encountered in the previous examples. Thus, the first two lines of the main melody are played in the case of Unison in the Tenor and Bass party. In the continuation, the whole chorus is played. But here the melodic line of voices differs.

Tenor and soprano sounds are given in the octave unison, with the lower Soprano parallel to the melody in the quartz unit. Although the press party is independent, its rhythmic shape is similar to the main ringtones. "Leylam" attracts attention with the interesting part of the chorus of folk song. At the entrance to the 10-piano piano, the composer presents original music tracks using the motives of the song.

His character sounds with the general mood of the song. In particular, repeating the 16ths on the "d" sound in the last two digits slightly strengthens the hilarious character. There is an interesting structure in the chorus. The melody was traditionally assigned to Soprano's voice.

As a result, the composer's interest in the folk song can be easily seen in his works. In the accompaniment of R. Mustafayev's chorus, first of all the vocal voice capabilities match the basic style of folk song performances. The composer, who is well aware of the details of choral music, not only unveils the singers' vocal talents, but also pays special attention to the song's emotional content. It is necessary to mention the role of the piano in the chorus' performance. The composer used this instrument not only as a companion, but also with skillfulness.

## **Keywords**

*composer, choir, instrumental accompaniment, work, folk song, style*



Guliyeva, K. (2019), *Cahangir Cahangirov'un füzuli kantatında Şövkət Alekberova'nın icraçılıq özellikləri*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.2027-2038. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2027-2038>

## Cahangir Cahangirov'un füzuli kantatında Şövkət Alekberova'nın icraçılıq özellikləri

Kemale Guliyeva

Corresponding author:

Bakü Müzik Akademisi Doktora öğrencisi

Eposta: [gulievakamalia@gmail.com](mailto:gulievakamalia@gmail.com) . <https://orcid.org/0000-0001-9141-2913>

### Özet

Meqalede Azərbaycanın məşhur xalq artisti Şövkət Elekberovanın ifaçılığından behs edilir. Meqalede bestekar Cahangir Cahangirovun "Füzuli" kantatasının nezeritehlili verilir və Şövkət Elekberovanın ifası izah edilir. Şövkət Elekberovanın senetindən danışarkən ilk növbədə onun repertuarı, ifaçılıq terzi xüsusiyyətləri və iş sahələri seçiyelendirilmelidir. Zəngin repertuar seçimi və ifaçılıq xüsusiyyətlərinə ciddi yanaşma Şövkət Elekberova senetine xasdır. Şövkət Elekberovanın ifasında və senetində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bir qatından daha çox - xalq musiqisi, muğam və bestekarlıq senetini, xalq və estrada janrlarının fərqli cəhətlərini göstərə bilərik. Senetçi bütün janrlarda uğur qazanaraq musiqi senetinin zənginləşməsinə öz töhfəsini verib. Şövkət Elekberova həm də tələbələrə ifaçılıq inceliklərini öyrədən bənzərsiz bir müəllim idi. Vokal senetçisi kimi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, xüsusən vokal senetinin inkişafında mühüm rol oynamış, bestekarlıq eserləri ilə yanaşı muğam və xalq musiqisini ifa etmək üçün də öz yolunu çəkmişdir. Şövkət Elekberovanın fealiyyətinin vacib mülahizələrindən biri eserlərindəki daha dolğun və semimi ifa idi. Bu araşdırmada Şövkət Elekberovanın sesi ilə xalq və estrada janrlarının müqayisəsi və bestekar mahnılarının və vokal eserlərinin müxtəlif janrlarının bənzərsiz ifaları izah edilmişdir.

### Anahtar kelimələr

*senetçi, mahnı, musiqi, üslub, janr, şövkət alekberova*

Azərbaycanın xalq artisti, görkəmli müğənni Şövkət Alekberova XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətində, ifaçılıq senetində özünəməxsus yeri olan parlaq simalardan biridir. Ş.Elekberovanın bir müğənni kimi zəngin yaradıcılıq yolunun araşdırılması mühüm əhəmiyyət kəsb edən mövzudur. Ş.Elekberovanın yaradıcılığı bir neçə istiqamətə ehtə etmişdir: bir müğənni kimi Azərbaycan vokal senetinin inkişafındakı rolu, konsert və müəllimlik fealiyyəti, muğam və xalq mahnılarının, ehtə de bestekar mahnılarının özünəməxsus terzdə ifa etmə üslubunun xüsusiyyətləri müğənnini xarakterizə edən cəhətlərdəndir. Şövkət Alekberovanın adı xalq mahnılarının, muğamların və bestekar

mahnılarının mahir ifaçısı kimi yaddaşlarda həkk olunub. Bir çox bestekarlarımız, o cümlədən, S.Rüstəmov, C.Cahangirov, H.Xanmammedov, R.Mirişli, E.Sabitəoğlu və b. bu gözəl müğənni ilə birgə işləmiş və bunun nəticəsində mahnı klassikasına çevrilmiş onlarla eserlər yaranmışdır [Mahmudova C. 2013, 20]. Bu meqalede Ş.Elekberovanın ifaçılıq üslubu xalq və estrada musiqi mədəniyyətinin inkişafı kontekstində, xüsusilə də C.Cahangirovun "Füzuli" kantatasının xüsusiyyətləri əsasında təhlil olunur. Həmçinin, bununla yanaşı, Ş.Elekberovanın repertuarı araşdırılmış, onun ifaçılıq üslubunun əsas istiqamətləri müəyyən olunmuşdur və çoxcəhətli yaradıcılığının Azərbaycan

musiqi medeniyetinin inkişafında mühüm rolü öyrenilmişdir.

Şövkət Alekberova öz repertuarında xalq mahnıları irsine müraciet edərək, onlara xüsusi bir hessaslıqla yanaşmışdır. Xalq mahnıları Ş.Elekberovanın ifasında demək olar ki, yeni heyat qazanırdı. Ş.Elekberovanın repertuarında “Qaragile”, “Azerbaycan maralı” (“Qarabağın maralı”), “Ceyran bala”, “Xumar oldum”, “Şuşanın dağları” və s. xalq mahnıları mühüm yer tutur. Lirik xalq mahnılarını ifa edərkən, müğenni enenevi ifaçılıq üslubuna esaslanırdı, mahnıdan evvel müvafiq muğam şöbesini seslendirirdi. Bu cehətdən Ş.Elekberovanın ifasında lirik xalq mahnısı tesnife yaxın xüsusiyyətlər kəsb edir. Ş.Elekberova lirik xalq mahnıları ilə yanaşı, digər mahnı növlərinə də müraciet etmişdir. Məsələn, “Aparmağa gəlmişik” - toy mərasim mahnısı, “Ellərə də ver” - meişət mahnıları qismindən olan oxşama bu qəbildendir. Ş.Elekberova unudulmaqda olan qədim xalq mahnılarını bərpa edərək, onları yenidən seslendirmişdir. Bu baxımdan onu görkəmli müğenni Bülbülün davamçısı adlandırmaq olar. Ş.Elekberovadan sonra bu mahnılar bir sıra müğennilərin repertuarına daxil olmuşdur. Ş.Elekberova muğam və xalq mahnılarını əsasən xalq çalğı aletləri ansamblının müşayiəti ilə ifa etmişdir.

Ş.Elekberova Şerq oxuma enələrinə əsaslanan bir müğenni olsa da, simfonik orkestrin müşayiəti ilə oxuduğu bir sıra nümunələr lent yazılarında qorunmuşdur. Xüsusilə, “Qaragile” xalq mahnısının işləməsinin Niyazinin dirijorluğu ilə simfonik orkestrin müşayiətində sesləndirməsi misilsiz ifaçılıq təfsiridir. Ş.Elekberovanın ifaçılıq üslubunda diqqəti cəkən cəhətlərdən biri də poetik mətndə mahnının geniş yayılmış variantlarını birləşdirərək oxumasından ibarətdir. O, həm “Azerbaycan maralı”, həm də “Qarabağın maralı” variantlarındakı bayatılardan istifadə edir, bəzən onların yerini dəyişdirirdi.

Ş.Elekberovanın repertuarında xalq mahnıları ilə yanaşı, muğamların ifası xüsusi yer tuturdu. Müğenni mükəmməl musiqi təhsili almış, muğamları dərinləndirmişdi. Lakin onun ifa mənası enenevi xanəndəlik ifa tərzindən fərqli olmuşdur. Ş.Elekberova muğamları destgah şəklində ifa etməklə yanaşı, həmçinin, onların ayrı-ayrı şöbələrinin ifasına üstünlük vermiş, oxuduğu mahnıya uyğun muğam şöbələrindən istifadə etmişdir. Bu da xanəndə yaradıcılığında geniş yayılmış təsniflərin enenevi ifa xüsusiyyətlərinə yaxın idi. Ş.Elekberova da bir müğenni kimi “Segah”ı çox sevirdi, bu muğamın şöbələrindən mahnı və təsnif ifaçılığında istifadə edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, muğamlarda qəzel seçimi çox vacib cəhətlərdən biridir. Məlum olduğu kimi, hər muğamın ruhuna uyğun olan ele qəzel seçmək lazımdır ki, musiqi ilə söz bir-birini təmamlasın. Ş.Elekberova “Segah” muğamının ifası zamanı şair Mir Mehdi Seyidzadənin qezələrinə müraciet etmişdir.

