

Üzeyir Hacıbayli adına
Bakı Musiqi
Akademiyası



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ

28-30 Mayıs 2021 / ÇEŞME

www.imdcongress.com



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

BİLDİRİLER KİTABI



ÇEŞME
BELEDİYESİ

7. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

7th INTERNATIONAL MUSIC AND DANCE CONGRESS
PROCEEDING BOOK

www.imdcongress.com

Editörler

Doç. Dr. Kürşad GÜLBELAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

© Sakarya Üniversitesi Yayınları
SAÜ Yayınları No: 209

Güzel Sanatlar

7. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi
Bildiriler Kitabı

Editörler

Doç. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ
Doç. Dr. Tarkan YAZICI

Yayın Editörü

Doç. Dr. Mustafa GÜNERİGÖK

Yayın Tarihi: 26 Kasım 2021

E-ISBN: 978-605-2238-30-1

Sertifika No: 50135

Adres ve İletişim:

Sakarya Üniversitesi Bilimsel Yayınlar Koordinatörlüğü

Esentepe/Serdivan/Sakarya

Tel: +90 264 295 7465

Fax: +90 264 295 5352

yayin@sakarya.edu.tr

www.sauyayinlari.sakarya.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KONGRE KOORDİNATÖRLERİ

Doç. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ & Doç. Dr. Habibe MAMMADOVA & Doç. Dr. Tarkan YAZICI

ONUR KURULU

Prof. Dr. Fatih SAVAŞAN
Sakarya Üniversitesi Rektörü – Türkiye

Prof. Dr. Ferhad BEDELBEYLİ
Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Rektörü – Azerbaycan

Prof. Dr. Kamile PERÇİN AKGÜL
Antalya AKEV Üniversitesi Rektörü – Türkiye

Prof. Dr. Yusif YUSİBOV
Gence Devlet Üniversitesi Rektörü – Azerbaycan

Doç. Aziz GARAYUSUFLI
Bakü Koreografi Akademisi Rektör Vekili – Azerbaycan

Adila KERMALIEVA
Kırgız Geleneksel Müzik Vakfı Başkanı – Kırgızistan

KONGRE KOMİTESİ

F. Gülay MİRZAOĞLU
Gülnaz ABDULLAZADE
Gürbüz AKTAŞ
Habibe MAMMADOVA
Kürşad GÜLBAYAZ
Sevda GURBANALİYEVA
Tarkan YAZICI
Turan SAĞER

SANAT KURULU

ADI SOYADI	KURUMU
Dr. ARZU GÜLDALI UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTIŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. EMRAH UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. GÜLNAZ ABDULLAZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli
Dr. LYUDMILA HASANOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NİHAL ÖTKEN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya Federasyonu



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

BİLİM / HAKEM KURULU

ADI SOYADI	KURUMU
Dr. ABDUL MENAF KORKUTATA	Çanakkale 18 Mart Üniversitesi
Dr. AHMET SELİM DOĞAN	Atatürk Üniversitesi
Dr. ANIL ÇELİK	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. ARZU GÜLDALI UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. AYCAN GÜRER ÖZÇİMEN	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. AYNUR HUSEYNOVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. AYRİN ERSÖZ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. AYŞE MERAL TÖREYİN	Ankara Üniversitesi
Dr. AYŞEGÜL ARAL ALTIOK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. BAHAR GÜDEK	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. BEGÜM AYTEMUR	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU	Sakarya Üniversitesi
Dr. EMİR CENK AYDIN	Ege Üniversitesi
Dr. EMRAH UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. ESİN DE THORPE MİLLARD	Ege Üniversitesi
Dr. EYÜP UZUNKAYA	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. F. Gülay MİRZAOĞLU	Hacettepe Üniversitesi
Dr. FERDİ KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Dr. GÖKAY YILDIZ	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. GULMIRA MUSAGULOVA	Kazakistan Milli Konservatuarı – Kazakistan
Dr. GÜLNAZ ABDULLAZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜLER DEMİROVA GYÖRFFY	Ankara Üniversitesi
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli – Amerika Birleşik Devletleri
Dr. HABİBE MAMADOVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. HANEFİ ÇELİK	Bakırçay Üniversitesi
Dr. HATİRE HASANZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. INA GEORGIEVA VLADOVA	NSA Vassil Levski – Bulgaristan
Dr. İLHAN ERSOY	Ege Üniversitesi
Dr. İSMAİL SINIR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. KEREM CENK YILMAZ	Sakarya Üniversitesi
Dr. KÜRŞAD GÜLBELAZ	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. LYUDMİLA HASANOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. MUSTAFA APAYDIN	Ankara Üniversitesi
Dr. MUSTAFA USLU	Marmara Üniversitesi
Dr. MUZAFFER SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NESLİHAN GÜZELOĞULLARI ERTURAL	Gaziantep Üniversitesi
Dr. NİHAL CÖMERT	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. ÖZGEN KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Dr. RITA SPULVA	Riga Öğretmen Yetiştirme ve Eğitim Yönetimi Akademisi – Letonya
Dr. ROVSHANA KARİMOVA	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. SAULE UTEGALIEVA	Devlet Konservatuarı – Kazakistan
Dr. SELENA RAKOČEVIĆ	Belgrad Belediyesi Sanat ve Müzik Fakültesi – Sırbistan
Dr. SERCAN ÖZKELEŞ	Ordu Üniversitesi
Dr. SERNAZ DEMİREL TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. ŞEFİKA TOPALAK	Trabzon Üniversitesi
Dr. ŞEHRİBAN KOCA	Mersin Üniversitesi
Dr. TAN TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. TARKAN YAZICI	Mersin Üniversitesi
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya Federasyonu
Dr. TURAN MAMMADALİYEVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. TURAN SAĞER	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. TÜREV BERKİ	Hacettepe Üniversitesi
Dr. UMUT ERDOĞAN	Sakarya Üniversitesi
Dr. VOLKAN GİDİŞ	İstanbul Medipol Üniversitesi
Dr. YAKUP ALPER VARİŞ	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. ZUHAL DİNÇ ALTUN	Trabzon Üniversitesi
Dr. ZÜLEYHA ABDULLA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kongremizde 87 bildiri sunulmuş, 17 konser/performans gerçekleştirilmiş, 7 eser sergilenmiş ve 2 workshop gerçekleştirilmiş, Bilim/Hakem kurulu tarafından 70 bildirinin tam metni kabul edilerek yayınlanmıştır. Kongremiz Azerbaycan, Çin, İngiltere, İran, Kazakistan, Kırgızistan, Macaristan, Özbekistan, Türkiye ve Umman olmak üzere 10 farklı ülkeden 125 konuşmacı ve katılımcı ile gerçekleştirilmiştir.

KONUŞMACI – KATILIMCI FİHRİSTİ

Abdurrahman KÖKSAL	Türkiye	Ece DEMİRAYAK	Türkiye
Adila KERMALIEVA	Kırgızistan	Elçin BİÇER	Türkiye
Ahmet KARATAŞ	Türkiye	Elmira PANAHOVA	Azerbaycan
Aigul TANBAYEVA	Kazakistan	Elmira TADJIEVA	Kırgızistan
Akiset ATAN	Türkiye	Elzar OSKONBAEVA	Kırgızistan
Ali BEZGİN	Türkiye	Ennur BİLECAN	Türkiye
Ali DAĞISTAN	Türkiye	Erika BARABÁSI-MOCSÁRI	Macaristan
Arda ERAVCI	Türkiye	Esin de THORPE MILLARD	Türkiye
Arif MÖHSÜNOĞLU	Türkiye	Esra YÜCESAN	Türkiye
Ashraf YOUSEFİ	İran	Eteri CAFAROVA	Azerbaycan
Aşkın ÇELİK	Türkiye	Evrin ONAY	Türkiye
Ayda ÇELEBİOĞLU	Türkiye	Ezgi BABACAN	Türkiye
Aynur CİVELEK	Türkiye	F. Gül GÜRBÜZ	Kazakistan
Aynur ŞIKHIYEVA	Azerbaycan	F. Gülay MİRZAOĞLU	Türkiye
Aysel ASADOVA	Azerbaycan	Fatih SOLMAZ	Türkiye
Ayşegül KOL	Türkiye	Funda BOZKURT	Türkiye
Ayten BAGIROVA	Azerbaycan	Gözde YÜKSEL	Türkiye
Aziz Ali ELYAĞUTU	Türkiye	Gulmira MUSSAGULOVA	Kazakistan
Aziz BATIROV	Kırgızistan	Gulnara DZHUMASEITOVA	Kazakistan
Bahar AKSOY	Türkiye	Gulnara SAITOVA	Kazakistan
Begüm AYTEMUR	Türkiye	Güler DEMİROVA GYÖRFFY	Türkiye
Beksultan ALIMBEK UULU	Kırgızistan	Gülnaz ABDULLAZADE	Azerbaycan
Benazira TOKTOBEKOVA	Kırgızistan	Günay AKGÜN	Türkiye
Bülent KURTİŞOĞLU	Türkiye	Günay MAMMADOVA	Azerbaycan
Can DOĞAN	Türkiye	Günay TUZKAYA	Türkiye
Chen QIANQIU	Çin	Habibe MAMMADOVA	Azerbaycan
Daniyar SHARSHEEV	Kırgızistan	Hacer ALPTEKİN	Türkiye
Demet GÜRHAN	Türkiye	Hagigat YUSİFOVA	Azerbaycan
Derya AĞCA	Türkiye	Halil İbrahim TOPALAK	Türkiye
Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU	Türkiye	Hande YILMAZ	Türkiye
Dilşad ALİYEVA	Azerbaycan	Hatire HASANZADE	Azerbaycan



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Hayati BEŞİRLİ	Türkiye	Rauf BEHMENLİ	Azerbaycan
İkbal ÖZARABACI	Türkiye	Rena MAMMADOVA	Azerbaycan
İlknur ÖZAL GÖNCÜ	Türkiye	Rena NOVRUZBEYLİ	Azerbaycan
İsmail SINIR	Türkiye	Roza AMANOVA	Kırgızistan
Kamile PERÇİN AKGÜL	Türkiye	Saadat FARZİYEVA	İngiltere
Kerem Cenk YILMAZ	Türkiye	Saida HASANOVA	Azerbaycan
Kutup Ata TUNCER	Türkiye	Selin OYAN	Türkiye
Kübra ERİŞEN	Azerbaycan	Sema HALİLZADE	Azerbaycan
Kürşad GÜLBAYAZ	Türkiye	Senem SİPAHİ	Türkiye
Lale REFİBEYLİ	Azerbaycan	Seren ERAVCI	Türkiye
Leman MEHDİGULİYEVA	Azerbaycan	Sernaz DEMİREL TEMEL	Türkiye
M. Onur ÇELEBİOĞLU	Türkiye	Sevan NART	Türkiye
Mahirə QULİYEVA	Türkiye	Sevda GURBANALİYEVA	Azerbaycan
Maksat MASILKADİROV	Kırgızistan	Sevinc RUSTAMOVA	Azerbaycan
Maryam YUSİFOVA	Azerbaycan	Shabnam SHIKHALİYEVA	Umman
Meerim KARIPOVA	Kırgızistan	Sıla TÜRKAY YAVUZEL	Türkiye
Mehriban HACİYEVA	Azerbaycan	Simuzer SAMADOVA	Azerbaycan
Muxayo NABİEVA	Özbekistan	Sonahanım İBRAHİMOVA	Azerbaycan
Muzaffer SÜMBÜL	Türkiye	Şehnaz ERTEM	Türkiye
Nargiz HÜSEYNOVA	Azerbaycan	Tan TEMEL	Türkiye
Narmin GARALOVA	Azerbaycan	Tansu RASULOVA	Azerbaycan
Nazgul KANİBEK KIZI	Kırgızistan	Tarkan YAZICI	Türkiye
Nurcan TUMONBAEVA	Kırgızistan	Ufuk AYYILDIZ	Türkiye
Nuri Cihan ÖZDOĞAN	Türkiye	V. Emre GÜL	Türkiye
Nursel IŞIK	Türkiye	Verda KARAÇİL CERİT	Türkiye
Nurten ÇALHAN	Türkiye	Vusala AMİRBAYOVA	Umman
Nüşabe SEYFULLAYEVA	Azerbaycan	Yalçın YILDIZ	Türkiye
Onur ÇİFTÇİ	Türkiye	Yasemin KARATAŞ	Türkiye
Özgür PEKER	Türkiye	Zafer KILINÇER	Türkiye
Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU	Türkiye	Zafer TÜRKKAN	Türkiye
Pervin RUSTAMOVA	Azerbaycan	Zuleyha ABDULLA	Azerbaycan
R. Görkem AYTİMUR	Türkiye		



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İÇİNDEKİLER

KONGRE KOORDİNATÖRLERİ	i
ONUR KURULU	i
KONGRE KOMİTESİ	i
SANAT KURULU	i
BİLİM / HAKEM KURULU	ii
KONUŞMACI – KATILIMCI FİHRİSTİ	iv
İÇİNDEKİLER	vi
BİLDİRİ ÖZETLERİ	vi
SERĞİ ESERLER	x

BİLDİRİ ÖZETLERİ

“Kuğu” Sahne İmgesinin Kazakh Koreografisi Bağlamında Aıgul Tatı Performansında Yorumlanması Aıgul TANBAYEVA & Gulnara DZHUMASEITOVA & Gulnara SAITOVA	1
Hatay Halk Danslarının Tanımlanması ve Kimliklendirilmesindeki Değişimler: “Koyser” Örneği Ali BEZGİN	8
Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Oyuncuların Sahne Üzerindeki Yer Değişimlerinin ve Açık Kullanımlarının Sınıflandırılması Arda ERAVCI & Bülent KURTİŞOĞLU	14
Azerbaycan Müzik Kültürünün Gelişmesinde Server Ganiyev’in Pedagoji ve Yaratıcı Faaliyetlerinin Önemi Arif MÖHSÜNOĞLU	25
Klasik ve Azerbaycan Müziğinin Travma Sonrası Streslerinin Ruh Sağlığının İyileştirilmesinde Rolü Ashraf YOUSEFİ	37
20. Yüzyıl Azerbaycan Müziğinde Kültür ve Sanat Politikaları Bağlamında Gelenek ve Çokseslilik Aşkın ÇELİK & Can DOĞAN & Kutup Ata TUNCER	43
Hemşirelik Fakültesi Son Sınıf Öğrencilerinin Müzik Terapi Konusundaki Bilgi ve Görüşleri Ayda ÇELEBİOĞLU & M. Onur ÇELEBİOĞLU & Tarkan YAZICI	50
Antik Dünyada Tympanon Aynur CİVELEK	55
Fikret Amirov'un "Gülüm" Romans-Gazelinde Söz ve Müziğin Bütünlüğü Aynur ŞIKHIYEVA	65
H. Uçarsu Yaratıcılığında Tasavvuf Motifleri Aysel ASADOVA	70



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Azerbaycanlı Bestecilerin Piyano Prelüdları	
Ayten BAGİROVA	77
Etnokoreolojik ve Etnomüzikolojik Kaynaklar Bağlamda “Kasım Ülgen” Örneğinde Eleştiriler ve Düzenlemeler	
Aziz Ali ELYAĞUTU & Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU	83
Kültürel Melezlik ve Dans: Trakya Roman Danslarının Örnekleme	
Bülent KURTİŞOĞLU & Seren ERAVCI & Bahar AKSOY	102
Li İnhai'nin Piyano Yapıtı "Siyangxiaogu"nun Müzikal Yapı Özellikleri	
Chen QIANQIU	109
J. Brahms'ın “Die Schöne Magelone” (Güzel Magelone) Başlıklı Vokal Dizisinin İncelenmesi, Tanıtımı ve Sunumu	
Demet GÜRHAN & Güler DEMİROVA GYÖRFFY	116
Cavanşir Guliyev'in Piyano Yapıtları	
Dilşad ALİYEVA	124
Müslüman Doğu'nun Geleneksel Müziği: Makam	
Elmira PANAHOVA	130
Karacaoğlan Şiirlerinde Kadın Güzelliği	
Ennur BİLECAN	135
Bir Macar Etnokoreolog Türkiye’de: György Martin’in Araştırmaları ve Sonuçları	
Erika BARABÁSI-MOCSÁRI	144
Müzik Yöneticiliği’nde Çeşitliliği Yönetmek	
Esin de THORPE MILLARD	150
Ksilofon ve Metalofon Yapımcılarının Ksilofon ve Metalofon Üretimine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi	
Esra YÜCESAN	155
“Koroğlu” Balesi	
Eteri CAFAROVA	166
Pandemi Sürecinde Müzik Eğitiminde Uzaktan Eğitim: Tematik Derleme Araştırması	
Ezgi BABACAN & Gözde YÜKSEL	172
Kazakistan’ın Geleneksel Danslarından Kamajay’a Mitolojik Bir Yaklaşım	
F. Gül GÜRBÜZ	182
Zeybek Danslarının Yaratım Öyküleri: “Soğuk Kuyu, Sabah Namazı, Koca Arap”	
F. Gülay MİRZAOĞLU	191
Tasavvuf Ritüellerinde Müzik ve Raksın İşlevi	
Fatih SOLMAZ	200
Adıyaman İli Kahta İlçesi Sımsıma Oyunu Ritüelinde Kadın İmajı	
Funda BOZKURT	210



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Türk Dilli Halkların Opera Sanatında Folklor Türlerinin Yorumu (T. Jarmukhamed'in Yeni Kazak Operası "Domalak Ana" Örneği Üzerine)	
Gulmira MUSSAGULOVA	222
Azerbaycan'daki Cengi Danslarının Çeşitleri ve Özellikleri	
Gülnaz ABDULLAZADE	229
Ses Eğitimi ve Türkiye'de Ses Eğitimi Üzerine Yazılmış Kitapların İncelenmesi	
Günay AKGÜN & Hande YILMAZ	233
Cahangir Cahangirov'un Yaratıcılığında Halk Müziğinin Kullanımı	
Günay MAMMADOVA	245
Sevda İbrahimova'nın Büyük Ölçekli Piyano Eserleri	
Hagigat YUSİFOVA	253
Çukurova'da Bir Türkü Hikâyesi: Esmehan Hikâyesi ve Türküleri	
Halil İbrahim TOPALAK	259
Azerbaycan'da Yaşayan Etnik Azınlıklar: "İngiloylar"	
Hatire HASANZADE	283
Müzik ve Dansın Vazgeçilmezliği: Festivallerin İşlevleri Üzerine Tespitler	
Hayati BEŞİRLİ	290
Sanatın Duygu Durumu Üzerindeki Terapötik Etkisi	
Kamile PERÇİN AKGÜL	299
Azerbaycan Bestecilerinin Keman ve Piyano İçin Sonatları	
Kübra ERİŞEN	305
Türk Halk Oyunları İcrasında Kullanılan Terimler	
Kürşad GÜLBEYAZ	311
Gambar Hüseyinli'nin "Ey Gözlerim Görmedin Mi" Romansı	
Lale REFİBEYLİ	324
Elekber Esgerov Tarafından Bestelenen Dans Ezgilerinde Yenilikçi Yaklaşım ve Yapısal Özellikler	
Mahirə QULİYEVA ƏLƏKBƏR QIZI	329
Fikret Amirov ve Elmira Nazirova İki Piyano İçin "Alban Halk Temaları Üzerine Süt"	
Maryam YUSİFOVA	338
Fikret Amirov'un Eserlerinde Nizami Gencevi'nin Şiiri ve İmgesi	
Mehriban HACİYEVA	345
Besteci Aleksey Kozlovsky'in Eserlerinde "Tanovar" ve Uygulaması	
Muxayo NABIEVA	350
Nizami Gencevi Temalarının Opera Türündeki Yorumu	
Nargiz HÜSEYNOVA	356
Tarihî Türküler Bağlamında 16.Yüzyıl Türk Denizciliği: Turgut ve Murat Reis Örnekleri	
Nursel IŞIK	361



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tamburi Cemil Bey'in Hüseyini Tambur Taksiminin Makamsal Analizi Nurten ÇALHAN	370
Cahangir Cahangirov'un Eserlerinde Nizami Gencevi'nin Gazelleri Nüşabe SEYFULLAYEVA	377
Bela Bartok'un Çocuklar İçin Piyano Albümü'nde Aynı Müzik Cümlelerinin Tekrarlarıyla Oluşturulmuş Eserlerin İçerik Açısından İncelenmesi Onur ÇİFTÇİ & İsmail SINIR	381
Sevda İbrahimova'nın 5 Sayılı Piyano Koçertosunda Milli Tonların Teşhis Edilmesi Pervin RUSTAMOVA	389
Biçimcilik Bağlamında Müzik ve Anlam R. Görkem AYTİMUR	394
Azerbaycan Halk Oyunlarının Ermeniler Tarafından Benimsenilmesi ve Kullanılması Rauf BEHMENLİ & Habibe MAMMADOVA	403
Karabağ Muğamları Rena MAMMADOVA	410
Enstrümantal Yarışma Örneğinde Kırgız Geleneksel Müziği - Küüçertiş Roza AMANOVA	414
Dansın Evrimi, İnsan Yaşamındaki Rolü ve Gelişimi Saadat FARZİYEVA	419
Üzeyir Hacıbeyli'nin Eserlerinde Nizami Gencevi'nin Gazelleri Saida HASANOVA	431
Hindemith'in 'Eşgüdümlü Uygulama' Kuramı: Politonalite Çalışması Selin OYAN	437
18. Yüzyıl Alman Klavsen Müziğinde Performans Sorunları Sema HALİLZADE	443
Patriyotlarda "Tu Pişkeş" Geleneği Seren ERAVCI & Arda ERAVCI & Bahar AKSOY	448
İstiklal Marşı'nın Öğretiminde Müzikogram Tekniğinin Kullanımı Sevan NART & Evrim ONAY	453
Azerbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Nizami Gencevi'nin Şiirleri Sevda GURBANALİYEVA	469
XII. Yüzyıl Azerbaycan Şiirinde Müzik Sevinc RUSTAMOVA	475
Eşref Abbasov'un Oda-Enstrümantal Yaratıcılığı ("Bahar Şarkısı" Örneğinde) Shabnam SHIKHALIYEVA	482
Müzik ve Yönetim İlişkilerinde Bilimsel Yaklaşımın Önemi Sonahanım İBRAHİMOVA	487



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Gazah Âşık Yöresi Etno-Kültürel Sistem Olarak

Tansu RASULOVA 496

İzmir Türkülerinde Kadına Yönelik Olumsuz Söylemler

Tarkan YAZICI 503

John Thompson'ın "The Adult Preparatory Piano Book (Book One)" Metodunun İçerik Yönünden İncelenmesi

Ufuk AYYILDIZ & Şehnaz ERTEM 509

Müzik ve Müzik Eğitiminin Hayatımızdaki Önemi

Vusala AMİRBAYOVA 518

Covid-19 Pandemi Sürecinde Ortaokul Müzik Öğretmenlerinin Uzaktan Eğitimde Karşılaştıkları Sorunlar

Yasemin KARATAŞ & Ahmet KARATAŞ 522

Özel Eğitimde Müzik Merkezli Gerçekleştirilmiş Olan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi

Yasemin KARATAŞ & İkbal ÖZARABACI 531

Ü. Hacıbeyli Adına Bakü Müzik Akademisi'nde Piyano Ekolünün Oluşumu

Zuleyha ABDULLA 539

SERGİ ESERLER

Hacer ALPTEKİN Anadolu Selçuklu Kubad-ı Abad Sarayında Figüratif Kompozisyon 544

Hacer ALPTEKİN Türk'ün Kanadı..... 545



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“KUĞU” SAHNE İMGESİNİN KAZAKH KOREOGRAFİSİ BAĞLAMINDA AIGUL TATI PERFORMANSINDA YORUMLANMASI

Aigul Zhumatayevna TANBAYEVA* & Gulnara Tazabekovna DZHUMASEITOVA
& Gulnara Yussupovna SAITOVA*****

Özet

Bu makale, koreograf A. A.Tati'nin "Akku" dans kompozisyonu bağlamında kuğu görüntüsünün belirli bir konudaki en iyi örneklerden biri olarak yorumlanmasına ayrılmıştır. Koreografin bulguları ve dansçı Ş.Erseitova, özellikle analiz aracılığıyla not edildi.

Başarılı yazarın çözümlerini ve sanatçının son derece profesyonel sunumunu uyumlu bir şekilde birleştiren prodüksiyonun ayırt edici özellikleri dikkate alınır. Araştırma süreci, kuğu görüntüsünün göstergebilimsel anlamını ortaya çıkardı ve sanatsal eserlerin düzenlenmesinde kullanımının önemini gösterdi.

Kuğu sembolizminin içeriğiyle ilgili bilimsel araştırmalar, eski mitolojiyle olan bağlantısını belirlemiş ve aynı zamanda dünya klasik mirası yazarlarının edebi eserlerindeki anlamsal içeriği yansıtmıştır.

Anahtar Kelimeler: Koreografi, Bale Ustası, Müzik, Sembolizm, Yorumlama, İmge, Şiir.

«SWAN» - INTERPRETATION OF THE STAGE IMAGE IN THE CONTEXT OF KAZAKH CHOREOGRAPHY STAGED BY AIGUL TATI

Abstract

This article is devoted to the interpretation of the swan image in the context of the dance composition "Akku" by choreographer A. A. Tati as one of the best examples in a given subject. The choreographer's findings and the performance skills of the dancer Sh. Erseitova were particularly noted through the analysis.

The distinctive features of the production, which harmoniously combine the successful author's solutions and the artist's highly professional presentation, are considered. The research process revealed the semiotic meaning of swan image and indicated the importance of its use in the embodiment of artistic works.

Scientific research on the content of the swan symbolism has determined its connection with ancient mythology, and also reflected the semantic content in the literary works of the authors of the world classical heritage.

Keywords: Choreography, Ballet Master, Music, Symbolism, Interpretation, Image, Poetry.

«ЛЕБЕДЬ» - ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КОНТЕКСТЕ КАЗАХСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ПОСТАНОВКЕ АЙГУЛЬ ТАТИ

Резюме

Данная статья посвящена интерпретации образа лебедя в контексте танцевальной композиции «Акку» хореографа А. А. Тати, как одного из лучших образцов в заданной тематике. Посредством проведенного анализа, были особо отмечены балетмейстерские находки и исполнительское мастерство танцовщицы Ш. Ерсеитовой. Рассмотрены отличительные особенности постановки, гармонично сочетающие в себе удачные авторские решения и высокопрофессиональную подачу артистки.

Процесс исследования выявил семиотическое значение образа лебедя, и обозначил важность его использования в воплощении художественных произведений. Научные изыскания содержания

* Master Student of Kazakh National Academy of Choreography, aigolek4891@mail.ru

** Ph.D. in Art history, Professor of the Kazakh National Academy of Choreography

*** Professor of the Kazakh National Academy of Choreography, saitova-gu@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

символики лебедя определили его связь с древней мифологией, а также отразили смысловую наполненность в литературных произведениях авторов мирового классического наследия.

Ключевые слова: Хореография, Балетмейстер, Музыка, Символика, Интерпретация, Образ, Поэзия.

Introduction

The swan is considered to be one of the most beautiful birds on earth. The beauty and grace of swans has always inspired creators, serving as the plot for many artistic incarnations.

This theme is probably one of the most frequently used in the works of many authors of more than one era. We can observe the poetic image of the noble bird in such art forms as painting, sculpture, poetry, and of course, ballet.

At the first mention of the swan image in art, imperishable examples of the world's classical heritage come to mind - "Swan Lake" by P. I. Tchaikovsky", "The Dying Swan" by Saint-Saens, which have not left the stages of the most prestigious theaters in the world for several centuries.

The swan theme also resonated in Kazakh stage choreography. The "Akku" dances of such choreographers as B. G. Ayukhanov, G. N. Beisenova, and N. Taiyr make up an invaluable repertoire of the professional dance world of Kazakhstan. The study and research of this designated theme reveals the choreographic poetry features and dance vocabulary of the Kazakh dance.

Based on the chosen theme, we put forward the following hypothesis: ethical, moral and spiritual values will be revealed through the analysis of the symbolism of the swan image as well as its edifying purpose.

The purpose of the work implies the need to study the stage image of the swan in the context of Kazakh choreography, namely, in the work of ballet master A. A. Tati as one of the best examples available today in the national dance. The goal was to set the following tasks:

- to study the theme of swans in literary works (fairy tales, poems), encyclopedic works;
- to conduct an analytical analysis of the symbolic meaning of the swan in works of art;
- to consider the process of creating the choreographic composition "Akku" to be staged by A. A. Tati.

Methods

In this paper the following methods are used:

- historical and theoretical (scientific materials, literature);
- semiotic;
- empirical (conversations, interviews, video materials).

Literature Review

The theme of proud, noble swans meets us from early childhood in the fairy tales of A. S. Pushkin (all-the-books.ru), the brothers K. F. and F. F. Grimm (www.grimmstories.com), G. H. Anderson (azku.ru), (deti-online.com) and, of course, in the fairy tales born by the people, the plots of which cause a genuine sense of admiration for this bird.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Considering the swan image in the context of the arts synthesis, and in particular – choreography, we studied its symbolic basis through the analysis of numerous fairy tales, encyclopedias authored by G. Bidermann (Biederman, 1996: 335), G. Bashelard (Bashelard, 1998: 268).

The poem by A. Dementiev "Swan Fidelity" (www.100bestpoems.ru) and the poem by S. Seifullin "The separated Swans" (seifullin.ru) served as the source for understanding the poetic component of the image we are describing.

The process of studying this topic shows that a deep reverence for the white-breasted bird goes back to the ancient mythology and is closely related to Zeus and Leda.

According to the legend, the ancient Greek god transforms into a swan in order to conquer the beautiful daughter of the king Festius (Biederman, 1996: 144).

Also, the Greeks associate the bird with the name of Apollo. According to the myth, the son of the god Helios Festion, who was driving the solar chariot of his father, failed and almost set fire to the earth, for which Zeus struck him with the lightning. Apollo, taking pity on the young man, turns him into a swan, the image of which is placed in the sky in the form of the constellation Cygnus.

As for Apollo was born in the presence of a swan, and he, in the future, harnessed to a chariot, "carries God through the air and thanks to his power can prophesy" (Biederman, 1996: 144).

To be mentioned above, stories in which the key character is a swan are found in the fairy tales of the designated authors. In each of the works, the swan represents purity, grace, beauty and grace. Let's look at some of them.

Perhaps one of the most popular fairy tales of G. H. Andersen "The Ugly Duckling" tells the story of how an awkward, ugly duckling, whose lot is ridicule and dislike of his relatives, after going through all the trials and obstacles, turns into a beautiful swan (azku.ru).

Society has always dictated its own rules, in which it is difficult to exist, being unlike anyone else. The duckling, despite all the hardships, without getting angry, showing great patience and keeping good in his heart, eventually finds happiness. The name of this fairy tale has long gone to the people and fixed in colloquial usage with a catch phrase.

Another excellent example in which the swan embodies an image that combines external beauty and beautiful spiritual content is the poem by A. S. Pushkin "The Tale of Tsar Saltan, of his son, the glorious and mighty knight Prince Guidon Saltanovich and of the beautiful Swan Princess" (all-the-books.ru).

The key figure in this work was the Swan Princess who helped Prince Guidon through magic; he falls in love with the beautiful princess and becomes her husband. Here the swan is a manifestation of kindness, mercy and selflessness.

G.H. Andersen's well-known fairy tale "The Wild Swans" tells the story of a magical reincarnation (dети-online.com). The brothers, enchanted by the evil stepmother into swans, are saved with the help of their sister, who was weaving nettle shirts and throwing them over their shoulders breaks the evil curse. The parallel drawn between young princes and birds shows that the soul of the brothers can be comparable only to the white swans. Here we see the nature of the white swans, which evokes only bright associations.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

As we can see, for the most part, the fairy-tale character of the bird carries a bright face of kindness and compassion.

When we are talking about the swan, the epithets like "beautiful", "graceful", "stately" are often compared with the beauty of women. The French philosopher, art critic G. Bachelard sees a naked woman in the swan: "This is permitted nudity, this is whiteness, albeit immaculate and ostentatious at the same time," the author writes in his book "Water and Dreams" (Bachelard, 1998: 31). The comparisons of a swan with a naked woman once again give an understanding of how the image of beautiful birds is multifaceted and comprehensive.

The swan theme finds another symbol, which is associated with the phraseological unit "swan song". The explanation of this expression has several options one of which states that "this concept goes back to Aeschylus (525-456 BC), who mentions the prophetic gift of the bird of Apollo, who knows that it will soon die and makes amazing sounds" (Biederman, 1996: 144). People say that the swans sing once in their lives before they die. The modern vision characterizes the swan song as a masterpiece, the pinnacle of creativity or other most significant action once performed by a person.

According to the legend, swans can not live without a pair, and in case one of the birds die, they end up their lives in proud solitude. A vivid example of such devotion to be found in the song "Swan Fidelity", based on the poems of the Soviet and Russian poet Andrey Dementiev. According to the plot, the swan, having learned about the death of his beloved because of hunters, does not accept the loss and "fearlessly folding his wings" fall to the ground (www.100bestpoems.ru). Here we can observe the author's reproach to people that the most terrible evil in the world is committed by a person. Despite this negative message the poet still keep hope for a bright future, in which the world will become better and kinder:

«I want swans to live,
And from the white flocks,
And from the white flocks
The world has become kinder.

Let the swans fly through the sky,
Over my land,
Over my destiny,
Fly into the bright world of people».

By drawing a parallel between the poem by A. Dementiev and the poem by S. Seifullin "The separated swans" we have identified the identity of ethical, spiritual and edifying values. The choreographic miniature "Akkudyn ayrylyu" to be based on the poem of S. Seifullin by the People's Artist of the Kazakh SSR Z. M. Raibaev, is one of the peaks of the dance art of Kazakhstan. Specially commissioned music to the composer M. Mangytaev conveys a romantic character, a dance image of inseparable swans swimming side by side "...Through the noise of birds, and moaning, and screeching" (seifullin.ru). The three unities of choreography, music, and poetry agree in the unanimous opinion that "There is no more tender love in the world than the swan love."

Turning to other genres of art we can see that the most vivid interpretation on the topic we are studying to be indicated in the ballet world, of course, are the performance "Swan Lake" and



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

the dance "Dying Swan". These works remain the peak of choreographic art to this day, and form the basis for many scientific works of different authors for different years.

One of the authors of this work A. Zh. Tanbayeva who has many years of performing practice in the folk dance genre in her records, at the first mention of the swan image in Kazakh choreography, recalls with a bright flash an early performance of Aigul Abikenovna Tati called "Akku".

It should be noted that A. A. Tati is currently one of the leading ballet master of numerous choreographic performances in the national genre. Her works are always in demand and well-known to the public not only in Kazakhstan, but also far beyond its land. In her choreography, A. A. Tati seeks to express the entire flavor of the national culture of the Kazakh people, marked by rich traditions and rituals. The unique style of the choreographer is expressed by the variety of choreographic vocabulary of the Kazakh dance.

Returning to the dance "Aku", we should especially note that for the first time the number was staged for the student of the A. Seleznev choreographic school who was Shynar Erseitova. The choice of Aigul Abikenovna was dictated by her special data and natural artistry. The plasticity of Sh. Erseitova's hands seems to border on human capabilities, wriggling either in large waves or crumbling into small tremors.

The movement "tolkyn" to be performed by the artist, leaves an indelible impression and demonstrates her absolute innate physical qualities. A distinctive feature of the swan in the interpretation of Kazakh choreographers is the incredibly soft plastic of the hands – this is very different from the works of choreographers of other nationalities in its uniqueness. This number which is performed by Shynar Yerseitova proves our statement about the uniqueness and distinctive features of the Kazakh "Akku".

The gracefulness, elegance, and at times - the vulnerability and fragility of delicate creatures are reflected in every gesture of the artist. The dance, built on a variety of movements and poses, combines not only the Kazakh dance vocabulary, but also harmoniously intertwines with the classical "pas".

Of course, an important role in the performance was played the kui of Ykylas Dukenuly named "Akku" reproduced by kyl-kobyz. This ancient instrument is able to transmit the sounds of the wind, the flapping of a wing, the voices of birds and animals.

According to the collected information, it becomes known that each musical phrase of kui tells a story that happened in ancient times.

So, in the kui, it is said about a boy who was hunting after the death of his father in the war, thereby providing for his mother and sister. One day, have come to the lake, the hero of the kui sees a flock of swans, the hunt for them ends in failure. The little sister has seen her brother from afar and shouts "Hurrah! Brother caught a swan!", but she gets upset when comes up and finds him empty-handed. The cry of the sister and the cry of the mother ("anany zary") it is played by the sounds of kobyz in some parts of the music.

In order not to see his mother's tears, the boy decides to return to the hunt and along the way meets five opponents, each of whom enters into a battle "zhekpe-zhek" and wins. This struggle is also reflected in the rest of the music.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

The story of a brave and courageous boy ends up with his return to the native village and is immortalized in the kui of Ykylas "Akku" (www.youtube.com 12.11.2015).

By referring to the knowledge of professional musicians we can understand that the theme of "Akku" in the kui has strictly fixed a set of musical and expressive means. These kuis had to perform some sort of magical function.

By taking into account all the subtleties of musical decisions A.A. Tati did not fail to use every pause, every accentuated note in the composition of choreographic vocabulary. Every musical beat and every intonation of the music was filled with movements in which identical features of the swan's plasticity are traced.