Ş.Elekberova öz repertuarında zərbi muğamlara və şikəstələrə daha çox yer verirdi. Onun ifasında “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsme şikəste” musiqi irsimizə misilsiz sənət nümunələri kimi daxil olmuşdur. Məlumdur ki, “Şikəste”lər aşiq yaradıcılığının məhsuludur, aşiq musiqili-poetik sənətində bu janrın müxtəlif növləri yaranmışdır: “Kerem şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi” vəs., onlardan “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsme şikəste” (buna “Bakı şikəstəsi” də deyirlər) xanəndələr tərəfindən zərbi-muğam kimi oxunur. “Şikəste”lər “Segah” muğamına əsaslanır. “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsme şikəste”-sində sevgi-mehəbbətin doğurduğu hisslərdən şikayət, əzab-eziyyət, izzət və ümid vəsf olunur. Məhz bu xüsusiyyətlərə də adlarını çəkdiyimiz zərbi-muğamların musiqisi həzin, kövrək, lirik və emosionaldır. Bir cəhəti də qeyd edərkən ki, “Kəsme şikəste”-də “Ezizim” sözləri ilə başlanan bayatılara üstünlük verilir.

Ş.Elekberovanın ifasında “Kesme şikeste”nin tefsiri maraqlı keyfiyyətlərə malikdir. “Kesme şikeste”nin başlıca fərqləndirici xüsusiyyəti onun melodik quruluşudur. Adına uyğun olduğu kimi, melodik ibarelerin kesik-kesik oxunma terzinin üstünlük təşkil etdiyinə baxmayaraq, müğənni tərəfindən melodiya özünəməxsus, uzun nefesle, axıcı, təsirli surətdə ifa olunur. Müğənninin ifası “Ezizim, a balam” sözünün ifadəli intonasiya olunması ilə başlanır, vokal melodiya rəcətativ danışiq terzində oxuma ilə inkişaf etdirilir. İmprovizə zamanı xanəndə əsas meqamın intonasiya çərçivəsinə əsaslanır və sabit ses “maye” perdesi olmaqla, muğamın istinad perdeleri etərfində gezişmə verilir, sonda melodiya aşağı registrdəki mayeyə qaydır.

Burada diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri sözlərin ibarələr daxilində uzadılması və ibarələrin sonluğunun sanki qırıqlaraq tamamlanmasıdır. Bu zaman ifaçıdan uzun nefes tələb olunur, belə ki, bezen hecadakı saitın bir və ya bir neçə xanə uzadılması mümkündür. Eyni zamanda, ifaçı melodiyanın oxunmasını ansamblın ritmik fonunda müəyyən çərçivə daxilində icra etdiyinə görə, hecaların zaman daxilində bölgüsünə də fikir verir. Beləliklə, xanəndənin ifaçılıq xüsusiyyətləri ansambl ilə qarşılıqlı olaraq, üzə çıxır.

Vokal partiyasının musiqi məzmunu bütün əsər boyu müxtəlif variasiyalı dəyişkenliklə təkrarlanan musiqi ibarəsi ilə bağlıdır və vokalizə edilən passajlarla, zəngulelərlə zənginləşir, melodik xətt tədricən emosional heyecan kəsb edir. “Kesme şikeste”də vokal partiyada neqaretvari əlavə sözlərə geniş yer verilir, xüsusilə “ezizim”, “a balam”, “ay”, “ey”, “yar” və b. neqaretvari sözlərdən istifadə olunur. Ş.Elekberova öz ifasında “ey”, “ay” hecalarını oxuyarkən, sesini həzin çalarlarla uzadır ki, bu da olduqca təsirli ehval-ruhiyyə əmələ gətirir. Ümumilikdə isə müğənninin ses tənbbri, ifa terzi onun oxuduğu “Kesme şikeste”ni

yaddaqalan edir.

XX əsrin ikinci yarısında Ş.Elekberovanın bir ifaçı kimi yaradıcılığına yeni janrlar daxil olur. Müğənni Azərbaycan bəstəkarlarının vokal-instrumental əsərlərinin ifasında çıxış edir. Bunlar xalq və ya estrada üslublu mahnılardan fərqli olaraq, klassik musiqi janrlarına əsaslanır. Burada söhbət Şövket Elekberovanın repertuarına daxil olan bir neçə romans-qezəldən - C.Cahangirovun “Enelheq” və s., R.Mirişlinin solistlər, xor və ansambl üçün yazılmış “Oxu tar” kompozisiyasından, C.Cahangirovun “Füzuli” kantatasından gədir.

Bu baxımdan Cahangir Cahangirovun “Füzuli” kantatasını xüsusilə qeyd etməliyik. Bu kantatanın II hissəsində Şövket Elekberova solistin partiyasını ifa etmişdir. Burada biz bu kantatanın təhlilini verərək, ifaçılıq xüsusiyyətlərini nəzərdən keçiririk. Şövket xanımın sənət dostu, onun sənətinə pərəstiş edən bəstəkar, xalq artisti Cahangir Cahangirov müğənni haqqında belə demişdir: “Şövket Elekberovanın sesindən, sənətkarlığından çox danışmaq olar. İndi şöhrət sahibi olan bəstəkarların çoxu ona borcludur. ...Şövket Elekberova həqiqətən böyük müğənnidi. Belə oxuyanlar tarixdə az-az yetişir” [Çemenli M. 1989, 50].

C.Cahangirov “Füzuli” kantatasını 1959-cu ildə, XVI əsrdə yaşayıb-yaratmış dahi Azərbaycan şairi Mehəmməd Füzulinin yubileyi münasibətilə yaratmışdır. Kantatanın məzmunu Füzulinin “Söz”, “Eşq”, “Məni candan usandırdı” kimi xalq arasında məşhur olan qezəllərinə əsaslanır, əsərin sonunda isə Resul Rzanın Füzuliyə həsr etdiyi şeiri musiqidə təcəssüm olunur.

Bəstəkar böyük sənətkarlıqla əsərin musiqi məzmununda şairin möhtəşəm surətini, onun dərin düşüncəli, lirik-fəlsəfi obrazlar aləmini yaratmağa nail olmuşdur.

Kantata üç hissədən ibarətdir. Hissələr arasında musiqi dili və tematik baxımdan

bağlılıq nezere çarpmır. Eserde aparıcı emosional obraz sferası lirikadır. Her hissənin esasını bir qezel teşkil edir: I hissə - "Söz", II hissə - "Meni candan usandırdı", III hissə - "Eşq" qezeline, eserin koda R.Rzanın şeirine esaslanır. İlk baxışdan birbirilə əlaqəli olmayan bu qezələri ümumi bir ruh birləşdirir: Füzuli poeziyasının incileri olan bu qezələr mehş şairin obrazının yaradılmasına yönəlmişdir: onun söz dünyasının böyüklüyü, mehebbetin ülviliyi və eşqinin ebediliyi eserin ümumi məzmun vəhdətini təcəssüm etdirir, sonda isə şairin möhteşəm obrazını terənnüm etmək üçün C.Cahangirov R.Rzanın Füzuliyə həsr etdiyi şeirindən istifadə etmişdir.

Kantatanın I və III hissələri üçhissəli formada, II hissə kuplet formasında qurulmuşdur və hər bir hissə geniş inkişafı musiqi dramaturgiyasına malikdir. Bununla yanaşı, qeyd etmək lazımdır ki, kantatanın ümumi musiqi ruhu, dramaturji inkişafı, musiqinin daxilən birnefəsə axarılığı kompozisiyanın vəhdətini təmin edir.

Füzulinin obrazlar alemini derindən

təcəssüm etdirən C.Cahangirov öz yaradıcılıq üslubuna uyğun olaraq, kantatanın musiqi məzmununda muğama esaslanmış və özündə muğam dəstgahın kompozisiya quruluşunu, melodik inkişaf xüsusiyyətlərini cəmleşdirən eser yaratmışdır.

Eserin kompozisiya quruluşunda, musiqi materialının inkişafında, mövzuların quruluşunda muğamdan gələn xüsusiyyətlər aydın şəkildə öz əksini tapır. Musiqişünas Solmaz Qasımoğlu "Cahangir Cahangirov" monoqrafiyasında "Füzuli" kantatasının musiqi quruluşu ilə əlaqədar olaraq yazır: "...hər bir sonrakı bölmə əvvəlki bölmənin inkişafının bir variantı kimi hiss edilir, çünki hər bir cümle əslində başqa cümlələrlə intonasiya vəhdəti ilə bağlıdır" (Abasova, 1970, 178).

Bestekarın bedii ifadə vasitələrinin seçimində də muğamın qanunauyğunluqlarına istinad önə çıxır. Bütün bunlar eserin musiqi dilinin xüsusiyyətlərini seçiyələndirir.



Nota 1: Füzuli kantatası müqəddimə

“Füzuli” kantatasının musiqisində muğamların emosional bedii tesiri eserin obrazlar dairesinin açılmasına yönəldilmişdir. Artıq kantatanın müqəddiməsində “Rehab” muğamının sedalarında böyük şairin obrazı qabarıq surətdə təzahür edir. Musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabov “Muğam” kitabında Azərbaycan bestekarlarının yaradıcılığında muğamdan istifadə olunması məsələlərinə toxunaraq yazır ki, C.Cahangirovun “Füzuli” kantatasının müqəddiməsində obrazı mehzi Füzuli dövrünə aparıb çıxaran “Rehab” muğamı ilə xarakterizə edir. Bu, sanki, Füzulinin dilinə hekayətə başlayan bestekarın aheste söhbətidir (Zöhrabov, 1997, 71). Bestekar lad, harmoniya, orkestr rəngləri vasitəsilə bedii eserin məzmununu həssaslıqla ifadə edir.

Burada “Rehab” muğamının mövzusu olduğu kimi orkestrin ifasında səslənir. Belə ifadə terzi ilk xanelərdən təmkinli, ezəmətli bir surəti gözümüz qarşısında canlandırır. Sakit terzdə keçən improvizasiyalıq muğam ifaçılarının çıxışını xatırladır. Belə improvizasiyalı səslənmiş təsviri xarakter daşıyaraq, kantatanın I hissəsinə girişini və II hissə arasında bağlılıq yaradır. Eserin hissələrində bestekar “Şur”, “Segah”, “Rast” muğamlarından da istifadə etmişdir. Eserin musiqi

məzmununda “Rehab” muğamının aparıcı əhəmiyyəti saxlanılmaqla bu muğamlara keçidlərin verilməsi muğamın kompozisiya quruluşunun əsas əlaməti kimi çıxış edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, eserin lirik-fəlsəfi məzmununun açılmasında muğamda mühüm əhəmiyyət daşıyan sözlə musiqinin vəhdəti böyük rol oynayır. Qezelin əsasını təşkil edən eruz vəzninin metro-ritmik xüsusiyyətləri mehzi muğamvari musiqidə öz bedii təcəssümünü tapır. Bu baxımdan kantatanın musiqi dilinə bərabər vurğularla bölünmüş geniş ibarələrin, ayrı-ayrı misraların, qafiyələrin təkrarlanması, musiqi frazalarının variantlılığı və improvizasiyalı inkişafı xarakterikdir. Kantatanın musiqi materialının şərhində orkestr və xor əsas rol oynayır. Xüsusilə birinci və üçüncü hissələr tamamilə xor və orkestrin ifasında səslənir.

C.Cahangirov kantatada xor partiturasını sənətkarlıqla yaratmışdır. Bestekar sərbəstliklə xor yazı üsullarından istifadə edərək, melodik hərəkətin təbii axarına, səslərin ağızda qalmasına nail olur. Polifonik yazı üsullarından da geniş istifadə olunması da diqqətə layiqdir ki, bu da eserin obrazlı məzmunundan irəli gəlir. Bestekar muğamlardan yaradıcılıqla istifadə edərək, muğam melodiyalarını polifonik xor

Nota 2: Füzuli kantatasında xor



partiturasında qovuşdurur. Bununla da xor canlı, vahid bir qüvvə kimi çıxış edir. Burada bir ceheti de qeyd etmək vacibdir ki, orkestr müşaiyetçi deyil, xorla yanaşı, esas musiqi fikrinin ifadəçisidir. Bu baxımdan eserin evvelindən orkestrin partiyasında musiqi materialının inkişaf etdirilməsində muğam ifaçılığına xas olan inkişaf üsulları tezahür edir ki, bunlar da demək olar ki, sona kimi saxlanılır: meqam pillələri etrafında gezmələr, sekvensiyavari gedişlər, kadensiya dönmələri bu qebildendir. Bu kimi inkişaf üsulları eserin musiqi məzmununun əlaqələndirilməsinə xidmət edir.

Kantatanın birinci hissəsində “Söz” qezelinin məzmunundan irəli gələrək, sözün gözəlliyi, çox mənalılığı, zənginliyi, dərin hissələri ifadə etmək qabiliyyəti, sevinclikəderli hissələri təcəssüm etdirməsi kimi fəlsəfi fikirlər öz əksini tapmışdır.

Bu hissənin musiqisində muğamların aydın təsiri hiss olunur. Burada hər bir yeni epizod evvelki bölümün bir növ variant dəyişənliyi olmaqla intonasıya baxımından ümumilik təşkil edir. Xorun musiqisi üçün melodiyanın eyni istiqamətdə hərəkəti xarakterikdir ki, bu da eserin məzmununun açılmasına xidmət edir. Müəyyən hissələrdə eyni ritmik fiqurasıyanın saxlanması ikisəslili xorun xarakterik xüsusiyyətlərindəndir. Bestekar musiqi ifadə vasitələri ilə poetik mətnin bütün çalarlarını üzə çıxarmağa nail olmuşdur. Bu hissədə obrazlı sistemin açılmasında harmonik musiqi dili, meqamların qarşılaşdırılması, zəadlı nüanslardan istifadə, polifonik yazı üsulları mühüm əhəmiyyət kəsb edən vasitələr kimi önə çıxır.

Kantatanın ikinci hissəsində musiqi materialı solistin və xorun ifasında şərh olunur. Bu hissə “Mənə candan usandırdı” qezeli əsasında bestələnmişdir. Burada qeyri-adi dərəcədə gözəl avazlı, oxunaqlı melodiyanın sərbəst axarı qəlblərə təsir

edir. II hissənin lad-harmonik və orkestr vasitələrində major-minor sisteminin qarşılaşdırılması, müəyyən ladların üstünlük təşkil etməsi, orkestr qruplarının bölünməsi nəzərə çarpır. Hətta f və p nyanslarının müxtəlif şəkildə növbələşməsi müşahidə olunur. Bütün bu cəhətlər isə II hissənin melodik hərəkətinin və polifonik üslubunun açılmasına səbəb olur. II hissənin lirik-fəlsəfi məzmunu melodik dilin kontrastlara əsaslanan melodiyasının polifonik inkişafını müəyyən edir.

Bu hissədə vokal partiya aparıcı mövqeyə malikdir, onun unison şəkildə xor və orkestr tərəfindən müşaiyet olunması bu təsiri daha da qüvvətləndirir. II hissədə bestekar eruz vəzninin ritmini musiqidə ifadə etməyə müvəffəq olmuşdur. Melodik dilin istiqaməti mehruz vəznili ilə müəyyən olunmuşdur. II hissənin melodik dilində inkişaflı frazalar, dəqiq titmik fiqurasıyalar, ayrı-ayrı ibarələrin təkrarı nəzərə çarpır ki, bu da həmin hissənin improvizasiyalılığını tamamlayır. Bəzən də vokal partiya xorla dialoqa girir. Bestekarın mahnı yaradıcılığında olduğu kimi, musiqi dilinin əsas komponenti olan müşaiyet burada da eserin məzmununun açılmasında mühüm funksiyalardan daşıyır. Rəngarəng harmonik boyalar, polifonik üslub, koloritli orkestr səslənməsi bu əsəri bestekarın ustalığının bir nümunəsi kimi şərh edir.

Bu hissənin musiqisi kantatanın ən koloritli melodiyasıdır. Mahnıvarilik, axıcı melodiya II hissənin xarakterik xüsusiyyətlərindəndir. İkinci hissə eserin kompozisiya quruluşunda özünəməxsus lirik etirafı əks etdirən epizoddur. Dinamik inkişafı xorlarla çərçivələnmiş həzin ifadəli solo vokal hissə şəffaf, zərif səslənməsi ilə yaddaşlara həkk olunur.

Bu hissənin melodiyasında və dramaturji inkişafında bestekar tərəfindən muğamın məntiqi quruluş xüsusiyyətlərindən geniş istifadə olunmuşdur. “Şur” muğamına əsaslanan melodik inkişaf,



*Solo alto*

Мәни чан — дан у — сан — дыр — ды, чә — фа — дән  
Я из — му — чен, из — ну — рен я, а ты все

Јар у — сан — маз — мы? у — сан — маз — мы? Фә — ләк — ләр  
шлешь мне ту — чи бед, мне ту — чи бед? Ог — нём ду —

Nota 3: Füzuli kantatasından II. hisse solistin çıxışı

T. Хор  
В.

Фә — ләк — ләр јан — ды а — һнм дән, му — ра — дым  
Ог — нём ду — ши я не — бо сжег, но как за —

шәм' — и јан — маз, шәм' — и јан — маз — мы?  
жечь на — деж — ды свет, на — деж — ды свет?

Nota 4: II. hisse xor

Meno mosso *tenori soli*

Чан вер — ма рэ — ми — еш — гэ ки, ешг  
Ты серд — це вве — рять стра — ти не смей,

ppp

Nota 5: III. hissə orta bölme solist

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

Кэл, еј дов рун чэ — фа — сын дан чи — јэр ал ган о — лан ша — ир,  
Дол — го жил ты, по — эт, в го — ре, тос — ка тле — ла в тво — ем взо — ре,

ff

Nota 6: III. hissə orta bölme xor

“Segah” muğamına yönelmeler, her defə mayeye qayıdış və s. bu kimi cəhətlər diqqətə layiqdir. Qeyd etmək lazımdır ki, burada pillevari sekvensiyalı hərəkət xətti muğam melodiyasının inkişafına uyğundur, geniş diapazon çərçivəsində dalğavari melodiya dayaq pilləsində bitir.

Kantatanın üçüncü hissəsi “Eşq” qezeli əsasında yazılmışdır. Bu, insan qəlbinin en incə və qüvvətli hissələrinin, mehbəbetin tərennümünə həsr olunmuşdur. Burada üçhissəli formanın kənar hissələri lirik xarakter daşıyır, orta bölmə isə feal, coşğun xarakterlidir. Bunlar bir-birilə qarşılıqlı

əlaqədə olub, lirik obrazların müxtəlif tərəflərini işıqlandırır. Bu hissədə kişi xoru üstünlük təşkil edir. Bu hissədə harmonik dil və orkestr partiyası xüsusilə diqqəti cəlb edir.

Orta bölmədə özünü göstərən kulminasiyada xorun səsləri arasında özünəməxsus dialoq yaranır, “Can vermə qəmi eşqə ki” sözləri xorda unison şəkildə səslənir ki, bu da kantatanın ən parlaq epizodunu təşkil edir. Bestekar böyük sənətkarlıqla Füzulinin poetik ələmini təccüm etdirərək, sevgilisinin həsrətini çəkən bir aşıq surəti

yaratmışdır.

Burada “Rast” muğamının melodik kuruluşuna istinad olunması kulminasiyanın bedii tesir gücünü daha da qüvvetlendirir, musiqiye inamlı xarakter aşılayır.

Kantata koda ile bitir. Burada bestekar Resul Rzanın Füzuli haqqında şeirine esaslanmışdır. Kodada musiqi materialı fuqato şəklində şərh olunur.