The dance "Akku" by choreographer A. A. Tati finds in itself the undeniable talent of all the components, harmoniously combining successful choreographic findings, the performance skills of the dancer, and of course, the correctly chosen music.

In our opinion, of all the existing choreographic compositions on the theme "Akku", the dance of the authorship of Aigul Abikenovna Tati to be performed by Shynar Yerseitova is the most successful reading of the given plot.

Results

The scientific and practical search for the swan image in art led to an understanding of its semantic content and indicated the importance of using it in practical application in the context of the embodiment of artistic works.

The appeal to poetry showed that love to be expressed in the swan image can be romantic in nature and reveal feelings for all living things.

Thus, based on the semiotic comparative analysis we can say that:

- the semiotic content of metamorphoses was indirectly related to ancient mythology;
- the content and meaning of the symbolism of the swan is reflected in the literature and poetry of the great representatives of the world classics;
- the sign system of the swan is consciously used in choreographic art and carries the role of ideal images;
- the interpretation of the ballet master A. A. Tati in the dance "Akku" expresses the features of the culture of the Kazakh people to be conveyed through the plastic motive and dance language; and the performance staged by Shynar Yerseitova shows the uniqueness, distinctive features of the Kazakh "Akku", embodied by soft and plastic hand movements and bright emotional presentation.

References

1. Pushkin A. S. The tale of Tsar Saltan, of his son, the glorious and mighty knight Prince Guidon Saltanovich, and of the fair Swan-Princess. – online resource: <https://all-the-books.ru/books/pushkin-aleksandr-skazka-o-care-saltane>.
2. Grimm K. F., Grimm F. F. The Six Swans. - online resource: https://www.grimmstories.com/ru/grimm_skazki/sest_lebedej.
3. Anderson G. H. The Ugly Duckling online resource: <https://azku.ru/andersen-gans-hristian-skazki/gadkij-utyonok.html>.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

4. Anderson G. H. The Wild Swans. - online resource: <https://deti-online.com/skazki/skazki-andersena/dikie-lebedi>.
5. Biederman G. 59. Encyclopedia of symbols: Trans. from German /General ed. by Svenitsky I. S.-M: Republic, 1996, 335 pp.
6. Bashlyar G. The Water and Dreams. Experience on the imagination of matter / Translated from French by B. M. Skuratova. Moscow: Publishing House of Humanitarian literature, 1998 (French philosophy of the twentieth century), 268 p.
7. Dementiev A. The Swan fidelity. - online resource: https://www.100bestpoems.ru/item_info.php?id=4065.
8. Seifullin S. The separated swans. - online resource: <http://seifullin.ru/poemy/razlutchennyelebedi.html>.
9. Ykylas D. Akku kui. - online resource: <https://www.youtube.com/watch?v=keCen4xvA1E>, November 12th of 2015 year.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

HATAY HALK DANSLARININ TANIMLANMASI VE KİMLİKLENDİRİLMESİNDEKİ DEĞİŞİMLER: “KOYSER” ÖRNEĞİ

Ali BEZGİN*

Özet

Halk oyunları ya da halk dansları, en eski çağlardan günümüze kadar kimi zaman sevinçli bir anın kutlanması, kimi zaman da büyüsel bir törenin ya da günlük yaşam uğraşlarının temsil edilmesinde icra edilmiştir. Her bölgenin kültürel dokusuna göre, dansların birbirinden farklı bağlamlarda icra edilmesi, farklı amaçlara hizmet etmesi ve çeşitli işlevler yüklenmesi toplumsal yaşam sürecinde önemli bir yer tutmuştur. Bu özellikleriyle halk dansları, toplumsal yapıyı oluşturan grupların kendilerini ifade edişlerine, geleneğin aktarımına imkân sağlamış ve değişen toplum yapısıyla beraber işlevsel yönden de farklılaşmıştır.

Çalışmamızda Hatay yöresi halk oyunlarından ve tarihsel bir arka planı olan “Koyser” oyununun Hatay’ın Türkiye’ye katılımını dansın kurgusu içinde nasıl aktardığını açıklayacağız. Koyser oyunuyla ilgili kültürel ve figüratif çözümlenmeleri yaparken de öncelikle bu dansın arka planındaki hikâyeye değinilecek ve daha sonra da bu hikâyeyi simgeleyen her bir hareketin ne anlama geldiğini bölgesel kültürün özelliklerinden hareketle ifade etmeye çalışacağız. Bu çözümlenmeyi yaparken betimsel analiz yöntemini kullanacağız. Sonuç bölümünde de elde ettiğimiz veriler ışığında Hatay yöresi halk danslarından “Koyser”in hem Türkiye’ye katılımının simgesel olarak nasıl algılandığına hem de kimlik oluşturulması işlevlerinde nasıl kullanıldığına yer vereceğiz. Bu çalışmanın, halk danslarına çok az değinilen Hatay yöresinin halk oyunlarının tanıtılmasına ve dans içeriklerinin analiz edilmesi yönüyle literatüre katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dans, Halk dansları, Hatay halk oyunları, Müzik ve Dans, Folklor

CHANGES IN THE DEFINITION AND IDENTIFICATION OF HATAY FOLK DANCES: THE “KOYSER” EXAMPLE

Abstract

Folk dances has been executed in presiting sometimes celebrating a joyful moment and sometimes a magical ceremony from the earliest times to the present da yor of daily life activites. According to the cultural texture of each region, dances which being performed in different contexts and serve different purposes and shoulder various function have a important place in communal life process. Folk dances with these properties have provided to the groups that make up the social structure to express themselves and to the transfer of tradition and they have differentiated functionally with the changing social structure.

In our study, we will explain how the "Koyser" play, which is one of the folk dances of Hatay region and has a historical background, conveys Hatay's participation in Turkey within the fiction of dance. While making cultural and figurative analyzes about the Koyser game, we will first mention the story behind this dance, and then we will try to express what each movement symbolizing this story means, based on the characteristics of the regional culture. We will use the descriptive analysis method while doing this analysis. In the conclusion part, according to our studies done in the region, all data's light that we have obtained will give place, which Koyser that is the folk dance of Hatay both how has been symbolically perceived that Hatay joined Turkey and how it is used in the functions of creating the identity. It is anticipated that this study will contribute to the literature in terms of introducing the folk dances of the Hatay region, where folk dances are rarely mentioned, and analyzing their dance content.

Keywords: Dance, Folk Dances, Hatay Folk Dances, Music and Dance, Folklor

* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi. Doktora Öğrencisi. alibezgin@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Giriş

İsmi Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün verdiği ve “Kırk asırlık Türk yurdu.” dediği Hatay’ın Türkiye’ye katılma süreci uzun ve zahmetli olmuştur. Osmanlı Devleti’nde İskenderun Sancağı olarak adlandırılan bölge 20 Ekim 1921’de yapılan Ankara Antlaşması’na göre Misak-ı Milli sınırlarımız dışında kalmıştır. 1937’de Hatay iç işlerinde özerk dış işlerinde Suriye’ye bağlı bir konuma gelmiştir. Yapılan müzakereler ve çalışmalar sonucunda 1938 yazında referandum yapılmıştır. 2 Eylül 1938’de Hatay Meclisinin toplanmasıyla Hatay Devleti resmen kurulmuştur. 23 Haziran 1939’da Hatay’ın Türkiye Cumhuriyeti’ne bağlanmasına karar verilmiş ve 23 Temmuz 1939’da Türk birlikler Hatay’a giriş yapmış böylece Türkiye’ye katılma süreci tamamlanmıştır (Dayı, 2002: 331-340; Atabey, 2015: 192-209). Bu uzun sürecin Hatay halkı için ne kadar anlamlı olduğu ve önem arz ettiği bu süreci hatırlatacak icralar ortaya koymasıyla görülebilir.

J. Huizinga, “ Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme” adlı eserinde “*Efsane oynanırken, aklın ulaşamayacağı zirvelere ulaşabilir.*” der (Huizinga, 2013:168). Toplum nezdinde önem arz eden tarihsel olayları oyunla ya da dansla aktarabilmek içeriğindeki duygu, düşünce ya da arka planı daha iyi ifade edilmesine ve daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur. Ayrıca seyirci açısından yaşanan toplumsal olayların görsel olarak sunumu, benimsenmesi ve akılda kalıcılığa yaptığı katkı sayesinde toplumsal belleğin korunmasına fayda sağlayacaktır.

Araştırmanın Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Halk; bir yaratma, bir ürün etrafında birbirine bağlanan ve bu yaratma ya da ürünü benimseyen bireylerden oluşur (Ekici, 1998:139-153). Tanımdan da anlaşılacağı gibi bir topluluğun ortaya çıkardıkları bir yaratıya yükledikleri anlam bireyler için ortakır. Çalışmamızda da Hatay yöresinde icra edilen bir halk dansının yöre insanları ve icracıları tarafından nasıl algılandığı üzerine duracağız. Bunu yaparken coğrafyanın kültürel yapısı ve ortaya çıkan davranış bağlamında yöre insanının davranışlarını etkileyen etmenler hakkında bir durum tespiti yapmak, mevcut duruma ışık tutmak, olaylar arasındaki ilişkileri açığa çıkarmak; bu ilişkiler doğrultusunda bir değerlendirme yapılacağı ve tahminde bulunulacağı için betimsel araştırma yönteminin kullanılması uygun görülmüştür (Altunışık vd., 2010: 322). Teknik olarak da yapılandırılmış görüşme tekniği ile bölgede koyser oyununu icra eden dansçılarla görüşülmüştür.

Yapılan literatür taramasında “koyser” oyununa değinen üç çalışmaya rastlanmıştır. Bunlardan Mithat Kalaycıoğlu (2018) oyunun arka planındaki öyküsüne yer vermiş; Muzaffer Sümbül (2004) oyunu Hatay, Gaziantep, Adana ve Kahraman Maraş gibi illerde ne kadar bilindiğine yer vermekle beraber oyunun bahsedilen öyküsünün figürlerle uyuşmadığını ifade etmiştir. Eyyüp Uzunkaya (2005) ise sadece oyunun figüratif icrasına değinmiştir. Bu bağlamda çalışmamızda öncelikle Koyser oyunun yapısal özelliklerine ve en çok oynandığı bölge olan Hatay’da hangi işlevle kullanıldığına yer verilecektir.

Koyser Oyunun Adlandırılması, Figüratif Yapısı ve İşlevi

Oyun, “*müzik eşliğinde yapılan hareketler bütünü*” (Akalin vd., 2005:1526) şeklinde açıklanmaktadır. Ancak Türkçe ’de oyun, çocuk uğraşlarından danslara, gösterilere zar ya da kağıt oyunlarına, spor ya da tiyatro icralarına kadar pek çok anlamda kullanılmaktadır (And, 2012:36). Dans ise, “*müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri*” (Akalin vd., 2005: 472) şeklinde tanımlanmıştır. Yöresel, profesyonel ya da belli



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bir ücret karşılığında yapılmaması yönüyle çalışmamızda yer verdiğimiz “Koyser”i halk oyunu olarak adlandırmak daha uygundur (And, 1964: 13). Hatay halk oyunları, toplu oyunlar olmaları, oyuncu sayısı ve belli bir sisteme bağlı ilerlemesi gibi barındırdığı özellikler sebebiyle (Ataman,1975:27) halay bölgesi içinde yer alır.

Oyunların adları çok çeşitli durumlara göre verilmektedir. Örneğin kahramanların ya da oyunu bulanların isimleri oyunların adları olabilir (Abdurrahman Halayı, Köroğlu Zeybeği), oyuncuların kadın mı erkek mi olması (kız havası, köçek oyunu), ya da oyunun adımlarından (Atlama Horonu, Beş Ayak) örneklerinde olduğu gibi oyunların isimlendirilmeleri çok çeşitli sebeplerle olabilmektedir (And,1964:25-26). Oyun “Koyser, koyzer, kayser, kuseyr, koseyri, kovsara ” şeklinde adlandırılmaktadır. “Koyser ya da koyzer” aynı kullanıma sahiptir ve kelimenin anlamlı bir karşılığı bulunmamaktadır. Burada dikkat çeken “kayser” ve kuseyr” şeklindeki adlandırmadır. Kayser, Türkçe Sözlükte; “ *Alman kralı*” anlamındadır. (Akalin vd., 2005: 1120). Kuseyr ise, Suriye Devleti sınırları içinde bir il adıdır. Arapça sözlükte “Kusy” “kısa, uzun olmayan anlamındadır. Ayrıca Kuseyr, Hatay ilinin güneyinden yer alan bir platonun adıdır (Özşahin, 2014:83- 109). Görüşme yaptığımız kaynak kişiler oyunun kelime anlamının nereden geldiğini bilmediğini ifade etmiştir (K.K.1, K.K. 3, K.K. 4,K.K. 5). Bu yönüyle Koyser, adını bölgede bulunan yerden aldığı fikri ağır basmaktadır.

Koyser, Gaziantep ve Kahramanmaraş’ ta “Kuseyri” adıyla bilinip oynanmasına rağmen Hatay yöresinde daha çok benimsenip, farklı alanlarda da icara edilmektedir (Sümbül, 2004, 151). Hatay’da oyunu icra edenlerle gerçekleştirdiğimiz görüşmelerde icracılara koyser oyunu ve tarihçesi hakkındaki fikirleri sorulduğunda katılımcıların hepsi “*koyserin Hatay’ın Türkiye’ ye katılımını simgeleyen bir halk oyunu*” olduğunu belirtmeleri (K.K.1, K.K.2, K.K. 3, K.K. 4, K.K.5) oyunun artık ortaya çıkışındaki anlamından tamamen uzaklaştığını ve “Hatay’ın Kurtuluş Sevincini” simgeleyen bir oyun olarak kabul edildiğini göstermektedir. Hatay’ın Türkiye’ye katılması gibi önemli tarihsel bir süreci simgeleyecek ve halk oyunlarında bile bu tarihsel olayı ön plana çıkaracak bir icra isteğinden bu oyunun benimsendiği görülmüştür.

Koyser ilk defa Hatay’da geçimini davulculuk ile sağlayan Mehmet Gün’den derlenmiştir. Mehmet Gün de oyunu babası Ali Çavuş’tan öğrendiğini ifade etmiştir (Kalaycıoğlu, 2018:164). Oyun davul ve zurna eşliğinde 8-10 kişilik kadın erkek karışık oyuncular tarafından icra edilir. Başlangıçta yarım daire sonra daire ve son olarak tekrar yarım daire formuna dönüşür. Oyun beş hareket cümlesinden ve her bir cümle kendi içinde farklı sayıda birimlerden oluşmaktadır (Uzunkaya, 2005:113-118).

İcra esnasında zilgıt ya da “hayda, hey” gibi seslere yer verilir. Oyunun başlangıcında ekibin kadınlı erkekli toplanması ve başlangıçtaki ağır hareketler yorgunluğu ifade etmektedir. Yavaş yavaş hızlanan oyun düşmana karşı olan güç toplamayı ve halkın dinç olduğunu simgelemektedir. Oyunun sonunda sağ ayağın yere vurulması ise düşmanın başının ezildiğini göstermektedir. Bu hareketin benzerini zeybek oyunlarında da görürüz. Efe, oyununu sergilerken bazı bölümlerde sağ dizini yere koyar, bu hareket düşmanlarını yendiğini ve vatanına göz dikenlere yapılan açık bir tehdidin göstergesidir (Mirzaoğlu, 2004:101-108). Bu yorumlama bu oyunu icra eden halk oyunu icracılarının hepsi tarafından bu şekilde ifade edilmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Koyser beş hareket cümlesinden oluşmaktadır. Atıf yapılan ve tarihsel süreçle bağlantılı hareket cümleleri oyunun ağır başlaması sonrasında artan bir ritimle hızlanma ve son bölümde ayağın yere vurulmasıdır. Bu anlamlandırma icracının öznel katkısı ya da yorumu olabileceği daha önce ifade edilmiştir (Sümbül, 2004: 153) ancak



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

yukarıda da yer verdiğimiz görüşmelerden de anlaşılacağı üzere koyser oyununun, dansçının yorumu olmaktan çok kimlik oluşturma bağlamında bir işlev kazandığı görülmektedir.

Bascom'a göre halk yaratılarının eğlenme, toplumsal kurumlara destek verme, kültürün aktarımı ve baskılardan kurtulma gibi işlevleri vardır (Çobanoğlu,2005:235). İşlevsel teoriye göre ürünler yaratılıp nakledildikleri bağlamda değerlendirilirler. Koyser toplumsal kurumlara destek vermesi ve tarih bilincinin aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Yöre insanları kurtuluşu simgeleyecek bir ürün ya da icrayı doğrudan ortaya koymamıştır. Ancak böyle bir ihtiyacın hâsıl olması ve bu eksikliğin giderilmesi mevcut yaratmalardan karşılanmıştır.

Anlamalı bir davranışın ikincil işlevlerinden biri de birleşmedir. Üretilen anlamlı davranış sayesinde grup değerlerini ya da fikirlerini ortaya koyabilmektedir. Bu da bir grup olma fikrini desteklemektedir. Üretilen ya da anlam yüklenen davranış grubun tanımlanmasına, ne olup ne olmadığının sınırlarının çizilmesine imkan verir. Bu sınır grup içindekileri birleştirirken yarattığı ayırım sebebiyle de davranışı bilmeyenleri de ayırıştırarak üyeler için daha yüksek bir aidiyet hissi oluşturmaktadır (Çobanoğlu,2005:237). Bu bağlamda Koyser, "Hataylı" ya da "Hatay kimliği" oluşturulması bağlamında birleştirici bir rol oynamıştır. Çünkü pek çok oyunla beraber yarışmalarda kendine yer bulmaktadır. Antalya'da yapılan Expo 2016'da ,başta koyser olmak üzere, yöreye özgü halk oyunları, kına gecesi ve mozaik yapımı gibi etkinlikler sebebiyle "En İyi Tarih Tanıtımı" ödülünü almıştır (Url 1, Erişim tarihi:02.06.2021). Ayrıca 2021'de Hatay da yapılacak olan Expo 2021 de ön plana çıkan oyunlardan biri koyserdir (Url 2, Erişim tarihi:02.06.2021).

Demografik yapısı sebebiyle Hatay farklı kültür ve inanışların bir arada yaşadığı bir coğrafyadır. Koyser, Hatay'ın tanıtımında sıklıkla kullanılan tarihsel bir anlam yüklenen bir oyundur. Oyun Hatay'ın Altınözü, Kırıkhan, Antakya ilçelerinde kısmen de olsa kendine yer bulabiliyorken diğer etnik kesimlerin düğünlerinde, şölen ya da toylarında icra edilen bir oyun değildir. Koyserin düğünler de ya da şölenlerde daha az tercih edilmesinde ayrıca "Kırıkhan, Ğerci, Sergiyye" (Zeteroğlu ve Vural, 2018: 242-252) gibi oyunların ilgi görmesi etkili olmuştur.

Sonuç ve Değerlendirme

Halk oyunları, diğer halk ürünlerinde olduğu gibi, geleneğin sürdürülmesinde yaratıldığı toplumun kültüründen ve tarihinden izler taşır. Gelenek bir anonimleşme ve topluluğu oluşturan bireylerin yaratıyı benimsemesinin ardından gerçekleştirilmektedir.

Koyser oyunu da benzer bir gelenekselleşme sürecinden geçmektedir. Ortaya çıkış sürecinde tamamen yöresel ve tarihsel geçmişi olmayan bir halk oyunudur. Ancak Türkiye'ye katılma sürecinin zorluğu ve yaşanan sıkıntıları sembolize edecek bir oyun ortaya koyma ihtiyacı koysere böyle bir anlam atfetmeyi beraberinde getirmiştir. Yaptığımız görüşmeler neticesinde halk oyunları icracılarının "Hataylı" kimliğinin oluşturulması bağlamında "koyserin" bu tarihsel olayı yansıtan bir oyun olduğunu ifade etmişlerdir. Yapısal olarak yavaş bir tempo ile başlayıp giderek hızlanan bir oyun yapısında olan koyser; günümüzde işlevsel olarak ilk üretildiği bağlamda olmasa da nakledildiği bağlamda yaşadığı değişikliklerle "Hataylı" kimliğinin inşası, tarihin ve kültürün aktarımına yardımcı olmaktadır.

Sonuç olarak kültür ya da tarihin aktarımında halk oyunları işlevsel birer araçlardır. Bu araçlar toplumun bireyleri tarafından üretilebildiği gibi bazı yaratmaların yeniden yorumlanması şeklinde de olabilmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kaynakça

- AKALIN, Şükrü Haluk ve diğerleri (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu,
- ALTUNIŞIK, Remzi ve diğerleri (2010), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Sakarya Yayıncılık,
- AND, Metin (1964). *Türk Köylü Oyunları*. İstanbul: İzlem Yayınevi,
- AND, Metin (2012) , *Oyun ve Bügü*, Ankara: İş Bankası Yayınları,
- ATABEY, Figen (2015). “Hatay’ın Anavatanına Katılma Süreci” *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. C.4 •S.7: 192- 209,
- ÇOBANOĞLU, Özkul. (2005). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DAYI, S. Esin(2002). “Hatay Devleti Ve Hatay'ın Anavatan'a Katılması”. *Atatürk Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 19: 331-340,
- Dundes, Alan. "Halk Kimdir? (Who Are the Folk?)." Çeviren: Metin Ekici (1998): *Milli Folklor* 37. s. 139-153.
- HUIZİNGA, Johan (2013). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrintı Yayınları,
- KALAYCIOĞLU, Mithat (2018). *Hatay Halk Bilimi*. Hatay: Turmatsan,
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2004). “Bir Kahramanlık Dansı: Balıkesir Bengisi”. *Türkbilig* S. 7: s. 101-108,
- ÖZŞAHİN, Emre (2014). “Kuseyr Platosu’nun (Hatay) Jeomorfolojik Özellikleri”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.1, s. 83-109
- Sadi Yaver Ataman (1975), *100 Türk Halk Oyunu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- SÜMBÜL, Muzaffer (2004). *Adana, Gaziantep, Hatay,Kahramanmaraş Bölgesi Halk Oyunlarının Yapısal Özellikleri Ve Karşılaştırmalı Analizi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilim Anadilim Dalı
- UZUNKAYA, Eyüp (2005). *Halay Türü Oyunların Özellikleri, Dağılımı Ve Hareket Yapılarının Analizi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
- ZETEROĞLU, Erhan ve VURAL Timur (2018). “Hatay İli Antakya İlçesinde Yaşayan Domların Müzik Kültürleri”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* S.40: 242-253,

İnternet Kaynakları

Url 1: [https://www.iskenderunhaber.com/2016/10/31/hatay-antalya-expo-2016dan-odulle-dondu/\(Erişim_Tarihi:_21.05.2021\)](https://www.iskenderunhaber.com/2016/10/31/hatay-antalya-expo-2016dan-odulle-dondu/(Erişim_Tarihi:_21.05.2021))

Url 2: <https://expo2021hatay.com/hatay/sanat/halk-muzigi/> (Erişim Tarihi: 21.05.2021)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kaynak Kişiler

K.K 1: ER, Erkan. Hatay/ Antakya (1978). Lisans Mezunu. Müzik Öğretmeni. Türkiye Halk Oyunları Federasyonu Hatay İl Temsilcisi. 20.05.2021 tarihli görüşme.

K.K. 2: YALÇINKAYA, Sümeyye. Antakya/Hatay (1999). Lise Mezunu. 20.05.2021 tarihli görüşme.

K.K. 3: ABBASSOYLULAR, İnci. Antakya/ Hatay. (1998). Üniversite Öğrencisi. 20.05.2021 tarihli görüşme.

K.K. 4: TANDOĞAN, Ufuk. Antakya/ Hatay. (2000). Lise Mezunu. 20.05.2021 tarihli görüşme.

K.K. 5: KABA, Emine. Antakya/Hatay (1990). Lise Mezunu. 20.05.2021 tarihli görüşme.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

HALK OYUNLARININ SAHNELENMESİNDE OYUNCULARIN SAHNE ÜZERİNDEKİ YER DEĞİŞİMLERİNİN VE AÇI KULLANIMLARININ SINIFLANDIRILMASI

Arda ERAVCI* & Bülent KURTİŞOĞLU**

Özet

Bir halk oyunları sahnelemesinde oyuncular sahneye girdikleri andan itibaren sahne üzerinde çeşitli yer değiştirmeler, pozisyon almalar ve açı kullanımları gerçekleştirirler. Özellikle sahneleme sürecinin tasarım aşamasında isabetli ve nitelikli bir tasarım gerçekleştirebilmek için zaman çizgisi üzerinde gerçekleşen bu yer değiştirmelerin ve açı kullanımlarının çeşitlerinin ve diğer bağıntılı bulunduğu unsurların iyi bilinmesi oldukça önemlidir. Bu çalışmanın başlıca amacı ise yukarıda bahsedilen tüm bu aksiyonları betimleyerek sınıflandırmak ve bağıntılı oldukları unsurları ortaya koymaktır. Bu bağlamda, sahne üzerinde gerçekleşmesi olası tüm aksiyonlar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde ele alınarak tek tek isimlendirilmiş ve bağıntılı oldukları diğer unsurlar da göz önünde bulundurularak bütünden parçaya doğru sınıflandırılmışlardır. Temelde, oyuncuların formlar üzerindeki pozisyonları ve açıları ile formlar arası geçişte gerçekleştirdikleri yer değiştirmeler ve açı kullanımları olarak iki ana başlıkta sınıflandırılmış olan bu aksiyonlar, çalışma içerisinde görsel olarak örneklendirilerek sunulmuşlardır. Bu çalışmanın özellikle halk oyunlarının sahnelenmesi konusunda gerçekleştirilecek sistematik çalışmalara (notasyon vb.) yol gösterici bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: halk oyunları, sahneleme, sınıflandırma, koreografi.

CLASSIFICATION OF DANCERS' MOVEMENTS AND USAGE OF ANGLES IN THE STAGING OF FOLK DANCES

Abstract

In a folk-dance staging, the dancers make various displacements, positions and angles on the stage from the moment they enter the stage. Especially in the design phase of the staging process, it is quite important to know the types of these displacements and angle usage on the timeline and other related factors in order to realize an accurate and qualified design. The main purpose of this study is to describe and classify all these actions mentioned above and to reveal the elements they are related to. In this context, all possible actions on the stage were handled in a cause-effect relationship and named one by one, and they were classified from the whole to the part, taking into account the other elements they are related to. Basically, these actions, which are classified under two main headings as the positions and angles of the players on the forms, the displacements they perform in the transition between the forms, and the use of angles, are presented visually in the study. This study is thought to be a guiding study for systematic studies (notation, etc.) to be carried out especially on the staging of folk dances.

Keywords: folk dance, staging, classification, choreography.

GİRİŞ

Halkın folklorik bir ürünü olan halk Oyunları, bilindiği gibi doğduğu ortamda değişimlerden ve etkileşimlerden uzak olduğu zamanlarda bile, her türlü sunuş, yorum, içerik ve beğenileriyle başlı başına bir sanat dalı olma özelliği göstermektedir (Kurtişoğlu, 2019:16). “Günümüzde kültür zenginliğinin en canlı ve halk sanatlarının en nadide bir örneği olarak kabul edilen Halk Oyunları, diğer sanatlardan farklı olarak ait olduğu toplumun orijinal karakterlerini taşıyan, fertlerin müşterek duygu, düşünce davranışlarını sergileyen, başkasına

* Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı. arda.eravci@giresun.edu.tr

** Prof. Dr., Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. kurtisoglu@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

göre yalnızca güzel ama kendisi için dünyasını aydınlatan özelliğe ve güzelliğe ait bir sanattır” (Değerli, 1988:111). Sayın Değerli'nin bu ifadeleri, kültürün önemli bir unsuru olan halk oyunlarının aynı zamanda diğer sanatlardan farklı özelliklere sahip ayrı bir sanat olduğunun çok güzel bir ifadesidir. Bir sahne sanatı kimliğini kazanmış olan halk oyunları, kendine özgü özellikleri ve bu özelliklerin ortaya çıkardığı kendine has sahneleme tekniklerini içerisinde barındırmaktadır.

Bu çalışma içerisinde bir sahne sanatı olan halk oyunlarında sahne üzerinde oyuncuların gerçekleştirdikleri yer değişimlerinin ve açı kullanımlarının sınıflandırılması amaçlanmıştır. Bu amacın gerçekleştirilebilmesi amacıyla öncelikle sahne üzerindeki bu aksiyonların parametrelerinde belirleyici rol oynayan tüm unsurların ve bunları oluşturan alt unsurların tespit edilmeleri ve bu aksiyonlar üzerinde oynadıkları rollerin açığa çıkarılması gerekmektedir.

A. Halk Oyunlarında Sahne Üzerinde Gerçekleşen Aksiyonlar

Halk oyunlarında sahnelenmeyi oluşturan başlıca temel iki unsur sahne düzenlemesi ve koreografidir. Burada bahsi geçen sahne düzenlemesi ise sahneye giriş-çıkışlar, sahne üzerinde oluşturulan patenler (halk oyunlarında yan yana, art arda, sırt sırta duruşlardan oluşan çizgi ve daire biçimleri ile oyuncuların sahne üzerinde dağılarak oluşturdukları şekil veya düzen (sozluk.tdk.gov.tr 01.05.2021)) ve bu patenler arasında gerçekleşen yer değiştirmelerdir. İşin özünde sahneye giriş-çıkışlar olarak belirtilen hareketler de aslında bir nevi sahnenin dışında oluşturulan patenler ile sahne içerisinde oluşturulan patenler arası geçişler olarak düşünülmelidir. Bu noktada patenler, oyuncuların sahne üzerindeki konumları bakımından statik bir durumu temsil ederken öte yandan sahneye giriş-çıkışlar ve patenler arasında gerçekleştirilen geçişler ise dinamik durumu temsil etmektedir. Diğer ana başlık olan koreografi içerisinde de oyunların kendi içlerinde bulunan figürlerin yapılarına bağlı olarak hem statik hem de dinamik durumları içerisinde barındırmaktadır. Bu çalışma içerisinde yukarıda bahsi geçen dinamik durumları meydana getiren unsurlar ele alınmıştır.

B. Halk Oyunlarında Sahne Üzerinde Gerçekleşen Yer Değişimlerinin Sınıflandırılması

Sınıflandırma çalışmasına başlarken öncelikle sahne üzerindeki dinamik durumların sebepleri ele alınmıştır. Bu dinamik durumu yukarıda bahsedildiği gibi patenler arası geçişler oluşturmaktadır. Patenler arasında gerçekleşen bu yer değiştirmeleri anlayabilmek için patenleri oluşturan alt unsurlar irdelenmelidir. Halk oyunlarında sahne düzenlemesinin temelini oluşturan patenler kendi içerisinde incelendiğinde bu patenlerin de kendinden daha küçük parçaların birleşiminden meydana geldikleri görülmektedir. Halk oyunlarının geleneksel oynanış biçimlerinden ortaya çıkan ve form adı verilen bu daha küçük parçalar bir araya gelerek patenleri meydana getirirler. “Bu formlar düz form, verev form, eliptik form, yay formu ve serbest form olmak üzere 5 alt başlıkta incelenirler” (Eravcı, 2015:55). Patenler arasında gerçekleşen bu geçişlerin sebepleri düşünüldüğünde iki temel faktör tespit edilmiştir. Bunlardan ilki formların, form olma özelliklerini bozmadan sahne üzerinde gerçekleştirdikleri hareketler iken bir diğeri ise oyuncuların bir formdan ayrılıp diğeri bir formu oluşturmak için gerçekleştirdikleri hareketlerdir. Bu hareketler kısaca ‘form üzeri hareketler’ ve ‘form dışı hareketler’ olarak adlandırılabilirler. Sahne üzerindeki bu hareketler kronolojik olarak aşağıda yer alan şekilde (bkz. Şekil 1) görüldüğü gibi sıralanmaktadır.

Formun Oluşumu → Formun Bozulması → Geçiş Hareketi → Yeni Formun Oluşması

Şekil 1 - Sahne Üzerindeki Hareketlerin Kronolojik Sırası

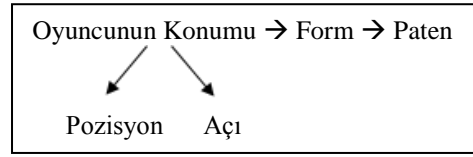


VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yukarıda yer alan şekilde görülmekte olan kronolojik sıranın ilk basamağında formun oluşumu yer almaktadır. Bahsi geçen bu formların oluşumları bazı kurallara bağlıdır. Bu formların oluşabilmeleri için bir ya da birden fazla oyuncunun belirli bir düzen içerisinde konumlanmaları gerekmektedir. Oyuncuların bu konumları ise iki alt parametreden meydana gelmektedir. Bu iki alt temel parametre ise pozisyon ve açı parametreleridir. Pozisyon parametresi bir oyuncunun sahne merkezi ya da belirlenmiş başka bir referans noktadan genişlik ve derinlik eksenindeki uzaklığını belirlerken, açı parametresi ise oyuncunun referans bir eksene göre dönük olduğu açıyı belirlemektedir. Tüm bu unsurların tespitinden sonra sahne üzerindeki patenlerin alt unsurları aşağıdaki şekilde (bkz. Şekil 2) görüldüğü gibi tespit edilmiştir.



Şekil 2 - Patenleri Oluşturan Alt Unsurlar

Yukarıda yer alan şekilde de açıkça görüldüğü üzere oyuncuların konumlarının yani pozisyon ve açıların değişimleri dolaylı olarak hem formların oluşumunu hem formların kendi hareketlerini hem de formlar arası geçişleri belirlemektedir. Bu sebeple sahne üzerindeki yer değişimleri iki ana başlık olan “pozisyon” ve “açı” ana başlıkları altında incelenecektir.

1. Halk Oyunlarında Sahne Üzerindeki Pozisyon Değişimleri

Halk oyunlarının sahnelenmesinde oyuncular iki temel sebeple sahne üzerinde pozisyon değiştirirler bunlardan ilki oyunun koreografik yapısı ile ilgilidir. Doğal ortamında geleneksel oynanış biçimleri itibarı ile bazı oyunlar tamamen yer değiştirmeden icra edilebilirlerken bazıları ise yapıları itibarı ile kısmen yer değiştirerek ya da tamamen yer değiştirerek icra edilebilirler. Bu oyunlar sahne üzerine getirildiklerinde ise sahne yönetmeninin koreografik yapıdaki tasarım tercihlerine bağlı olarak yer değiştirerek ya da değiştirmeden icra edilebilirler. Oyuncuların yer değişimlerini etkileyen ikinci ana faktör ise oyunların formlar ile olan ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Kısaca oyuncuların sahne üzerindeki pozisyon değişimlerinin kaynağı olan iki ana başlık aşağıda verilmiştir.

- Koreografik yapıya bağlı değişimler
- Formlara bağlı değişimler

Formlara bağlı değişimler ise oyuncuların formların üzerinde yer alırken gerçekleşen değişimler ve formların dışında (formlar arası geçişler esnasında) gerçekleşen değişimler olmak üzere iki alt başlık içerisinde ele alınmıştır.

a. Form üzerinde gerçekleşen değişimler: Bir oyuncunun form üzerinde gerçekleştirdiği tüm yer değiştirme hareketleri ve açıları tamamen formun kendi yapısal özellikleri ve formun sahne üzerindeki kullanımı ve yer değiştirmesi ile ortaya çıkmaktadır. Kısacası oyuncunun form üzerinde yer alırken gerçekleştirdiği yer değiştirmeleri ve açıları belirleyen iki ana faktör aşağıdaki gibidir:

- Formun yapısal özellikleri ve kullanım şekli
- Formun sahne üzerindeki pozisyon, boyut ve açı değişikliği



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bu iki temel faktörün belirlenmesi ile oyuncunun form üzerinde iken pozisyonu ve açısı ortaya çıkmaktadır.

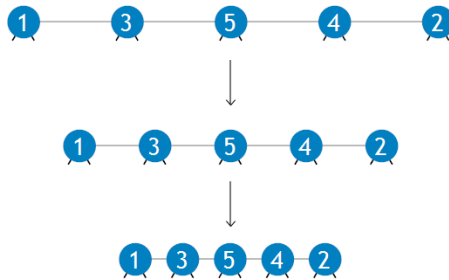
Formun yapısal özellikleri ve kullanım şekli: Bir forma dahil olarak sahnede bulunan bir oyuncu sahne üzerindeki pozisyonunu ve açısını bu formun yapısı ve kullanım göre belirlemek zorundadır. Örnek olarak aşağıda Şekil 3’de görüldüğü üzere yan yana dizilmiş birden fazla oyuncunun oluşturduğu sabit bir düz form üzerinde yer alan bir oyuncunun bulunması gereken pozisyon ve açısı bellidir. Şekilde görülmekte olan (3) numaralı oyuncu bu formun zamanı bitmeden bu pozisyonu ve açısını değiştirirse bu düz formu bozmuş olur. Bu sebeple oyuncunun pozisyonunu ve açısını asıl belirleyen faktörler burada formun yapısı (düz form: pozisyonu belirlemektedir) ve kullanım şekli (yan yana dizilmiş oyuncular: açığı belirlemektedir.) olarak görülmektedir.



Şekil 3 - Düz Form Üzerine Yerleşmiş Oyuncular

Formun sahne üzerindeki pozisyon, boyut ve açı değişikliği: Sahne üzerinde oyuncuların oluşturduğu formlar her zaman sabit kalmazlar. Formlar kendi yapısal özelliklerini bozmadan hareket edebilirler. Böyle durumlar ortaya çıktığında ise bu formların üzerindeki oyuncular da üzerinde buldukların formun o andaki pozisyonuna, boyutuna ve açısına göre kendi pozisyon ve açıları formun zamanı bitene kadar güncellerler. Böylece form, yapısı bozulmadan pozisyon, boyut ya da açı değiştirmiş olmaktadır (Eravcı 2021:45).

Aşağıda örnek olarak verilmiş Şekil 4’te görüldüğü gibi düz form üzerinde sıralanmış oyuncular formun hem hareket etmesi hem de boyut değiştirmesi ile kendi pozisyonlarını o formu bozmayacak şekilde güncelleyerek hareket etmişlerdir. Bu sayede düz formun yapısı ve özellikleri bozulmamıştır.



Şekil 4 - Pozisyon ve Boyut Değiştiren Düz Form Üzerindeki Oyuncuların Hareketleri

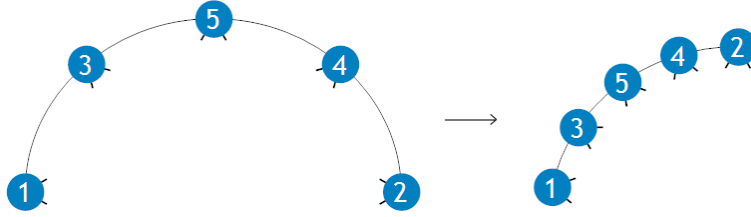
Formların belirli bir zaman dilimi içinde uğrayabileceği bir başka değişim ise açı değiştirmektedir. Özellikle eliptik ve yay formları için geçerli olan bu değişim meydana geldiğinde de form üzerinde bulunan oyuncular kendi pozisyonlarını ve açıları bu değişime göre güncellemektedirler. Aşağıda örnek olarak verilmiş Şekil 5’te yay formu üzerinde bulunan oyuncuların bu formun hem pozisyon hem boyut hem de açı değişikliğine uğradıktan sonra yeni ve güncellenmiş durumlarını göstermektedir. Şekilde görüldüğü gibi başta 180 derecelik bir yaydan meydana gelmekte olan form daha sonra ise 90 derecelik bir yay formuna dönüşmüştür. Açısı değişen bu formun oyuncuların pozisyonlarında da değişikliğe yol açtığı görülmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Şekil 5 - Açık, Boyut ve Pozisyon Değiştiren Form Üzerindeki Oyuncuların Hareketleri

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi form üzerinde yer alan oyuncuların formun sahne üzerindeki gerçekleştirdiği değişikliklere bağlı olarak gerçekleşen değişimler iki başlık altında toplanabilirler.

Bu başlıklar ise aşağıdaki şekildedir:

- Formun pozisyon değişimine bağlı değişiklikler
- Formun açı değişimine bağlı değişiklikler

b. Form dışında gerçekleşen değişimler: Formun bozulması ile bir oyuncu diğer formu oluşturmak üzere sahnedeki hareketine başlar. Burada ilk dikkat edilmesi gereken husus oyuncunun formdan ayrılmak üzere nasıl bir yol izlediğidir. Bir sonraki husus ise oyuncu formdan ayrılışını gerçekleştirdikten sonra bir sonraki formu oluşturmak için hareket edeceği noktaya hangi yolu izleyerek gittiğidir. Bu noktadan sonraki kısmı da iki ayrı aşama olarak düşünmek gerekmektedir. İlk aşama, oyuncunun formdan ayrıldıktan sonra bir sonraki formun hangi noktasına doğru hareket ettiği ve bu hareketi ne şekilde gerçekleştirdiği, bir sonraki aşama ise formun olduğu anda bulunması gereken pozisyona ne şekilde geldiğidir. Bu sebeple oyuncuların sahne üzerinde form dışında gerçekleştirdikleri hareketleri üç ayrı başlık altında sınıflandırmak doğru olacaktır.

Bu başlıklar aşağıdaki şekildedir:

- Formdan ayrılış yolu
- Geçiş yolu
- Forma giriş yolu

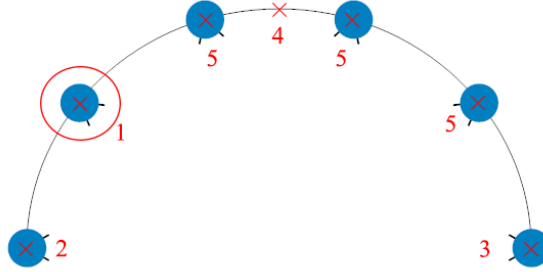
Formdan ayrılış yolu: Bir oyuncu bir form için önceden belirlenmiş olan zaman dilimi sona erdiğinde o formdan ayrılır ve bir sonraki bulunacağı forma doğru hareket etmeye başlar. Oyuncular form bozulduğunda doğrudan doğruya bir sonraki formu oluşturmak için bulunması gereken pozisyona doğru hareket edebilir fakat diğer bir yandan da form bozulmuş olsa dahi formdan ayrılma esnasında bu oyuncular formun yapısını ve farklı noktalarını kullanabilir. Aşağıda yer alan Şekil 6'da verilen örnekte çember içine alınmış olan oyuncunun formu terk edebileceği noktalar (çarpı işareti ile belirlenen) gösterilmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Şekil 6 - Oyuncunun Formu Terk Edebileceği Noktalar

Yukarıda yer alan Şekil 6'da çember içerisine alınmış olan oyuncu (1) numara ile numaralandırılmış ayrılma noktasından formu terk ettiği zaman formdan doğrudan ve dolaysız bir şekilde ayrılmış olur. Formun çizgisi üzerinde hareket ederek (2) veya (3) numaralı noktalardan formu terk ettiğinde ise formun bitiş noktalarından (sağ ve sol) formu terk etmiş olur. Benzer şekilde form çizgisi üzerinde hareket ederek (4) numaralı noktadan formu terk ettiğinde ise formun orta noktasından formu terk etmiş olmaktadır. Son olarak yine formun çizgisi üzerinde hareket (5) numara ile gösterilmiş noktalardan herhangi birinden formu terk ettiğinde ise formu daha önce başka bir oyuncunun bulunduğu pozisyondan terk etmiş olmaktadır. Böylece oyuncunun formdan ayrılış yollarını aşağıdaki gibi listelemek mümkündür.

Bir oyuncunun formdan ayrılış yolları aşağıdaki şekillerdedir:

- Doğrudan
- Formun bitiş noktalarından
- Ortadan
- Daha önce başka bir oyuncunun bulunduğu bir noktadan

Geçiş yolu: Oyuncu formdan ayrılışını gerçekleştirdikten sonra bir sonraki formu oluşturmak için o forma gireceği noktaya doğru hareket eder. Bu, oyuncunun bir formdan diğerine geçiş yoludur. Bu geçiş yolu en kısa yol olan iki nokta arasındaki doğrusal bir yol olabileceği gibi herhangi başka daha uzun bir yol olabilir. Daha uzun bir yol seçilmesinin genellikle sebepleri başka bir oyuncunun bu geçiş yolu üzerinde bulunması, başka bir oyuncunun geçiş yolunun bu geçiş yolu ile çakışması ya da tasarımda algısal ya da estetik kaygıyla sahne yönetmeninin bu yöndeki bir tercihi olabilir. Unutulmaması gereken önemli bir husus, geçiş yolunun başlangıç noktasının formdan ayrılış yolu, bitiş noktasının ise bir sonraki forma giriş yolu tarafından belirlendiğidir.

Yukarıda bahsedilen geçiş yollarını iki başlık şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

Bu başlıklar aşağıdaki şekildedir:

- Doğrudan Geçiş
- Dolaylı Geçiş

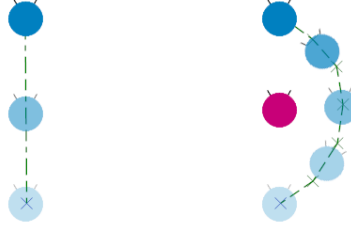
Aşağıda yer alan Şekil 7'de oyuncuların iki nokta arasındaki doğrudan ve dolaylı geçişleri örneklenerek gösterilmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

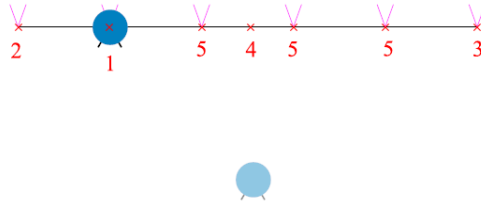


Şekil 7 - Geçiş Yolu Olarak Doğrudan ve Dolaylı Yollar

Forma Giriş Yolu: Oyuncu formdan ayrıldıktan ve geçiş yolunu tamamladıktan sonra bir sonraki forma girmek üzere daha önceden planlanan noktaya varır. Bu noktanın belirlenebilmesi için (bu belirleme geçiş yolunun bitiş noktasını da doğrudan etkiler) oyuncunun forma hangi yolu izleyerek giriş yapacağı tespit edilmelidir. Oyuncunun forma giriş için kullandığı seçenekler de formdan ayrılış için kullandığı seçenekler ile benzerlik göstermektedir.

Tıpkı oyuncunun formdan ayrılış için kullanabildiği seçenekler gibi forma giriş için kullandığı seçenekler de formu oluşturacağı pozisyona; doğrudan gitme, formun başlangıç ya da bitiş noktalarından girmek suretiyle gitme, formun orta noktasından girme ya da başka bir oyuncunun formu oluşturacağı pozisyon üzerinden gitme seçenekleridir.

Aşağıda yer alan Şekil 8’de verilen örnekte oyuncunun geçiş yolu sonunda forma girmek için kullanabileceği noktalar gösterilmiştir.



Şekil 8 - Oyuncunun Forma Giriş Yapabileceği Noktalar

Şekil 8’de açık renk ile temsil edilen oyuncu daha koyu renk ile belirtilmiş formu oluşturma noktasına doğrudan (1) numara ile numaralandırılmış varış noktasına hareket ederek varırsa böylece forma doğrudan dolaysız bir şekilde girmiş olur. Oyuncu (2) ya da (3) numaralı noktalardan forma girdikten sonra formun çizgisi üzerinde hareket ederek formu oluşturma noktasına vardığında ise formun bitiş noktalarından (sağ ve sol) forma giriş yapmış olur. Benzer şekilde (4) numaralı noktadan forma girdikten sonra form çizgisi üzerinde hareket ederek formu oluşturma noktasına varıyor ise formun orta noktasından forma giriş yapmış olmaktadır. Son olarak (5) numara ile gösterilmiş noktalardan herhangi birinden forma giriş yaparak yine formun çizgisi üzerinde hareket ederek form oluşturma noktasına varıyor ise forma başka bir oyuncunun form oluşturma pozisyonundan giriş yapmış olmaktadır. Böylece oyuncunun forma giriş yollarını aşağıdaki gibi listelemek mümkündür.

Bir oyuncunun forma giriş yolları aşağıdaki şekildedir:

- Doğrudan
- Formun bitiş noktalarından



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Ortadan
- Başka bir oyuncunun form oluşturma noktasından

Not: Aslında olasılık ve mantık bakımından bir oyuncu bir formu tüm noktalarından terk edebilir ya da forma giriş gerçekleştirebilir, fakat sahne düzenlemesi tasarlanırken kolaylık olması ve uygulama aşamasında oyuncuların bu hareketleri kolayca anlayabilmesi için referans noktalar kullanılmaktadır. Bu referans noktalar da yukarıda bahsedilen noktalardır.

2. Halk Oyunlarında Sahne Üzerindeki Açık Kullanımları

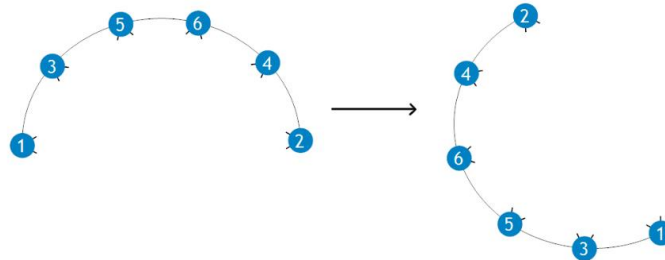
Halk oyunlarının sahnelenmesinde sahne üzerindeki yer değişimlerinde çeşitli açık kullanımları bulunmaktadır. Bu başlık içerisinde hareketin başlangıç noktasından bitiş noktasına kadar oyuncunun hangi şekillerde açık kullandıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Tıpkı pozisyon değişimlerinde olduğu gibi burada da aynı iki temel faktör olan koreografik yapı ve formlar rol oynamaktadır. Kısaca oyuncuların sahne üzerindeki açık kullanımlarının kaynağı olan iki ana başlık aşağıda verilmiştir.

- Koreografik yapıya bağlı değişimler
- Formlara bağlı değişimler

Formlara bağlı değişimler ise yine pozisyon kullanımlarının sınıflandırılmasında olduğu gibi oyuncuların formların üzerinde yer alırken gerçekleşen değişimler ve formların dışında (formlar arası geçişler esnasında) gerçekleşen değişimler olmak üzere iki alt başlık içerisinde ele alınmıştır.

b. Form üzerinde gerçekleşen açık kullanımları: Öncelikle ilk olarak burada form üzerinde iken oyuncunun sahnede gerçekleştirdiği pozisyon ve açık değişimlerinin doğrudan doğruya forma bağlı olduklarının unutulmaması gerekir. Oyuncular formun üzerinde iken gerçekleştirdikleri açık değişimleri üç farklı başlıkta incelenebilir.

Formun konum değişikliğine bağlı açık değişimleri: Formlar sahne üzerinde her zaman yerleştirildikleri konumda kalmayıp bu konumlarını değiştirebilirler. Böyle durumlarda formun konumunda değişikliğe bağlı olarak üzerinde yer alan oyuncuların açıları da değişiklikler meydana gelebilir. Şekil 9'da verilen örnekte konumu değişmiş bir yay formu üzerinde yer alan oyuncuların kendi açılarının ne şekilde etkilendiği gösterilmektedir.



Şekil 9 - Konum Değiştiren Bir Form Üzerinde Yer Alan Oyuncuların Açık Değişimleri

Yukarıda verilen örnekte görüldüğü gibi konumu değişen bir form üzerinde yer alan her oyuncunun da açısı (eğer form üzeri bağlı yerleşme açıları bir değişiklik yoksa) değişmiş durumdadır.

Formun açık değişikliğine bağlı açık değişimleri: Özellikle eliptik formlar ve yapı itibarı ile eliptik formların alt kümeleri olarak düşünülebilecek olan yay formları sahne üzerinde henüz

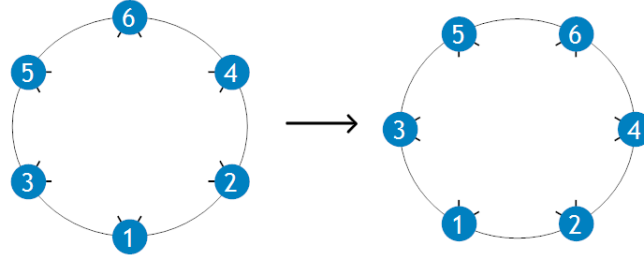


VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

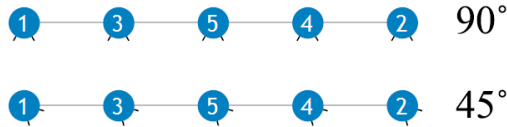
www.imdcongress.com

bozulmadan önce açı değişikliklerine uğrayabilirler. Açısı değişen bu formların üzerinde yer alan oyuncuların da açıları dolaylı olarak değişmiş olur. Şekil 10'da verilen örnekte açısı 30 derece kadar değişmiş olan bir eliptik form üzerinde yer alan oyuncuların kendi açılarının ne şekilde değişime görülmektedir.

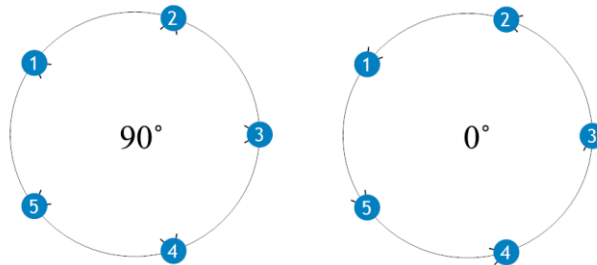


Şekil 10 - Açı Değişikliğine Uğrayan Eliptik Form Üzerinde Yer Alan Oyuncuların Açı Değişimleri

Form üzeri yerleşim açısının değişimine bağlı açı değişimleri: Son olarak oyuncuların açılarını etkileyen bir diğer husus ise form üzeri yerleşim açılarıdır. Formun yerleşim açıları zaman içerisinde değiştiği zaman oyuncuların açıları da bu açıya göre güncellenmektedir. Aşağıda bu hususa örnek olarak verilen Şekil 11 ve Şekil 12'de bu form üzeri yerleşim açısının değişiminin oyuncular üzerinde nasıl bir etkisinin olduğu gösterilmiştir. Şekil 11'de düz form üzerinde 90 dereceli bir yerleşim açısıyla bulunan oyuncuların form üzerine yerleşim açısı 45 derece olarak değiştikten sonraki açı durumları gösterilmektedir. Şekil 12'de ise eliptik bir form üzerinde 90 derecelik yerleşim açısı ile bulunan oyuncuların bu yerleşim açısı 0 derece olarak değiştikten sonraki açı durumlarını göstermektedir.



Şekil 11 - Düz Formun Yerleşim Açısındaki Değişimin Oyuncu Açısındaki Etkisi



Şekil 12 - Eliptik Formun Yerleşim Açısındaki Değişimin Oyuncu Açısındaki Etkisi

b. Form dışında gerçekleşen açı kullanımları: Form üzerinde gerçekleşen açı kullanımları bir tarafa konulduğunda diğer tarafta formlar arası geçişlerde de birden fazla açı kullanım şekli olduğu söylenebilir. Formlar arası geçişlerde başlangıç açısı önceki formun bitiş zamanında oyuncunun bulunduğu açı iken bitiş açısı ise bir sonraki formun olduğu anda oyuncunun bulunduğu açıdır. Oyuncular bu başlangıç ve bitiş açısı arasındaki değişimi geçiş yolu üzerinde hareket ederlerken gerçekleştirirler. Bu değişimi gerçekleştirmelerinin birkaç farklı yolu bulunmaktadır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Doğrudan değiştirme: Oyuncu başlangıç noktasındaki (önceki formun bitiş zamanında oyuncunun bulunduğu nokta) açısını terk ederek doğrudan doğruya geçiş yolunun açısını alır. Bitiş noktasına (bir sonraki formun olduğu anda oyuncunun bulunduğu nokta) vardığı zaman ise orada bulunması gereken açığı alır.

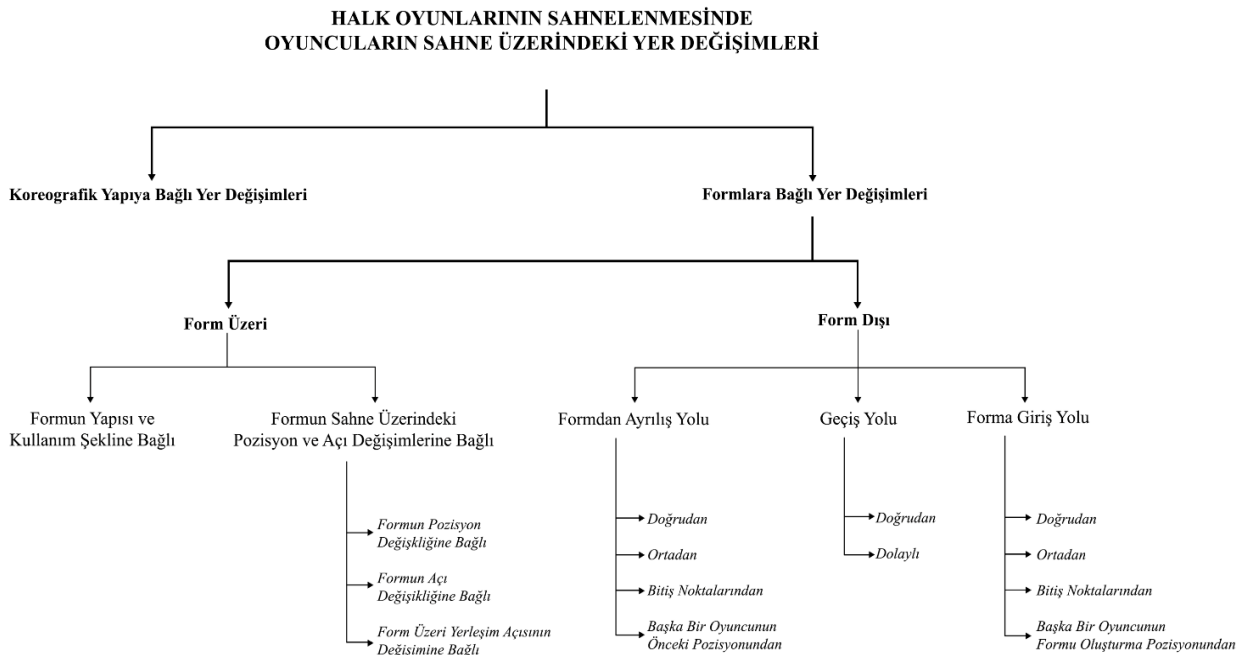
Giderken değiştirme: Oyuncu, başlangıç noktası ile bitiş noktası arasındaki açı farkını tamamen geçiş yolunun üzerindeki hareketi esnasında değiştirir. Aradaki mesafe, zaman ve açı farkına bağlı olarak bu değişim yavaşça veya çok hızlı bir şekilde olabilir. Örnek olarak oyuncu başlangıç noktası ile bitiş noktası arasındaki mesafenin tam ortasında iken başlangıç noktasındaki açısı ile bitiş noktasında bulunması gereken açının tam ortasında yer almaktadır.

Önce gidip sonra değiştirme: Oyuncu geçiş yolunun rotası ve açısı ne olursa olsun başlangıç noktasındaki açısını hiç değiştirmeden geçiş yolu üzerindeki hareketini tamamlar ve bitiş noktasında formun oluşturulduğu anda bulunması gereken açığı doğru dönüş alır.

Önce değiştirip sonra gitme: Oyuncu öncelikle başlangıç noktasındaki hareketine başlar başlamaz bir sonraki formun oluşturulduğu bitiş noktasında bulunması gereken açığı doğru döner ve geçiş yolu üzerindeki hareketini bu açıyla tamamlar. Bitiş noktasına vardığında zaten burada olması gereken açıda bulunduğu için herhangi bir açı değişimi yapmasına gerek kalmamaktadır.

SONUÇ

Halk oyunlarının sahnelenmesinde oyuncuların sahne üzerindeki yer değiştirmeleri ve açı kullanımlarını sınıflandırmak amacıyla bu oyuncuların sahne üzerinde gerçekleştirdikleri tüm unsurlar alt parçalarına bölünerek kronolojik bir düzlem ortaya konulmuştur. Sonraki aşamada ise bu değişimlerin bu unsurlarla bağıntıları sebep-sonuç içerisinde aktarılacak maddeler halinde açıklanmıştır. Tüm bu maddeler halinde açıklanan değişim şekilleri aşağıda yer almakta olan Şekil 13 ve Şekil 14 içerisinde tablo haline getirilmiştir.



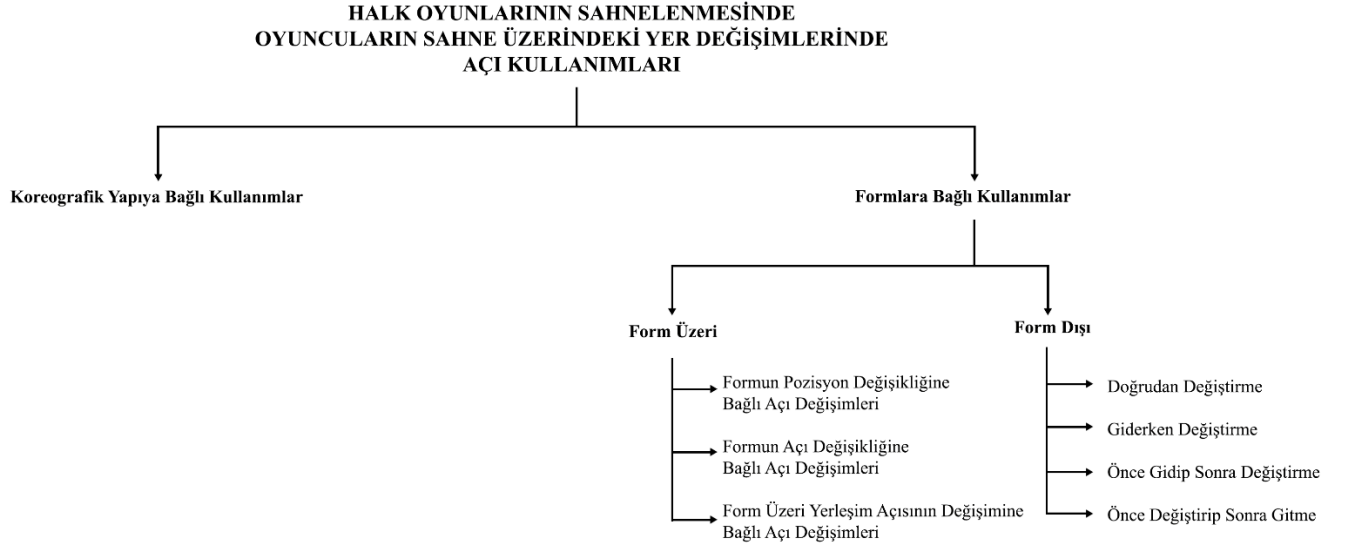
Şekil 13 - Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Oyuncuların Yer Değişimlerinin Sınıflandırılması



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Şekil 14 - Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Oyuncuların Sahne Üzerindeki Yer Değişimlerinde Açık Kullanımlarının Sınıflandırılması

KAYNAKÇA

- Değerli, F. (1988). Türk Halk Oyunlarının Sahnelenme Problemleri ve Çözüm Yolları, *Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Eravcı, A. (2015). *Türk halk oyunlarının sahnelenmesi: Aşamalar ve teknikler* [Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi].
- Eravcı, A. (2021). *Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde tasarım ve uygulama aşamalarının özgün bir bilgisayar yazılımı aracılığı ile gerçekleştirilmesi* [Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi].
- Kurtişoğlu, B. (2019). Türk Halk Oyunlarında Sahneleme Sanatı. İstanbul: Ceren Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu. Paten. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Erişim tarihi: 1 Haziran 2021. <https://sozluk.tdk.gov.tr>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

AZERBAJCAN MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN GELİŞMESİNDE SERVER GANİYEV'İN PEDAGOJİ VE YARATICI FAALİYETLERİNİN ÖNEMİ

Arif MÖHSÜNOĞLU*

Özet

Bu makalede; Azerbaycan Sovyet dönemi keman sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olan Server Ganiyev Rus keman ekolünün devamcısı ve bir öğretmen olarak sadece Azerbaycan'da değil, Mısır ve Türkiye'de de keman sanatının ve müzik kültürünün gelişmesinde katkıda bulundu.

S. Ganiyev'in tüm hayatı ve kariyeri Azerbaycan müzik sanatına özverili hizmetin en güzel örneklerden biridir. Bunu yalnızca Sovyet yaratıcılık döneminin Profesör, Halk Sanatçısı ve bağımsız Azerbaycan döneminde kazandığı yüksek ünvanlarla değil, aynı zamanda her bir gün yaratıcı işleri ile de kanıtlamıştır.

Server Ganiev'in pedagojik faaliyeti Bakü'de 1963'te başladı, daha sonra Kahire'de ve 1989'dan Eylül 2010'a kadar Türkiye Bilkent Üniversitesi'nde devam etti. Bir öğretmen olarak Server Ganiyev'in sınıfı tüm yıllar boyunca sadece öğrenci değil, aynı zamanda ekolünü takip edenleri bir araya getirdi. Server Ganiev'in çalışma sürecindeki asıl görevi, öğrencilerin önceki öğretmenleri tarafından aldığı temeli ilerletme ve geliştirme felsefesi idi.

Kara Garayev, Niyazi, Fikret Emirov, Rauf Hajiyev, Soltan Hajibeyov, Akshin Ali - Zade, Musa Mirzoev, Sevda Ibragimova, Arif Melikov, Hayyam Mirza - zade, Tofiq Bakikhanov ve diğerlerinin bazı eserleri Server Ganiev'e ithaf edilmiş ve ilk kez yine Server Ganiev tarafından seslendirilmiştir. Yukarıdaki bestecilerin pek çok eserinin kayıtları ile Sarvar Ganiyev'in icra ettiği oda müziği toplulukları ve kuartetleri Azerbaycan Radyosu'nun altın arşivini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Server Ganiyev, Öğretmenlik, Sanatçı, Keman.

THE IMPORTANCE OF CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES IN SARVAR GANIEV IN THE DEVELOPMENT OF THE MUSICAL CULTURE OF AZERBAIJAN.

Abstract

Sarvar Ganiyev - a wonderful violinist - artist - educator, musician, educator- one of the outstanding representatives of the Azerbaijan violin school - is one of those who took over the mantle of the Russian violin school, became one of the first violinists of the Soviet period in Azerbaijan and, with his tireless work, contributed to the development of the violin art and musical culture not only in Azerbaijan, but in Egypt and Turkey. The entire life and career of S.S. Ganiyev is an example of selfless service to the musical art of Azerbaijan. This is evidenced not only by those high titles of professor and People's Artist of the Soviet period of creativity and the period of independent Azerbaijan, which marked his activities, but also the facts of his biography, which give a vivid picture of many years of day-to-day constructive work.

Sarvar Ganiyev's educational work began at the Azerbaijan State Conservatory named after A. U. Hajibeyli in 1963 and continued in Cairo and at the Bilkent University of Turkey from 1989 to September 2010. The class of the educator Sarvar Ganiyev throughout all the years of his pedagogical activity united a large number of students - violinists of his associates and followers.

In the process of work Sarvar Ganiyev's main purpose was to be joint advancement on the basis of the foundation laid by the previous teachers of the students.

Some works of Kara Garayev, Niyazi, Fikret Amirov, Rauf Hajiyev, Soltan Hajibeyov, Akshin Ali - Zade, Musa Mirzoev, Sevda Ibragimova, Arif Melikov, Khayyam Mirza - zade, Tofiq Bakikhanov and many others, in particular the violin sonatas of Kara Karaev, Hayya Mirza - zadeh and Tofiq Bakikhanov, 5 plays by Fikret Amirov, were first performed and dedicated to Sarvar Ganiyev. Recordings of many works by the above

* Doç. Dr. Şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, abbasov7@yahoo.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

composers, as well as chamber ensembles and quartets performed by Sarvar Ganiyev, constitute the golden pool of Azerbaijan Radio.

Keywords: Sarvar Ganiyev, Educator, Artist, Violin.

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ САРВАРА ГАНИЕВА В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА.

Биография

Я, Ариф Мохсун оглы Аббасов родился 10-Мая 1957 года. Начиная с 1979 по 1984 годы являлся студентом Аз.Гос. Консерватории им. У.Гаджибекова по классу скрипки профессора Сарвара Ганиева. С 1993 работал в Билькентском Университете Турции в качестве педагога и артиста симфонического оркестра. С 2019 года работаю в Ширнакском Университете Турции в качестве преподавателя.

Ключевые слова: Сарвар Ганиев, Педагог, Творчество, Скрипка.

Сарвар Ганиев – замечательный скрипач – артист, музыкант, педагог – один из выдающихся представителей Азербайджанской скрипичной школы – принадлежит к числу тех, кто принял эстафету русской скрипичной школы, стал одним из первых скрипачей советского периода Азербайджана и своим неумолимым трудом способствовал развитию скрипичного искусства и музыкальной культуры не только Азербайджана, но Египта и Турции.

Весь жизненный и творческий путь С.С.Ганиева – пример беззаветного служения музыкальному искусству Азербайджана. Об этом свидетельствуют не только те высокие звания профессора и народного артиста советского периода творчества и периода независимого Азербайджана, которыми была отмечена его деятельность, но и факты биографии, дающие яркую картину многолетнего, каждодневного творческого труда.

Сарвар Ганиев родился 4 августа 1937 года в Баку. В 1954 году Сарвар Ганиев окончил музыкальную десятилетку и для получения высшего образования поступил в Азербайджанскую Государственную Консерваторию. Однако, несмотря на ограниченные материальные возможности, молодой скрипач имел огромное желание продолжить образование в Московской консерватории. В этом ему оказал огромную услугу его педагог Александр Наумович Аметон. В начале 1957 года они встретились с известными деятелями и представителями Московской скрипичной школы Давидом Ойстрахом, Юрием Янкелевичем и Дмитрием Цигановым. Устроив 19 летнему Сарвару прослушивание, все трое - корифеи скрипичного искусства, были восхищены мастерством молодого скрипача. Но была одна проблема, Сарвар являлся студентом Азербайджанской Государственной Консерватории и его документы находились еще в Баку. Будучи знакомым с талантом и возможностями молодого скрипача, ректор консерватории Джовдат Гаджиев был сторонником того, чтобы Сарвар Ганиев обучался в Баку. Джовдат Исмаилович говорил, что «легче построить 50 заводов и фабрик, чем вырастить одного достойного музыканта».

Но, к сожалению Сарвар Ганиев уже жил с мыслью, что во что бы то ни стало должен продолжить образование в Московской консерватории у всемирно известных мастеров скрипичного искусства.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

На приемном экзамене молодого талантливого скрипача присутствовали такие титаны, как - Давид Ойстрах, Игорь Безродный, Михаил Рабинович, Галина Барина и Дмитрий Цыганов. После блестящего вступительного экзамена Сарвар Ганиев был принят в Московскую Государственную консерваторию им. П.И. Чайковского в класс профессора Дмитрия Цыганова, которая воспитала целый ряд всемирно известных музыкантов.

Годы, проведенные в Москве, предопределили Судьбу Сарвара Ганиева как скрипача, т.к. за 7 лет учебы пришлось получать уроки у самых известных педагогов и выступать перед всемирно известными мастерами скрипичного искусства. Однако, не смотря на блестящую карьеру в стенах московской консерватории, ему ни разу не была предоставлена возможность представлять Советский Союз на международных конкурсах. В те годы на международных конкурсах Советский Союз представляли лишь только лица русской национальности.

В 1963 году после успешного окончания аспирантуры Сарвар Ганиев вернулся в родной Баку.

Педагогическая деятельность Сарвара Ганиева.

Педагогическая деятельность Сарвара Ганиева началась в Азербайджанской Государственной Консерватории им. У. Гаджибейли в 1963 году и продолжалась в Каире и в Билькентском Университете Турции с 1989 года до сентября 2010 года. Класс педагога Сарвара Ганиева на протяжении всех лет его педагогической деятельности объединял большое число студентов – скрипачей его единомышленников и последователей. Главной задачей Сарвара Ганиева в процессе работы считалось совместное продвижение вперед на основе того фундамента, который был заложен предшествующими педагогами студентов. На то были свои причины, т.к. Сарвар Ганиев принимал в свой класс студентов, имеющих определенный уровень подготовленности. Объединяя в своем классе музыкантов, прошедших подготовку к консерватории у разных преподавателей, он давал возможность путем взаимообогащения прийти к единству взглядов в оценке инструментально - художественных явлений. Однако право индивидуальной творческой свободы в трактовках содержания музыкальных произведений всегда оставались за студентами.

В основе метода преподавания Ганиева лежало раскрытие индивидуальных черт дарования студента, воспитание в нем с самого начала обучения всего комплекса профессиональных и артистических навыков будущего солиста или артиста оркестра.

Сарвар Ганиев на протяжении всей своей творческой жизни отличался высокой дисциплиной и требовательностью по отношению к самому себе. Удивительно, что это качество он смог привить практически всем своим студентам в годы работы и в Бакинской консерватории, и в Каире, и в Турции. Видимо будет даже неверно говорить, что он прививал какие – то качества будущим музыкантам. Им мастерски создавались такие условия в своем классе, что студенты сами начинали где – то подражать своему педагогу. Главной особенностью педагогической деятельности Сарвара Ганиева, безусловно, можно считать то, что перед каждым студентом, поступившим в свой класс, он ставил самую высокую цель, готовить себя к сольной деятельности. Вся его педагогическая деятельность на протяжении всей его творческой жизни подчинялась именно этой цели. К каждому студенту у Ганиева был



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

индивидуальный подход. Будучи выдающимся скрипачом, он прекрасно знал скрипичный репертуар и настойчиво указывал на то, что за годы обучения в консерватории практически не возможно охватить широкий репертуар популярных скрипичных произведений. В связи с этим его главной рекомендацией по этой проблеме являлись ежедневные занятия и после окончания консерватории, стимулом для которых могли послужить те сочинения для скрипки, которые не были пройдены за годы обучения. В данном случае Ганиев приводил в пример произведения, которые пройдены им самим после окончания консерватории. Но были произведения, которые Ганиев считал обязанным пройти каждому своему студенту. В этот список входили скрипичные концерты Венявского, Мендельсона, Ре мажорный и Ля мажорные скрипичные концерты Моцарта, 5-6 каприсов Паганини, ре мажорный концерт Паганини, скрипичный концерт П.И. Чайковского, Интродукция и Рондо Капричиозо Сен-Санса, Поэма Шоссона и *Perpetum mobile* Паганини, Соль минорная или Ля минорная соната и Чакона Баха. Практически каждый студент, прошедший школу Сарвара Ганиева, после окончания консерватории мог рассчитывать на хорошую позицию в любом оркестре, будь в камерном или симфоническом. В связи с этим Сарвара Ганиева можно назвать выдающимся педагогом не только с точки зрения скрипичного искусства, но и с позиции педагогической науки в целом.