Bu hissədə melodik-intonasion bağlılıq esas rol oynayır. Variantlı inkişaf bu hissənin xarakterik cəhətlərindəndir. Kiçik melodik motiv müxtəlif dəyişikliklərlə defələrlə təkrar olunur.

Bununla bağlı olaraq, musiqişünas Leyla Quliyeva yazır: “Koda təbii, melodik nefesə tabe olaraq, çox azad inkişaf edir. Bestekar tərəfindən geniş istifadə olunan polifoniya bir çox müxtəlifliklərlə zəngindir. Və qeyd etmək vacibdir ki, polifonik yazının müxtəlif variantlarda istifadə olunması həmişə müəyyən poetik məzmunla dikte olunur” (Quliyeva, 2006, 68). Ümumiyyətlə, bu hissədə polifonik üslub obrazlı-poetik cəhəti müəyyən edir. Kodada melodik hərəkət “Rast” muğamının istinad pilleləri ətrafında qurulur.

Eserin kulminasiya anında “Rast” muğamının daxil edilməsi bestekarın muğam materialını özünəməxsus şəkildə şərh etməsi ilə bağlıdır. Bu da, artıq qeyd etdiyimiz kimi, “Rehab” muğamının kompozisiya kuruluşunda öz eksini tapmış meqam münasibətlərini - “Şur”a, “Segah”a, “Rast”a keçidləri üzə çıxarır. Bununla da bestekar tefekkürü ilə özünəməxsus bir muğam kompozisiyası meydana gəlir. Beləliklə, C.Cahangirovun “Füzuli” kantatası musiqi məzmunu və kuruluşu baxımdan muğamlarla bağlı olmaqla, ifaçılıq təfsiri baxımından da bir sıra cəhətləri özündə cəmləşdirir.

C.Cahangirov “Füzuli” kantatasını yaradarkən, eserin ikinci hissəsində solistin

partiyasını vokal ifaçısına deyil, muğam ifa üslubuna və yumşaq ses tembrinə malik müğənni üçün nezerde tutmuşdu və bu partiyamı mehzi Şövkət Elekberovaya həvalə etmişdi.

Bestekarın bu seçimi olduqca məntiqi və inandırıcı idi. Belə ki, eserin musiqi məzmununun muğama esaslanması, xarakteri, muğamdan gələn ifaçılıq tarzini öne çəkirdi. Melodiya muğamvari kuruluş xüsusiyyətlərinə malik olsa da, burada bilavasitə muğam improvizasiyasına yol verilmir. Müğənni not mətninə əsasən, çərçivədən kənara çıxmaqla bestekarın yaratdığı muğamvari melodiyamı ifa edir.

“Füzuli” kantatasının ikinci hissəsində Ş.Elekberovanın sesi ecəzkar tembr boyaları kəsb edirdi. Müğənni sanki xəyallar ələminə dalaraq, Füzulinin poetik dünyasından və muğam ələmindən süzülüb gələn, bestekar tefekküründə heyranedicə bir vəhdətdə üzə çıxan melodiyamı bütün melizmləri və incelikləri ilə göstərərək, təfsir edirdi.

Şövkət Elekberovanın özünün ifa manerası ilə bestekarın yaratdığı musiqinin obrazlı məzmununu ən xırda cizgilərinə qədər, özünəməxsus ifaçılıq ştrixlərlə derindən açmağa nail olur, dinləyicinin xəyallarını qanadlandırılırdı.

Kantatanın ilk ifasından bestekarın müğənni seçiminin düzgünlüyü öz təsdiqini tapdı və bu, bir enənəyə çevrildi. Hal-hazırda da kantatanın ikinci hissəsində əsasən qadın muğam ifaçıları solist qismində çıxış edirlər. Hətta kantatanın ikinci hissəsi kompozisiyasının təmlığı, musiqi məzmununun dərinliyi və zənginliyi sayəsində eserin mühüm əhəmiyyətli hissəsi kimi, konsertlərdə bezən müstəqil şəkildə də ifa olunur. Bu da eserin populyarlığını və xalq tərəfindən sevildiyini bir daha təsdiq edir. Esere bu sevginin qazandırılmasında bestekar Cahangir Cahangirovla yanaşı, müğənni Şövkət Elekberovanın da böyük rolu olmuşdur.

## **Sonuç**

Ş.Elekberova musiqi medeniyeti tarixinə geniş yaradıcılığa malik senetkar kimi daxil olmuşdur. Onun yaradıcılıq sahələrinin, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin araşdırılması onu istedadlı müğənni kimi seçiyələndirməyə imkan verir. “Müğənninin yaradıcılıq üslubunda xalq və estrada üslublarının qarşılıqlı əlaqələndirilməsi, onun tükenməz yaradıcılıq fantaziyası ilə qovuşdurularaq, qeyri-adi bir senetkarlıq nümunələrinin üzə çıxmasına səbəb olurdu. Bu baxımdan C.Cahangirovu “Füzuli” kantatası Ş.Elekberovanın ifaçılıq xüsusiyyətlərinin açılmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Müğənni burada C.Cahangirov yaradıcılığının üslub xüsusiyyətlərini mənimsəmiş və öz ifasında qovuşdura bilmişdir”.

Ş.Elekberova ifa etdiyi hər bir eseri öz yaradıcılıq süzgecindən keçirərək, onu öz ifaçılıq üslubuna uyğunlaşdırırdı. Müğənni istər bestekar eserlərinə müraciət edərkən, istərsə də yaddaş vasitəsilə şifahi enənəli musiqi nümunələrini, eləcə də digər xalqların musiqisini mənimsəyərkən, musiqi və məzmunu vəhdət halında öz ses imkanları, diksiyası, mimikası, hərəkətləri, səhnə davranışı vasitəsilə dinləyiciyə çatdırmağa nail olurdu. Beləliklə də onun ifa etdiyi vokal eserlərin məzmunu, mənası, mahiyyəti, dramaturji inkişaf xətti aydın şəkildə özünü büruzə verirdi.

Ş.Elekberovanın irsinə müraciət etmək, onun yaradıcılıq portretini yaratmaq, onun ifaçılıq təfsirinin xüsusiyyətlərini açmaq çox geniş bir mövzudur. Bu baxımdan məqalədə C.Cahangirovun “Füzuli” kantatasının təhlili zamanı Ş.Elekberovanın ifaçılıq xüsusiyyətlərini izləyərək, müğənninin özünəməxsus ifa tərzini işıqlandırdıq. Elbəttə, ifaçılıqla əlaqədar olaraq təfsir xüsusiyyətlərinin araşdırılması, bəlkə də bir qədər obyektiv xarakter daşıyır və həmin ifadə musiqini qavrama səviyyəsindən asılıdır. Bununla

belə, sözsüz ki, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin təhlili zamanı musiqi təcrübəsində qəbul olunmuş çərçivədə onların şərhli məqbuldur və araşdırılması zəruridir.

Şövkət Elekberovanın yaradıcılıq enənələri, onun ifaçılıq xüsusiyyətləri ondan sonra digər müğənnilər tərəfindən mənimsənilərək, genişləndirilmiş və inkişaf etdirilmişdir. Bu gün də Azərbaycan musiqisində Şövkət Elekberovanın davamçıları yetişir və görkəmli senetkarın ifaçılıq enənələri davam etdirilir.

## **Kaynakça**

Abasova E., Gasımova S. Oçerki muzikalnoqo iskusstva sovetkoqo Azerbaydjana. Baku, Elm, 1970. 178 s.

Çemenli M.M. Şövkət Elekberova. Bakı, İşıq, 1989. 108 s.

Mahmudova C.E. Mahnının qoşa qanadı - poeziya və musiqi. B., 2013. 244s.

Quliyeva L.Z. “Füzuli” kantatası. // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 3-4 (29), 2006. s.67-69.

Zöhrabov R.F. Bestekarlarımızın portreti. B., “Genclik”, 1997. 122 s.



## Performance features of Shovkat Alakbarova in the Fuzuli's cantata of Dj.Djahangirov

### Extended Abstract

Outstanding Artist of Azerbaijan, singer Shovkat Alakbarova is one of the splendid figures who has a special place in Azerbaijan music culture particularly in the second part of the XX century. The investigation of Shovkat Alakbarova's rich creativity in her art life is very important. Sh. Alakbarova's creativity consists several aspects; her role in the development of Azerbaijani vocal singing as a singer, her concerts and pedagogic activities, her specific style in the performance of mugam, folk music, composing songs are the aspects that characterize the singer. In this article Sh.Alakbarova's performance style is analyzed in the development context of folk and variety art music culture. Particularly, the basic of the features of Fuzuli's cantata of Dj.Djahangirov is analyzed.

Additionally, Sh.Alakbarova's repertoire was researched, the main directions of her performance style were determined and the important role of her multicolored creativity in the development of Azerbaijan music culture was taken up in this study.

In this article, the performance features of Shovkat Alakbarova in the Fuzuli's cantata of Dj.Djahangirov is analyzed and an in-depth analyses of Fuzuli's cantata is addressed.

The cantata consists of three parts and Sh.Alakbarova has singed the second part. Some principles of development and richness of musical language have been also analyzed in the Fuzuli's cantata.

In the article, the study of Sh.Alakbarova's creativity in the development context of Azerbaijan music culture and main directions of singer's creativity were assessed in several ways. Thus, in the

article the unity of folk and variety style in Sh.Alakbarova's creativity, the study problems of performance features of folk songs, mugams, rugby-mugams, composer songs and different vocal works were especially illuminated.

Sh.Alakbarova created new direction in Azerbaijan music culture with her unusual style and entered music culture history as a master having wide creativity. Her creativity is closely connected with the traditions of Azerbaijan singing art.