Характерными чертами школы Сарвара Ганиева являлись отточенность технических приемов, глубина звукоизвлечения и строгость трактовок, подчиняемых раскрытию замысла произведений. Если в целом постараться охарактеризовать метод занятий и школу Сарвара Ганиева, то это была школа высшего мастерства музыканта – интерпретатора, т.к. в каждом своем студенте он рассматривал потенциального солиста.

Причиной тому являлось то, что Ганиев с самых юных лет и сам, определяя перед собой текущую работу, отталкивался от самой высокой цели, т.к. и в профессии и в личной жизни он, безусловно, являлся максималистом. Он всегда мог реально определить, в какой точке пути относительно поставленных задач находится студент. Далее при положительных сдвигах в игре студента он отмечал то, что было ранее, однако по - настоящему его удовлетворяли только те результаты, которые ощутимо продвигали студентов к вершинам скрипичного мастерства.

Прежде всего, Сарваром Ганиевым уделялось огромное внимание технологии владения инструментом, в частности технической подготовке студентов. Virtuозное владение инструментом Ганиев считал необходимым в арсенале каждого скрипача и называл основой основ для музыканта, посвятившего себя скрипичному искусству. Обосновывал он это тем, **что скрипач владеет двумя инструментами, не только скрипкой, но и смычком.** В связи, с чем он подразделял работу над технологией владения инструментом на две части – работу над левой и правой рукой в отдельности. Он подчеркивал, что техникой надо заниматься специально, чтобы владеть подлинно виртуозной техникой. При этом он отмечал, что это должно быть самоцелью. Как он отмечал, чтобы выявить глубины образного содержания каждого произведения, необходим, прежде всего, аппарат совершенного владения инструментом и звуковой выразительности.

Главными аспектами в процессе обучения на скрипке для него являлись, прежде всего, гаммы и этюды. Он считал, что при правильных и грамотных ежедневных занятиях,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

обладея средними природными данными, можно добиться высоких результатов. Ганиев обосновывал это, прежде всего тем, что исполнение гамм укрепляли основу основ скрипичного искусства - интонацию, ритм и беглость пальцев по грифу. Гаммы по его системе исполнялись по одной ноте на смычок, а затем 2, 4, 8, 12, 24, 48 трёхоктавные и 2, 4, 8, 12, 16, 32 и 64 ноты четырёхоктавные, в результате чего развивалась беглость пальцев и оттачивалась интонация.

Особое внимание и время уделялось также развитию техники исполнения двойных нот. Гаммы в двойных нотах изучались терциями, секстами, октавами и децимами. По мнению Ганиева именно во время занятий над двойными нотами кроме развития техники двойных нот, одновременно решались две совершенно противоположные проблемы – интонация и проблема правильного звукоизвлечения. Когда практически заканчивались проблемы с интонацией, начиналась работа над звуковой выразительностью. Формирование и развитие культуры извлечения звука у скрипачей во все времена являлась одной из самых актуальных проблем. Являясь самой необходимой, она в то же время является, наверное, самой трудной из задач в воспитании скрипача. « Мастерское владение звуком при игре на смычковых инструментах - главное средство художественного воздействия на слушателя, основа выразительного исполнения музыки »¹.

Довольно часто многие скрипачи, обладая виртуозной техникой, не владеют подлинно хорошим скрипичным тоном. Безусловно, считал Сарвар Ганиев, в данном случае скрипачом и его педагогами не уделялось должного внимания на работу над звуком, в то время как основное внимание уделялось технической стороне развития музыканта. Этой проблеме посвящены многие труды, как скрипачей, так и музыкальных критиков. Данной проблеме коснулся также Асафьев в своей работе «Интонация», который в частности сказал: « Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет »².

Прежде всего, работа над звуком в классе Сарвара Ганиева обосновывалась тем, что каждый инструмент имеет определенные возможности. Сарвар Ганиев ко всему ещё обладал качеством хорошего звукоизвлечения, практически, с любого инструмента. И это он старался прививать всем своим студентам, хотя, скорее всего это качество природного характера. Когда студенты ссылались на отсутствие хорошего смычка, или же скрипки, Ганиев всегда подчеркивал, что **самыми хорошими инструментами являются руки скрипачей**, при этом подчеркивая, что **плохо можно играть и на самом хорошем инструменте**.

Еще одним важным фактором в процессе обучения студентов, Сарвар Ганиев считал воспитание хорошего – высокоразвитого художественного вкуса в процессе исполнения. В связи с этим Ганиев считал, что у студента надо воспитывать общую культуру и музыкальный вкус с тем, чтобы молодой музыкант мог сам логично пользоваться разнообразными приемами выразительности. Такой подход к этому вопросу важен, особенно, в конечном счете, когда молодой музыкант приступает к самостоятельной творческой деятельности, оставаясь без наблюдения педагога и должен сам решать все вопросы своей интерпретации.

¹.Либерман М..Берлянчик М.Культура звука скрипача. М.,Музыка,1985,5с.

²Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971, 216 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Сарвар Ганиев, наверное единственный в Азербайджане преподаватель, у которого студент, поступивший в его класс, был **обязан** пройти все 42 этюда Р.Крейцера. Сборник этюдов Крейцера Ганиев называл **азбукой техники скрипача, т.к. как вся техническая база каприсов Венявского и Паганини кроется именно в этих этюдах.**

Принцип прохождения этюдов был прост. Каждый урок после гамм исполнялось в среднем по 5 – 6 этюдов. Этюды исполнялись в разброску, чтобы переключаться от одного штрихового варианта в другой, в то же время, развивая память.

Особое внимание уделялось занятиям над первым этюдом композитора.

ЭТЮДЫ
ДЛЯ СКРИПКИ
I
Р. КРЕЙЦЕР
(1786—1831)

Штриховые варианты:
Деташе

Счетные детали и деташе

Марше (отрывистый ритм)

Штрих Вольте

Слабая

2397

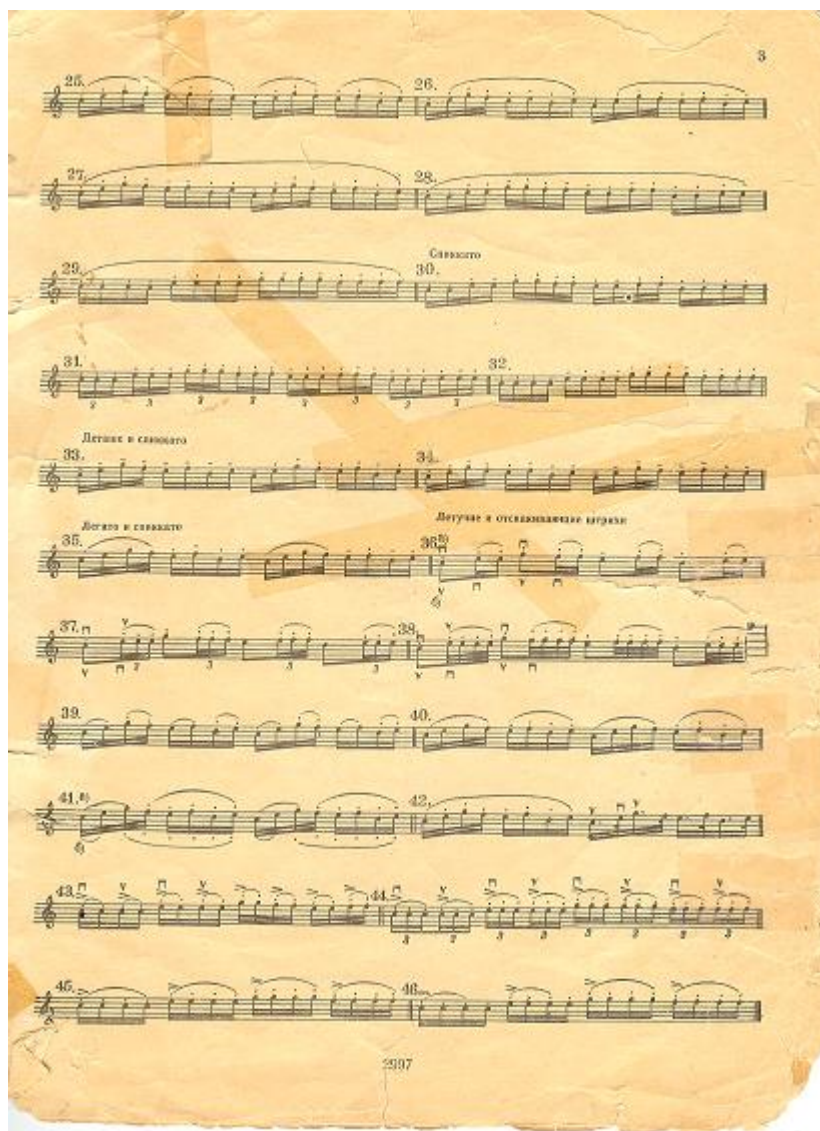
Приведенный выше нотный материал и примеры принадлежат периоду конца 70 х, начала 80х годов, по которым занимался Сарвар Ганиев со своими студентами. Именно этому этюду уделялось несколько уроков. Занятия штриховыми вариантами, указанные автором, пожалуй составляют штриховую базу скрипачей. Основное внимание на первых порах уделялось штриху *detache*. Именно на штрихе *detache* ставились руки молодых студентов, не смотря на то, что руки скрипачам обычно ставятся их первыми педагогами. В связи с этим где бы ни работал Сарвар Ганиев, его студенты всегда отличались именно владением и повышенной дисциплиной правой руки.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Работая над данным же этюдом, решалась и проблема штрихов *spiccato*, *staccato* и *ricochet*. В выше указанной странице приведены варианты работы над всеми вариантами прыгающих штрихов, которыми должны владеть, по словам Ганиева, все скрипачи без исключения. Самое основное, работу над изучением виртуозных Сарвар Ганиев начинал только после освоения штриха *detache*.

После изучения этюдов Р.Крейцера с целью дальнейшего развития основных видов техники левой и правой руки, Ганиев останавливался на изучении многих этюдов Я.Донта. В процессе работы над этюдами Я.Донта он обращал пристальное внимание за работой пальцев левой руки студента и говорил о необходимости четкого и вместе с тем, легкого падения пальцев на струну и снятия с нее. Падение пальцев и снятие со струн Ганиев называл одной из эстетических сторон скрипичного искусства.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Как правило, Ганиев в своей педагогической практике начинал изучение этюдов Я.Донта с этюда №3. Именно работая над этим этюдом, решались проблемы смен позиций, интонации и штриха *detache* одновременно. В классе Ганиева этот этюд исполнялся не на *sempre f*, как указано у автора, а в верхней половине смычка на *p*, чем добивались мягкость и выразительность за счет правой руки.

Этой же цели служил и этюд №5. Работа над этим данным этюдом служила идее отработки штриха *detashe* в разных частях смычка.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Далее по его методике изучался этюд №2. Изучая его в различных вариантах в редакции Ямпольского, окончательно решались многие штриховые варианты, и самое главное, в чем была полезность и необходимость скрупулезного его изучения, по словам Ганиева, переход штриха *detashev* в *spiccato* в одном произведении.



Работу над двумя основными штрихами одновременно в одном произведении Ганиев считал краеугольным камнем технической и виртуозной стороны скрипичного искусства.

При изучении виртуозных штрихов Ганиев обязательно показывал и объяснял технологические особенности каждого штриха. Например необходимость точного расчета и излишнего удара при исполнении штриха *spiccato*, точного места падения смычка и высоты броска в штрихе *ricochet*, ведение смычка под нужным углом в летучем *staccato*, а так же от жесткого начала в штрихе *martele*.

Лишь после изучения этюдов Р.Крейцера и Я.Донта Сарвар Ганиев приступал к изучению капризов Н.Паганини. Работу над каприсами Паганини Ганиев считал необходимым для каждого скрипача. По его мнению, не обязательно пройти все 24 каприза Паганини, но 5,6 капризов обязан иметь в своем репертуаре каждый скрипач. Часто на уроках рассказывая о годах, проведенных в Московской Консерватории, Сарвар Ганиев вспоминал своего профессора Дмитрия Михайловича Цыганова. В частности касаясь капризов Паганини, Цыганов подчеркивал, что «24 каприза Паганини являются энциклопедией скрипичного искусства»³.

Данные факты свидетельствуют о той высокой творческой атмосфере, которую С.С.Ганиев умел создать у себя в классе и которую мог ощутить каждый из его студентов. Он отлично знал педагогическую скрипичную литературу и безошибочно отбирал для каждого студента именно то, что было необходимо для его развития в нужном направлении. Характеризуя его педагогический метод работы, можно прийти к тому, что **в каждом студенте он умел развивать черты, свойственные дарованию данного студента.**

Деятельность класса, руководимого Сарваром Ганиевым, составляет славные страницы в истории и развитии азербайджанской скрипичной школы и скрипичной школы Азербайджанской Музыкальной Академии им. У. Гаджибейли.

³Ширинский А. Д.М. Цыганов – скрипач, артист, педагог. Москва., 1999, 72с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

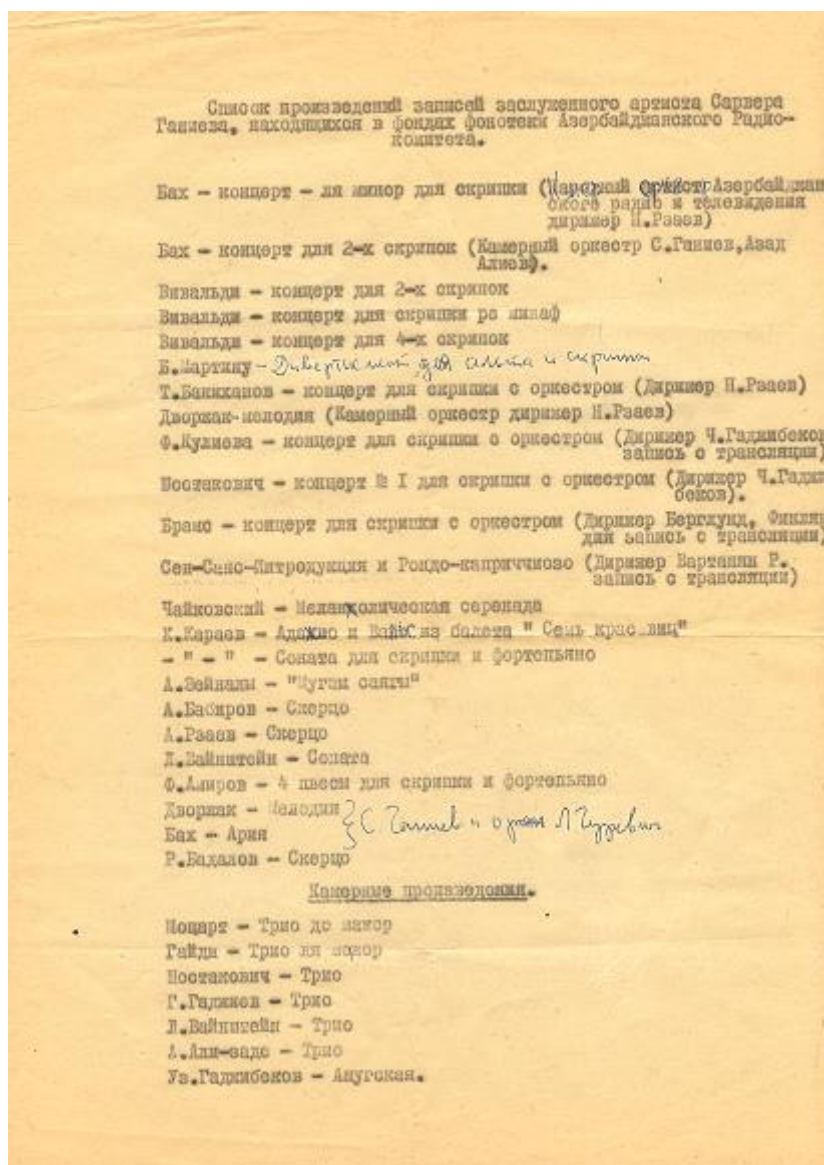
28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Если в целом постараться охарактеризовать метод занятий и школу Сарвара Ганиева, то это была школа высшего мастерства музыканта – интерпретатора, т.к. в каждом своем студенте он рассматривал потенциального солиста.

Творческая деятельность.

Некоторые произведения Кара Караев, Ниязи, Фикрет Амиров, Рауф Гаджиев, Солтан Гаджибеков, Акшин Али – Заде, Муса Мирзоев, Севда Ибрагимова, Ариф Меликов, Хайям Мирза – заде, Тофик Бакиханова и многих др., в частности скрипичные сонаты Кара Караева, Хайяма Мирза – заде и Тофика Бакиханова, 5 пьес Фикрета Амирова, были впервые исполнены и посвящены Сарвару Ганиеву. Записи многих сочинений вышеперечисленных композиторов, а также камерных ансамблей и квартетов в исполнении Сарвара Ганиева, составляют золотой фонд Азербайджанского радио.



В списке, представленном музыкальной редакцией азербайджанского радио, есть произведения которые не только были записаны впервые, в то же время и исполнены впервые.

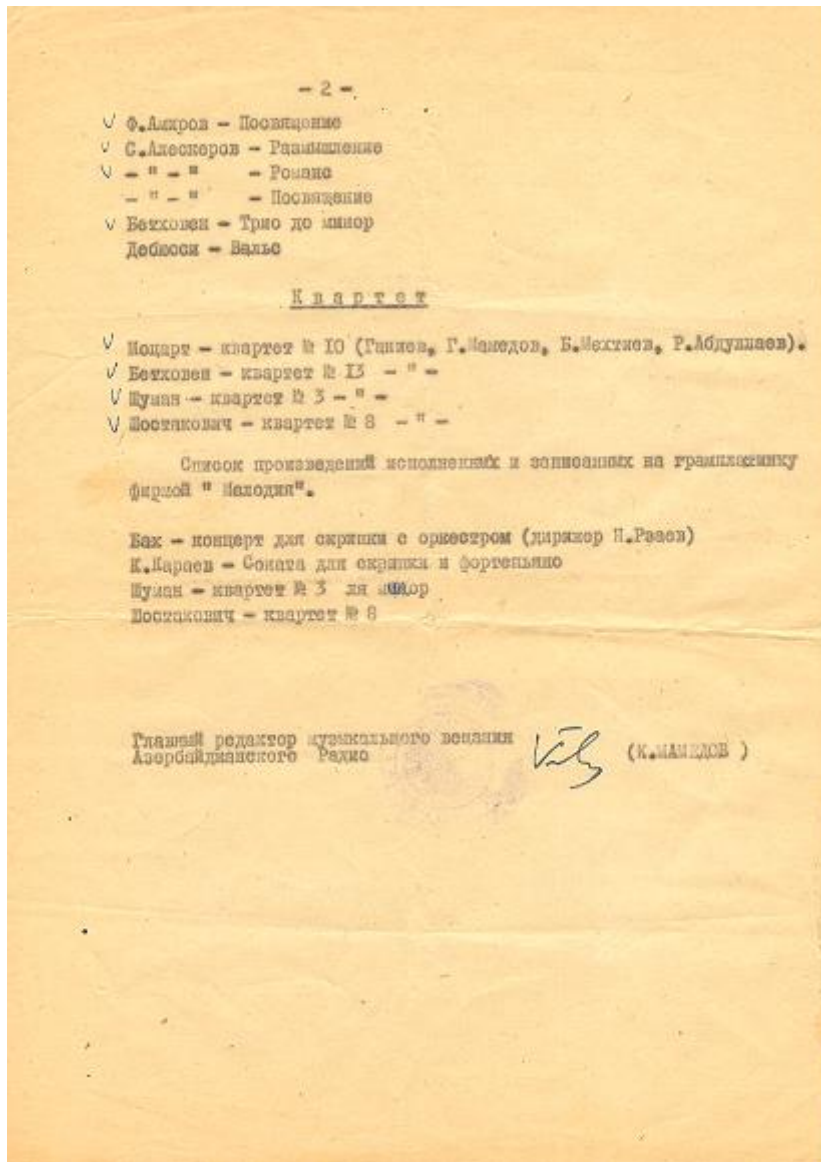


VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Вкратчайшее время Сарвар Ганиев стал одним из самых известных музыкальных деятелей Азербайджана. Самое главное – головокружительный успех молодого музыканта не остановил, а наоборот явился стимулом для дальнейших занятий в области развития скрипичного и музыкального творчества Азербайджана.



В этот же период в Баку было решено организовать камерный оркестр под руководством Назима Рзаева. Идея организации камерного оркестра была подана Кара Караевым и Фикретом Амировым. Сарвар Ганиев сыграл огромную роль в укомплектации коллектива, хотя художественным руководителем являлся Назим Рзаев. Роль Сарвара Ганиева в организации оркестра, а также концертмейстера коллектива, составляют одну из самых ярких страниц творческой биографии Сарвара Ганиева.

Самой главной особенностью творческой деятельности Сарвара Ганиева являлось его стремление синтезировать ценные инструментальные принципы европейской, русской скрипичных школ и лучшие традиции Азербайджанского искусства.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Литература

1. Либерман М..Берлянчик М.Культура звука скрипача.М.,Музыка,1985,5с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971, 216 с.
3. Ширинский А. Д.М. Цыганов – скрипач, артист, педагог. Москва., 1999, 72с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KLASİK VE AZERBAIJAN MÜZİĞİN TRAVMA SONRASI STRESLERİNİN RUH SAĞLIĞIN İYİLEŞTİRİLMESİNDE ROLÜ

Ashraf YOUSEFİ*

Özet

Bu çalışmada, travma sonrası stres bozukluğu (PTSD) olan hastaların ruh sağlığını iyileştirmede klasik ve azerbaycan müzik tedavisinin etkinliği belirlenmiştir. Bu çalışmanın istatistiksel popülasyonu, Ocak ayından itibaren Tebriz'deki resmi ve özel kliniklere sevk edilen tüm hastaları içermektedir. Bir aile üyesinin hayatını kaybettiği bir araba kazasından sonra PTSD semptomları için danışmanlık ve tedavi için Haziran 2017'ye kadar. Son 2 yılda, Ocak-Haziran 2015 ve 2016 aylarındaki toplam müşteri sayısı (toplum büyüklüğü) Sırasıyla 37 ve 23, 95Güven aralığını göz önünde bulundurarak 0,5 hacim doğruluğu Gereklili araştırma SPSS 24 yazılımı - 60 kişi kullanılarak tahmin edilmiştir. Bu araştırmanın örnekleme yöntemi amaca yönelik olup, verileri analiz etmek için SPSS yazılımı kullanılmıştır. Bulgular, incelenen her üç gruptaki hastaların (klasik müzik terapi grubu, azerbaycan müzik terapi grubu Ve kontrol grubu) Erken yaş ve 3 aylık kuluçka dönemindeki hastaların toplam ruh sağlığı puanı, ön test aşamasına göre anlamlı olarak arttı (p - 0.01).

Anahtar Kelimeler: Ruh Sağlığı, PTSD, Klasik Müzik, azerbaycan Müzik, müzik terapisi.

POST-TRAUMATIC STRESSES OF CLASSICAL AND AZERBAIJAN MUSIC ROLE IN IMPROVING THE MENTAL HEALTH

Abstract

In this study, the effectiveness of classical and Azerbaijan music treatment in improving the mental health of patients with post-traumatic stress disorder (PTSD) was determined. The statistical population of this study includes all patients referred to public and private clinics in Tabriz from January to June 2017 for counseling and treatment for PTSD symptoms after a car accident in which a family member was killed. Considering that during the last 2 years, the total number of clients (community size) in the months of January to June 2015 and 2016 were 37 and 23, respectively, and considering the range of 95, the accuracy of 0.5 volume The required research was estimated using SPSS 24 software - 60 people. The sampling method of this research is purposeful and SPSS software has been used to analyze the data of the questionnaire. The findings indicate that and the score Total mental health of patients in all three groups studied (classical music therapy group, Azerbaijan music therapy group and control group) The total mental health score of patients in the early age and 3-month incubation stages increased significantly compared to the pre-test stage (p - 0.01).

Keywords: Mental Health, PTSD, Classical Music, Azerbaijan Music, music therapy

Giriş

Araştırmacılar, travma sonrası stress bozukluğu olan kişilerin (özellikle kadınlar), travma sonrası erken semptomların sonucu olma olasılığı daha yüksek olan anksiyete, depresyon ve intihar davranışları gibi PTSD dışındaki bozukluklarla ilişkili semptomlar yaşadıklarını bulmuşlardır. Bu davranışlar, kişinin kendisi ve etrafındaki dünya hakkında olumsuz inançlar gibi travma sonrası stress bozukluğunun erken belirtilerinin sonucudur. (Kennis, vd. 2013). Müzik terapisi, son yıllarda duygusal bozuklukların yanı sıra anksiyete bozukluklarının tedavisi olarak kullanılan en tartışmalı yaklaşımlardan biridir (Edward 2018). Travma sonrası stress bozukluğu oranında klasik ve Azerbaycan müzik arasındaki farka yapılan açıklamalar arasında (Corrigan 2008) Kuşkusuz, bu bozukluğun görülme sıklığındaki farklı müziklerdeki

* İran/Tebriz Sanat Üniversitesi Öğretmen, Nahçıvan Devlet Üniversitesi Doktora Öğrencisi,
didaryousefi@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

(klasik veya azerbajian) farklılıklar, terapötik süreçlerin, özellikle de bu çalışmanın ana amaçlarından biri olan müzik terapisinin etkililiğindeki farklılıkları bir şekilde gösterebilir. PTSD'li hastalarda bu tip tedavinin etkinliği konusunda sabit ve kesin metodolojik çözümlerle araştırma eksikliği de bu çalışmanın araştırma amaçlarından biri olan bu araştırmaya olan ihtiyacı artırmaktadır. Bu arayış, aynı zamanda çalışmanın araştırma hedeflerinden biri olduğunu da ekliyor.

Araştırma Yöntemleri

Bu çalışma yarı deneyseldir. Üç grupta incelenen bağımsız bir müzik değişkenidir: birinci deney grubu klasik müzik, ikinci deney grubu azarbaijan müzik alırken, kontrol grubu herhangi bir müzik almamıştır.

Bu çalışmanın istatistiksel popülasyonu, bir aile üyesinin öldürüldüğü bir araba kazasından sonra PTSD semptomları için danışma ve tedavi için Ocak-Haziran 2017 arasında Tebriz'deki kamu ve özel kliniklere başvuran herkesi içermektedir. Araştırmanın amacını açıkladıktan sonra bu araştırmaya katılmaya rıza gösteren kişiler araştırma örneklemini oluşturdu. Bu şekilde 60 kişi seçildi ve hepsine PTSD Teşhis Ölçeği (PTSD'nin şiddetini belirlemek için), Rif Psikolojik Ölçeği ve Ruh ve Duygu Ölçeği uygulandı. Daha sonra PTSD şiddet skorları kullanılarak eşleştirilerek 20 kişilik 3 gruba ayrıldılar: 1 klasik müzik tedavisi, 2 azarbaijan müzik tedavisi ve 3 kontrol grubu. Tedavi seanslarında klasik müzik tedavi grubundan 4 kişi, azarbaijan müzik terapi grubundan 3 kişi ve kontrol grubundan 3 kişi düştü. Deney gruplarındaki bireyler 16 hafta boyunca müzik terapisi aldı. Geri kalanlar her üç grupta da aynıydı.

Bu çalışma için gerekli olan verileri toplamak amacıyla PTSD tanı ölçeği anketleri (PTSD'nin şiddetini belirlemek için), Rif psikolojik ölçeği ve ruh ve duygu ölçeği uygulanmıştır.

Verileri analiz etmek için, tekrarlanan ölçümün ana varsayımı olarak, karma varyans analizi testi 3 (grup: klasik müzik terapisi, azarbaijan müzik terapisi ve kontrol grubu) × 3 (zaman: ön test, son test ve takip- up) tekrarlanan önlemler ile kullanıldı. Zaman, grup ve zaman × grup etkileşim etkisinin ana etkilerinin her birinin anlamlı olması durumunda LSD post hoc testi kullanılmıştır. İstatistiksel analiz SPSS yazılım versiyonu 24 ile yapıldı ve tüm hipotezler için anlamlılık seviyesi 0.05'e eşit kabul edildi.

Sonuçlar

Hastaların standart ruh sağlığı standardı ve ortalamasının ve ölçeklerinin çalışma gruplarına göre üç değerlendirme aşamasında (ön test, son test ve 3 aylık takip) sapması Tablo 1'de rapor edilmiştir.

Tablo (1) Çalışılan gruplardaki hastaların ruh sağlığı değerlendirmesinin üç aşamasının ortalama ve standart sapması

Dependent Variable	Phase	Classic music group	Azarbaijan music group	Control group
		M ± SD	M ± SD	M ± SD
Psychological Well-Being				
Autonomy	Pre-test	20.75 ± 6.57	20.06 ± 6.06	20.92 ± 6.81
	Post-test	27.38 ± 9.41	28.24 ± 10.55	27.47 ± 8.12
	3 months follow up	28.69 ± 8.84	29.65 ± 10.90	27.47 ± 8.01
Environmental mastery	Pre-test	21.31 ± 6.01	20.24 ± 5.74	22.12 ± 7.75



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

	Post-test	30.31 ± 8.06	31.24 ± 12.79	24.82 ± 8.46
	3 months follow up	30.94 ± 8.02	35.00 ± 13.76	25.47 ± 8.63
Personal Growth	Pre-test	23.00 ± 5.42	22.82 ± 5.75	24.59 ± 8.37
	Post-test	29.44 ± 6.89	32.29 ± 9.62	25.53 ± 8.49
Positive Relations	3 months follow up	30.94 ± 7.13	35.18 ± 9.33	26.00 ± 8.41
	Pre-test	20.88 ± 5.68	19.76 ± 5.07	22.41 ± 7.79
Purpose in life	Post-test	29.44 ± 9.03	31.00 ± 9.33	25.12 ± 7.62
	3 months follow up	30.06 ± 9.59	31.59 ± 9.59	24.94 ± 7.48
Self-acceptance	Pre-test	22.19 ± 6.87	21.00 ± 6.18	23.18 ± 7.63
	Post-test	28.06 ± 9.31	28.29 ± 10.18	27.47 ± 7.81
Total Score	3 months follow up	28.50 ± 9.81	29.12 ± 11.53	27.47 ± 7.63
	Pre-test	20.56 ± 5.61	19.47 ± 5.01	22.00 ± 7.58
Total Score	Post-test	31.75 ± 8.57	29.94 ± 7.93	24.71 ± 8.39
	3 months follow up	32.63 ± 8.98	31.06 ± 7.81	24.88 ± 8.21
Total Score	Pre-test	128.68 ± 34.95	123.35 ± 33.07	136.23 ± 46.02
	Post-test	176.37 ± 46.50	181.00 ± 54.77	155.12 ± 52.25
	3 months follow up	181.75 ± 47.47	191.59 ± 55.51	156.23 ± 53.85

Note. M=Mean, SD=Std. Deviation

Klasik müzik terapisi, azarbaijan müzik terapi ve kontrol grubu olmak üzere üç grupta hastaların ruh sağlığı ve alt ölçeklerini karşılaştırmak için, karışık varyans analizi test 3'ün ön test, son test ve 3 aylık izleminde (grup: klasik müzik terapi, azarbaijan müzik terapisi ve kontrol grubu) × 3 (zaman: ön test, son test ve takip) tekrarlı ölçümlerle kullanılmıştır (Tablo 2).

Mauchly Küresellik Testi'nin sonuçları, ruh sağlığını ölçmenin üç aşaması ve alt ölçekleri için küresellik varsayımının çalışılan gruplarda gözlenmediğini göstermiştir ($p < 0.01$); Bu nedenle, ruh sağlığı varyansları ve alt ölçeklerinin homojenliği hipotezini yorumlamak için Huynh-Feldt düzeltmesini kullandık.

Tablo (2) Çalışma gruplarında yer alan hastaların ruh sağlığının ölçülmesinde üç aşamada denekler içi ve denekler arası etkinin değerlendirilmesi

Dependent Variable	Sub scale	Source	SS	Df	MS	F	p.value	Eta
Psychological Well-Being								
Autonomy	Tests of Within-Subjects Effects	Time	1762.09	1.22	1445.77	108.53**	< .001	.633
		×Time	74.22	2.44	30.45	2.29	.100	.252
		Groups	763.10	57.28	13.32			
	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	4.48	2	2.24	.01	.989	.000
		Error	9744.38	47	207.33			
		Error						
Environmental mastery	Tests of Within-Subjects Effects	Time	2425.02	1.60	1511.59	75.57**	< .001	.578
		×Time	618.38	3.21	192.73	9.63**	< .001	.371
		Groups	1508.30	75.40	20.00			
	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	595.34	2	297.67	1.33	.273	.054
		Error	10484.1	47	223.07			
		Error	0					



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Personal Growth	Tests of Within-Subjects Effects	Time	1440.37	1.65	871.23	164.57**	< .001	.778
		×Time	571.44	3.31	172.82	32.65**	< .001	.581
Personal Growth	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	569.52	2	284.76	1.61	.211	.064
		Error	8312.35	47	176.86			
Positive Relations	Tests of Within-Subjects Effects	Time	1964.40	1.25	1571.94	163.70**	< .001	.777
		×Time	477.02	2.50	190.86	19.88**	< .001	.458
Positive Relations	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	308.55	2	154.27	.84	.440	.034
		Error	8666.62	47	184.40			
Purpose in life	Tests of Within-Subjects Effects	Time	1215.95	1.21	1000.82	89.58**	< .001	.656
		×Time	68.91	2.43	28.36	2.54	.077	.097
Purpose in life	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	1.10	2	.55	.00	.997	.000
		Error	10053.6	47	213.91			
Self-acceptance	Tests of Within-Subjects Effects	Time	2409.72	1.19	2017.46	210.38**	< .001	.817
		×Time	549.49	2.39	230.02	23.99**	< .001	.505
Self-acceptance	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	538.34	56.14	9.59			
		Error	511.33	2	255.66	1.55	.223	.062
Total Score	Tests of Within-Subjects Effects	Time	66032.4	1.17	56562.6	296.87**	< .001	.863
		×Time	7	0	0			
Total Score	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	11716.9	2.34	5018.30	26.34**	< .001	.528
		Error	5	54.87	190.53			
Total Score	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	10454.2	2	3722.78	.60	.554	.025
		Error	4	47	6216.04			
Total Score	Tests of Between-Subjects Effects	Groups	7445.56	2	3722.78	.60	.554	.025
		Error	8	47	6216.04			

SS= Sum of Squares, MS=Mean Square, Eta=Partial Eta Squared
**p<0.01.

LSD testi sonuçları iki zaman aşamasının ikili karşılaştırmasını göstermiştir:

- Her üç gruptaki hastaların (klasik müzik terapi grubu, azarbaijan müzik terapi grubu ve kontrol grubu) toplam ruh sağlığı puanında, son test ve 3 aylık takip dönemindeki hastaların toplam ruh sağlığı puanları anlamlı olarak artmıştır. ön test aşamasına göre. (P <0.01), 3 aylık takip aşamasında da hem klasik müzik tedavi grubunda hem de azarbaijan müzik tedavi grubunda ön test aşamasına göre önemli ölçüde arttı (p <0.01). Kontrol grubu toplam ruh sağlığı skorunda 3 aylık takip döneminde anlamlı bir fark yoktu (p = 0,376).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Her üç grupta da (klasik müzik terapi grubu, azarbaijan müzik terapi grubu ve kontrol grubu) son test ve 3 aylık takip döneminde ruh sağlığı alt ölçekleri ön test aşamasına göre anlamlı olarak artmıştır ($p < 0.01$).
- Özerklik, Kişisel Gelişim ve Kendini kabul etme alt ölçeklerinde, 3 aylık takip aşamasında hem klasik müzik tedavi grubunda hem de azarbaijan müzik tedavi grubunda son test aşamasına göre anlamlı düzeyde iyileşme ($p < 0.05$).
- Çevresel uzmanlık alt ölçeğinde azarbaijan müzik terapi grubunda 3 aylık takip döneminde son test aşamasına göre anlamlı düzeyde iyileşme gösterdi ($p = 0,05$).

Tablo (3) Hastaların ruh sağlığındaki iki grubun son test ve 3 aylık takip aşamalarına göre karşılaştırılması

Psychological Well-Being	Phase	(I) Group	(J) Group	Mean	Difference (I-J)	Std. Error	p.value
Environmental mastery	3 months follow up	Classic music	Azarbaijan music		-4.06	3.67	.274
		Classic music	Control		-5.47	3.67	.143
		Azarbaijan music	Control		-9.52*	3.62	.011
Personal Growth	Post test	Classic music	Azarbaijan music		-2.857	2.939	.336
		Classic music	Control		3.908	2.939	.190
	Azarbaijan music	Control		6.765*	2.894	.024	
	3 months follow up	Classic music	Azarbaijan music		-4.239	2.913	.152
		Classic music	Control		4.938	2.913	.097
		Azarbaijan music	Control		9.176*	2.869	.002
Positive Relations	3 months follow up	Classic music	Azarbaijan music		-1.53	3.11	.626
		Classic music	Control		-5.12	3.11	.106
		Azarbaijan music	Control		-6.65*	3.06	.035
Self-acceptance	Post test	Classic music	Azarbaijan music		1.81	2.89	.535
		Classic music	Control		-7.04*	2.89	.019
	Azarbaijan music	Control		-5.23	2.85	0.72	
	3 months follow up	Classic music	Azarbaijan music		1.57	2.90	.592
		Classic music	Control		-7.74*	2.90	.010
		Azarbaijan music	Control		-6.17*	2.86	.036
Total Score	3 months follow up	Classic music	Azarbaijan music		-9.84	17.34	.574
		Classic music	Control		-25.51	17.34	.149
		Azarbaijan music	Control		-35.35*	17.11	.044

**p<0.01, * p<0.05.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 3'te gösterildiği gibi

- Hem son test hem de 3 aylık takip döneminde ruh sağlığı ve alt ölçeklerinin toplam puanı, azarbaijan müzik terapi grubundaki hastaların ruh sağlığı toplam puanlarında klasik müzik terapisine göre daha fazla iyileşme görülmüştür. bu değişiklikler önemli değildi ($p < 0.01$). Azarbaijan müzik tedavisi gören grupta 3 aylık takip döneminde ruh sağlığı toplam puanı kontrol grubuna göre anlamlı olarak arttı ($p = 0,044$). Figür 3.

- Çevresel Uzmanlık ve Pozitif İlişki alt ölçekleri kontrol grubuna göre Azarbaijan müzik terapi yapılan grupta 3 aylık takip döneminde anlamlı olarak arttı ($p < 0.05$). Kişisel Gelişim alt ölçeğinde, azarbaijan müzik tedavi grubunda son test aşamasındaki ve 3 aylık takipteki hastalar, kontrol grubu oranını önemli ölçüde iyileştirmiştir ($p < 0.05$).

Sonuç

Bu çalışmanın amacı, travma sonrası stresli hastaların ruh sağlığını iyileştirmede klasik ve azarbaijan müzik tedavisinin etkinliğini belirlemektir. LSD testi sonuçları, iki zaman aşamasının ikili karşılaştırmasını gösterdi:

Her üç gruptaki hastaların (klasik müzik terapi grubu, Azarbaijan müzik terapi grubu ve kontrol grubu) toplam ruh sağlığı puanında, son test ve 3 aylık takip dönemindeki hastaların toplam ruh sağlığı puanları, ön test aşamasına ($p < 0.01$), Ayrıca 3 aylık takip döneminde hem klasik müzik tedavi grubunda hem de Azarbaijan müzik terapi grubunda ön test aşamasına göre anlamlı olarak arttı ($p < 0.01$). Kontrol grubu toplam ruh sağlığı skorunda 3 aylık takip döneminde anlamlı bir fark yoktu ($p = 0,376$).

Kaynakça

1. Kennis M, Rademaker AR, van Rooij SJ, Kahn RS, Geuze E. Travma sonrası stres bozukluğunda, majör depresif komorbid bozukluğa ve komorbid majör depresif bozukluğa karşı değişen fonksiyonel bağlantı: bir dinlenme durumu fMRI çalışması. F1000Res. 2013; 2: 289
2. Edward T. Schwartzberg, Michael J. Silverman, Sunum stili ve müzik öğelerinin Otizm Spektrum Bozukluğu olan ve olmayan bireylerin ardışık çalışma belleğine etkileri, İçindekiler listesi ScienceDirect The Arts in PsychotherapyResearch, 2018.
3. Corrigan, J.D., Cole, T.B., 2008. Madde kullanım bozuklukları ve travmatik beyin hasarı ve travma sonrası stres bozukluğunun klinik yönetimi. J. Am. Med. Doç. 300 (6), 720–721



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

20. YÜZYIL AZERBAIJAN MÜZİĞİNDE KÜLTÜR VE SANAT POLİTİKALARI BAĞLAMINDA GELENEK VE ÇOKSESİLİK

Aşkın ÇELİK* & Can DOĞAN** & Kutup Ata TUNCER***

Özet

Azerbaycan müziği, Kafkas, Orta Asya ve İran müziği etkilerinin görüldüğü ve Türk müzik kültürünün keşiştiği bir coğrafyada şekillenmiş, günümüze yaklaştıkça çoksesli Batı müziğiyle etkileşerek dünya müziğinde tanımlanabilir bir yere ulaşmış, Türk kültürünün kadim bir müzik türünü oluşturmaktadır. Günümüzde Türk musiki sanatında kullanılan perde/makam biçimlerinin temelini oluşturan Azerbaycan Halk müziği, makam ve renk denilen iki farklı formdan oluşmuştur. Bu iki tür ile birlikte makam müziğinin karar sesleri ve bu makamsal özelliklerle söylenen menkıbeler ve farklı ritmik formlar ile şekillenen Azerbaycan müziği, pek çok mahnıyla birlikte günümüze ulaşmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde, Klasik Batı müziğinin en olgun döneminin yaşandığı Romantizm, özellikle Slav kültürü ve Rusya coğrafyasında öne çıkmıştır. Tam bu noktada Azerbaycan müziğiyle keşişen Romantizm, bir bakıma Azerbaycan çoksesliliğinin de temelini oluşturmuştur. Örneğin mahnılar, piyano ile çokseslendirilmiş; hatta 1908 yılında besteci Üzeyir Hacıbeyov'un H.Z. Tağıyev Tiyatrosu'nda sahneleştirdiği ve Doğu-İslam dünyasının ilk opera eseri olan "Leyla ve Mecnun" yapıtı bu anlamda bir ilk olmuştur. Aynı zamanda Tar, Garmon gibi çalgılar ile pek çok çoksesli örnekler ya bestelenmiş ya da geleneksel ezgilerle armonik müziğe uyarlanmıştır. Bu çalışmanın amacı, Geleneksel Azerbaycan Halk müziğinin form yapısı ve türleri ile 20. yüzyılda Azerbaycan çoksesli Klasik müzik anlayışının bağdaşmasında, kültür ve sanat politikalarının ne denli etkili olduğunu ortaya koymaktır. Çalışmada 20. yüzyılda öne çıkan besteciler ve çalışmaları incelenmiş ve elde edilen verilerle gelenek ile çokseslilik bağlamının nasıl bir temele oturtulduğu irdelenmiştir. Araştırmada, Azerbaycan müziğinin 20. yüzyıldaki gelişimine dair 4 farklı evrenin olabileceği öne sürülmüş ve özellikle yüzyılın ilk yarısında geleneksel yapının çoksesli operayla bir sentez oluşturduğu, günümüze yaklaştıkça ise Azerbaycan müziğinin dünya müzik kültürü içinde bir çizgiye ulaştığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan müziği, gelenek ve çokseslilik, kültür ve sanat politikaları.

TRADITION AND POLYPHONY IN 20TH CENTURY AZERBAIJANI MUSIC IN THE CONTEXT OF CULTURE AND ART POLICIES

Abstract

Azerbaijani music has been shaped in a geography where the influences of Caucasian, Central Asian and Iranian music are seen and where Turkish music culture intersects, has reached an identifiable place in world music by interacting with polyphonic Western music, and has created an ancient musical genre of Turkish culture. Azerbaijan Folk Music, which forms the basis of pitch/maqam forms used in Turkish music today, consists of two different forms called maqam and color. Along with these two genres, Azerbaijani music, which is shaped by the decision sounds of the makam music, the legends sung with these makam features, and different rhythmic forms, has survived to the present day with its many mahns. By the 20th century, Romanticism, where the most mature period of Western Classical music was experienced, came to the fore especially in Slavic culture and Russian geography. At this point, Romanticism, which intersects with Azerbaijani music, in a way formed the basis of Azerbaijani polyphony. For instance, *mahns* are polyphonic with piano; even in 1908, composer Uzeyir Hajibeyov's H.Z. The opera "Leyla and Majnun", which was staged at the Tagiyev Theater and was the first opera of the Eastern-Islamic world, was a first. At the same time, instruments such as Tar and Garmon and many polyphonic samples were either composed or adapted to harmony with traditional melodies. The aim of this study is to reveal how effective the culture and art policies were in reconciling the form structure and types of

* Doç. Dr. Celal Bayar Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, a_celik36@hotmail.com

** Dr. Öğr. Üyesi Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, can.dogan@ibu.edu.tr

*** Dr. Öğr. Üyesi Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, kutupatatuncer@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Traditional Azerbaijani Folk Music with the Azerbaijani polyphonic Classical music understanding in the 20th century. In the study, prominent composers and their works in the 20th century were examined and it was examined how the context of tradition and polyphony was based on the data obtained. In the research, it has been suggested that there may be 4 different phases of the development of Azerbaijani music in the 20th century, and it has been observed that the traditional structure formed a synthesis with polyphonic opera, especially in the first half of the century, and Azerbaijan music has reached a place in the world music culture as it approaches today.

Keywords: Azerbaijani music, tradition and polyphony, culture and art politics.

Giriş

Azerbaycan, ülkenin bulunduğu coğrafyadan ötürü kültürlerin geçiş odağı ve şekillendiği bir coğrafya olarak nitelendirilebilir. Azerbaycan halkı da Türk soyundan geldiği için, geleneksel Azerbaycan müziği, Türk müziğinin bir kolu olarak da düşünülebilir. Bu nedenle Azerbaycan'a hem bir coğrafya hem de bir kültür lokasyonu olarak bakıldığında, orta Asya'dan Anadolu'ya çeşitli kültür koridorlarıyla çeşitlenmiş zengin bir müzik mutfağının varlığından söz edilebilir. Azerbaycan, bu nedenle 20. yüzyılın yeni müziğiyle kaynaşma sürecinde bir yabancılaşma çekmemiş gibi görülmektedir. Öyle ki, gelenekten çoksesliliğe geçen bu süreçte yepyeni türler ve yaklaşımlar ortaya çıkarılmış; Azerbaycan ulusal müzik kimliği, bu dönemde dünya çapında bir çizgiye ulaşabilmiştir. Geleneksel Azerbaycan müziği, mahnı ve bestelerin hakim olduğu, geleneksel Türk müziğinden farklı olarak usul bakımından daha az aksak ritimlerin görüldüğü bir yapıya sahiptir. Aksak ritimler, Azerbaycan müziğinde daha çok 20. yüzyılda görülebilmektedir. Örneğin; Arif Melikov'un 1961'de bestelediği "Muhabbet Efsanesi" balesinde aksak ritimlere rastlanır (Şen, 2010). Azerbaycan müziğinin tarihi çok eskiye dayanmaktadır. Yakın Doğu ve İç Asya bölgelerinin müzikleriyle kaynaşmış olan Azeri müziği, doğaçlama, makamsal gelişim ve süslemeleriyle karakteristik bir yapıya sahiptir. Öne çıkan enstrümanları Balaban, Kemançe, Tar, Nağara ve sonraları Garmon olarak sayılabilir. Türk müziğine yön veren Abdülkadir Meragi de bu topraklar civarında yaşamış ve Geleneksel Türk ve Azeri müziğinin makamsal benzerliği, tarihi yönüyle dikkati çekmektedir. Azerbaycan müziğinin bu tarihsel derinliği, Dede Korkut'un kahramanlık destanı yazıtından, Nesimi ve Fuzuli'ye kadar görülebilmektedir. Azerbaycan müziği, yapısı, yaklaşımı, teknik ve diğer tarihsel özellikleri bakımından iki açıdan incelenebilir: **1. Azerbaycan Halk Müziği**, **2. Azerbaycan Klasik Müziği** (Şen, 2010). Azerbaycan Halk Müziği, İslamiyetin kabulünden sonra Türk müziği ve İslam medeniyetinin içerisine girmiş; Türk, Arap ve Fars müzikleriyle kaynaşarak kısmen ortak bir müzik formu meydana gelmiştir. Azerbaycan Halk müziği "makamat" ve "renk" denilen iki temel formdan oluşur. Makamat; bir ezgideki seyire göre çeşitli karar perdeleri üzerine oluşturulan yeni ses dizileridir. Bu diziler bazı kişiler tarafından "şifahi" şekilde icra edilirler." Renk ise; makamat'a göre oluşturulan çeşitli ezgiler arasında sadece sazlarla çalınan ve oyun karakteri taşıyan melodilerdir (Şen, 2010). Azerbaycan Klasik Müziği ise, Azerbaycan'daki "Klasik Müzik" türü altında bestelenmiş olan şarkılar, operalar, operetler, baleler, senfoniler, kantatlar, koro eserleri, fantaziler ve uvertürlerden oluşmaktadır. Azerbaycan müziği, bütünüyle halk müziği ve klasik müzik üzerine kurulmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde bestekar Üzeyir Hacıbeyov'un (Hacıbeyli) konusunu Fuzili'den aldığı "Leyla ile Mecnun Operası (1908)" ve bunu takip eden "Arşın Malalan Opereti (1913)" ile başlamaktadır. Bu eserler, "çağdaş" müzik türü altında düşünülebilir (Şen, 2010).

20. yüzyılın Klasik Azerbaycan müzik sanatında hep ilkleri yaratmış olan Üzeyir Hacıbeyov (Hacıbeyov), Azerbaycan müzik biliminin dehası, kurucusu ve yaratıcısı olarak kabul



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

edilmektedir. Doğu dünyasındaki yazdığı opera, hem ilk olması hem de Türkçe olması açısından altı kalın çizgilerle çizilmesi gereken önemli olaylardan biridir. İlk milli orkestrayı kuran Hacıbeyov'un ismi, Bakü'de ilk olarak açtığı ve ülkenin ilk müzik akademisi olan Azerbaycan müzik akademisinin ismini taşımaktadır. Ülkenin ayrıca milli marşını yaratan yine kendisidir. Üzeyir Hacıbeyov'un ortaya koyduğu bu önemli işler, devlet tarafından da karşılıksız bırakılmamış; hem halk sanatçısı hem de devlet sanatçısı ünvanı verilerek, Azerbaycan müzik gününün kendisinin doğduğu gün olarak kabul edilmesi sağlanmıştır (18 Eylül).

Geleneksel Azeri müziğindeki makamların yapısına dair yasaların ve bu yasalar esas alınarak anlamlı ezgiler üretilmesine ilişkin kuralların bilimsel ve kuramsal açıdan incelenmesi için Azerbaycan Halk müziğinin ana ilkeleri belirlenmiştir. Bu ilkeler; ses sistemi, tetrakordları birleştirme yöntemleri ile Azerbaycan makamlarına ait ses dizilerinin ve makamlarının oluşturulmasına ilişkin kurallardır (Hacıbeyov, 1985/1998). Hacıbeyov'un ilkelerini belirlediği ve geleneksel müziğin çoksenslendirilme yöntemlerinde kullanılmasında ise şu prensipler öne çıkmaktadır: Tam dörtlü, tam beşli, küçük altılı ve büyük altılıların yapılarının incelenmesi; Azerbaycan müziğindeki makamların ilişkilerinin araştırılması ile Azerbaycan müziğinin ritmik, kromatik hareketlerle melodik süslemelerin dikkate alınması (Hacıbeyov, 1985/1998).

Bu çalışmada Azerbaycan müziğinin teorik yapısının yanı sıra, 20. yüzyıldaki çoksenslilik esasının özellikle operalar üzerinde öne çıktığı gözlemlenmiştir. Özellikle muğam (makam) ve mahnılarla bezenmiş olan geleneksel Azerbaycan müziği, çalışmada belirlenmiş 1900-1950 yılları arasındaki ses icracılığında geleneksel yapının korunduğu, yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Batı opera icra tekniklerinin benimsenmeye başladığı ortaya çıkarılmıştır (Asgerova, 2015).

Amaç ve Önem

Bu araştırmada, kültür ve sanat alanındaki değişimlerin yaşandığı 20. yüzyıl Azerbaycan döneminde, gelenekten klasiğe geçişte ne gibi faktörlerin etkili olduğunun ortaya çıkarılması, çalışma açısından önem arz etmektedir. Bu açıdan araştırma soruları şu şekilde hazırlanmıştır: Azerbaycan müziği 20. yüzyılda nasıl bir süreç içinde (kültür/politika bağlamında) çoksenslilik anlayışıyla şekillenmiştir? Üzeyir Hacıbeyov'un 20. yüzyıl Azerbaycan müziğine katkıları neler olmuştur? (yüzyılın ilk çeyreği ve yarısı). Üzeyir Hacıbeyov'dan sonra gelen kuşakların 20. yüzyıl Azerbaycan müziğindeki yeri/önemi nelerdir? (yüzyılın ilk çeyreği ve son çeyreği arası) **3.** SSCB'nin dağılma süreciyle birlikte gelişen popüler kültür, Azerbaycan'ı nasıl etkilemiştir? (yüzyılın son çeyreği). Dolayısıyla çalışmanın amacı, 20. yüzyılda geleneksel Azerbaycan müziğinde çoksenslilik anlayışının temellenmesinde, sanat ve kültür politikalarının hangi isimlerle ne denli etkin rol oynadığını; ayrıca geleneksel Azerbaycan müziğiyle çoksensli Klasik Batı müziği arasında oluşan bu etkileşimin ne gibi sonuçları ortaya çıkardığını belirlemektir. Çalışma, Azerbaycan çoksensli müziğinin sanat politikalarına yansıdığı ve geleneksel motif ve ezgiler üzerine ilk operaların ve senfonik eserlerin yazıldığı dönemin, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ve hemen hemen aynı gelişmelerin yaşandığı dönemlere denk gelmesi üzerine karşılaştırılabilirliği açısından önemlidir. Çalışmada, özellikle çoksenslilik atılımlarının opera üzerinde ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yöntem

Çalışmada veri toplamak için iki farklı yöntemle başvurulmuştur: 1. Doküman analizi: Çalışmaya ışık tutacak yazılı ve görsel metinlerin incelenmesi. 2. Görüşme tekniği: Türk üniversitelerinde çalışan Azerbaycanlı ve Azerbaycan müzik kültürü üzerine araştırmalar yapan akademisyenlerin görüşlerinin alınması. Toplanan veriler, nitel bir bakış açısıyla değerlendirildiği için betimsel bir çalışmadır. Çalışmada, iki farklı alanda inceleme yapılmış ve bu veriler bu kapsamda toplanmıştır. Birincisi, konuya ilişkin literatür taramasının yapıldığı yazılı ve görsel metinlerin toplanması; ikincisi ise Türk üniversitelerinde çalışan Azerbaycanlı ve Azerbaycan müzik kültürü üzerine araştırmalar yapan akademisyenlerin görüşlerinin alınması. Bu verilere göre, 20. yüzyıl Azerbaycan müzik anlayışının gelişim süreçleri hakkında genel bir kaniye varılmıştır.

Bulgular

Literatür sonuçlarına göre yazılı ve görsel incelemelerde, geleneksel Azerbaycan müziği üzerine yapılmış 20. yüzyıl çoksesli Azerbaycan müziğinde 4 evreden bahsedilebileceği düşünülebilir:

1. Oluşum süreci (Üzeyir Hacıbeyov ile ilk çoksesli örnekler, operalar)
2. Gelişim Süreci (Makam operasının meşrulaşması)
3. Olgunluk Süreci (Batılılaşmada etkin rol)
4. Son Dönem (SSCB, BDT, 1994 sonrası popülerleşme ve caz etkisi: Aziza Mustafazade)

1. Oluşum süreci (Üzeyir Hacıbeyov 1885-1948):

- Azerbaycan müzik sanatında hep ilkleri yaratmış olan Üzeyir Hacıbeyov, Azerbaycan müzik biliminin dehası, kurucusu ve yaratıcısı olarak kabul edilmektedir.
- Doğu kültür dünyasında yazdığı opera, hem ilk olması hem de Türkçe olması açısından altı kalın çizgilerle çizilmesi gereken en önemli olaylardan biridir (Leyla ile Mecnun).
- İlk milli orkestrayı kuran, Bakü'deki ilk müzik akademisini açan ve Azerbaycan müziğine yön veren en önemli okulların başında gelmekte olan müzik akademisi de, aynı zamanda Üzeyir Hacıbeyov'un adını taşımaktadır.
- Azerbaycan milli marşını yaratan yine kendisidir. Üzeyir Hacıbeyov'un yaptığı bu önemli işler, devlet tarafından da asla karşılıksız bırakılmamış; hem halk sanatçısı hem de devlet sanatçısı unvanı verilerek Azerbaycan müzik günü, onun doğduğu gün olarak kabul edilmiştir.
- Geleneksel Azeri müziğindeki makamların yapısına dair yasaların ve bu yasalar esas alınarak anlamlı ezgiler üretilmesine ilişkin kuralların bilimsel ve kuramsal açıdan incelenebilmesi için Azerbaycan Halk müziğinin ana ilkelerini çokseslendirme açısından belirlemiştir.
- Eserleri (Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı operaları). Azerbaycan çoksesli müziğinde ulusalcılık akımı (Ulvi Cemal Erkin) ile Romantik dönem ulusalcılığıyla benzerlik gösterir. Marş formu, vurmali ve bakır nefesliler (Slav, Rus akımı).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

2. Gelişim Süreci (2. kuşak besteciler-1950'ye kadar olan süreç)

Müslüm Magomayev: Üzeyir Hacıbeyov ile aynı gün ve yılda doğmuştur (18 Eylül 1885). Çağdaşı, ancak bestecilik anlayışı açısından ikinci kuşakta düşünülebilir. Nergis operası (1935), Avrupa stilinde yazılmış ilk Azerbaycan müzik operasıdır. Şah İsmail operası, yine makam operası olarak bilinir. Sovyet Sinatra'sı olarak tanımlanan Bariton Müslüm Magomayev'in dedesidir.

Kara Karayev: 1918 doğumlu ve Üzeyir Hacıbeyov'dan sonra Azerbaycan müziğinin ikinci önemli klasik bestecisi kabul edilmektedir. Shostakovich'in yakın dostu ve Azerbaycan müziğinin olduğu kadar, Sovyet müziğinin de bir temsilcisi sıfatındadır. Opera, Senfoni, Konçerto türünde ve Bale için eserler bestelemiştir.

Sultan Hacıbeyov: 1919 doğumlu besteci, Azerbaycan ulusal senfonik müziğinin oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur. 1940 yılında Kırmızı Gül (Red Rose) isimli müzikal komedisi, 1944 ve 1946 yıllarında yazmış olduğu iki senfonisi, 1950 yılında bestelediği Gülşen (Gulshen) isimli balesi, eserlerinden bazılarıdır.

Fikret Emirov: 1922 doğumlu besteci, çokseslilik alanında piyano için eserler vermiş önemli bir sanatçıdır. Senfonik Muğam (1948), senfonik şiirleri ve piyano için yazmış diğer olduğu eserler, önemli eserleri arasındadır.

Vasıf Adıgüzelov: 1935 doğumlu besteci, Fikret Emirov gibi piyano üzerine eserler yazmıştır. Bestecinin özelliği, geleneksel muğam müziğini hem orkestra hem de solo piyano eserlerine dahil etmesidir. Besteci, oratoryo, kantat ve özellikle senfoni ve piyano için çok sayıda eser bestelemiştir.

3. Olgunluk Süreci (1950 sonrası)

Cihangir Cihangirov: 1921 doğumlu olan besteci, aynı zamanda koro (1944-1960) ve orkestra şefliği yapmıştır. Eserleri arasında Aras Nehri (River Aras, 1949), Fuzuli (1959) ve Nasimi (1973) yer almaktadır ve tür açısından süit, koro ve oratoryo biçiminde eserler yazmıştır. Cihangirov,'da geleneksel makam opera icracılığı, Hacıbeyov ve Magomayev'in ardından da 20. yüzyılın ikinci yarısında devam edecek şekilde görülebilmektedir. Ancak, geleneksel ses-okuma biçiminin yanına, İtalyan biçimi olan Avrupa klasik opera icrasını da eserlerine katmıştır.

Hacıbeyov, Magomayev ve Cihangirov ile başlayan makamlar esasına dayalı Azerbaycan operaları ve geleneksel hanendenin devamı, sonrasında opera bestecisi ve icracılarının ortaya çıkmasına büyük katkı sağlamıştır. Bu isimler arasında; Hakikat Rızayeva, Rübabe Muradoav, Baba Mahmudoğlu, Nezaket Memedova, Arif Babayev, Zeynep Hanlarova, Mensum İbrahimov, Sakine İsmailova ve Polat Bülbüloğlu gibi nice ses icracıları yer almaktadır.

4. Son Dönem (Caz etkileri ve 1994 SSCB/BDT sonrası popülerleşme)

Vakıf Mustafazade: 20. yüzyıl Azerbaycan müzik nazariyatındaki gelenek ile çokseslilik bağlamındaki ilk kırılmanın yaratılmasına örnek gösterilebilir. 1940 doğumlu sanatçı, Azerbaycan caz müziği olarak tanımlanabilecek bir müziğin temelini kuramsallaştırmıştır. Caz müziğinin doğaçlama ve mod yapılarına dayanan yapısı ile Azerbaycan muğam müziğini ve tavrını (süsleme, çarpma, vs.) ilk kez bir araya getirmiş ve caz-mugam türünün kurucusu olmuştur.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Aziza Mustafazade: 1969 doğumlu caz piyanisti ve besteci olan sanatçı, Vakıf Mustafazade'nin kızı ve dünyaca ünlü caz piyanistlerinden biridir. Aziza Mustafazade, Azerbaycan müziğini, 20. yüzyılın son çeyreği ile, 21. yüzyılın ilk çeyreği arasındaki dünya müzik kültürünü yakalayacak çalışmalara imza atmıştır.

Sonuçlar

Yapılan literatür incelemesine göre elde edilen sonuçlar şu şekildedir:

- 20. yüzyıl Azerbaycan müziğinin inşasında, muğam yapıları üzerine kurulmuş bir çokseslilik anlayışı hakimdir.
- Bu anlayış, Batı müziği formlarını da içine alan Klasik sonrası Ulusalcı bir Romantik anlayışa sahiptir.
- Üzeyir Hacıbeyov ile 20. yüzyılın başlarında gelişen bu süreç, geleneksel bir hanende anlayışı üzerine yazılan operalarla başlamış ve muğam operası olarak da tanımlanmıştır.
- Aynı zamanda piyano üzerinde de geleneksel bir çoksesliliğin görüldüğünden bahsetmek mümkündür.
- Bu çokseslilik anlayışında icra tavrı, geleneksel enstrümanlara yansımamış, aksine tar gibi çalgıların tavrı, çoksesliliğin inşasında belirleyici bir rol oynamıştır.
- Azerbaycan müzik ve kültür politikalarının gelişmesinde Sovyet anlayışı etkili olmuştur. Bürokratik platformda, sanatçılar desteklenmiş, ödüllendirilmiş ve Akademi okullarının açılmasında stratejik bir gösterge olmuştur.
- Sanatçılar, kurulan devlet konservatuvar ve akademilerinde idari anlamda görevlendirilmişlerdir.
- Bunun sonucunda, orkestra şefliği, koro yöneticiliği ve sanat danışmanlıkları gibi göreve atanmışlardır.
- 1950'lere kadar yazılan operalarda geleneksel ses icrasına 50'lerden sonra Avrupa stili de dahil edilmiştir.
- 20. yüzyıl çoksesliliği, piyano, opera ve senfoni gibi formlarla geleneksel muğam yapılarının birleşmesiyle gelişmiştir.
- Genel olarak bakıldığında, Azerbaycan'da yapılmış olan çokseslilikle birlikte, Mugam operası, Azerbaycan balesi, Azerbaycan senfonik müziği ve Caz-mugam türü gibi alt türler ortaya çıkmıştır.
- Azerbaycan müziğinin çoksesliliğinde model aldığı müzikal örgütlenmenin daha çok Rus ve Slav coğrafyasına ve kısmen Fransız etkisine (İzlenimcilik) dayandığı ifade edilebilir.

Görüşme sonuçlarına göre elde edilen veriler şu şekildedir:

- Elde edilen literatür sonuçları, görüşmecilerle de paylaşılmış ve yapılan araştırmaların genel olarak 20. yüzyıl Azerbaycan çoksesli müziğinin inşasının bu şekilde gerçekleştiği konusunda hem fikir olmuşlardır.
- Ancak 2 görüşmeyle yapılan görüşmede, çoksesliliğin, dolayısıyla piyano ya da benzeri çalgıların eğitim açısından dayatıldığına dair fikirlerini de sunmuşlardır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kaynakça

- Asgerova, V. (2015). Azerbaycan operası ve hanendelik sanatı. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(2), 909-914.
- Elhankızı, A. (2020). *Rus ekolü yaklaşımlarıyla armoni* (2. bs.). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Hacıbeyov, Ü. (1998). *Azerbaycan halk müziğinin esasları*. (Tanyel, T. Çev.). İstanbul: Avesta Basın Yayın. (Orijinal eserin yayın tarihi 1985).
- Hasanoğlu, M. (2020). Ülke tanıtımı: Azerbaycan Cumhuriyeti. *Asya Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 215-227.
- Hodeir, A. (2002). *Müzikte türler ve biçimler*. (Usmanbaş, İ. Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1951).
- Şen, Y. (2010). Azerbaycan'ın müzik yapısı ve ses sistemi üzerine bir araştırma. *Sanat Dergisi*, (1) 107-110.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

HEMŞİRELİK FAKÜLTESİ SON SINIF ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK TERAPİ KONUSUNDAKİ BİLGİ VE GÖRÜŞLERİ

Ayda ÇELEBİOĞLU* & M. Onur ÇELEBİOĞLU** & Tarkan YAZICI***

Özet

Betimleyici tipteki bu çalışmanın amacı, hemşirelik son sınıf öğrencilerinin müzik terapiye ilişkin bilgi ve görüşlerinin belirlenmesidir. Mersin Üniversitesi'nde 2020-2021 eğitim öğretim yılında hemşirelik fakültesi son sınıfta okuyan toplam 135 öğrenciyle yürütülen çalışmada veriler, anket yöntemi ile toplanmıştır. Katılımcıların çoğunluğunun müzik terapi ile ilgili eğitim almadıkları ve bilgilerini "Müzik terapi ile ilgili bilgim var fakat doğru olup olmadığını bilmiyorum" şeklinde ifade ettikleri belirlenmiştir. Katılımcıların Müzik terapinin dikkati başka yöne çekmeye yardım etme, hastalıkla baş etme ve hastanın anksiyetesini azaltmaya yönelik etkilerinin farkında oldukları ancak bir kısmının müzik terapinin Sağlık Bakanlığı tarafından onaylanmış bir uygulama olduğunu bilmedikleri ve uygulamanın bir uzman tarafından yapılması gerekliliğine katılmadıkları belirlenmiştir. Çalışmada elde edilen verilere yönelik olarak katılımcılara eğitimleri esnasında müzik terapi konusunda eğitilmiş ve deneyimli uzmanlar tarafından bilgi verilmesi ve seminer, panel gibi etkinlikler aracılığı ile farkındalıklarının artırılması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Terapi, Müzik terapi, Hemşirelik

INFORMATION AND OPINIONS OF NURSING FACULTY FINAL STUDENTS ON MUSIC THERAPY

Abstract

The aim of this descriptive study is to determine the knowledge and opinions of nursing senior students about music therapy. In the study conducted with 135 senior nursing students in Mersin University in the 2020-2021 academic year, the data were collected using a questionnaire method. It was determined that the majority of the participants did not receive training in music therapy and expressed their knowledge as "I have knowledge about music therapy, but I do not know if it is correct." It was determined that the participants were aware of the effects of music therapy on helping to distraction, coping with illness and reducing the patient's anxiety, but some of them did not know that music therapy was an application approved by the Ministry of Health and did not agree with the necessity of the application to be performed by a specialist. Regarding the data obtained in the study, it was recommended that participants be informed by trained and experienced experts in music therapy during their training and to increase their awareness through activities such as seminars and panels.

Keywords: Music, Therapy, Music therapy, Nursing

GİRİŞ

Müzik, İmik ve Haşhaş'a (2020) göre duygu ve düşüncelerimizi belirlenmiş ya da belirlenmemiş kurallar dâhilinde ifade edebileceğimiz bir sanat dalıdır. Uçan'ın 1997'de yaptığı tanıma göre ise müzik; duygu ve düşüncelerin belirli bir amaç ve yöntem ile, belirli bir güzellik algısına göre birleştirilmiş seslerle harmanlayıp aktaran estetik bir bütündür.

Geçmişten bu yana müziğin insan üzerine etkisinden yararlanan birçok farklı alan vardır. Günümüzde en sık rastlanılan alanlardan biri ise sağlık alanıdır. Sağlık alanında müzik; müzik

* Prof. Dr. Mersin Üniversitesi, Hemşirelik Fakültesi, aydac@mersin.edu.tr

** Arş. Gör. Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD. onurcelebioglu@mersin.edu.tr

*** Doç. Dr. Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD. tyazici@mersin.edu.tr yazicitarkan@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

temelli girişimler, müzik terapi, müzik tıbbı gibi çeşitli şekillerde uygulanmaktadır. Müzik terapi, müziğin iyileştirici gücünü kullanmak için uygulanan çeşitli yöntemler bütünüdür. Amerikan Müzik Terapi Birliği 1997’de müzik terapiyi bireylerin fiziksel, zihinsel, psikolojik ve sosyal gereksinimlerini karşılamada müziği ve müzik aktivitelerini kullanan uzmanlık dalı olarak (Yılmaz, 2005) tanımlamıştır.

Müzik terapi; yoğun bakım, cerrahi, psikiyatri, kadın doğum, pediatri, onkoloji, radyoterapi ve kemoterapi sürecinde ve hastalara uygulanan diğer girişimsel tanı-tedavi süreçlerinde ortaya çıkan semptomlardan özellikle ağrı ve anksiyetenin tedavisinde sıklıkla kullanılmaktadır(Ançel, 2016). Örnek olarak ülkemizde, yoğun bakım hastalarına müzik terapi uygulanan çalışmada, müzik terapinin yoğun bakım hastalarında ağrı ve anksiyete düzeyini düşürdüğü, gevşemeyi sağladığı, konforlarını arttırdığı bulunmuş olup müzik terapinin yan etkisinin ve riskinin olmaması, kolay uygulanabilir olması ve maliyetinin düşük olması gibi özelliklere sahip olduğu için hasta bakımına dahil edilmesi önerilmiştir(Uyar ve Korhan, 2011).

Wong ve arkadaşları (2001) tarafından mekanik ventilasyon desteği alan hastalarda müzik terapinin, anksiyetenin azaltılmasındaki etkisini değerlendirmek için yapılan çalışmada; hastalara müzik dinletilmiş, öntest ve sontest yöntemi ile hastaların anksiyete düzeyleri Durumluluk-Sürekli Kaygı Ölçeği ile tespit edilmiştir. Bu çalışmanın sonucunda; müzik terapi mekanik ventilasyon desteği alan hastalarda anksiyeteyi azaltan non-invaziv bir hemşirelik girişimi olarak tanımlanmıştır.

Günümüzde müzik terapi gelişmiş ülkelerin sağlık bakım sisteminde yer alan önemli uygulamalardandır ve ülkemizde de tamamlayıcı tıp uygulamaları arasında yer almaktadır. Ancak konuya ilişkin bilimsel çalışmaların uygulamaya aktarılması için başta sağlık çalışanlarının müzik terapi ve müziğin tıpta kullanımına ilişkin farkındalıklarının artırılması önem taşımaktadır.

Bu çalışma, kısa süre içinde mezun olarak ülkenin sağlık ordusuna katılacak olan hemşirelik son sınıf öğrencilerinin müzik terapiye ilişkin bilgi ve görüşlerinin belirlenmesi amacıyla yapılmıştır.

YÖNTEM

Betimleyici tipteki araştırma bir üniversitenin hemşirelik fakültesi son sınıf öğrencileri ile yürütülmüştür. Çalışma grubunun belirlenmesinde örnekleme yöntemine gidilmemiş Veri toplama aracı son sınıfta öğrenim gören tüm öğrencilere gönderilmiştir(Toplam 185 öğrenci). Araştırma, anketi gönüllü olarak yanıtlamayı kabul eden toplam 135 öğrenci ile tamamlanmıştır.

Veriler daha önce benzer bir grup için uygulanan veri toplama formu ile toplanmıştır(Altundağ, 2011). Formun bu çalışma grubuna uygun şekilde düzenlenmesi için yazardan izin alınmış ve forma son şekli verilmiştir. Veri toplama formu sosyo-demografik özelliklerin sorgulandığı toplam 4 soru ve müzik terapiye ilişkin düşünceleri belirlemeye yönelik toplam 15 ifadeden oluşmaktadır. Veri toplama aracı öğrencilere internet aracılığı ile ulaştırılmıştır.

Verilerin analizinde tanımlayıcı istatistiksel yöntemler(frekans, yüzde, ortalama) kullanılmıştır. Verilerin toplanmasında gönüllülük ilkesine bağlı kalmıştır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

BULGULAR

Tablo1. Katılımcıların Cinsiyetlerine Göre Dağılımları

Cinsiyet	Sayı	%
Kadın	85	63
Erkek	50	37
Toplam	135	100

Tablo 1'e göre katılımcıların çoğunluğunu %63 (85 katılımcı) ile kadın katılımcılar oluşturmaktadır. Erkek katılımcıların oranı %37'dir.