One of the main contributions of Sh.Alakbarova is about folk music. She gave new life to folk songs with her unique performance. While performing lyric folk songs, she has been loyal to Azerbaijan's traditional style, as she had sung mugam previously. Singer's performing folk songs, giving new birth to ancient folk songs, bringing them to variety artful interpretations created a new style in this area. The main aspects of folk songs performance consist of simple and sincere style, maximum closeness to people's language and unity of features of folk music and variety art style.

It must be noted that, Sh.Alakbarova maintained her unique singing style in her performances. Singer was accompanied by folk instrumental ensemble. Though Alakbarova was a singer representing Eastern singing traditions, some with the accompany of symphonic orchestra were preserved. Obviously, singer's style must be taken into consideration to conclude this study. Consequently, her modernization efforts of traditional folk songs are noticeable.

Sh.Alakbarova's repertoire was compiled with taste, and well-thought. Her repertoire consists of folk songs, mugams, variety art songs, classical romances.

Sh.Alakbarova's repertoire contains various genres such as composers' lyric, march, waltz, funny song genres, labor songs, ceremony songs, romances. Sh.Alakbarova was the first and a splendid singer of which most songs created at the second part of the XX century.

### **Keywords**

*singer, song, music, style, performance, shovkat alakbarova*



Valiyev, M. (2019), *İsmayıl Hacıbeyov'un divertimenti*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.2039-2048.  
Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2039-2048>

## İsmayıl Hacıbeyov'un divertimenti

Muhammed Valiyev

Corresponding author:

Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi İlmî laboratuar ilmi işçisi.  
maqomedvaliyev@gmail.com , <https://orcid.org/0000-0002-9985-6225>

### Özet

İsmayıl Hacıbeyovun "Divertissement" ( "Vatto" albomundan sehifeler) adlı eseri yalnız bestekar yaratıcılığında deyil, ümumi olaraq, müasir dövrün son on yıllıklarında Azərbaycan musiqi medeniyetinde özünemexsus yer tutmuş olan nadir inciler siyahısındadır. "Divertissement" de de çox sayda tapıntılar mövcuddur. Çağdaş dövrün tezadlarını göstere bu eserde romantik ve intellektuallığın vehdeti xüsusile qiymetlidir. Bu xüsusiyyetler bestekar-mütefekkir, eyni zamanda da açıq ve hessas qelbli İsmayıl Hacıbeyov şəxsiyyəti ve yaratıcılığı üçün xarakterikdir. Bestekarın intellektuallığı onun musiqisində her zaman hiss olunur ve bu musiqinin tezahüründə de özünü göstereir. Eserin qısa bir şekilde tutumuna baxmayaraq, burada intellektual ve emosional başlanğıclar xüsusile vehdet teşkil edir ve çox güçlü teessürat oyadır. "Divertissement"de tetbiq olunmuş musiqi ifade vasiteleri (melodiya, harmoniya, ritm, tembr, musiqi quruluşu), eyni zamanda registr istifadə edilmesi daxili olaraq iki hisseye bölünmüş kompozisyalarda ustalılıqla tetbiq olunmuşdur. Instrumental teatr xüsusiyyetlerine sahib olan eser bir növ "musiqi aletlerinin teatrı" kimi şərh olunur. Bu, bir növ kiçik musiqili layihedir, onun musiqisinin teatr sehnesi ile sesleşmesi ve ya teatr nümayişi de adlandırma bilerik.

### Anahtar kelimeler

*bestekar, divertiment, neoklasizm, reqs, variasiyalı inkişaf*

Şanlı Hacıbeyliler sülalesinin sonuncu nümayendesi ve Q.Qarayevin en sevimli ve sadıq ardıcılardan biri olan İsmayıl Hacıbeyov Qarayev məktebinin en parlaq nümayendelerindən biri kimi ele ilk andan beri özünə diqqeti celb etmiş ve yaratıcı ferdiliyini erke üze çıxarmışdır. O, yaratıcılıq etibarile parlaq, mezmumlu ve dolğun bir heyat yaşayaraq, istedadlı təbiəti, yaratıcılıq fealiyyətinin çoxcehetliliyi ile yaddaşlarda ebedi iz qoymuşdur. Müasir dövrümüzde Azərbaycan musiqisində Hacıbeyovlar soyunu üçüncü neslin nümayendesi - Soltan Hacıbeyovun oğlu - İsmayıl Hacıbeyov təmsil edir. Çağdaş ifade vasiteleri, üslub təmayülləri mecrasında işləyen, simfonik, kamera,

vokal, xor, fortepiano eserlerinin müellifi İsmayıl Hacıbeyov "Yeni Azərbaycan musiqisinin" parlaq nümayendelerindəndir (Eliyeva F. 2000).

İ.Hacıbeyov'un ilk eserlerinin yaranması öten esrin 70-ci illerin evvellerinə təsadüf edir. İlk gündən beri o, öz yaratıcılığında klassik musiqi enenelerinə dərin bağlılıq nümayiş etdirmişdir. İ. Hacıbeyovun yaratıcılığı hemişəyaşar klassikaya, klassisizmin sabit norma ve enenelerinə bağlılıqla diqqeti celb edirdi. 70- 90-cı illərə aid eserlərdə bestekar özünü neoklassisizmin ardıcılı kimi tanıdır ve bu cəhət onun polifonik təfəkkürünə, barokko formalarına 26 müraciət

etməyinə, kameralılığa meyilliyinə, bezi formayaradıcı prinsiplərə, öten esrlərin musiqisi ruhunda stilizasiyalara və s. sirayət edir. İ. Hacıbəylinin müxtəlif cizgilərə malik olması, onun neoklassik təcrübəsi orijinal bedii üslubunun formalaşmasına gətirib çıxarır (İsgəndərova N. 2013, 25).

Qeyd edək ki, İsmayıl Hacıbəyov bir bestekar olaraq özünü neoklassisizmin ardıcılı kimi tanıtmışdır. Onun neoklassik təcrübəsi orijinal bedii üslubunun formalaşmasına gətirib çıxarmışdır. Mehz bu cəhət onun kameralılığa meyilliyinə, barokko formalarına müraciət etməyinə, bezi formayaradıcı prinsiplərə, öten esrlərin musiqisi ruhunda stilizasiyalara, polifonik tefəkkürünə sirayət edir (Hacıbəyova, 2006, 38).

İsmayıl Hacıbəyovun "Divertiment" ("Vatto albomundan səhifələr") adlı əsəri neinki bestekar yaradıcılığında, ümumiyyətlə, müasir dövrün son onilliklərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünə layiqli yer tutmuş nadir incilər siyahısındadır.

1994-cü ildə klavəsin ifaçısı Xurşid Abdullayevanın təklifi ilə bestələnən "Divertiment" müəllif tərəfindən "Vatto albomundan səhifələr" adlandırılmışdır. "Vatto ruhlu eskizlər"de olduğu kimi "Sonata in-E"-de 3/8 və digər ölçülər bir-birini evez edir. Əsər maraqlı orkestr tərkibi üçün yazılmışdır: fleyta, qoboy, trombon, klavəsin, iki skripka, alt və violonçel. Divertiment quruluş etibarilə süita prinsiplərini ehtiva edir. İkihissəli silsilə həlli ilk baxışda sadə görünə de, yazı dəst-xəttinin qənaətcilliyi, qədim rəqsvari və instrumental janrlara dayaqlanmadan ibarət olub, əsərin sonuna doğru musiqi dilinin mürəkkəbləşməsi ilə yadda qalır. "Divrtiment"de de çoxlu sayda tapıntılar mövcuddur. Müasir dövrün təzadlarını əks etdirən bu əsərdə emosionallıq və intellektin üzvi vəhdəti xüsusilə dəyərlidir. Bu xüsusiyyətlər bestekar-mütəfəkkir, ələcə de açıq və həssas qəlbli İsmayıl

Hacıbəyov şəxsiyyəti və yaradıcılığı üçün xarakterikdir. Bestekarın intellektualizmi onun musiqisində hər zaman hiss olunur və bu musiqinin təzahüründə de özünü göstərir.

Əsərin məzmun-janr dairəsində de yeni nəticələr əldə olunmuşdur. Bu əsər psixoloji baxımdan olduqca çətin bedii vəzifə daşıyır: müasir insanla onu əvəzləyən gerçəkliyin ziddiyyəti ön plana çəkilir. "Divertiment"de şəxsiyyətin, fərdiyyətin ətrafla, öz əvəsi ilə ümumilikdə münasibəti son dərəcə maraqlı boyalarla əks olunub. Özünü gerçəkliyin, bütün bəşəriyyətin ayrılmaz hissəsi, damlası olduğunu dərk etmiş insanın mənəvi qələbəsi əsərin əsas ideyasını təşkil edir. Əsərin lakonik həcminə baxmayaraq, burada intellektual və emosional başlanğıclar xüsusilə vəhdətdədir və olduqca güclü təəssürat oyadır. "Divertiment"de tətbiq olunmuş musiqi ifadə vasitələri (melodika, harmoniya, ritmika, tembr, faktura), eyni zamanda registrlərin istifadəsi daxilən iki hissəyə bölünmüş kompozisiyada ustalılıqla tətbiq olunmuşdur.