Tablo2. Katılımcıların Yaş Gruplarına Göre Dağılımları

Yaş	Sayı	%
20-22 yaş	73	54,07
23-25 yaş	55	40,74
26 yaş ve üzeri	7	5,18
Toplam	135	100

Tablo 2'de katılımcıların yaş gruplarına göre dağılımları gösterilmektedir. Bu tabloya göre katılımcıların yarıdan fazlası %54 (73 katılımcı) "20-22 yaş" grubudur. En az katılımcının bulunduğu grup ise 7(%5.1) katılımcı ile "26 yaş ve üzeri" grubudur.

Tablo3. Katılımcıların Eğitimleri Sırasında Müzik Terapi İle İlgili Bilgi Alma Dağılımları

Bilgi alma durumu	Sayı		%
	Hayır	Evet	
	98	37	72,6
			27,4
Toplam	135	100	

Tablo 3'te görüldüğü gibi eğitimi sırasında müzik terapi ile ilgili bilgi aldığını ifade eden katılımcı oranı %27,4 (37 katılımcı) olarak tespit edilmiştir. Bu konu ile alakalı bilgi almadığını ifade edenlerin çoğunlukta olduğu % 72.6 (98 katılımcı) görülmektedir.

Tablo 4. Katılımcıların Müzik Terapi İle İlgili Bilgilerini Tanımlama Durumları

Müzik terapiye ilişkin bilginizi nasıl tanımlarsınız?	Sayı		%
Müzik terapiyi daha önce hiç duymadım	12		8,9
Müzik terapi kavramını duyduğumu sanıyorum	24		17,8
Müzik terapi ile ilgili fikrim var	32		23,7
Müzik terapi ile ilgili bilgim var fakat doğru olup olmadığını bilmiyorum	38		28,1
Müzik terapinin ne olduğunu biliyorum	29		21,5
Toplam	135	100	

Tablo 4 incelendiğinde katılımcıların çoğunluğunun "Müzik terapi ile ilgili bilgim var fakat doğru olup olmadığını bilmiyorum" tanımlaması yaptığı görülmektedir. Bu tanımlamayı toplamda 38(%28,1) katılımcı işaretlemiştir. En az katılımcının işaretlediği tanımlama ise 12(%8,9) katılımcı ile "Müzik terapiyi daha önce hiç duymadım" tanımlamasıdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 5. Katılımcıların Müzik Terapiye İlişkin İfadelere Katılma durumları

Müzik Terapiye İlişkin ifadeler	Katılıyorum		Katılmıyorum	
	Sayı	%	Sayı	%
1. Müzik terapi Sağlık Bakanlığı tarafından kabul edilen bir tamamlayıcı tıp yöntemidir.	101	74,8	34	25,2
2. Müzik terapi hastalıkla baş etme konusunda yardım edebilir.	127	94,1	8	5,9
3. Müzik terapi tıbbi tedavi alan hastaların dikkatini başka yöne çekmeye yardım edebilir.	128	94,8	7	5,2
4. Müzik terapi hastanın anksiyetesinin azalmasına yardım edebilir.	124	91,9	11	8,1
5. Müzik terapi hastadaki ağrıyı azaltmada yardım edebilir.	110	81,5	25	18,5
6. Müzik terapi hastaların rahatlamasına yardım etmede etkili bir yoldur.	123	91,1	12	8,9
7. Müzik terapi bilinç kaybı olan hastalar için uygun değildir.	101	74,8	34	25,2
8. Müzik terapi hastaların duygularını anlatmasına yardım edebilir.	121	89,6	14	10,4
9. Müzik terapi hastaların sakinleşmeleri için faydalı olabilir.	126	93,3	9	6,7
10. Bir müzik terapide müziğin sadece belirli türleri kullanım için uygundur.	78	57,8	57	42,2
11. Müzik terapi sadece uzman profesyoneller tarafından uygulanabilir.	68	50,7	66	49,3
12. Tıbbi tedaviye başlandığı zaman müzik terapi faydalı değildir.	119	88,1	16	11,9
13. Müzik terapi yararlıdır fakat maliyeti uygun değildir.	117	86,7	18	13,3
14. Ben müzik terapi için hastalara önerilerde bulunurum.	91	67,4	44	32,6
15. Her hastanede müzik terapi hizmeti sağlanmalıdır.	113	83,7	22	16,3

Tablo 5'te katılımcıların müzik terapiye ilişkin ifadelerine katılıp katılmama durumları yer almaktadır. “Katılıyorum” ve “Katılmıyorum” şeklinde cevap verilebilen bu bölümde en fazla “katılıyorum” cevabını alan madde 3'üncü maddedir. “Müzik terapi tıbbi tedavi alan hastaların dikkatini başka yöne çekmeye yardım edebilir” maddesi için katılımcıların %94,8'i (128 katılımcı) tarafından “katılıyorum” yanıtı verilmiştir. Ayrıca “Müzik terapi hastalıkla baş etme konusunda yardım edebilir”(%94,1), “Müzik terapi hastaların sakinleşmeleri için faydalı olabilir” (%93,3), “Müzik terapi hastanın anksiyetesinin azalmasına yardım edebilir” (%91,9), “Müzik terapi hastaların rahatlamasına yardım etmede etkili bir yoldur”(%91,1) ifadelerine katılım oranı da oldukça yüksek bulunmuştur.

Bu bölümde en fazla “katılmıyorum” cevabını alan madde 11'inci maddedir. “Müzik terapi sadece uzman profesyoneller tarafından uygulanabilir” maddesine “katılmıyorum” cevabını veren katılımcı oranı %49,3'tür. “Katılmıyorum” cevabını en fazla alan ikinci madde ise 10'uncu madde olan “ Bir müzik terapide müziğin sadece belirli türleri kullanım için uygundur” maddesidir. Bu maddeye “katılmıyorum” cevabını veren katılımcıların oranı %42,2'dir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sağlık çalışanlarının son yıllarda daha çok gündeme gelen ve geleneksel tamamlayıcı tıp uygulamaları arasında yer alan Müzik terapi ile ilgili bilgi, görüş ve farkındalıklarının belirlenmesi önemlidir. Bu amaçla hemşirelik fakültesi son sınıf öğrencileriyle yürütülen bu araştırma sonucunda;

Katılımcıların büyük çoğunluğunun bu konuda herhangi bir eğitim almadıkları ancak müzik terapiye ilişkin bir fikirleri olduğunu ifade ettikleri belirlenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Müzik terapiye ilişkin görüşlere bakıldığında; katılımcıların önemli oranda müzik terapinin hastalıklarla baş etmeye yardımcı bir yöntem olduğu, rahatlatıcı, anksiyeteyi azaltıcı etkilerinin olduğu konusunda hem fikir olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte müzik terapinin Sağlık Bakanlığının onaylamış olduğu uygulamalar arasında olduğunu bilmeyen ve müzik terapinin özel bir uzmanlık gerektirdiği gibi görüşlere katılmadıklarını ifade eden katılımcılar da bulunmaktadır.

Bu nedenle, hemşirelik eğitim müfredatında geleneksel ve tamamlayıcı uygulamalar içinde müzik terapi konusuna da yer verilmesi, sağlık çalışanı olduklarında gerektiği yerlerde kullanmak üzere konuya ilişkin bilgilerin yer aldığı eğitimin özellikle konunun uzmanı kişiler tarafından verilmesi ve öğrencilerde konuya ilişkin farkındalık oluşturulması amacıyla örnek uygulamalardan haberdar edilmeleri önerilebilir. Konuya ilişkin eğitim, seminer vb. programların disiplinler arası işbirliği ile müziğin sağlık alanında kullanımı konusunda deneyimli ve eğitilmiş bireyler tarafından verilmesi önem teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Altundağ, D, S. (2011). Pediatri Kliniğindeki Hemşire Ve Doktorların, Müziğin Klinikte Kullanımı Hakkındaki Düşünceleri. *ADÜ Tıp Fakültesi Dergisi*, 12(3) : 11 – 15.
- Ançel, G. (2016). Müziğin Terapötik Kullanımı ve Psikiyatri Hemşireliği. *Türkiye Klinikleri Dergisi Psikiyatri Nurs-Special Topics*, 2(3):67-72.
- İmik, Ü., Haşhaş, S. (2020). Müzik Nedir Ve Hayatımızın Neresindedir. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 196-202.
- Uçan, Ali. (1997). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yılmaz, M. Damardan Klasik Müzik. *Aksiyon Dergisi*, 546.
<http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=11590> (24.05.2005)
- Wong, H. L. C., Lopez-Nahas, V., & Molassiotis, A. (2001). Effects of music therapy on anxiety in ventilator-dependent patients. *Heart & Lung*, 30(5), 376-387.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ANTİK DÜNYADA TYMPANON

Aynur CİVELEK*

Özet

Bu çalışmanın amacı, en erken örnekleri MÖ 3000'lerden itibaren Mısır, Mezopotamya görülen, sonrasında Anadolu'dan Batı'ya yayılan vurmali çalgılar grubundan tympanon hakkında arkeolojik kanıtları sunarak, tarih boyunca kullanımını değerlendirmektir. Grekçe tympanon (τύμπανον), Latince tympanum, çerçeveli el davulu olarak tanımlanabilir. Günümüzdeki def/ daire /dare / erbane ve bendir'e benzer. Perküsyon enstrümanları arasında önemli bir yer tutar; membranofon'dur. Elle vurularak çalınan, sıg ve dairesel bir yapıdadır. Günümüzde def, Halk Müziği, Klasik Türk Müziği ve Tasavvuf Müziği'nde kullanılmaktadır. Önemli bir orkestra çalgısıdır. Hayvan derisi ile yapılmış olanlar ortam ısısına göre, gevşer ya da gerginleşir. Çalmadan önce, ocak üstünde dairesel el hareketiyle enstrümanın her tarafına ısıyı yayılır ve çalınmaya hazır hale getirilir.

El davulu, antik Inanna, Kybele, Artemis, Demeter ve Dionysos törenlerinde kullanılmıştır. Ağaç ve hayvan derisi gibi organik ve çabuk bozulan malzemelerden yapıldığı için, arkeolojik kazılarda bulunmamıştır. Fakat çok sayıda pişmiş toprak figürin, duvar kabartması, mozaik ve freskolar, tympanonun kullanımı hakkında fikir vermektedir. Herodotos, Alkmaion ve Aiskhylos gibi bazı antik yazar, tympanom kullanımından söz etmişlerdir. Antik örneklerin çoğu dairesel yapıdadır; nadiren dikdörtgen olanları görülür. Çoğunlukla kadınlar tarafından kullanılsa da, MÖ 10-7. yüzyıllara ait Geç Hitit yerleşimlerinden Zincirli/ Sam'al, Karkamış ve ayrıca Yeni Asur Dönemi duvar kabartmalarında erkekler tarafından çalındığı da görülmektedir. Antik Hellas, Girit, İtalya ve Fransa'ya kadar yayılmıştır. Günümüzde hala kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arkeoloji, Antik, Müzik, Enstrüman, Tympanon.

TYMPANON IN THE ANCIENT WORLD

Abstract

The aim of this study is to evaluate its use throughout history by presenting archaeological evidence about the tympanon, a group of percussion instruments that existed in Egypt, Mesopotamia from 3000 BC, and then spread from Anatolia to the West. Greek tympanon (τύμπανον), Latin tympanum can be defined as a framed hand drum. It is similar to today's def / circle / dare / erbane and bendir. It occupies an important place among percussion instruments; it's membranophone. It is a shallow and circular structure that is played by hitting it with a hand. Today, hand drum is used in Folk Music, Classical Turkish Music and Sufi Music. It is important orchestra instrument. Those made of animal skin will loosen or stretch according to the ambient temperature. Before playing, the heat is spread all over the instrument with a circular hand motion on the stove and it is made ready to be played.

The hand drum was used in ancient Inanna, Kybele, Artemis, Demeter and Dionysus ceremonies. It has not been found in archaeological excavations, as it is made from organic and perishable materials such as wood and animal skin. However, many terracotta figurines, wall reliefs, mosaics and frescoes give an idea about the use of the tympano. Some ancient writers such as Homer, Herodotus, Alkmaion and Aeschylus mentioned the use of tympanom. Most of the ancient examples are circular; rectangular ones are rarely seen. Although played by women, they are seen on the reliefs on the walls of Zincirli/Samal, Karkamış and New Assyria. Tympanon was spread as far as Ancient Hellas, Crete, Italy and France and It is still used today.

Keywords: Archaeology, Ancient, Music, Instrument, Tympanon.

Müzik, kişileri ve toplumları simgeleyen kültürel araçlardan biridir ve binlerce yıldır çeşitli sesler, farklı formlarda aletlerle üretilmeye devam etmektedir. Müzik aletleri, zaman içinde değişebildiği gibi, değişmeden gelen örnekleri de bulunmaktadır. Antik dünyada tympanon

* Prof. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, acivelek@adu.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ismiyle bilinen vurmali çalgı, günümüzde hala kullanılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, antik dünyada en erken örnekleri Mısır, Mezopotamya ve Anadolu'da bulunan, sonrasında Batı'ya yayılan, genellikle kutsal törenlerde kullanılan, vurmali çalgılar grubundan tympanon hakkında, arkeolojik kanıtlarla oluşturulmuş, tarih boyunca tympanonun kullanımının incelendiği ayrıntılı bir çalışmayı sunmaktır⁴.



Fig. 1. Def, bendir dare, tympanon.

Grekçe Tympanon (τύμπανον) (web 1), Latince tympanum (web 2) *çerçevesiz el davulu* olarak tanımlanabilir. Günümüzde def, daire, dare, bendir, timpani ya da tamburin olarak anılmaktadır (Scoles 1944, 918; web 3, Özgün 2017; İzmirli, 2010:19; Akdemir, 2017: 995-1001). Perküsyon enstrümanları arasında önemli yer tutar; membranofondur (derisi tınlayan) (Göktaş 2010: 68, 72-73). Elle vurularak çalınmaktadır ve dairesel formdadır. Antik Dönem'den bu yana kullanılan en popüler müzik aletlerindedir. Günümüzde def, Klasik Türk Müziği ve Tasavvuf Müziği'nde kullanılmaktadır (web 4). Türk Müziği'nde, fasıl şefi olan ser hanendenin ya da birkaç hanendenin elinde bulunur. Önemli bir orkestra çalgısıdır. Hayvan derisi ile yapılmış olanlar ortam ısısına göre, gevşeyip gerginleşmektedir. Çalmadan önce, ocak üstünde dairesel el hareketiyle enstrümanın her tarafına ısıyı yayılarak çalınmaya hazır hale getirilmektedir. Derinin sertleşmesiyle daha net bir sesin çıkması sağlanmaktadır. Tympanonun orkestra davullarının sesinden çok da uzak olmayan bir ses çıkardığı belirtilmektedir. Tahta ve hayvan postu gibi çabuk bozulan malzemelerden yapıldığından, arkeolojik kalıntılar arasında bulunmamıştır. Genellikle heykel, figürin ve resimlerden, biçimi ve nasıl kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sabit oturup çalındığı gibi, dönerek dans edilirken de çalınmıştır.

Bu vurmali çalgı, çoğunlukla kadınlar tarafından çeşitli törenlerde çalınmıştır. Antik Mısır'da MÖ 3000'lerden itibaren yazılı kayıtlarda ve kabartmalarda, müzik ve dansla ilgili sahneler görülmektedir. MÖ 2. binyıldan itibaren, Sekhmet'in insan ırkını yok eden ve iyilikseven Hathor olarak yeniden doğuşunu, ölümcül görevinden kurtuluşunu kutlamak için yapılan Mısır Tekh Şenliği'nde, şarkı söyleme ve davul çalmanın yer aldığı bilinmektedir. *Kutsal davul* genellikle Hathor ile ilişkilendirilmiştir (Graves-Brown, 2010: 25 vd). Hathor, çok sayıda özelliğinin yanı sıra, esas olarak gökyüzü tanrıçasıdır ve aynı zamanda müzik, dans ve eğlenceyi sembolize etmiştir. Betimlemelerde, başında dairesel formda bir simge taşımaktadır. Edfu'daki Horus Tapınağı'nda (inşa tarihi: MÖ 237- MÖ 57) Hathor ve

⁴ Bu konu hakkındaki sözlü tam metin bildiri, 7. 28- 31 Mayıs 2021 Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi'nde sunulmuştur. Kongre Koordinatörleri ve Kongre Komitesi başta olmak üzere, tüm emeği geçenlere teşekkür ederim.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

rahibeleri (Coppens, 2009: 1-11), Mısır'da Saqqara'daki bir mezardaki kabartmadaki kadınlar (Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1290'lar; web 5), Dendera Tapınağı'nda sol duvardan ana şapele doğru giden yerdeki bir kabartmada 32 rahibe, ellerinde dairesel formda el davulları ile betimlenmiştir (Diab, 2017: 165-174). Antik Mısır'da "hnr" ya da "khener" denilen kadın müzik toplulukları tarafından çalınmıştır (Spencer, 2003: 111-121); dörtgen ya da yuvarlak formudur. El davul, kötü ruhları korkutan ve doğum sırasında kadınları koruyan vahşi grotesk cüce figür olarak gösterilen, müzik, savaş ve dansın simgesi olan tanrı Bes'in elinde görülmektedir. Bes'in dişil karşılığı Beset de elinde davulla gösterilmiştir (web 6).



Fig. 2



Fig. 3

Günümüzde yaygın olarak kullanılan el davulu Mezopotamya'dan da yaygındır (Doubleday, 1999: 101-134, Fig. 4). Çok sayıda eserde özellikle pişmiş toprak kadın ve erkek figürinleri ellerinde *davul* tutmaktadır. Mezopotamya'da MÖ 2380'lere ait Sümer metinlerinde adı bilinen ilk davulcu olarak *Lipushiau* geçmektedir (Redmond, 2000: 427-428). Sümer kralı Naramsin'in torunudur. Ur'daki ay tapınağında elinde davulu ile oynadığı anlatılmıştır. Mezopotamya'da çeşitli boylarda davullar evlilik, cenaze, adak ve kutsal törenlerde kullanılmıştır. İnanna ile bağlantısı önemlidir; bir Sümer metninde, kutsal evlilik töreninde (İnanna ve İştar), el davulunun kullanıldığından söz edilmiştir. Çivi yazılı Akkadca tabletlerde giş dappu / adappu'nun "ağaç tepsi" ve urudu adapu'nun "bakır def" anlamında kullanılması, Sümerler'in el davulunu, tepsiden geliştirdiğini düşündürmektedir. El davulları hakkında bilinen en eski yazılar c. MÖ 1700'lere aittir. İsrail- Filistin'de bulunan Demir Çağ'a ait (MÖ 1200- MÖ 586) figürinler, ellerinde davul çalarken görülmektedir (Burgh, 2006: 84-85). Asurbanipal'in Sarayı'nda bulunan ve çeşitli müzisyenlerin betimlendiği MÖ 7. yüzyıla ait kabartmalar arasında, müzisyenler arasında daire biçiminde, metal halkaları olmayan el davulu çalarken görülmektedir. Sol el ile alttan dik bir biçimde tutulan davullar, sağ el parmaklarıyla yandan vurularak çalınmaktadır (web 7).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Fig. 4



Figures 3.21, 3.22, 3.23 Plaque Figurines from Tel'ira (3.21), Tel Taanach (3.22), and Tel el-Farah N

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Anadolu'da çoğunluğunu kadınların oluşturduğu fakat erkeklerin de el davulu çaldığına ait kanıtlar birçok merkezden gelmektedir. MÖ 10-7. yüzyıllardaki önemli Geç Hitit Beylikleri yerleşimlerinden olan Zincirli/ Sam'al'daki kabartmalardan birinde erkeklerin el davulu çaldığı görülmektedir (web 8). El davulu, en fazla *Kybele* ile birlikte özdeşleşmiştir (Ateş, 2018: 292-309). Ana tanrıçanın elinde sıklıkla betimlenmiş olması, gündelik hayatta da kadınların bu müzik aletini daha çok kullandığına işaret ediyor olmalıdır. Ana tanrıça *Kybele* besleyicilik, doğurganlık ve bereketi simgelemesinin yanı sıra yabancı orman, dağlar ve hayvanların koruyucusudur (Özkan, 2016: 657-681). *Kubaba*, Anadolu'da Hititler öncesi MÖ 2.binyıla ait yazılı belgelerde görülmekle birlikte, MÖ 1. binyıl başlarında Karkamış kentinin baş tanrıçasıdır. *Kybele* Phrygce'de *Matar* olarak anılmıştır. Herodotos (Hdt. I: 476; web 10) Mysia Bölgesi'nde Kyzikos (Erdek) antik kentinde bu tapınının önemli bir yer tuttuğunu ve tanrıça onuruna ayinler düzenlendiğinden söz etmektedir. Anadolu dışında, Girit ve Hellas'ta da ana tanrıça kültleri görülmektedir. Özellikle doğurganlık, evlilik ve annelikle ilişkili olan *Rhea*, *Demeter*, *Selene*, *Artemis* kutsal törenlerinde tympanon çalındığı bilinmektedir.

MÖ 8. yüzyıla ait bir Grek tympanonu, Girit'te İda Dağı'nın yukarısındaki bir mağarada bulunan bir kalkan üzerinde görülmektedir (web 9). Zeus'un koruyucuları, kurtler, ritimli bir savaş dansı yaparken, bebeğin ağlamasını örtmek için tympanon benzeri kalkanlarını ve kılıçlarını çarpıştırmaktalar. MÖ 7. yüzyılda yaşamış Spartalı şair Alkmaion "Kybele'nin tympanonları çalıyor" derken, Smyrnalı Homeros, dizelerinde tanrıçayı çılgın, gürültülü bir müziği ve bununla bağlantılı olarak tympanon, krotalon ve aulos gibi enstrümanları birlikte anmıştır. Çok sayıda terracotta figürin, adak kabartmaları, seramik ve metal eserlerde *Kybele*, tympanon ile birlikte gösterilmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

MÖ 5. yüzyıldan itibaren Kybele artık kendisi için karakteristik bir enstrümana dönüşen tympanon ile birlikte anılırken, yansıması eserlerde görülmektedir. Aiskhylos (MÖ 525 - MÖ 456), Edonialılar ile ilgili kısa parçasında, Thrakia'nın eski halkının, ay tanrıçasının gece gizemlerinde, boğa tanrısını (Dionysos) taklit etmek için tympanon'un sesini kullandıklarını belirtirken, Pindaros (MÖ 518 - MÖ 448/7) çalan davulların, Büyük Anne'nin (Demeter), kızı Persephone'nin kaçırılmasının acısını aldığını ve neşelendirdiğini anlatmaktadır. Aristophanes (MÖ 460- 380), Lysistrata'da kadınlardan oluşan tympanon selinin yolları kapattığı şenlikli toplantılarda duyduğu coşkuyu anlatmaktadır. MÖ 5. yüzyılın sonunda, satyroslar ve meanadlar *Dionysiak* törenlerde tympanon çalarken gösterilmektedir (Linch ve Rocconi, 2020: 43-45). Dionysos, *aulos* ile olduğu kadar tympanon ile ilişkilendirilen bir tanrıdır.

Antik Grek tympanon, çalanın avucuna rahatça oturacak kadar geniş, yuvarlak bir ahşap çerçeveden oluşmaktadır. Bu çerçevenin bir tarafı öküz derisi ile kaplıdır ve bazen yüzeyine renkli bezemeler yapılmıştır. Tympanon çerçevelerinin içine, eşit aralıklarla, sayıları 4 - 7 arasında değişen ziller yerleştirilmiştir. Arkeolojik kanıtlardan tympanon çalınırken, genellikle sol elle dik tutulduğu ve sağ elin avuç içi ya da parmaklarıyla yüzeyine vurulduğu anlaşılmaktadır. Vuruşlarla ritmik kalıplar üretilmektedir; çerçeveden aşağı doğru sarkan şeritler/ kurdeleler daha güzel görünmesini sağlamıştır. Bazıları, şeritler ya da iplerden yapılan kulplarla taşınmıştır. Kadın dansçılar, tympanonlarını kaldırırken ya da sallarken, dönmekte ve bükülmektedirler (web 11). İtalya'da bulunan bir grup seramik, tympanonu



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

çeşitli pozisyonlarda ve açılarda göstermektedir. Tympanon çalarken enstrüman, tamamen veya kısmen döndürülmekte, yukarı aşağı fırlatmış gibi hareketler yapılmaktadır (İtalya’da Tarentela dansına benzer) Roma kültüründe, kadınlarla, dansla ve ruh üzerindeki denetimi ve yeniden canlandırılmasıyla birlikte coşkulu ayinleri büyük ölçüde kabul edilen Bacchus (Dionysos) ile bağlantısını sürdürmüştür. Tympanum, Roma duvar resimlerinde ve heykelciğinde, kadınlar tarafından yüksekte tutularak çalınmaktadır (Molina, 2014: 51-69)



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15.

Modern Hellas’ta tympanon antik formu popülerliğini yitirmiştir ve modern Hellençe’deki τυμπανον kelimesi, her türden bir davulu ifade etmektedir. Antik Hellen tympanonun orijinal formu olan büyük el davulu, Arap, Türk ve Fars müzik geleneklerini barındıran ülkelerde ise dini, mistik ve bayramlarda yaşamaktadır. Tympanonun antik olmayan örneklerinin, dini bayramlar, kehanet ve şifa uygulamalarında kullanıldığı dikkat çekmektedir. Çoğunlukla yuvarlak şekilli, bazen de üçgen veya dikdörtgen, bezemeli ya da bezemesiz el davulları, küçük halkalar veya zilleri olan veya olmayanlar, binlerce yıldır Afrika’dan Akdeniz’e, Avrupa ve Asya’ya, Yakın Doğu’dan Mezopotamya ve İndus Vadisi’ne dek görülmektedir (Finch, 1999: 65-75).

Def, Türk Sanat Müziği’nde usulü en iyi şekilde belirleyen çalgı olarak kabul edilmektedir. Özellikle ritim tarafı ağır basan fasıllarda birinci saz olarak önemlidir. Eskiden fasıl heyetlerinde şef durumunda bulunan serhânende elinde def tutarak, sâzende ve hânendelere



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

usul başlarını belirtip, esere birlikte girmeyi sağlayacak şekilde usul vurarak faslı idare etmiştir. Az da olsa, birden fazla hânendenin def çaldığı heyetler de görülmüştür. Günümüz fasıl heyetlerinde, bir ritm çalgısı olarak önemini korumaktadır.



Fig. 16



Fig. 17

Anadolu’da hala bazı yerlerde, kadınların def / el davulu çaldığı dikkat çekmektedir (web.12) Genellikle 27-28 cm. çapındaki çam veya gürgen kasağa toklu derisi gerilerek yapılan def, delbek, germe ve kabran gibi adlarla anılmaktadır. Def çalana da *defçi* denir. Anadolu’da hala bazı yörelerde kullanılan sini çevirme, defin metal kökenine işaret etmektedir. Köy düğünlerinde ve özellikle kına gecelerinde daha çok kadınlar arasında çalınan defler genellikle büyük boyda ve zilsizdir. Deflerin bazılarının kasnakları içinde 2 cm. çapında, sık sıralar halinde dizilmiş “zingirdek” denilen küçük halkacıklar bulunmaktadır. Azerbaycan’da “gaval” (kabal) adı verilen *zingirdekli deflere* rastlanmaktadır. Bazı bölgesel karakterli defler arasında özellikle “Erzurum defî” dikkat çekmektedir. Çapı 31-32 cm., kasnak genişliği 7 cm. olan bu sazın başlıca özelliği, kasağının üzerinde derinin gerilmesini sağlayan altı adet kelebek vidanın bulunmasıdır. Türk Sanat Müziği’nde kullanılan defte olduğu gibi genellikle beş çift zil bulunur ve bu ziller pirinçten yapılmıştır.

Binlerce yıllık tarihi geçmişe sahip, önemli vurmali çalgılardan olan tympanon/ def’in, Mısır ve Mezopotamya’dan Anadolu’ya, Hellas, Girit, İtalya ve Fransa’ya dek yayıldığı anlaşılmaktadır. Genellikle kadınların daha yaygın çaldığı fakat daha sonraları erkeklerin de kullandığı müzik aletlerinden olan tympanon, kutsal törenlerde (tapınım, evlilik, cenaze, adak) olduğu kadar özellikle Kybele/Rhea/ Matar/Artemis kültlerinde ve Dionysiak törenlerde karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde izlerinin Anadolu’da hala görülmesi açısından önemlidir. Müzik, somut olmayan kültür varlıkları kapsamındadır. Kültür varlıklarımızın korunması ve yaşatılması için çalışmaların artması ve özellikle “müzik müzeleri” nin açılması, Türkiye’nin ulusal ve uluslararası alanlarda kendi değerlerini tanıtabilmesi açısından yararlı olacaktır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Görseller

Fig. 1. Def / bendir / dare / tympanon, <https://www.didgeproject.com/percussion/frame-drum-rhythm-tutorial-frame-drum-tuning-tutorial/>

Fig. 2. Mısır'da Saqqara'da bir mezardaki kabartma MÖ 1290'lar, <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/relief-from-a-private-tomb-at-saqqara-reused-in-the-news-photo/152203969> , Erişim tarihi : 29. 6.2021.

Fig. 3. Mısır'dan bir kabartma, Tanrı Bes ve dişil karşılığı Beset., <https://www.livius.org/pictures/a/egypt/dancing-bes-and-beset/>

Fig.4. Mezopotamya'dan bir fildişi pyksis. [https://br.pinterest.com/pin/166703623690241057/?amp_client_id=CLIENT_ID\(\)&mw_eb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fbr.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F166703623690241057%2F&from_amp_pin_page=true](https://br.pinterest.com/pin/166703623690241057/?amp_client_id=CLIENT_ID()&mw_eb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fbr.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F166703623690241057%2F&from_amp_pin_page=true)

Fig. 5.İsrail-Filistin'den Demir Çağ'a ait pişmiş toprak figürinler, Burgh, 2006: 85.

Fig. 6. Yeni Asur Dönemi'nden bir kabartma, http://www.marcdedouvan.com/en/modern_drumset_history.php

Fig. 7. Karkamış'tan müzisyenleri gösteren bir kabartma. <https://www.hittitemonuments.com/zincirli/zincirli53.jpg>

Fig. 8. Phokaia İncir Adası'ndan bir Kybele kabartması, Erdoğan 2008, 112 vd. Resim 7. 8.

Fig. 9. Sardis'ten Kybele kabartması, <https://sardisexpedition.org/en/artifacts/r2-21> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 10 <https://www.worldhistory.org/Tympanon/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 11. MÖ 350'lerden Kybele heykelciği. <https://www.worldhistory.org/Tympanon/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 12. Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nden Kybele heykelciği, MS 200-300'ler, <https://www.livius.org/pictures/italy/ostia/ostia-museum-pieces/ostia-statue-of-cybele/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 13. Krater, MÖ 385-360'lar, <https://www.worldhistory.org/image/13619/krater-with-dionysus--maenad/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 14. MÖ 4. yüzyıldan terracotta figürin, <https://www.worldhistory.org/image/13579/woman-playing-the-tympanon/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 15. MS 210-220'lerden bir kabartma, <https://blogs.getty.edu/iris/what-did-ancient-music-sound-like/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 16. 18. yüzyıl ortalarından bir minyatür, <https://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/3000-minyaturlu-bir-gufte-mecmuasi> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Fig. 17. Isparta Keçiborlu İlçesi, İncesu Köyü'nden, <https://www.aa.com.tr/tr/gelecek-100-yilin-habercileri/anadoluda-sanatin-yasatildigi-muzik-koyu/1771891> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kaynakça

Yazılı Kaynaklar

- AKDEMİR, M., “Bendir Çalgısının Yapısal Özellikleri ve Standart Boyutlara Göre Kullanılan Anahtarlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, Cilt: 10, Sayı: 53, 2017.
- ATEŞ G., “Kybele İkonografisinde Tympanon”, *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 16, Sayı 1, 2018.
- BURGH T.W., *Listening to the Artifacts: Music Culture in Ancient Palestine*, New York, 2006.
- COPPENS, F., “Temple Festivals of the Ptolemaic and Roman Periods”, *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 2009.
- DIAB A. M., “Beating Tambourine in Social and Religious Occasions Till the End of Greco-Roman Period”, *International Journal of Heritage, Tourism and Hospitality*, Vol. 11, No. (2/2), 2017.
- DOUBLEDAY, V., “The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power”, *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1, 1999.
- ERDOĞAN A., A. Erdoğan, “Phokaia İncir Adası Kaya Kutsal Alanı ve Bakkheion”, Z. Çizmeli (Ed.), *III. ve IV. Arkeolojik Araştırmalar Sempozyumu*, Ankara, 109-126.
- FINCH R., “The Shaman's Drum of Siberia and The Far East”, Üçüncü Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 25-29 Eylül 1993, 1, Ankara, 1999.
- GÖKTAŞ E., “Dünya'da ve Türkiye'de Vurmalı Çalgılar”, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2010.
- GRAVES-BROWN C., *Dancing for Hathor: Women in Ancient Egypt*, 2010.
- İZMİRLİ R., *Evrensel Müziğin Gelişiminde Etnik Müzik ve Enstrümanların Rolü*, T. C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Kompozisyon Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.
- LYNCH T. A.C ve ROCCONI E., *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, 2020.
- MOLINA M., “Tympanum tuum Cybele: Pagan Use and Christian Transformation of a Cultic Greco-Roman Percussion Instrument”, *Moysiké = Música*, 2014.
- ÖZKAN E. B., “Antik Literatürden Örneklerle Akdeniz Dünyasında Kybele Kültü”, *Vir Doctus Anatolicus, Studies in Memory of Sencer Şahin, Sencer Şahin Anısına Yazılar*, ed: Burak Takmer, Ebru N. Akdoğu Arca, Nuray Gökalp Özdil, İstanbul, 2016.
- REDMOND L., “Drumming”, *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge*, ed: Kramarae C.- Spender D., Routledge, 2000.
- SCHOLES P.A., “Tambourin”, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 1944.
- SPENCER P., “Dance in Ancient Egypt”, *Near Eastern Archaeology*, Vol 66, 3, 2003.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İnternet Kaynakları

Web 1. <http://kotsanas.com/gb/exh.php?exhibit=2104001>, Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Web 2. <https://arsiv.art-izan.org/files/website/Bendir.pdf> , Özgün 2007. Erişim tarihi: 29.6.2021.

Web 3. <https://islamansiklopedisi.org.tr/def>, İslam Ansiklopedisi, Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Web 4. <https://www.arce.org/resource/saqqara> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Web 5. <https://www.livius.org/pictures/a/egypt/dancing-bes-and-beset/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Web 6.

<http://www.hellenicaworld.com/History/GeorgeRawlinson/en/TheSevenGreatMonarchies2d.html#image-0042> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Web 7. <https://www.hittitemonuments.com/zincirli/index-t.htm> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Web 9. <https://www.worldhistory.org/Tympanon/>

Web 10. Herodotus, Histoies,

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0126>

Web 11. <https://www.worldhistory.org/Tympanon/> , Erişim tarihi: 29. 6. 2021.

Web 12. <https://bilmediklerimiz.com/muzik-ogretmeninin-8-senelik-anadolu-turu-her-koy-bir-yasar-kemal/>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

FİKRET AMİROV'UN “GÜLÜM” ROMANS-GAZELİNDE SÖZ VE MÜZİĞİN BÜTÜNLÜĞÜ

Aynur ŞIKHIYEVA*

Özet

Dünyaca ünlü Azerbaycan bestecisi Fikret Maşadi Cemil oğlu Emirov'un (1922-1984) eseri, milli müzik kültüründe yeni bir sayfa açmış ve dünya müzik mirasının değerli bir incisi olmuştur. Azerbaycan'ın eski müzik geleneklerini klasik bestecilerin eserleriyle birleştiren besteci, çeşitli müzik türlerine başvurarak opera, bale, senfonik, oda-enstrümantal ve vokal eserleri yarattı. Besteci, eserlerinde Anavatani, zengin kültürünü ve güzelliğini yüceltti.

Azerbaycanlı büyük şair ve düşünür Nizami Gencevi'nin yaratıcı mirası, F.Amirov'un eserlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Nizami'nin şiiri, besteciye felsefi fikirlerin ve lirik duyguların ruhani zenginliği ile gençliğinden çekmiştir. Senfonik şiiri "Nizami Anısına" (1941), Nizami'nin gazeline "Gülüm" romansı (1943), yaylı çalgılar orkestrası için lirik-dramatik "Nizami" (1947) senfonisi, "Nizami" balesi (1984), onun yaratıcılığının büyüleyici imgeleri ile müzik dili aracılığı ile zengindir.

Bestecinin vokal yapıtları arasında özel bir yeri olan vokal minyatürü "Gülüm", Nizami'nin gazeli temelinde bestelenen en parlak eserlerden biridir. F.Amirov, Nizami'nin sözlerine değinerek, Azerbaycan müziğinde bu türün temelini oluşturan Ü.Hacıbeyli'nin romans-gazeli "Sensiz" ve "Sevgili canan" geleneklerini sürdürerek unutulmaz bir vokal çalışması yarattı.

F.Amirov'un romans-gazali "Gülüm"ün şiirsel metni, tutkulu lirik imgelerin dünyasını temsil ediyor. Romansın müzik dili, lirik halk şarkılarına yakınlığı, sınıflandırmaları ve bestecinin kişisel yaratıcı tarzıyla karakterizedir. Romantizmin psikolojik derinliği, tınsal dramaturjisi şiirsel metinle yakından bağlantılıdır.

Anahtar Kelimeler: Nizami Ganjavi, Fikret Amirov, gazal, vokal, müzik.

UNITY OF WORDS AND MUSIC IN FİKRET AMİROV'S ROMANCE- GHAZAL “GULUM”

Abstract

The work of the world-famous Azerbaijani composer Fikret Mashadi Jamil oglu Amirov (1922-1984) opened a new page in the national music culture and became a valuable pearl of the world musical heritage. Combining the ancient musical traditions of Azerbaijan with the works of classical composers, the composer applied to various musical genres and created opera, ballet, symphonic, chamber-instrumental, and vocal works. In his works, the composer glorified the Motherland, its rich culture, and beauty.

The creative heritage of the great Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi plays an important role in F. Amirov's work. Nizami's poetry attracted the composer from his youth with the spiritual richness of his philosophical ideas and lyrical feelings. Symphonic poem "In memory of Nizami" (1941), novel "Smile" to Nizami's ghazal (1943), lyrical-dramatic symphony "Nizami" (1947) for string orchestra, ballet "Nizami" (1984) is the embodiment of his creativity, the images he creates with the charming musical language.

The vocal miniature "Gulum", which has a special place in the vocal work of the composer, is one of the brightest works composed based on Nizami's ghazal. Continuing the traditions of U.Hajibeyli's romance-ghazals "Sensiz" and "Sevgili Canan", which laid the foundation of this genre in Azerbaijani music, referring to Nizami's words, F. Amirov created a memorable vocal work.

The poetic text of F. Amirov's romance-ghazal "Gulum" embodies the world of passionate lyrical images. The musical language of the romance is characterized by its closeness to lyrical folk songs, classifications, and the composer's creative style. The psychological depth of the romance, the intonation dramaturgy are closely connected with the poetic text.

Keywords: Nizami Ganjavi, Fikret Amirov, ghazal, vokal, music.

* Gence Devlet Universitesi Doktora öğrencisi, aynur.sixiyeva@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dünya şöhrətli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Məşədi Cəmil oğlu Əmirovun (1922-1984) yaradıcılığı milli musiqi mədəniyyətində yeni səhifə açmaqla, dünya musiqi irsinin dəyərli incisinə çevrilmişdir. F.Əmirov müxtəlif musiqi janrlarına müraciət edərək, opera, balet, simfonik, kamera-instrumental və vokal əsərlər yaratmışdır. Bəstəkar öz əsərlərində Vətəni, onun zəngin mədəniyyətini və gözəlliklərini tərənnüm etmişdir.

F.Əmirovun yaradıcılığında Nizami Gəncəvinin poeziyası mühüm yer tutur. Nizaminin poeziyası gənc yaşlarından bəstəkarı fəlsəfi ideyalarının mənəvi zənginliyi, lirik hissələrinin çoxcəhətliyi ilə cəlb etmişdir. “Həqiqətən də filosof şairin hər bir əsəri şeir, sənət, elm, hikmət xəzinəsi, kamillik və müdriklik zirvəsidir” [Qurbanəliyeva, 2012: 3]. F.Əmirov demək olar ki, bütün yaradıcılığı boyu Nizami irsindən bəhrələnməklə, müxtəlif janrlı əbədiyaşar əsərlər yaratmışdır.

Onun hələ tələbəlik illərində ilk əsərlərindən biri “Nizaminin xatirəsinə” simfonik poeması (1941) olmuşdur. Daha sonra isə bəstəkar Nizaminin qəzəlinə “Gülüm” romans-qəzəlini (1943), simli orkestr üçün “Nizami” (1947) lirik-dramatik simfoniyasını bəstələmişdir. Nizami irsini musiqidə tərənnüm etdirən Azərbaycan bəstəkarlarının çoxsaylı əsərləri arasında F.Əmirovun əsərləri nadir incilər kimi musiqi xəzinəmizə daxil olmuşdur. Bu əsərlər daim konsert repertuarlarında dünyanın nüfuzlu səhnələrində səslənir, Azərbaycan musiqi mədəniyyətini yüksək səviyyədə təqdim edir. Xüsusilə simli orkestr üçün yazılmış “Nizami” simfoniyasında “Nizaminin ümumiləşdirilmiş obrazı öz təcəssümünü tapmışdır. Bu cəhəti əsas götürən müəllif simfoniyasını lirik obrazlı musiqi ilə rəvənləndirmişdir” [Zöhrabov, 1997: 23].

F.Əmirovun son iri həcmli əsəri də Nizami Gəncəvi irsinə müraciətlə bağlı olmuşdur. “Nizami” baleti (1984) dahi şairin dövrünün, yaradıcılığının, obrazlarının füsunkar musiqi dili ilə inikasındır. Bu balet haqqında F.Əmirov müsahibələrindən birində belə demişdir: “Musiqi və xoreografiya vasitələri ilə dahi söz ustasının obrazını yaratmaq, Nizami poeziyasının solmaz gözəlliyini tərənnüm etmək, mənə, böyük və mürəkkəb yaradıcılıq işi tələb edir. Bu mövzunu mən öz yaradıcılığımda illər boyu işləmişəm.” [Zöhrabov, 1997: 29-30]. Təəssüf ki, bəstəkar bu baletini yalnız klavirdə tamamlamış, əsər onun vəfatından sonra Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında səhnəyə qoyulmuşdur.

F.Əmirovun vokal yaradıcılığında özünəməxsus yer tutan “Gülüm” vokal miniatürü Nizami Gəncəvinin qəzəli əsasında bəstələnmiş ən parlaq əsərlərdəndir. Azərbaycan musiqisində bu janrın əsasını qoymuş dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin Nizaminin sözlərinə “Sənsiz” və “Sevgili canan” romans-qəzəllərinin ənənələrini davam etdirən Fikrət Əmirov yaddaqalan bir vokal əsər yaratmışdır.

Romansın psixoloji dərinliyi və intonasiya dramaturgiyası qəzəlin poetik mətni ilə vəhdət təşkil edir. Nizami Gəncəvinin qəzəlləri Orta əsrlər dövrünün poeziya ənənələrinə uyğun olaraq fars dilində yazıldığına görə, qəzəllər Azərbaycan dilinə tərcümə olunaraq müasir oxucuya çatdırılmışdır. Nəzərdən keçirilən qəzəl Cəfər Xəndanın tərcüməsində verilir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Aşiqəm, əmrini ver aşiqi-nalanə, gülüm,
Yanına ya gəlim əqlilə, ya divanə, gülüm?

Nə qədər təndə canım var, səni candan araram
Ya ölüb, ya yetərəm sən kimi cananə, gülüm.
Sənə dost olduğuma cümlə şəhər düşmən olub,
Mənə rəhm eylə baxıb bir belə, düşmanə, gülüm!

Harda görsəm səni zülfündən öpüb yalvararam,
Aşiqəm, aşiqə yoxdur yazı, divan, a gülüm!

Sənsizəm, böylə hala heç kəsi düşsün, demərəm,
Yetməyir yara könül, dözməyir hicranə, gülüm!

Məlum olduğu kimi, qəzəl – klassik poeziyada ən geniş yayılmış poetik formalardan biri olub, Orta əsrlər dövründə ərəb-fars dillərinin fonetik qanunları əsasında əruz vəzninin müxtəlif bəhrlərində yazılır. Sonrakı dövrlərdə əruzun Azərbaycan dilinə uyğunlaşdırılması nəticəsində qəzəl janrı inkişaf etdirilərək, poetik irsi zənginləşdirmişdir. Qəzəl adətən aa, ba, ca, da və s. qafiyələnən bir neçə beytdən ibarət olur. Hər beyt iki misradan təşkil olunur. Klassik qəzəllər gözəllərin tərifinə, aşiqlərin məhəbbət, vüsal, hicran hissələrinin tərənnümünə həsr olunur.

F.Əmirov Nizaminin “Aşiqəm, əmrini ver aşiqi-nalanə, gülüm” mısrası ilə başlanan qəzəlinə müraciət edərək, hər beytin sonunda təkrarlanan “gülüm” rədifini romansının başlığına çıxarmış, əsərdə obrazını yaratdığı gözəlin obrazını məhəbbətlə dolu həyati hissələrlə tərənnüm etmişdir.

Romans-qəzəlin musiqi məzmununda Nizaminin qəzəlinin hər mısrası iki dəfə təkrarlanaraq, musiqi cümlələrinin də təkrarlanmasına şərait yaradır. Bu cür təkrarlanmalar musiqi fikrinin mətnlə əlaqədə dinləyiciyə daha dolğun surətdə təlqin edilməsinə yol açır. Romansın melodiyası təmkinli, incə lirizmi ilə dinləyici qəlbinə nüfuz edir. Burada melodiyanın forması qəzəlin poetik forması ilə sıx bağlıdır.

Romans-qəzəlin poetik mətnində mısraların təkrarlanması əsərin musiqi quruluşunun əsasını təşkil edir, bu da romansın formasının çox təmkinlə açılmasına şərait yaradır. Romansın musiqi dili təsniflərə yaxınlığı ilə diqqəti cəlb edir və bəstəkarın fərdi yaradıcılıq üslubunu əks etdirir. Bu baxımdan romansın musiqi dilində muğamdan gələn ifadə vasitələri özünü qabarıq büruzə verir. Bunu melodik hərəkət formalarında da qeyd edə bilərik. Belə ki, vokal partiyasının başlanğıcındakı “Aşiqəm” nidası əsas istinad pilləsindən başlayaraq, kvarta sıçrayışı ilə yüksələn intonasiyaya əsaslanır, bu səs ətrafında çoxsaylı melodik bəzəklərlə gəzişmələrin verilməsi muğam melodiyasının quruluşunu xatırladır. Burada ahəngdar deklamasiya diqqəti cəlb edir ki, bunun da nəticəsində musiqidəki bəzi intonasiyaların mənası mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

“Nizami Gəncəvi və musiqi” problemi ətrafında uzun illər elmi-tədqiqat işləri aparan musiqişünas-alim S.Qurbanəliyeva Ü.Hacıbəylinin və F.Əmirovun qəzəl-romanslarını müqayisə edərək yazır: “Ü.Hacıbəylinin romans-qəzəl ənənələrini ustalıqla davam etdirən F.Əmirovun vokal-qəzəlində poetik mətn beytlərə ayrılaraq romans formasında çox təmkinli lirika ilə verilmişdir. ...Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” romansında olduğu kimi, bəstəkar bu əsərdə



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Rəməl” bəhrinin melodik ifadələrdə qorunmasını təmin etmişdir. Lakin Üzeyir bəyin romansından fərqli olaraq, Fikrət Əmirov bu əsərdə yalnız bir məqama - şur məqamına müraciət edir” [Qurbanəliyeva, 2012 s.32-33].

Romans-qəzəldə geniş istifadə olunan şur məqamının intonasiyaları və muğamın inkişaf məntiqi musiqini daha da zənginləşdirir. Bu barədə musiqişünas-alim R.Zöhrabov yazır: “Hər bir bəstəkar mətndən doğan məzmunun ümumiləşdirilmiş əhvali-ruhiyyəsini açıqlamaq üçün məhz bu məqamlara müraciət etmişdir. Çünki Azərbaycan məqamlarının hər birinin özünəməxsus əhval-ruhiyyəsi, ovqatı var” [Zöhrabov, 2013: 317].

F.Əmirovun “Gülüm” romans-qəzəlinin musiqi dilində şur məqamı ilə bağlılıq melodiya və harmoniyanın qarşılıqlı əlaqələrində də üzə çıxır. Ü.Hacıbəylinin təbirincə desək, “Şur” dinləyicidə “lirik əhval-ruhiyyə” (Hacıbəyli, 2010: 16) yaratmaqla, bu məqamda qurulan melodiyalarda özünəməxsus quruluş xüsusiyyətləri özünü göstərir. “Şur məqamının səssirasında cazibə qüvvəsinə görə daha əhəmiyyətli olan pillələr istinad pillə kimi melodik quruluşlarda və kadensiyalarda mühüm rol oynayır. ...Tam kadensiya zamanı V pillənin dəyişənliyi özünü göstərir. Bu pillə həm natural, həm də əksilmiş halda yanaşı istifadə olunaraq, şurun ən tanındığı intonasiyasını əmələ gətirir” [Həsənova, 2012 48]. Melodiyanın quruluşu ilə bağlı olan bu cəhətlər nəzərdən keçirdiyimiz romansın musiqi dilinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir.

Əsərin tonallığı sol minordur. Melodiyada xüsusilə şur məqamının mayəsi (“sol” səsi) və kvarta tonu (“do” səsi) əsas istinad pillələri kimi özünü göstərir. Hər iki pillənin qabarıq verilməsi funksional baxımdan plaqallıq (tonika-subdominanta münasibəti) əmələ gətirir ki, bəstəkar bundan harmoniyada da istifadə edir. Romansın fortepiano müşayiətində harmoniya məhz tonika və subdominanta funksiyalı akkordlara əsaslanır.

Romans-qəzəlin musiqi məzmununda Nizaminin qəzəlinin mətni vokal və müşayiət partiyasının qarşılıqlı əlaqələrindən irəli gələrək, ifadəli musiqi dili ilə təcəssüm olunur. “Bəstəkar romansda mahnıvari və rəqətiativ başlanğıcın uğurlu sintezinə nail olur. Əsərin melodik quruluşunda Azərbaycan xalq musiqisi üçün çox səciyyəvi olan melizmatik bəzəklərin üstünlüyü romansa xüsusi şüxluq və zəriflik verir” [Qurbanəliyeva, 2012: 33].

Romans-qəzəlin musiqi dilini xarakterizə edərək, deməliyə ki, əsərin forma quruluşu dəqiq və aydındır. Əsər üçhissəli formada yazılmışdır. Instrumental girişin mövzusu bütün əsərə tamlıq və bütövlük verərək, onu, bir növ, çərçivəyə alır. Bununla yanaşı, həmin mövzu hissələr arasında bağlayıcı funksiyasını da yerinə yetirərək, əsərin kompozisiya quruluşunda mühüm rol oynayır. Ümumiyyətlə, romansın fortepiano partiyasının fakturası əsərin harmonik dilini təcəssüm etdirən vasitə kimi F.Əmirovun romantik üslubunun parlaq ifadəsidir.

Əsərin forma quruluşunda kənar hissələr eyni musiqi mövzusunə əsaslanır, orta hissə inkişaf xarakterlidir, əsərin kulminasiyasını əks etdirir. Birinci hissə kvadrat period formasında yazılmışdır. İkinci hissə muğama xas olan ekspressiv, emosional xarakteri ilə seçilir. Kulminasiya fortepiano partiyasında hazırlanaraq, vokal partiyasının yuxarı tessiturada forte nüansında ifadəsini təmin edir. Muğam quruluşu ilə bağlı xüsusiyyətlərdən biri kimi, orta bölmə mayənin oktava yuxarı istinad pilləsini önə çəkir. Melodiyanın zil səslənməsi ilə emosional həyəcan gərginləşdirilir. Repriza xarakterli üçüncü hissədə yalnız fortepiano partiyasında müəyyən dəyişiklik müşahidə olunur.

Beləliklə, F.Əmirovun “Gülüm” vokal miniatürü Nizami Gəncəvinin qəzəlinin aşiqanə lirik obrazlar aləmini tərənnüm etdirir. Romansın musiqi dili lirik xalq mahnılarına, təsniflərə



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

yaxınlığı və bəstəkarın fərdi yaradıcılıq üslubu ilə səciyyələnir. Romansın psixoloji dərinliyi, intonasiya dramaturgiyası poetik mətnlə sıx əlaqədardır. Qəzəlin poetik mətninin məzmunu vokal miniatürdə öz dolğun əksini tapmışdır.

İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

Azərbaycan Dilində

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof, 2010. 176 s.
2. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. Bakı: Elm və təhsil, 2012. 232 s.
3. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə. Bakı: Elm və təhsil, 2012. 176 s.
4. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvinin poemalarında musiqi. Bakı: Qanun, 2012. 120 s.
5. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, 2013. 336 s.
6. Zöhrabov R.F. Fikrət Əmirov. //Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımızın portreti. Bakı: Gənclik, 1997. s. 20-31.

Rus Dilində

7. Гурбаналиева С.Ф. Низами Гянджеви и мир музыки Фикрета Амирова. Баку: Тахсил, 2003. 92 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

H. UÇARSU YARATICILIĞINDA TASAVVUF MOTİFLERİ

Aysel ASADOVA*

Özet

İslam dinine dahil olan tasavvuf sanatı çok işlevli bir karaktere sahiptir. Dini ibadet sisteminde iki işlevi yerine getirir. Birincisi, törene eşlik ettiği, dini imgeleri, fikirleri, deneyimleri uyandırdığı, dini inançları yenilediği ve pekiştirdiği için özellikle dini bir işlev. İkincisi, estetik bir işlevi vardır, çünkü sanatsal yaratıcılığın bir ürünüdür ve onu algılayan insanlarda estetik duygular uyandırır ve estetik duygular, dinsel deneyimlerin genel akışı ile birleşerek, onları harekete geçirip derinleştirebilir. Öte yandan, Sufiler sanatında, estetik işlevin dini işlevle çatışmaya girebildiği, bir sanat eserinin kült önemini ve dini yönelimini arka plana iten durumlar da görülebilir. Sufiler için müzik Tanrı'yı tesvir edebilecek en güzel ve etkili vasıta. Türk klasik kompozisyon ekolünde A. Adnan Saygun, Ali Özkan Manav, Hasan Uçarsu gibi bestecilerin tasavvuf edebiyatına yönelmesini, Tanrı ve insane ilişkisi üzerine felsefi düşüncelerinin yapıtlarına yansımaları görebiliyoruz.

Araştırmada Hasan Uçarsu yaratıcılığında tasavvuf edebiyatının etkileri analiz ediliyor. Hasan Uçarsu çağdaş Türk bestecilik okulunun önde gelen bestecilerindendir. Öğretmeni Türk Klasik Müzik ekolünün kurucularından A. Adnan Saygun gibi, Uçarsu da tasavvuf müziğine denemeleri olmuştur. Besteci milli değerler bağlılığı, eserlerinde yansıtmış, "Eski İstanbulun Arka Sokaklarında", "Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul", eserlerinde yaşadığı şehrin atmosferini halk müziğinde enstrümanları, Dede Efendi, İtri'den alıntılar kullanarak yansıtmaya çalışmıştır. "Sen gülsün Ben Bülbül" Yunus Emre'nin şiirlerine coro eseri tasavvuf müziğinin imgelerini taşır. Tasavvuf – Sufi elemanları Uçarsu yapıtlarında sıkça görülebilecek bir durum. Tasavvuf felsefesinin özelliklerini yansıtmak için genellikle halk müziği ritimleri, mod-makam üslubu kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: temel özellik, mistik deneyim, ritim, kalıp, üslub.

SUFI MOTIVES IN H. UÇARSU CREATIVITY

Abstract

Sufism, which is included in the religion of Islam, has a multifunctional character. It fulfills two functions in the system of religious worship. The first is a particularly religious function as it accompanies the ceremony, awakens religious images, ideas, experiences, renews, and reinforces religious beliefs. Second, it has an aesthetic function because it is a product of artistic creativity, and it evokes aesthetic feelings in people who perceive it, and aesthetic feelings, combined with the general flow of religious experiences, can stimulate and deepen them. On the other hand, there are cases in Sufis art where the aesthetic function can come into conflict with the religious function, pushing the cult significance and religious orientation of a work of art into the background. For Sufis, music is the most beautiful and effective means of depicting God. In the Turkish classical composition school, we can see the orientation of composers such as A. Adnan Saygun, Ali Özkan Manav, Hasan Uçarsu towards Sufism literature, and the reflection of their philosophical ideas on the relationship between God and human beings in their works.

In the research, the effects of Sufism literature on the creativity of Hasan Uçarsu are analyzed. Hasan Uçarsu is one of the leading composers of the contemporary Turkish composition school. Like his teacher A. Adnan Saygun, one of the founders of the Turkish Classical Music school, Uçarsu has also experimented with Sufi music. The composer reflected his devotion to national idioms in his works and tried to reflect the atmosphere of the city he lived in his works such as "Back Streets of Old Istanbul", "City of Temporal Contradictions", using folk music instruments, references from Dede Efendi and İtri. "You like a Rose, I am nightingale" carries images of Sufi music to Yunus Emre's poems. Sufi element is a situation that can be seen frequently in Uçarsu works. To reflect the characteristics of Sufi philosophy, he generally used folk music rhythms, mode-maqam style.

Keywords: basic feature, mystical experience, rhythm, pattern, style.

* Öğr. Gör. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, doktora öğrencisi, aysel_asadova@inbox.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

"Tüm dinlerden akan büyük manevi nehir" olarak nitelendirilen mistisizm, derin düşüncelerle Tanrı'ya (Mutlak Varlık, Tek Gerçek, Tek Gerçek) ulaşma çabasıdır. Her inanç sistemi, zaman içinde kendi koşullarını dikkate alarak yöntemlerini belirlemiş ve Allah'ın varlığını hissetmek ve elde etmek için felsefelerine uygun olarak gelişmiştir. Bu nedenle de "mistik akımlar arasında farklılıklar vardı." Araştırma konusu olan bu akımlardan biri, günümüzde bir çok araştırmacıların ilgi odağı olan tasavvuf felsefesi ve onun müzikte yansımalarıdır.

Tasavvufta konu değil, öz önemlidir. Özü anlamının, diğer bir deyişle "Mutlak Varlık" ile birleşebilmenin tek koşulu, ruhsal olarak acı çeken bir hayat yaşamak, dünyevi nimetlerden ve yaşamın doğasında olan her şeyden vazgeçmek, zorluklar ve acılardan geçerek tahammül etmektir. Böylece insan, bir dizi aşamadan geçerek, içsel aydınlanma yoluyla "Bilgelik, Işık, Sevgi veya Yokluk denen bir gerçek" olan Tanrı bilgisine ulaşır.

İslam dinine dahil olan tasavvuf sanatı çok işlevli bir karaktere sahiptir. Dini ibadet sisteminde iki işlevi yerine getirir. Birincisi, törene eşlik ettiği, dini imgeleri, fikirleri, deneyimleri uyandırdığı, dini inançları yenilediği ve pekiştirdiği için özellikle dini bir işlev. İkincisi, estetik bir işlevi vardır, çünkü sanatsal yaratıcılığın bir ürünüdür ve onu algılayan insanlarda estetik duygular uyandırır ve estetik duygular, dinsel deneyimlerin genel akışı ile birleşerek, onları harekete geçirip derinleştirebilir. Öte yandan, Sufiler sanatında, estetik işlevin dini işlevle çatışmaya girebileceği, bir sanat eserinin kült önemini ve dini yönelimini arka plana iten durumlar da görülebilir. Sufiler için müzik Tanrı'yı tesvir edebilecek en güzel ve etkili vasıta. Türk klasik kompozisyon ekolünde A. Adnan Saygun, Ali Özkan Manav, Hasan Uçarsu gibi bestecilerin tasavvuf edebiyatına yönelmesini, Tanrı ve insane ilişkisi üzerine felsefi düşüncelerinin yapıtlarına yansımaları görebiliyoruz.

Hasan Uçarsu Türk çağdaş bestecilik okulunun parlak temsilcilerinden biridir. Besteci türk ulusal bestecilik okulunun kurucularından olan A. Adnan Saygunun öğrencisi olmuştur, daha sonra eğitimini yurtdışında devam ettirmiş, türk halk müziği öğelerini ve modern teknikleri eserlerinden birleştirerek kendine özgü bir üslup yakalamıştır. Üslup özelliği sadece yazı tekniği ile sınırlı kalmıyor, form olarak kendini gösteriyor. Hasan Uçarsunun yaratıcılığında koro yapıtları enstrümental yapıtlar kadar kapsamlı yer alıyor. Uçarsu, Muammer Sun ile çalışmaya başladıktan sonra doğal olarak besteciden etkilenmiştir. Konservatuvara girinceye kadar geçen sürede yaratılarında Muammer Sun'un ezgilerinin renklerini kullanmıştır. Bestecinin konservatuvara girerek Adnan Saygun'la çalışmaya başlaması, müziğinden de etkilenmesini sağlayacaktır.

Besteci, her zaman klasik ve romantik dönemlerin bestecilerinden ilham almıştır, ancak bazı eserlerinde 20. yüzyıl yazı tarzını da kullanmıştır. Bu, çoğu diziyi ve 12 ton müziği içerir. Her melodik düşüncenin dramatik bir çizgisi olmalı ve bestecinin düşüncesinin iç dünyasını yansıtabilmelidir, böylece yazılı müziğin önemi değer ve söz sahibi olabilir. Uçarsu "yeni" (modern) müzik hakkındaki görüşlerini böyle ifade ediyor.

"... biri tanıdık malzemelerle yeni bir şeyler yaratabilir, bazen alışılmadık bir müzik duyarsınız ve bilmediğimiz bir armoni beklersiniz, ancak onu incelediğimizde bildiğimiz harmonik fonksiyonların kullanıldığını, yani yeni bir şey yaratmak, aynı şeyden çıkmak için yeterlidir. Yeni teknikler ve stiller her zaman yeni müzik anlamına gelmez. Ne zaman yeni bir işe başlasam, her zaman tekrardan kaçınmaya ve içeriği anlamlı kılmaya çalışırım. Kendi tarzımda nasıl yeni şeyler üreteceğimi, bunları nasıl söyleyeceğimi, nasıl yenilikler ve farklılıklar



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

yaratacağımı düşünüyorum ve bunu yaparken de beni kendi tarzım haline getiren müzik dilinin ötesine geçmemeye çalışıyorum. "

Uçarsu "beni yapan müziğin dili" derken, Türk halk müziği ve makamları da kastediyor. Milli değerlerine değer veren besteci, eserlerinde bunu göstermeye çalışır. Uçarsu, Türk müziğinden alıntılar yapıyor ve batı armonik yapı, teknik usullerle birleştiriyor eserler yazıyor. Besteci, Osmanlı Saray Müziğinin Türk müzik tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu düşünüyor. Eserlerinde "Itri" ve "Dede Efendi" müziklerini kullanır. Ayrıca besteci Türk dini müziğini de ihmal etmez, bu nedenle Hristiyan dini müziğinin ayrılmaz bir parçası olan koro müziği, Uçarsu'nun eserlerinde ek unsurlar taşır. Daha önce belirtildiği üzere Yunus Emre'nin "Sen gülsün, ben bir bülbülüm" sözleriyle Konya'daki Mesnevi ayinlerinde katılmış, derleme yapmış ve neticede elde ettiği müzik motiflerini eserlerde kullanmış. Koro müziğine değer veren besteci, koro eserleriyle dini farklılığı ortadan kaldırdığını düşünüyor.

Eser tasavvuf edebiyat tarihinin en gözde şairlerinden olan Yunus Emre'nin şiirlerinden alıntılar üzerine yazılmıştır. Yunus Emre- tasavvuf edebiyatının önemli şahsiyetlerindedir, şairin eserlerinden bir çok besteciler yararlanmıştır., buna örnek olarak Türk Beşlerinin kurucularından A.Adnan Saygun'un "Yunus Emre" oratoryosunu gösterebiliriz. Bu temel üzerinden giderek türk çağdaş bestecileride tasavvuf edebiyatına ilgi göstermektedir. Uçarsu yalnızca Tasavvuf müziği değil, halk müzik ve makamları sıkça kendine özgü bir şekilde kullanmıştır. Eserlerde bir başka dikkat çeken unsur eserlerin karmaşık ritmik yapısıdır. Aşağıda verilen eserlerin kısa analizinde halk müziğini, tasavvuf müziği ve ritmik kalıpları örnekleri verilmiştir.

H. Uçarsu'nun tasavvuf motiflerine dayalı yazdığı eser Tasavvuf edebiyatının en gözde şairlerinden olan Yunus Emre'nin "Sen gülsün Ben Bülbül" siirine karma koro için a capella eseridir. Yapıtın ilk seslerinden tasavvuf müziğe has olan melodik ve ritmik yapı ile karşılaşılıyor.

Eser üç bölümden oluşur. Giriş niteliğindeki ilk bölüme "aşk", "hal", "gönlümü", "can" gibi özel anlam atfedilen sözcükler ya sürekli tekrarlarla ya da melizmatik, süslemeci kullanımla ön plana çıkarılır. Eser "Lento" ile $\frac{3}{4}$ ölçüde başlar. Koronun baslardan başka bütün sesleri ilk ölçülerde kuvvetli seslenme ile giriş yapar, hemen aynı ölçüden sesin hafiflemesi başlar. Kelimelerden ileri gelerek kullanılan aksanlar, esere bir başka hava katıyor. Basslar 5 –ci ölçüde giriş yapar. İlk bölümden başlayarak eserin en çarpıcı özelliklerinden biride sıkça ölçü deyişimidir. Fakar ilk bölümde deyişen ölçüler genellikle tek vuruşlu kalıplardan oluşmaktadır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Sen Gülsün Ben Bülbülüm

müzik: Hasan Uçarsu (2005)
şir: Yunus Emre

Lento (♩ = c. 50)

Soprano
Alto
Tenor
Bass

S
A
T
B

Resim: 1.H. Uçarsu “Sen gülsün ben bülbül” ilk bölüm, giriş.

Eserin gövdesi orta bölme oluşturur. Bu bölmedeki doku gazel söyleme tarzının yapısal özelliklerinden ilham alınarak kurgulanmıştır. Soprano ve mezzo soprano sololarında “*Hükmün aleme yeter, Ne kim var kul üstün*” dizeleri gazel tarzı, ritm dışı, serbest, melizmatik söyleyişle zaman içinde yavaş yavaş ortaya çıkar. Orta bölüm “Allegro” 9/8 ölçüden başlar.

S
A
T
B

S
A
T
B

S
A
T
B

Resim.2 H. Uçarsu.“Sen gülsün ben bülbül” orta (ikinci) bölüm.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yine ilk bölümde olduğu gibi ses üzerinden oynamalar görüyoruz, ritm ve ölçü deyişikliyi var. Orta bölümde verilen ölçüler zor kalıpa sahiptir, müzik ifaesinde esneklik verir. Müziğin nefes alıyor gibi hissini yaratır. Koro partileri arasında geçen melodik çevrimler duet niteliğindedir. (48-53-cü ölçüler). [resim:2]

Koronun işlevi ise daha çok gazel tarzının belli bir ritm kalıbının tekrarlarından oluşan çalgısal eşliğini andırır. 66-cı ölçüden Soprano Solo başlar “Hükmün aleme yeter”.

Bu eserde ise geleneksel uygulamadan farklı olarak koroda tekrarlanan ritm kalıblı tekrarlar boyunca adım adım tizleşerek güç kazanır. Solo seslerin ritm dışı serbestliğine karşı “Sen sultansın ben kulum”, “Sen gülsün ben bülbülüm” diye seslenen koroda tekrarlanan kalıpların giderek tizleşmesinin oluşturduğu gerilimle eser zirveye ulaşır.

Resim:3 .H. Uçarsu.“Sen gülsün ben bülbül”son bölüm.

Zirveden sonra beklenmedik bir ritm ve ölçü deyişimiyle üçüncü bölmeyle bağlanır. Bu bölümde daha durağan karakterdeki tekrarlarla orta bölmede oluşan enerji geri çekilerek müzik sonlanır.

Eserde farklı ritm ve ölçüler kullanılmıştır. 9\8, 10\8, 8\8, 2\4,3\4,4\4. Eser ister koroda seslenmesi açısından, istersede şeflik açısından müzisyenlerden yüksek profesioellik talep ediyor. Burada melodik çevrimler, ritm kalıpları, kromatik sesler, ölçü deyişimleri vokal açılarından oldukça zordur.

Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında

Hasan Uçarsu'nun İstanbul'da anlattığı bir başka eser, "*Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında*", "*mistik*" tasavvuf dini müziğinden alıntılar. Bu eser çello, arp, vibrafon, klarnet ve kanun için yazılmış ve İpek Yolu Projesi tarafından yaptırılmıştır. Şarkıcı Hakan Güngör tarafından 14.08.2001 tarihinde *Academie Musicale de Ensemble* eşliğinde Fransa'da seslendirilmiştir. Besteci bu eserinde Jorgo Bacanos'un Nihavent udunun ve Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi'nin Birinci Selamından kısımlarını kullanmıştır. Uçarsu, Dede Efendi'nin yaşadığı ve daha sonra Romalı müzisyenler tarafından yerleştiği Sultanahmet semtinin Cankurtaran mahallesinden esinlenerek "*Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında*" adını verdi. Bu eserin önemli özelliklerinden biri de Yorgo Bacanos'un kanun partisindeki *takisimi* (tasnifi) ve Dede Efendi'nin Birinci Selamın'ın Huzzam Mevlevi ayininden melodik pasajların kanunla serbest icrasıdır. Kanun, "müzik dünyasına" sadık kalır ve başka herhangi bir melodik figür kullanmaz. Kanunun ana konusu diğer enstrümanlarda geçerek deyişir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında
On the Back Streets Of The Old Istanbul

Hasan Uçarsu
2001

Bu eser İpekoylu Projesi tarafından sponsorlanmıştır
This work was commissioned for The Silk Road Project, Inc.

Resim.4 H.Uçarsu. Eski İstanbulun Arka Sokaklarında partiyon 1-3 ölçüler

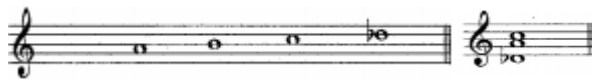
Hasan Uçarsu Saygun'un "millilik" elementlerini, motiflerini hemen hemen tüm eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Bestecinin kullandığı *ud taksimi*'nden küçük bir melodik figür işlenerek çok sesli polifonik yapı dokumasına dönüştüğünü görebiliriz. Uçarsu, ulusal müzik geleneklerine sadık kalarak ve modern müziğin unsurlarını kullanarak yine kendine özgü bir eserini yarattı.

Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul

Uçarsu'nun flüt ve piyano için çalışması "*Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul*", yukarıda bahsedilen stil karışımını yansıtıyor. Bu çalışma Almanya'da bir festivalde icra edilmek üzere yazılmıştı, ancak organizasyon sorunları nedeniyle çalışma 12.11'de yayınlandı. 2003 yılında Türkiye'nin tanınmış piyanistleri Metin Ülkü ve Elif Yurdakul tarafından seslendirildi. Bu eserde Uçarsu, İstanbul'un geçmişini, bugünü ve geleceğini yansıtmaya çalıştı.

[...] *İstanbul sıradan bir şehir değil ama tarihi, kültürü, çok kültürlülüğü ve coğrafi konumu beni her zaman bir vatandaş ve besteci olarak cezbedti. Doğduğum ve büyüdüğüm şehrin bir takım özelliklerini işime yansıtmaya çalıştım ve beste çalışmalarına devam ettim ...*

Besteci, 1930'larda İstanbul'un farklı yaşamını ve tarihsel önemini göstermek için Osmanlı Saray Müziği'nin ezgisel figürlerini ve modern İstanbul'un müzik sembolü olan "Çalığıuşu" tango bölümlerini kullanır. X4'ten X5'e kadar aralıklarla Osmanlı Saray Müziği icra eder, "saba makam"ı eserin tamamına hakim olur.





VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Çalışma, sessiz ve ağır bir tanıtımla başlar, sergide flüt ve piyano üzerinde çalınan kafes ve pasajlar, eserin karakteristik yapısını gösterir. Flütte çalınan pasajlar ney sesini anımsatmaktadır.



Resim.6 H.Uçarsu. Zamansal Çelişkiler kenti İstanbul.1-3. ölçüler, Flüt pasajları

Hasan Uçarsu'nun yaratıcılığının temel ilkeleri kendi müziğini yaratmak, ancak ulusal kimliğini unutmamaktır.