İsmayıl Hacıbəyov tərəfindən XVII - XVIII esrlərdə əsasən dram tamaşalarında (o cümlədən, opera və baletlərdə) geniş vüsət almış divertiment janrına müraciət etməsi maraqlı doğurur. Məlum olduğu kimi, bu ələ bir janrdır ki, özündə rəqs, mahnı və komik səhnəciklər cəmləşdirir və adətən tamaşanın süjeti ilə bilavasitə bağlı olmurdu. XIX əsrin II yarısından divertiment artıq teatr səhnələrində müstəqil konsert proqramlarına əvəz edilmişdir. Bestekarın diqqətini bu janrdə cəlb edən aşağıdakı cəhətlər olmuşdur: musiqidə sonata və süita əlamətlərini özündə birləşdirən əyləncə xarakterli əsər yaratmaq və eyni zamanda bu əsəri müxtəlif heyətli ansambl üçün nəzərdə tutmaq. Yerinə yetirilən təhlillərdən gördüyümüz kimi, müəllif öz istəyinə tam nail olmuşdur (Hacıbəyov, 2007, 15).

Instrumental teatr xüsusiyyətlərinə malik olan eser bir növ “musiqi aletlərinin teatrı” kimi şərh olunur. Bu, bir növ kiçik musiqili layihədir, onu musiqinin teatr səhnəsi ilə sesləşməsi, ya da teatral tamaşa da adlandırma bilərik.

Dinamik təzadlarla zəngin olan eserin ses dinamikasında bu təzadlıq ustalıqla yerinə yetirilmişdir. Onun musiqi materialı dəqiq təşkil olunmuşdur və bütün qüvvələrin səferber olunması üzərində qurulmuşdur. Eserin obraz dairəsi, onun quruluşu, texnoloji xüsusiyyətləri esl ustalıq nümunəsi olub, bir-biri ilə qovuşuqdur. Bütün aletlərin partiyası zərgər dəqiqliyi ilə işlənərək, sözün heqiqi mənasında virtuozdur.

İsmayıl Hacıbəyov hazırkı eserində teatrla musiqinin sintezinə nail olmuşdur. Qeyd edək ki, belə kiçik səhnəciklər hələ XVI-XVII əsrlərdən məlumdur və XX-XXI əsrlərdə isə incəsənətin bütün növlərinin sintezinə əsaslanan janrların yaranması ilə teatrla musiqinin vəhdəti öz əhəmiyyətini artırmışdır. Məsələn, bestekar instrumental teatr janrında özünü göstərən ifaçının eserin ortasında səhnəyə gəlişi, hərəkətləri və s. bu kimi anların ssenarisini yazması və artıq tək bestekar deyil, eyni zamanda rejissor kimi çıxış etməsi maraqlıdır. Ümumiyyətlə, bu eserdə musiqi aletləri personajla çevrilir (Hacıbəyova, 2006, 16).

Instrumental teatr janrını sintetik janr kimi əsas götürən bestekar XX əsr Azərbaycan musiqisinə incəsənət sahələrinin sintezini daxil edir. Musiqi ilə yanaşı ifaçılıq prosesinin teatrlaşdırılması, ifaçının (trombon) səhnədə sərbəst şəkildə hərəkət etməsi, yeni, eserin ifası instrumental tamaşa kimi düşünülmüşdür. Bu hadisə partitürada müəllif tərəfindən əksini taparaq, qeyd olunmuşdur. Belə performansın digər adı “action-music”dir.

Bestekar instrumental teatr janrının sintetik təbiətini bu eserdə çox gözəl

ifadə edə bilmişdir. Müəllif üçün bu janr ona görə əlverişli idi ki, instrumental teatr eserin məna dairəsini genişləndirməyə imkan verir. Əlverişlidir, çünki onların (həm dirijor, həm də ifaçıların) artistik qabiliyyətini ifadə etməyə imkan verirdi.

Dinləyicilər üçün bu janr əlverişlidir, çünki instrumental teatr bestekarın eserdə nə demək istədiyini daha anlaşıqlı edir. Bu mənada biz Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük zalında eserin gənc dirijor Eyyub Quliyevin idarəsi altında ifasını xüsusi qeyd edə bilərik. Belə ki, dirijor öz performansıyla teatr elementlərini ayrı-ayrı aletlərin personlaşmasını yaratmağa nail olur və bununla da instrumental-teatr eseri yaradır.

“Vatto albomundan səhifələr” İsmayıl Hacıbəyov tərəfindən neoklassisizm ənənələrinə əsasən yaradılaraq, barokko dövrünün instrumental musiqisinin bezi ənənələrini dirçəldir. Nezərdən keçirilən silsilə iki hissədən ibarətdir (Vivace və Presto) və bu hissələr kiçik süita əmələ gətirir. Eserin daxili formasının bu cür qurulması diqqətəlayiqdir, belə ki, bu quruluş Azərbaycan bestekarının üslub niyyətlərini neinki üzə çıxarır, eyni zamanda, onun musiqi meyillərinin dəqiq ünvanına nişan verir. Vattonun ardınca İ. Hacıbəyov zəriflik və incelik, nəfislik və necibliklə aşır-daşır uzaq dövrün musiqi üslubunu canlandırır.

Bu mənada silsilənin hər hissəsi ayrı-ayrılıqda özünə görə nümunəvidir. Belə ki, bu və ya digər janrla və ona müvafiq forma ilə bağlı olub, XVII-XVIII əsr musiqisinin ifaçılıq üsulları və üslub xüsusiyyətlərindən irəli gələn musiqi başlanğıcı ilə tanışdır. Eserin lad tefekküründə, ümumiyyətlə melodik üslubunda politadlıq (politonalıq) üstünlük təşkil edir. Bestekarın melodikası major-minor ladlarının poliintonasiyası üzərində qurulmuşdur. Bu cəhətə biz eserin melodik üslubunda təsadüf edirik. Qeyd

edek ki, bu menada İsmayıl Hacıbəyovun polisistem tefekkürü özünü qabarıq ifadə edir.

Birinci hissədə Hacıbəyov iki hissədən ibarət qədim sonata formasından istifadə edir. Sonata formasının qanunauyğunluqları burada barokko dövründən qalan inkişaf prinsipləri ilə bir araya yerləşdirilir ki, bu da monotematizmle, əsas tonallığın üstünlük təşkil etməsi ilə, həmçinin, musiqinin ümumilikdə, axıcılığı ilə özünü göstərir.

Divertimentdə ilk mövzu - tezis e-moll tonallığındadır. Tezisin intonasiya material variasiyalı - deyilmiş qurumlarda davam edir.

“Sonata in E”-nin musiqisinin janrvari xarakterində qədim fransız rəqsi olan və öz metroritmik şəklə görə menueti xatırladan, lakin daha cəld tempdə ifa olunan paspye eks olunmuşdur.

II hissə - Presto - silsiləyə parlaq kontrastlıq daxil edir. Final hissə iti xarakterli olub, bununla da silsiləni göyə çarpacaq dərəcədə canlandıraraq, hərəkətə getirir.

Qeyd edək ki, eserdə İ.Hacıbəyovun lad-intonasiya sahəsində əldə etdiyi nailiyyətlər misilsizdir. Burada B.Asafyevin qeyd etdiyi kimi, “Musiqi - ilk növbədə intonasiya senetidir” fikri yada düşür. Həqiqətən də bestekar intonasiya və ladı bir-birindən ayırmayaraq, Ü.Hacıbəylinin ardıcılı kimi çıxış edir, onların qarşılıqlı əlaqə prosesini inkişaf etdirir. Müxtəlif lad-intonasiya sistemlərinin - xüsusən də müasir Avropa bestekar tefekkürünün lad-intonasiya sistemlərinin vəhdətinə nail olur.

Bestekarın instrumental musiqidə əldə etdiyi passaj və fiqurasıyaların dinamik hərəkəti də senetkarlıq nümunəsidir. Bu menada divertimentdə heç şübhəsiz Qara Qarayevin Üçüncü simfoniyasının bezi xüsusiyyətləri dərin iz qoymuşdur.

İ.Hacıbəyov tematik materialın inkişafı üçün Qarayev tərəfindən tətbiq olunan bir sıra üsulların varisi kimi çıxış edir.

Bestekar ses yüksəkliyi sisteminin xüsusi növündən istifadə etmişdir ki, bunun da mühüm impulsları neoklassik mənbələr ilə bağlıdır. Eserin ses yüksəkliyi sisteminin əsasını lad-melodiyaya olan yaradıcı prinsip təşkil edir. Bu eserdə bu cür qanunauyğunluqlar müasir harmoniyanın 12 perdeli sistem, dissonansların müstəqilliyi, yeni funksionallıq kimi əsas xüsusiyyətləri ilə çulğalaşır.

Musiqinin emosiya doğurmaq iqtidarını vurğulamalıyıq. Bestekar avangardın bütün nailiyyətlərini exz edərək, eyni zamanda onun estetikasından yararlanır: bu eser dinleyici ilə kommunikativ münasibətlərin yaranmasında fəallıq nümayiş etdirən, texnoloji tərəfi mükəmməl, eyni zamanda emosional baxımdan canlı bir opusdur.

İsmayıl Hacıbəyovun orkestr ustalığı “Divertiment”də tam eksini tapmışdır. Koloristik zənginlik, təmbr ziddiyyətlərinin parlaqlığı, dinamik relyefin qabarıqlığı -İ.Hacıbəyov partiturasının seciyyəvi xüsusiyyətləridir. İ.Hacıbəyov orkestr yazısının birinci dərəcəli ustasıdır. O, sözsüz ki, dünya orkestr musiqisinin zəngin enənələrini öz bestekarlıq ferdiliyi ilə birləşdirmişdir.

İ.Hacıbəyovun bestekarlıq üslubu onun orkestr dili və prinsiplərinin, simfonik dramaturgiyanın formalaşmasına təsir etmişdir. Bununla bağlı olaraq iki əsas meqama diqqət yetirmək lazımdır: bunlardan biri İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılıq metoduna xas olan polifonik tefekkürdür. Digəri musiqi materialının variasiyalı inkişaf üsulları, variasiyalı formalara meyillikdir. Bu iki yaradıcılıq prinsipinin qarşılıqlı əlaqəsi bestekar üçün seciyyəvi olan orkestr inkişafı, özünəməxsus orkestr dramaturgiyasını təşkil etmişdir.

İsmayıl Hacıbəyovun orkestr palitrası

zengin ve son derece dolğun obrazlı-emosional mezmun ifade edir. Sırf polifonik faktura vasitesi ile “Divertiment”de linearlıq ve onun polimelodik tebiyeti özünü göstereir. Ostinato-kontrapunktik üsulların geniş tetbiqi, ayrı-ayrı seslerin melodikleşdirilmesi, çoxsesli akkord kompleksleri, imitasiyalılıq - bütün bunlar “Divertiment”in homofon-polifonik yazı üslubunu formalaşdırır.

Eserde fakturanın polifonikliyi, ümumiyyətlə polifonik çoxseslilik İsmayıl Hacıbeyovun polifonik üslubunun ve orkestr tefekkürünün linearlığını üzə çıxarır. Diger terefdən, orkestr tefekkürünün formalaşmasında heç şübhesiz, D.Şostakoviç, Q.Qarayev simfonizminin de tesiri böyükdür.

Bestekarın geniş tetbiq etdiyi inkişaf prinsiplerindən biri de variasiyalıdır, Variasiyalılığın “Divertiment”de tetbiq formaları kifayət qeder müxteliftir - burada biz orkestr variasiyalılığı ile rastlaşırıq (tembr, faktura ve s.). Bu xüsusiyyətlər eserin forma ve dramaturgiyasına sirayət edir. Eserde variasiyalılıqdan söz açarkən, biz İ.Hacıbeyovun musiqi tefekkürünə variasiyalıılığın bir prinsip kimi ehemiyətli derecede tesirini de qeyd etməliyik.

Diger terefdən, variasiyalı inkişaf prinsipi XX esr musiqisinin bir sıra bestekarlarının yaradıcılığında da müşahidə olunur (İ.Stravinski, B.Bartok, S.Prokofyev, Yeni Vyana məktebinin nümayəndələri A.Şönberq, A.Berq, A.Vebern və d.). Buradan belə qənaətə gəlirik ki, İ.Hacıbeyov milli musiqi folkloru üçün seçiyəvi olan üsullardan istifadə edərək, öz dövrü ilə sesləşən ifadə vasitələrinə, zamanəsinin bedii nailiyyətlərinə də müraciət etmiş olur, xalq musiqisinin ənənəvi elementləri ilə onları sintezləşdirir, öz fərdi, orijinal və novator üslubunu yaradır və bununla da XX esrin yaradıcı simaları arasında özünə layiqli yer tutur.

İ.Hacıbeyovun “Divertiment”inde təkrarlıq üsulundan istifadə olunmuşdur. Lakin təkrarlıq bestekar eserində sözü heqiqi mənasında deyil, variant təkrarı şəklindədir. Orkestr dilində təkrar olunan fraqmentlər zamanı bestekar musiqi obrazlarının ehemiyətli derecede dinamik inkişafına nail olur və nəticədə eserin kompozisiya strukturunda özünü göstərən “ikinci plan forma” (Protopopovun termini) meydana gəlir. Bu zaman tetbiq olunmuş faktura-tembr vasitələri musiqi obrazlarının tam ifadəsinə xidmət edir. Eserin əsas musiqi obrazı həm də metrik variasiyalıılıqla seçiyələnir. Faktura-tembr quruluşu hər dəfə yeni intonasiya-ritmik variantlarla təqdim olunur. Özü də bütün bunlar bestekar tərəfindən ciddi şəkildə qurulmuş spesifik sistemin melodik və ritmik formulları ilə sintezi daxilində yerinə yetirilmişdir.

Zengin orkestr koloriti tembr vasitələri ilə gücləndirilir. Burada çembalo və simlilərin pizzicato-sunun əmələ gətirdiyi harmonik komplekslərdən geniş istifadə olunmuşdur. Musiqinin janr-reqsvari xarakteri əsas musiqi obrazının dinamikləşməsinə xidmət edir. Aparıcı mövzunun orkestr ifadəsi faktura-tembr dinamikasının tədricən artması ilə yadda qalır. Burada müşayiət edən tərkib hissələrinin sayı da yavaş-yavaş çoxalır və çoxplanlı fiqurasiyalı hal alır. “Divertiment”in ikinci hissəsi faktura-tembr dinamikliyi artıq üstünlük təşkil edir. Dinamik inkişaf sürətlənir və kulminasiyaya gətirib çıxarır (trombonun solosu).

Kulminasiyada tutumlu orkestr crescendo- su əldə olunur və bölmənin sonuna qədər yüksək dinamika (f) qorunub saxlanılır (I və II skripka, alt, violonçel), kulminasiyadan sonra dinamika azalmağa başlayır və ilkin halına qaydır. Beləliklə, əsas musiqi obrazının sonuncu keçidi zamanı biz orkestr-dinamikasının kulminasiyaya gətirib çıxaran variasiyalı inkişaf xəttini müşahidə edirik.

İsmayıl Hacıbəyovun estetik mövqeyinin sarsılmazlığı ona müasir musiqinin istenilen təsahürlerinin mahiyyətinə varmağa imkan vermişdir. Bestekar XX esr musiqi sənətinə daxil olan neoklassik təmayülü öz bedii niyyətləri məqsədi ilə tətbiq etmişdir. Neoklassisizm vasitəsi ilə müəllif “Divertiment”in musiqi fikrinde başlanğıc intonasiya materialının əsasında çoxsaylı dəyişilmələr yaratmaq mümkünlüyünü ustalıqla nümayiş etdirmişdir.

Digər tərəfdən, bestekar neoklassik yazı texnikasına Avropa tefekkür prizmasından baxır və yüksək bedii ümumiləşdirmələr, həyatı proseslər üzrə fəlsəfi dərkolunmalar aparır. Bu mənada mənəviyyat aspekti, insanpərvərlik bestekar intonasiyası və tematizminə xas məntiqi cizgilərlə şərtləndirilmişdir.

Yetkin bestekarlıq təcrübəsi və mükəmməl bedii zövq İsmayıl Hacıbəyova neoklassisizm təmayülündən məqsədyönlü şəkildə və məhəretlə istifadə olunmasına, eyni zamanda onu öz bedii niyyətlərinə tabe etdirməsinə imkan vermişdir. Bestekar intonasiya cəhətdən ələ kamil və bitkin mövzu-təzis (“Divertiment”in əsas mövzusu nəzərdə tutulur) seçir ki, məhz bu özek mövzu vasitəsi ilə əsərin quruluş baxımından dramaturji prinsipini möhkəmləndirməyə nail olur. Nəticədə klassik (ənənəvi) forma zəminində qurulan musiqili kompozisiya qarşımızda durur. Bestekar üslubunda belə bir istiqamət ötən əsrin 90-cı illəri üçün orkestr musiqisi sahəsində həyata keçirilən yenilikləri daha qabarıq nəzərə çarpdirmışdır.

İsmayıl Hacıbəyovun “Divertiment”də nümayiş etdirdiyi orkestr üslubu - olduqca iti dinamik, eyni zamanda dərin emosionaldır. Musiqi formasının dinamikləşdirilmə ideyası bestekar əsərində əsas, aparıcı üslub xüsusiyyəti kimi özünü göstərir və onun təhlil etdiyimiz əsərinin qanunauyğunluğunu bir daha təsdiqləyir. Dinamikləşdirilmə

ideyası bestekarın “Divertiment” əsərinin musiqi dilinin bütün sahələrinə və ilk növbədə, orkestr dilinə müstəsna dərəcədə təsir etmişdir. Orkestr variasiyalılığının rolunun gücləndirilməsi əsərin dramaturji inkişafında həlledici rol oynayır.

Buradan irəli gələrək, qeyd edək ki, İsmayıl Hacıbəyov bestekar - dramaturqdur və öz qarşısına qoyduğu dramaturji məsələlərin həllində musiqinin ifadə vasitələrinin tam kompleksindən (ilk növbədə orkestr) yararlanır və adı yuxarıda qeyd olunan varisi olduğu sənətkarların yaradıcılıq prinsiplərini, təmbr dramaturgiyasını davam və inkişaf etdirir.

İsmayıl Hacıbəyov üçün orkestr inkişafını variasiyalı metod üzərində qurmaq olduqca seçiyevidir. Bestekarın hazırki əsərində öz əksini tapan bu inkişaf prinsipi sırf təmbr (koloristik) və fakturalı variasiyalılıqla seçiyələnir, eyni zamanda müəllifin orkestr tefekkürünün polifonikliyi üzə çıxarır. Bu xətt də öz növbəsində D.Şostakoviç, Q.Qarayev üslubunun davamıdır və qeyd etmək zəruridir ki, əgər İ.Hacıbəyov “Divertiment”də variasiyalılığa üz tutursa, onu polifonik inkişafa (ostinatolu polifoniya) tabe edir.

Gördüyümüz kimi, klassik dünya musiqi sənəti zəminində yetişən İsmayıl Hacıbəyov öz yaradıcılığında bu progressiv ənənələri yaradıcılıqla mənimsəmişdir. Bestekarın orkestr üslubu dünya musiqisinin zirvə nailiyyətlərindən olub, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin sonrakı inkişafına təkan vermişdir. İsmayıl Hacıbəyov müasir musiqi ifadə vasitələrini öz milli dilində təzahür edərək özünəməxsus əsərlər yaratmağa nail ola bilmişdir (Vəliyev M. 2019, 2).

“Divertiment”in musiqisinin təhlilindən həm də aydın olur ki, istedadlı Ustadın əllərində istenilən üslub və istenilən sistem yalnız bir vasitədir, onu yüksək ideyalara sövq etməyinin parlaq nümunəsidir. Bu musiqi dinləyicidə böyük təəssürat oyadır.



Eserin ideya qayesinin vahidliyi, derinliyi ve etraflı düşünölmüş olması, emosional ve felsefi alemin mürekkebliyi incelikle işlenmişdir.

Qeyd edek ki, eserin tek forması deyil, onun musiqi dili, fakturası, sırf texniki imkanları ve interpretasiya meseleleri mükemmeldir. Bu böyük Ustadın ciddi ve telebkar zövqü, en xırda detallara olan telebkarlığı ona instrumental musiqi sahesinde yeni şedevr yaratmağa imkan verdi.

Eserde İ.Hacıbeyovun bir bestekar kimi parlaq cizgileri bir daha özünü gösterir. Böyük deqiqliyi ile neoklassik eneneler sintez olunaraq, en müasir musiqi dili ile ifadesini tapmışdır. Bestekar bu eserde qedim janra müraciet edib ve formal yolla - solistle orkestrin yarışına esaslanan yolla addımlamayıb. Eserde bu iki başlanğıc arasında tarazlaşdırılmış balans, mentiq hökm sürür. Musiqi fikri evvelceden müeyyen edilmişdir. Eserin kiçik konsert planlı olması nezerden qaçmır : her şey ciddi nezarete tabedir, bestekarın nöqsansız zövqünü ifade edir.

Bestekarın bu eserde nümayiş etdirdiyi bedii zövq ve özünemexsusluğu onun bir yaradıcı şəxsiyyət kimi menevi kamilliyinin yükseliyini seciyyelendirir. Dünyanı özünemexsus tarzde görmək bacarığı, her bir texniki üsuldan istifade etmək, onu deyerlendirmek ve öz bedii prinsiplerine tabe etmək qabiliyyəti bestekar üçün senetkarlığın yüksek pillesidir.

Müasir bestekarın dünyagörüşü, onun beşəriyyətin medeni servetlerinin yaradıcılıq tefekküründən keçirmesi, heyat hadiselerine, dünyaya feal münasibeti bu eserde eksini tapmışdır.

XX esr Azərbaycan musiqisinin ön cergesinde duran İ.Hacıbeyov dünyaduyumunun özünemexsusluğu onun yüksek intellektuallığından, fitri istedadından ireli gelir. Yaradıcılıq ve onun qanunlarının derk

olunması bestekar tefekküründe harmonik vehdet teşkil etmişdir. Onun yaradıcılığında ifade olunmuş fikirlər ümumbeşeri tecrübe baxımından (xüsusile son onilliklerde) mühüm ehemiyet kesb edir.

### Sonuç

İsmayıl Hacıbeyovun yaradıcılığında müstesna yer tutan “Divertiment”in müasir dövrün tezdalarını eks etdirerek, kamera heyetli orkestr üçün yazılması, onun quruluş etibarile klassik simfonik silsileye yaxınlığı qeyd olunmalıdır. Lakin eserin dil-üslubu, bedii ifadeliliyi Azərbaycan milli bestekarlıq mektebi üçün tamamilə yeni, olub, onun geleceyinde o güne qeder hele görünmemiş merhele açmışdır.

Sonda qeyd edek ki, Azərbaycan musiqi seneti hemişə dünya prosesleri axını, xüsusile Avropa ölkelerinin mütərəqqi inkişafı ile qırılmaz tellerle bağlı olmuşdur. Beşer medeniyyetinden behrenəme ve ona qovuşma meyli, medeni əlaqelerin genişləndirilməsi daim Azərbaycan incəsənətinin aparıcı ideyası olmuşdur.

Bu proseslerde İsmayıl Hacıbeyov yaxından iştirak etmiş ve milli musiqi medeniyyəti üçün görünmemiş üfüqlər açmışdır.

Eserin tehliline yekun vuraraq bir daha qeyd edek ki, XX esr Avropa musiqisində geniş intişar tapan neoklassik temayüllerin tetbiqi baxımdan hazırki eser İsmayıl Hacıbeyov yaradıcılığında neinki Azərbaycan, ümumiyyətlə, dünya musiqi nümunələri içerisinde özünə layiqli yer tutmuşdur.

**Kaynakça**

Hacıbeyova Ü. Sanat fedaileri. Hacıbeyovların müzik dünyası. Eğitim kitabları. B., "Oka Ofset", 2006

Eliyeva F. Qarabağın musiqiçi nesilləri. Musiqi dünyası dergisi. N 1(2), Bakı, 2000

İsmayıl Hacıbeyov. Makaleler, denemeler, hatıralar (Editör Ülviye Hacıbeyova. Bakı, OKA ofset, 2007

İsgenderova N. Qərb Avropa neoklassisizminin bestekar İsmayıl Hacıbeyovun yaradıcılığına təsiri. Sen. Üz. Fel.dok. disser. Avtoreferat. Bakı, 2013, s. 25

Veliyev M. İsmayıl Hacıbeyov - 70. Mezzo jurnalı, N 21, Bakı, 2019, s. 2

## Ismayil Hajibayov's divertissement

### Extended Abstract

Ismayil Hajibayov's "Divertissement" (pages from Vatto album) is of special importance in artistic creativity of the composer, and Azerbaijani music in many decades.

In his work, Ismayil Hajibayov achieved synthesis of theatre and music. It should be noted that such small sketches which have already been known since 16th -17th centuries and theatre-music integrity increase its importance. Another important aspect of this piece that, was created by synthesizing afore mentioned phenomenons and all art types as of 20th - 21st centuries. For example, it is very interesting to see that the composer's scenario as well as the performer's staging in the work expresses their artistic perceptions in instrumental theatre genre. In general, instrumental tools turn into the personage in this work.

The composer who adopted instrumental theatre genre as synthetic genre includes synthesis of art branches into Azerbaijani music. Together with music, dramatizing of performance proses, improvisations of the performer (trombone) in the scene, i.e. In this respect, this performance style, is thought as an instrumental theatre. It is also called "action-music".

The composer could perfectly express the synthetic character of instrumental theatre genre in this work. This genre was suitable for the author, because, instrumental theatre allows to extend the sense sphere of the work. This genre is also suitable for performers, because, it allowed them to express their artistic skills (both conductor and performers).

"Pages from Vatto album" was created by

Ismayol Hajibayov based on neoclassicism traditions and revives some traditions of instrumental music of baroque times. The reviewed chain consists of two parts (Vivace and Presto) and these parts of form a small suite. Such internal formation of the work is noteworthy, therefore, such formation reveals the style of the Azerbaijani composer, as well as, reflects his musical tendencies. After Vatto I. Hajibayov revives the music style of the distant past which is full of elegance and fineness, grace and nobleness.

In this context, each part of chain is a model in itself. Hence, it relates with any genre and corresponding form. Additionally, it is related with aforementioned forms that were arisen in the 16th and 17th centuries.

Polytonality prevails in melodic style in key thinking of the work. Melody of the composer formed in polytonality of major and minor keys. We observe this feature in melodic style of the work. It should be mentioned that Hajibayov's poly-systematic thinking is his most striking feature.

Orchestra style demonstrated by Ismayil Hajibayov in his "Divertissement" - is very swift, dynamic and very emotional. The idea of making dynamic the music form expresses itself as a main style feature in composer's work and confirms the conformity of the work that we analyse. The idea making dynamic of the work influenced all branches of music parlance and particularly in the style of orchestra. Strengthening the role of orchestra variations is of great importance in dramatic development of the work.

To form the orchestra improvement on the variation method is very characteristic for Ismayil Hajibayov. This development principle that is reflected in the present work of composer is characterized absolutely with timbre (coloristic) and texture variation, also reveals polyphonic feature of orchestra thinking of the composer. This line is a continuance of the styles of D. Shostakovich, G. Garayev and it should be mentioned that, if Hajibayov refers to variation in his "Divertment" work, he makes it subordinate to polyphonic improvement (ostinato polyphony).

It appears that Ismayil Hajibayov who achieved perfection on the basis of classic music mastered these progressive traditions in his creativity. Orchestra style of composer is a peak achievement of world music, stimulated the following development of Azerbaijani music culture. It also appears from analysis of music in "Divertiment" that any style and any system is not only a tool in the hands of talented Maestr, but also is a brilliant sample for elevating him to higher ideas. This music greatly influences the audience. The integrity of ideal, deep and detailed-thinking of the work, complexity of emotional and philosophical world is worked with finesse.

It should also be noted that not only the form, but also, music parlance, texture, pure technical approaches and interpretation of the work are perfect. The strict and exigent taste, exigency to the tiniest details of this great Maestro allowed

him to create a new masterpiece in the instrumental music field.

Idiosyncratic world sense of Hajibayov who is in the range of leading composers of 20th centuries. Creativity and perceiving its rules were in harmonic unity in composer's mind. Thought expressed in his creative activities are of great importance from the worldwide standpoint (especially in the last decades).

Writing the "Divertiment" having exceptional place in Ismayil Hacıbəyov's creative activity for the orchestra with camera staff by reflecting the discrepancies of modern time, its closeness to classic symphonic chain should be mentioned. However, language-style, artistic expressiveness of the work is quite new for Azerbaijan national composer's school, opened an extraordinary stage in its future.

It should be concluded that Azerbaijani musical art was always connected with the flow of world processes especially with the advanced development of European countries. Tendency to derive advantage from human culture and join its cultural aspects with other cultures, have always been the leading idea of Azerbaijani art.

Finally, it should be also noted that "Divertiment" work of Ismayil Hajibayov is decent and has a brilliant place in the world music.

## **Keywords**

*composer, divertissement, neoclassicism, dance, variation development*



[www.rastmd.net](http://www.rastmd.net)