[...] *Batıya hiç meyilli olmadım ama Batı'da veya dünyanın herhangi bir ülkesinde vatanım, müziğim için gerekli olduğunu bildiğim nüansları ve yenilikleri görünce uygulamaya çalıştım. müzik ve derslerimde. Bence bir sanatçı ulusal kimliğini korumalı çünkü bu onun dünyaya kartvizitidir. Bu nedenle sanatçı, heykeltıraş veya müzisyen olsun, milli müziğinin süslemelerini veya niteliklerini eserlerine yansıtmak gerekir..]*

Kaynakça

1. «Проблемы Восточной Философии», Международный Научно-теоретический Журнал, №1, 2009.
2. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gonca Çeliker, Yüksek lisans tezi, 2004.
3. “Yunus Emre Divanı`dan Seçmeler” Hayati Develi, kesit yay. İstanbul 2011.
4. Ahmet Say, Müziği Ansiklopediyası, Başkent yayın evi, Ankara, 1985
5. Ahmet Say, Müziği Ansiklopediyası, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005
6. Önder Kütahyalı, “Çağdaş Türk Müziğine Bakış”, Orkest jurnalı, Sentyabr sayı 344, İstanbul 2003
7. Hasan Uçarsu, 22 dekabr 2014 tarixində bəstəkarən özü ilə keçirilən görüşdən
8. Hasan Uçarsu, 16 noyabr 2015 tarixində bəstəkarən özü ilə keçirilən görüşdən
9. Hasan Uçarsu, 03 iyul 2017 tarixində özündən alınan səs yazısı



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

AZERBAJCANLI BESTECİLERİN PİYANO PRELÜDLERİ

Ayten BAGİROVA*

Özet

Sunulan makalede, Azerbaycanlı bestecilerin piyano için prelüdları incelemektedir. Makale önce prelüd türünün tarihsel gelişimi hakkında bilgi vermekte, ardından bu türün Azerbaycan müziğindeki gelişimini izliyor. Makale, Azerbaycan müziğindeki prelüd türünün ilk örneklerinin 1944 yılında E.Nazirova'nın eserlerinde bulunduğunu ve bu prelüdların teknik karmaşıklık ve lirik-duygusal görüntü içeriği ile karakterize edildiğini belirtmektedir. Bir de Azerbaycanlı bestecilerin farklı yıllarda piyano için yazdığı, özel öneme sahip prelüdları var. Makale, Azerbaycanlı besteciler, özellikle Gara Garayev, Vasif Adigözalov, Hayyam Mirzazade ve diğerleri tarafından getirilen prelüd türünün özelliklerini incelemektedir. Aynı zamanda prelüdları çalışılan bestecilerin bireysel üslup özelliklerinden kaynaklanan yenilikler de gün ışığına çıkarıldı. Dolayısıyla Garayev'in "24 prelüd" serisi için açık bir klasik biçim ve mantık, bestecinin diğer eserlerinin etkisi ve türün özgünlüğü var. Makaledeki diğer bestecilerin prelüdlarında da benzer özellikler görülmektedir. Makale, Gara Garayev'in "24 prelüd", Vasif Adigözalov'un "24 prelüd", Aydın Azimov'un "İlmeler", Hayyam Mirzazade'nin "Beyazlar ve Siyahlar" ve Rahila Hasanova'nın "Çeşme" ve "Sonbahar palıtrası" prelüdlarının yanı sıra çalışmada Adil Babirov'un "Prelüd- Scherzo", Nargiz Shafiyeva, Azer Rzayev, Afag Jafarova, Elnara Dadashova, Azer Dadashov'un prelüdları de yer alıyor. Aynı zamanda prelüdlar, her bestecinin benzersiz performans tekniklerini ve piyanonun tüm teknik yeteneklerinin gösterir. Makale, Azerbaycanlı bestecilerin prelüdlarını Avrupa gelenekleri bağlamında inceliyor ve müzik dili, içerik, imaj dünyası, uyum alanındaki yeniliklere dikkat çekiyor.

Anahtar Kelimeler: prelüd, piyano, enstrümantal müzik, performans, seri.

PRELUDES FOR PIANO BY AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract

Provides information about the historical development of the prelude genre and then traces the evolution of this genre in Azerbaijani music. The article notes that the first examples of the prelude genre in Azerbaijani music are found in the works of E. Nazirova in 1944, and these preludes are characterized by technical complexity and lyrical-emotional image content. Then there are the preludes of Azerbaijani composers written for piano in different years, which are of special importance. The article examines the peculiarities of the prelude genre brought by Azerbaijani composers, especially Gara Garayev, Vasif Adigözalov, Khayyam Mirzazade, and others. At the same time, innovations arising from the individual stylistic features of the composers whose preludes were studied were brought to light. Thus, for Garayev's series "24 preludes" there is a clear classical form and logic, the influence of other works of the composer, and the originality of the genre. Similar features are observed in the preludes of other composers in the article. The article examines Gara Garayev's "24 preludes", Vasif Adigözalov's "24 preludes", Aydın Azimov's "Loops", Khayyam Mirzazade's "Whites and Blacks" and Rahila Hasanova's "Fountain" and "Autumn Palette" preludes, as well as analyzed Adil Babirov's "Prelude-Scherzo", preludes of Nargiz Shafiyeva, Azer Rzayev, Afag Jafarova, Elnara Dadashova, Azer Dadashov. At the same time, the preludes take into account the unique performance techniques of each composer and the use of all the technical capabilities of the piano. The article examines the preludes of Azerbaijani composers in the context of European traditions and highlights the innovations in the field of musical language, content, image world, harmonization.

Keywords: prelude, piano, instrumental music, performance, series.

XVII əsrdən başlayaraq klassik janr kimi formalaşan prelüd janrı kiçik həcmli instrumental pyes olsa da, ciddi və aydın quruluşlu formaya malik deyildir. İlk nümunələrinə intibah dövründə rast gəlinən prelüdlər əvvəlcə hər hansı bir əsərə müqəddimə idi. İ.S.Bax

* Üzeyir Hacıbəyli adına Bakü Müzik Akademisi, Piyano, org ve klavsen bölümü öğretmeni, lala@mamedov.biz



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

yaradıcılığında prelüd fuqa ilə birlikdə kiçik silsilə təşkil edən hissə əhəmiyyəti daşıyırdı. Romantizm dövründə isə F.Şopen prelüdü müstəqil romantik fortepiano miniatürünə çevirir. Prelüdlər müəyyən obraz və ya əhval-ruhiyyəni əks etdirən məzmunla malikdirlər.

Azərbaycan musiqisində hər bir bəstəkarın ilk yaradıcılıq təcrübəsi kimi yazılan prelüd janr nümunələri sonrakı dövrlərdə Q.Qarayev, V.Adıgözəlov, X.Mirzəzadə və digərlərinin yetkin dövr əsərləri içərisində özünəməxsus mövqe tutmuşdur.

Milli musiqimizdə prelüd janrının ilk nümunələrinə bəstəkar Elmira Nəzirovanın yaradıcılığında rast gəlinir. Bəstəkar 12 prelüddən ibarət ilk silsiləsini 1944-cü ildə bəstələmişdir. Bu prelüdlərdən birini bəstəkar Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının dekadasında çox böyük uğurla ifa etmişdir.

E.Nəzirovanın prelüdləri çox səmimi, həərətli səslənişə və lirik-emosional obraz məzmununa malikdir və müxtəlif həyat hadisələri poetik şəkildə əks etdirilir. Prelüdlərinin ilk ifaçısı bəstəkarın özü olmuşdur. Bəstəkarın istifadə etdiyi pianoçuluq ifaçılığının mürəkkəb texniki üsulları əsas obraz ideya məzmununun açılmasına yönəldilmişdir. Bundan irəli gələrək bu prelüdlər virtuozluğu və müxtəlifliyi ilə fərqlənirdi. E.Nəzirovanın prelüdləri aydın forma və quruluşa malik lirik pyeslərdir, musiqi dilində milli və Avropa musiqisinin elementlərinin qarşılıqlı təsiri özünü büruzə verir. Prelüdlərdə poetik xəyalpərvərlik, lirik-emosional başlanğıc əsas yer tutur. Silsiləyə daxil olan IV prelüddən başqa, digərləri parlaq ifadəli və texniki baxımdan mürəkkəbliyi ilə seçilir. Həmçinin, prelüdlərdə etüd, tokkata janrı ilə oxşar xüsusiyyətlər nəzərə çarpır. Silsilənin prelüdləri təzadlılıq prinsipi əsasında yazılmışdır. Belə ki, ilk prelüd sakit və lirik xarakterli olsa da, sonrakı prelüdlər rəqs elementlərinə və Azərbaycan xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlərə malikdirlər. 6/8 ölçüsü isə bu prelüdlərə hərəkətlik və rəqsvarilik bəxş edir. IV prelüd xalq mahnılarını xatırladır. Zəngin fakturaya malik olan sonuncu prelüd isə şən, bayram əhval-ruhiyyəsi yaradır. Ümumiyyətlə, E.Nəzirovanın prelüdlərinin əsas səciyyəvi xüsusiyyəti işıqlı xarakter, parlaq emosional musiqi dili, ifadəli məzmun və janr xüsusiyyətlərinə malik olmasıdır. Eyni zamanda prelüdlərdə mürəkkəb ritmik fiqurasiyalar, tonal və harmonik zənginlik, kənar registrlərin qarşılaşdırılması, fortepiano alətinin bütün texniki imkanlarından istifadə olunması xarakterikdir.

Dahi bəstəkar Qara Qarayevin fortepiano üçün “24 prelüd” silsiləsi hər birində altı prelüd olmaqla dörd dəftərdən ibarətdir. Bu silsiləni bəstəkar 1952-ci ildə yazmağa başlamış və 20 il ərzində tamamlamışdır. Təbiidir ki, eyni vaxtda bəstəkar digər əsərləri üzərində də işləyirdi və prelüdlərdə bunların təsiri duyulur. İlk 12 prelüd bəstəkarın “Yeddi gözəl” baleti və “Alban rapsodiyası” ilə eyni zamanda yaradılmışdır. Üçüncü dəftər “İldırımli yollarla” baleti ilə eyni dövrə təsadüf edir. Sonuncu IV dəftər isə skripka və orkestr üçün konsertlə demək olar ki, eyni vaxtda yazılmışdır. Qarayevin prelüdlərinin əhəmiyyətini musiqişünas Solmaz Qasımova belə dəyərləndirmişdir: “Prelüd janrının bəstəkarın əsərləri siyahısında tutduğu yer, və onun mütəmadi olaraq həmin janra uzun illər ərzində müraciəti, bu silsiləni Q.Qarayevin üslubunun təkamülünü əks etdirmiş mikroaləm kimi, onun yaradıcılığında obraz-mövzu sahəsinin və musiqi ifadə vasitələrinin yeniləşmə prosesi kimi nəzərdən keçirməyə bizə əsas verir”. [Qasımova, 2009:150] Xüsusilə prelüdlərin IV dəftərində bəstəkarın yeni, daha dərin obrazlılıq ifadə edən stilistikası işlənib hazırlanmışdır. Q.Qarayev klassiklərin ənənələrini davam etdirməklə yanaşı, prelüd janrına mövzunun özünəməxsusluğunu və janrın orijinal tətbiqi yönündə yenilikləri gətirmişdir. Prelüdlər lakonikliyi ilə seçilirlər. Prelüdlərin hər birində müəyyən obraz dairəsi, emosional vəziyyət, fikir müxtəlifliyi özünü büruzə verir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Silsilədə lirik poema, layla, matəm yürüşü, xalq bayramı mövzusu ilə bağlı prelüdlərə rast gəlmək mümkündür. Bəstəkar prelüdlərdə mahnı, rəqs, muğamdan istifadə edir. Bütün bunlar isə mürəkkəb harmonik və polifonik üsullarla vəhdətdə verilir ki, bu da musiqiyə yenilik və orijinallıq gətirir. Qarayevin prelüdlərinin tonal planı da maraqlıdır. Bunun əsas xüsusiyyəti ondadır ki, bəstəkar burada İ.S.Bax və F.Şopenin prelüd silsilələrinin prinsiplərini sintez edərək, major və onun paralel minorunun kvinta dairəsi üzrə növbələşməsinə əsaslanır. Onu da qeyd edək ki, silsilədəki cüt prelüdlər arasında onların tonallıq eyniliyindən irəli gələn xüsusi bağlılıq yaranır. Q.Qarayev fortepiano alətinin imkanlarından, obrazlı məzmunla sıx bağlı olan ən müxtəlif faktura üsullarından ifadəli tərzdə istifadə edir. Çox vaxt bu və ya digər ifadə üsulu bütün pyesin obrazlılığını müəyyənləşdirir. Silsilənin birinci dəftəri janra möhkəm istinad olunması ilə seçilir. Bu dəftərdə 2 və 4 saylı prelüdlər mahnı-romans, 5 saylı prelüd layla, 6 saylı prelüd isə dramatik tokkata xüsusiyyətləri ilə zəngindir. Nəticədə ümumi dinamik və metrik cəhətdən iki obrazlılığın təzadından yaranaraq, öz əksini instrumental və vokal tipli melodiyalarda tapan, olduqca ifadəli kompozisiya yaranır. İkinci dəftərdə obrazlar aləminin, ifadə vasitələrinin daha da genişlənməsi və dərinləşməsi baş verir. Bu prelüdlərdə kolorit tutqunlaşması nəzərə çarpır. Bu baxımdan 8 və 12 saylı prelüdlərdə matəm yürüşü xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. 1 saylı prelüddə isə faciəvilik hiss olunur. 7 saylı prelüddə pastorallıq, 9 saylı prelüddə noktürn əlamətləri özünü büruzə verir. Üçüncü dəftərdəki prelüdlərin musiqi dili və formasında mürəkkəbləşmə nəzərə çarpır. Bu prelüdlərdə milli elementlərlə bağlılıq vardır, 13 saylı prelüddə bu xüsusiyyət qabarıq nəzərə çarpır. Forteplano prelüdlərinin dördüncü dəftəri fəlsəfi məzmunla, musiqi düşüncəsinin aydınlığına və son dərəcə incə üslub xüsusiyyətlərinə malikdir. Bəstəkarın yaradıcılığında nəzərə çarpan təkamül – janrlıqdan fikir dərinliyinə, intellektuallığa və eyni zamanda klassik aydınlığa, zərifliyə, yenilməz məntiqə əsaslanma bu prelüdlərdə nəzərə çarpır.

Nərgiz Şəfiyevanın fortepiano üçün “6 prelüd” silsiləsində [1959] lakonik bədii məzmun və daxili dramaturgiya, zəngin harmoniya və rəngarəng metroritmika nəzərə çarpır.

Aydın Əzimovun “İlmələr” prelüd silsiləsinin [1964] adı özünəməxsusluğu ilə diqqəti cəlb edir. “İlmələr” sözü xalçaçılıq sənəti ilə bağlı olan anlayışdır və bu bilavasitə prelüdlərin məzmununu ifadə edir. Sanki silsiləyə daxil olan hər bir prelüd ilmələr kimi bir-birinə bağlıdırlar. Prelüdlərdə daha çox passakaliya xüsusiyyətləri özünü büruzə verir.

Adil Bəbirovun Prelüd-skerso adlanan fortepiano pyesi [1975] pianoçuların repertuarında və tədris prosesində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu əsər ağır tempdə başlayan, sanki lirik kantilenalı balet adajiosunu xatırladan bir əsərdir. Əsərə giriş prelüdü rolunu oynayan bu adajio lirik poetik obraz yaratmaqla onunla üzvi surətdə birləşir. Əsərin Prelüd-skerso adlanması da məhz bu səbəbdən irəli gəlir. Əvvəlki hissədən kəskin surətdə fərqlənən ikinci hissədə ölçü və obraz-emosional xarakter dəyişir. Pyesin skerso adlandırılması cəld tempdə, dəqiq ritmdə olan musiqi mövzusunə malik olması ilə əlaqədardır. Prelüd-skerso dramatik məzmunlu musiqi məzmununa malik olduğuna görə sonatina kimi də qəbul oluna bilər. Attacca kimi keçidin olması, əsərin dramaturji inkişaf xəttinin arasıkəsilməzliyi, hissələrin üzvi şəkildə daxilən bağlı olması bu əsərdə sonatinaya xas olan cəhətləri nəzərə çatdırır.

Vasif Adıgözəlovun fortepiano üçün “24 prelüd” silsiləsi 1980-ci illərdə yazılmışdır. Q.Qarayevin ənənələrini davam etdirən V.Adıgözəlov, eyni zamanda, prelüdlərində həm klassik ənənələrə əsaslanmış, həm müəllimi Q.Qarayevdən irəli gələn ənənələri davam etdirmiş, həm də silsilənin musiqi dramaturgiyasını özünəməxsus şəkildə şərh etməyə nail olmuşdur. V.Adıgözəlovun prelüd silsiləsində yenilik konkret ifadələr və ümumiləşdirmələr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

səviyyəsində özünü büruzə verir. Bu cəhətləri bəstəkar ifaçılıq texnikası üsulları və simfonik orkestrin ayrı-ayrı alətlərinin səslənmə xüsusiyyətlərindən istifadə edilməsi vasitəsi ilə ifadə etmişdir. Prelüdlərin hər biri özünəməxsus faktura imkanlarına malikdir. Xalq yaradıcılığına dərinləndən bələd olan Vasif Adıgözəlov prelüdlərdə muğam intonasiyalarını əks etdirməyə çalışmış və xalq çalğı alətlərinin səslənmə tərzini ifadə etməyə nail olmuşdur. Prelüdlərdə rast gəlinən registr müxtəlifliyi də elə bundan irəli gəlir. Prelüdlər üçün lirik xarakter səciyyəvidir. Vasif Adıgözəlov yaradıcılığının tədqiqatçısı olan professor İmruz Əfəndiyeva “24 prelüd” silsiləsi haqqında belə yazır: “Müxtəlif janrlı mətnlərin yeni üslub baxımından “oxunuşu”, müasir aləmin təzadlarını əks etdirən qeyri-adi səs dolğunluğu yaratmaq üçün ciddi və məqsədyönlü axtarışlar diqqətəlayiqdir. Musiqidə mövcud olan bütün janrlar öz əksini bu silsilədə tapır” [Azərbaycan musiqi tarixi, 2019: 554]. 5, 7, 9, 15, 22 sayılı prelüdlərə dərin psixologizm, daxili məzmunun zənginliyi və poetikliyi nəzərə çarpır. Silsilədə müxtəlif janrların xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən prelüdlərə də rast gəlinir. 13, 16, 20, 21 sayılı prelüdlər polifonik inkişaf üsullarına malikdir və musiqi materialının polifonikləşməsi bu prelüdlərin başlanğıc hissəsində hiss olunur. Məsələn, 16 sayılı prelüd fuqato ilə başlasa da, sonradan homofon-harmonik fakturaya keçir. 21 sayılı prelüddə milli musiqi elementləri də nəzərə çarpır. Burada xalq rəqs melodiylarına yaxın olan və aşiq musiqisi xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən mövzu səslənir. 21 sayılı prelüdün daxilində maraqlı dramaturji inkişaf nəzərə çarpır: melizmlərlə bəzədilmiş sinkopa ritmi və aşiq intonasiyaları ilə ifadə edilmiş parlaq rəqsvari mövzu və ona qarşı qoyulmuş ostinatlı ekspressiv motiv. Prelüddə səkkiz dəfə təkrarlanan bu motivin ritmik fiqurasıyaları və ostinatlığı saxlanılır. Həcm baxımından ən böyük olan 24 sayılı prelüd silsilənin obraz-emosional məzmununu tamamlayır. Bu prelüd silsilənin təsdiqi funksiyasını daşımaqla yanaşı, həmçinin müəllifin daxili düşüncələrini, psixoloji xarakterini əks etdirir. Bu prelüdün “*Maestoso*” hissəsində impulsu motiv sanki arasıkəsilməz hərəkəti ifadə edərək bir növ himn xarakteri daşıyaraq, silsiləni təntənəli şəkildə tamamlayır.

1980-ci illərdə yazılan maraqlı prelüd silsilələrindən biri də Xəyyam Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” adlı fortepiano prelüdləridir. Bəstəkar 12 prelüddən ibarət bu silsiləni əvvəlcə orqan aləti üçün yazmışdır. Silsilənin ilk uğurlu ifasından sonra bəstəkar bu əsəri fortepiano üçün redaktə etmişdir. Müxtəlif illərdə bu silsilə R.Rzayeva, G.Səfərova, K.Neymanova kimi pianoçuların ifasında müxtəlif ölkələrdə səsləndirilmişdir. X.Mirzəzadənin silsiləsi dərin psixoloji məzmunu və musiqi dilinin bəstəkarın üslubuna xas olan özünəməxsusluğuna malikdir. Silsilə həm janr xüsusiyyətləri, həm də ifaçılıq baxımından fərqlənir. Bu silsilədə bəstəkar major-minor sistemini əyani surətdə göstərməkdən imtina etmişdir. Silsilə quruluş prinsipinə görə orijinaldır: birinci dəftərdəki prelüdlər fortepianonun ağ dilləri üzrə yuxarı istiqamətdə pilləvari ardıcılıqla düzülmüşdür (“dc-d-e-f-g-a-h”). İkinci dəftərdə isə prelüdlər fortepianonun qara dilləri üzrə aşağıya doğru ardıcillaşır (“b-as-fis-dis-cis”). Silsilədəki prelüdlər mürəkkəb stilistikaya malikdir: homofon-harmonik üslub daxilində müxtəlif yazı texnikasının tətbiqi (aleatorika, sonoristika), milli lad xüsusiyyətləri və polifonik çoxsəslilik bu silsilədə üzvi şəkildə qovuşmuşdur.

Rəhilə Həsənovanın 12 prelüddən ibarət olan “Çeşmə” silsiləsi [1984] bəstəkarın yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan sərbəstliyi ifadə edir. Prelüdlər obraz-məzmun baxımından çox zəngindir. Belə ki, prelüdlərdə muğam və folklorun lirik obrazları ilə yanaşı qəhrəmani mövzulara da müraciət edilmiş və bunlar cəngi, yallı rəqslərinin ritmləri ilə qovuşaraq maraqlı bir təəssürat yaradır. Onu da qeyd edək ki, ritmik cəhətdən çox mürəkkəb olan prelüdlərdə ifaçı texniki səviyyəsini mükəmməl şəkildə göstərə bilər. R.Həsənova “Payız palitrası” adlı prelüd



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

silsiləsini isə tələbək illərində yazsa da, 2011-ci ildə yeni redaktədə işləyib hazırlamışdır. 5 prelüddən ibarət bu silsilədə impressionizm cərəyanının təsiri duyulur. Bəstəkar prelüdləri maraqlı başlıqlara malikdir: “Ənbər”, “Amarant”, “Sarı”, “Terrakot”, “Siyena”. Prelüdlərdə muğam intonasiyaları polifonik tərzdə təqdim olunur. “Sarı” adlı prelüddə isə “Sarı gəlin” mahnısının intonasiyaları özünü büruzə verir.

Azər Rzayevin fortepiano üçün “6 prelüd” silsiləsi [2000] parlaq melodizmə, romantik fortepiano bəstəkarlıq ənənələrinə və xalq çalğı alətləri instrumentalizminə malik olması ilə seçilir.

Afaq Cəfərovanın “Fortepiano üçün 6 prelüd” silsiləsi [1961] tələbək illərində yazılmasına baxmayaraq, aydın musiqi tematizmi və məntiqi inkişafı, zəngin harmoniyası və melodik dilinin dolğunluğu ilə fərqlənir. Prelüdlərin musiqi dili üçün incə lirizm, səmimi duyğular və milli elementlərlə bağlılığı xasdır. 1990-cı illərdə Afaq Cəfərova daha bir prelüd silsiləsi yazır. Bu silsilədə A.Cəfərova XX əsr bəstəkarlıq texnikası üsullarını tətbiq edərək, fortepiano alətinin geniş səs və tembr imkanlarını lakonik ifadə tərzilə göstərməyə nail olmuşdur. Bu prelüdlər silsiləsi TÜRKSÖY tərəfindən elan edilmiş “Qara Qarayevi anma ili” çərçivəsində dahi bəstəkarın anadan olmasının 100-cü ildönümü münasibətilə Türkiyənin Kayseri şəhərində keçirilən konsert proqramında uğurla ifa olunmuşdur. [Sultanova, 2018]

Elnara Dadaşovanın prelüdlərində aforistik yazı üslubu, ifadə vasitələrinin yığcamlığı nəzərə çarpır ki, bu da müəllimi Qara Qarayevin prelüdlərinin 4-cü dəftərinin təsirindən irəli gəlir. Bu prelüdlərdə başlanğıc intonasiya, harmoniya, faktura birləşərək elə ilk xanələrdən əsərin əsas ideya məzmununu qabarıq verir. Bəstəkarın 4 sayılı prelüdündə rəvayəti xatırladan obraz prelüdə ballada xarakteri bəxş edir.

Həmçinin prelüd janrı sahəsində M.Mirzəyev, O.Rəcəbov, N.Əliverdibəyov, F.Hüseynov, S.Fərəcovun, A.Dadaşovun maraqlı janr nümunələri ilə rastlaşmaq mümkündür. Bu prelüdlərdə hər bir bəstəkarın prelüdlərə yeni yanaşma tərzilə və özünəməxsus üslubu nəzərə çarpır.

SONUÇ

Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlarının prelüdləri janrın məzmun və musiqi dili baxımından zənginləşməsi baxımından diqqətəlayiqdir. Belə ki, klassik ənənələrin müasir texniki üsullarla qovuşması yaranan nümunələrdə yaradıcı şəkildə öz həllini tapmışdır. Bu zaman prelüdlərdə hər bir bəstəkarın özünəməxsus ifaçılıq texnikası və fortepiano alətinin bütün texniki imkanlarından istifadə olunması xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. Azərbaycan bəstəkarlarının prelüdlərində klassik ənənələrə əsaslanmaqla, melodik dil və məzmun baxımından yeniləşmə nəzərə çarpır. Həmçinin, muğam elementləri, aşıq intonasiyaları, xalq mahnıları üzərində qurulmuş prelüdlərə də rast gəlinir. Bu xüsusiyyətlər isə Azərbaycan bəstəkarlarının prelüdlərində harmonik dilin zənginliyi, aydın musiqi tematizmi və məntiqi inkişafın istiqaməti ilə müşahidə olunur. Eyni zamanda digər janrların xüsusiyyətləri də prelüdlərdə nəzərə çarpır. Müasir bəstəkarlıq texnikası üsullarının tətbiq olunması, fortepiano alətinin geniş səs və tembr imkanlarının göstərilməsi, registr qarşılaşmalarına əsaslanma Azərbaycan bəstəkarlarının prelüdləri üçün səciyyəvidir. Bu baxımdan yanaşdıqda prelüd janrında yaranmış bütün nümunələrdə milli musiqinin ənənələri və müasir bəstəkarlıq texnikası üsulları yaradıcı şəkildə həllini tapmışdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KAYNAKLAR

1. Azərbaycan musiqi tarixi - IV cild. Bakı: Elm, 2019, 823 s.
2. Dadaşzadə Z. A. Axı biz də dünyanın bir hissəsiyik. – Qara Qarayev. Oçerklər. Bakı: Çinar-çap. 2003, 260 s.
3. Qara Qarayev tələbələrinin xatirəsində. Esse, oçerk, portret cizgiləri və foto-sənədlər toplusu. – Bakı: Şərq-Qərb, 2009, s. 77-82 .
4. Qasımova S. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. - Bakı: Adiloğlu, 2009. – 248 s.
5. Sultanova M. Qara Qarayevi anma ili // Mədəniyyət. – 2018, 23 may .
6. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки / Выпуск 1 / Методические рекомендации / Составители: О.Абаскулиев, Т.Сеидов, У.Халилов, Э.Алиева, Ф.Гаджиева. – Б., 1983, – 54 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ETNOKOREOLOJİK VE ETNOMÜZİKOLOJİK KAYNAKLAR BAĞLAMDA “KASIM ÜLGEN” ÖRNEĞİNDE ELEŞTİRİLER VE DÜZENLEMELER

Aziz Ali ELYAĞUTU* & Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU**

Özet

Günümüzde halen, Türk Halk Dansları Evreni’nde, Etnokoreolojik, Etnomüzikolojik ve Folklorik değerde, nitelikli kaynak genel bir ihtiyaç durumundadır. Konu ile ilgili kaynakların, özellikle Kars ve Iğdır özelinde, üzerinde çalışılması gerekmekte olduğunu düşünmekteyiz.

Sayın Kasım Ülgen’in kitabı, işleniş açısından günümüzdeki, yazarların dahi ele almayı tercih etmedikleri bir zorluk derecesidir. Kasım Ülgen örneğinde görüldüğü üzere, günümüze ulaşan bilgilerin, dönem koşulları düşünüldüğünde (dans notatörünün olamaması vb.) hiç değilse müzik notasının günümüze doğru nitelikler ile gelmesi her açıdan önemli ve yararlı olacağını düşünülmektedir.

Bu aşamada, bu çalışmanın bir eleştiri değil, kitabın var olma şeklini benimsemiş yazar-araştırmacılar olarak, eksik olabilen, onay gereken, düzeltme gereken konular üzerinde katkıda bulunmaktır. İnceleme konusu kitap içerisinde, dikkat çekilmesi gereken diğer konuları da, zaman içerisinde bu çalışmaya ekleyeceğiz.

Kitap incelendiğinde, yazarın danslar için örneklediği resimlerin, yöre giyimini tanımlayacak-açıklayacak deliller olmadığı düşünülmektedir. Yazarın kullandığı dans notasyonu ise günün koşullarına göre, çabası ve yazımının, oldukça değerli olduğu düşünülmektedir.

Yazınsal kaynaklarımızın bilgi niteliklerinin, değer dereceleri, alanlarımızdaki çalışmalar ve bu çalışmalarımızın gelişimi açısından, özel önemlidir. Kaynakların gözden geçirilerek, var olan değerlerini, olası eksikler giderilerek, geleceğe bırakmak gerektiğine inanmaktayız.

Kitabı incelerken, çalışmamızda gerek daha önce gerçekleştirdiğimiz, röportajlardan, gerekse bu araştırma konusu danslar özelinde, yapılan röportajlar ile bir sonuç elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kasım Ülgen, Kars, Iğdır, geleneksel danslar, dans notasyonu, müzik notasyonu

CRITICS AND REGULATIONS ON THE EXAMPLE OF “KASIMULGEN” IN CONTEXT OF ETHNOCHOREOLOGICAL AND ETHNOMUSICOLOGICAL SOURCES

Abstract

Today, in the Universe of Turkish Folk Dances, there is a general need for qualified resources with Ethnochoreological, Ethnomusicological and Folkloric values.

We think that the resources related to the subject, especially in Kars and Iğdır, need to be studied.

Mr. Kasım Ülgen's book, in terms of writing technique and content, is a degree of difficulty that even today's writers do not prefer to deal with.

As can be seen in the example of Kasım Ülgen, it is thought that, considering the conditions of the period, the information reaching today, at least with the correct qualities of the musical note, will be important and useful in every respect.

At this stage, this study is not a criticism, but as writer-researchers who have adopted the way the book exists, it is to contribute on the issues that may be missing, need approval and correction. In the book that is the subject of the review, we will add other issues that need attention to this study in time.

* Öğr. Gör., Okan Üniversitesi Konservatuarı, alielya@gmail.com

** Dr. Öğr. Üys., Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, dcantekin@sakarya.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

When the book is examined, it is thought that the pictures that the author has sampled for dances are not evidence to define and explain the local dress.

The dance notation used by the author is considered to be very valuable according to the conditions of the day, his effort and writing.

The information qualities and value levels of our literary resources are of special importance in terms of the studies in our fields and the development of these studies.

We believe that the resources should be reviewed and the existing values should be left to the future by eliminating possible deficiencies.

It is thought that the studies in this scope-content can be taken into consideration and applied by universities etc. will make significant contributions to the field.

While examining the book, a result has been obtained in our study, both from the interviews we have done before, and from the interviews made specifically for the dances that are the subject of this research.

Keywords: Kasım Ülgen, Kars, Iğdır, Traditional dances, dance notation, music notation

1. Giriş

Günümüzde, halkların ve kültürlerinin tanımlanması-tanımlanabilmesi için, Etnomüzikoloji ve Etnokoreoloji bilim dallarında üretilen doğru bilgilere ulaşmak, tercih edilebilecek yollardandır.

Halk danslarımız için kaynak aradığımızda, bu durum özellikle, Kars (ve sonradan il olması nedeni ile de ayrıca Iğdır) İli'nde uygulanan danslara dair, yazılı kaynak konusunda, önemli bir eksiklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

2017 Yılında, 3. Uluslararası Müzik ve Dans kongresinde sunulan, Kafkas Halk Dansları Evrenli Çalışmamızda, yöreye ait, cumhuriyetin kuruluşu itibarı ile yeniden belirlenen sınırlar ve demografik unsurlara göre, bu tarihin dolaylarında veya sonrasında, günümüze ışık tutacak yazınsal kaynak eksikliği veya azlığının söz konusu olduğu gözlemlenebilir bir gerçektir. Bu nedenle, 2017'de sunulan çalışmamızda⁵, “Alan Araştırması” kapsamında, kaynak kişilerle röportaj vb. yollar ile veri edinilmesi veya var olan verilerin, onayı veya aksi yönde olabilecek görüş veya ispatların tespiti yolunda bir uygulama yapılmıştır. Bu çalışmanın çarpıcı sonuçlarından biri de, yazılı kaynağın, yok denecek kadar az olmasıdır. Kaynak eksikliği, yöreye ait nitelikli bilgilere ulaşmayı zorlaştırdığı gibi, kültüre dair yanlış bir hafıza oluşmasına da sebep olabilmektedir.

Bu çalışmanın amacı Kars ve Iğdır illerindeki etnografik muhtevanın tespiti ve tasnifi için bilgi kaynaklarını doğru değerlendirmeye çalışmaktır. Kaynakları yazıldıkları dönemin şartlarına göre değerlendirerek, süzgeçten geçirmek ve halkın hafızası ile kaynaktaki yazılan bilgileri karşılaştırarak bilgilerin doğruluğunu teyit etmektir. Bu çalışma aynı zamanda 1940'lı yıllarda yazılmış olan müzik ve dans notasyon sistemlerinin transkripsiyon çalışmasıdır. Danslar ve müzikler evrensel olan sistemlere dönüştürülerek günümüzde de okunabilmeleri sağlanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmanın sürecinde, kendilerine ulaştığımız yöre dans ustaları, yöre usta öğreticileri, öğretmenleri, yöre halkı, yöre müzisyenleri, akademisyenler haricinde, nadir de olsa, yazınsal

⁵ Bkz. Aziz Ali Elyağutu (2017), Kafkas Halk Dansları Gerçekleri Belirleme ve Tanımlama Araştırması ve Türkiye Coğrafyası'nda Uygulanan Kafkas Dansları, Muğla.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kaynaklara da, ulaşılmıştır. Ancak bir kaynakta, hem müzik notasyonu, hem dans notasyonu, hem de dans ile ilgili diğer folklorik değerlerin tanımlandığı, yani Etnokoreoloji ve Etnomüzikoloji ve folklorik bilgilerin içeriklerinin, bir arada sunulduğu nadir bir kaynak olarak Kasım Ülgen'in, 1944 basımlı kitabı özel önem taşımaktadır.

Ancak, bu aşamada, yazılı bir kaynak olması nedeni ve önemi çerçevesinde, araştırmamız döneminde, “bilgiye ulaşmak, onaylama, arşiv desteği” vb. gibi doğal ve bilinen gereksinimler ile kitabı incelediğimizde, kitaptaki birçok verinin onaya ihtiyacı olduğunu gözlemledik. “Bilgi niteliği” açısından, alan araştırmamız sırasında, görüşme yaptığımız kişilerden elde edilen verilerle karşılaştığımızda, bu kitabı, kaynak olarak kullanmamaya ve olası en uygun ve yakın zamanda da, konuyla ilgili görüş ve tespitlerin yayınlaması düşüncesi ile kaynak olarak kullanılmamıştır. Bilgi niteliği bilimsel bir veri oluştururken özel önemli bir durumdur. Kasım Ülgen- Kars Oyunları 1944 özel önemli bir kitap olsa da, bu kitabın içeriğinde yapılan bu çalışma, aslında bir anlamda kitabı – yazarı ama en önemlisi “bilgiyi nitelendirmeye ve o bilgiye ulaşacak araştırma ve araştırmacıları korumaya yönelik bir çürettir. Çalışmamızın örneklemini “Enzeli ve Düz Yallı” danslarıdır. İnceleme yöntemi olarak da, bu dansların müzik ve dans notaları incelenmiş, dans notaları Kinetografi/Laban ile yeniden yazılmıştır.

Araştırma göstermiştir ki, günümüzde, Kars ve Iğdır İllerinde uygulanan danslarda artık;

- Eski ve Yeni (Regslar-Oyunlar) Danslar
- Toy (Regslari-Oyunları) Dansları ve Ekip (Regslari-Oyunları)

Gibi tanımlamalar ve uygulamaların varlığı söz konusudur. Bunların yanı sıra, aynı köken ve kaynaktan beslenmelerine ve yakın bir döneme kadar, aynı il adı ile anılan-taninan-kabul edilen, bu yöre dansları, günümüzde;

- Kars Ayşad'ı - Iğdır Ayşad'ı, Kars Gazağı'sı - Iğdır Gazağı'sı gibi ayrımlara kadar ulaştığı tespit edilmiştir.

1.1. Enzeli

“Enzeli, Azeri oyunudur. Azerbaycan'da, Hazer denizi sahilinde, Enzeli kasabasına izafeten isim almıştır. Daha ziyade kadınların, kızların oyunudur. Ekseriyetle tek oynanır, bir kız bir erkek te karşılıklı oynar. Bu oyunu bütün güzelliği birinci derecede kolların ve ellerin hareketindedir. Kadim Mısır danslarında olduğu gibi kollar ve eller büyük bir ifade kabiliyeti alır. Sonra da vücut hareketlerindeki ahenk gelir” (Ülgen, 1944:15). Yine aynı kitapta Kasım Ülgen, Enzeli dansına ait kıyafeti aşağıdaki gibi resmetmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Şekil 15. Enzeli Dansını Uygulayan Kadın Figürü, (Ülgen, 1944:43)

ENZELİ

Allegro

mf

10 11 12 Allegretto 13 14

15 16 17 18

19 20 21 22

mf

23 24 25 26

27 28 29 30

p

D.C.

Şekil 16. Enzeli, (Ülgen, 1944:40-41)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bu dansın, müzik notasının, Finale müzik notasyon programı ile müzik ve Kars Dansları öğretmeni, Sayın Ahmet Söğüt tarafından yeniden, yazılmış hali:

KAYNAK KİŞİ

Kasım ÜLGEN

ENZELİ

KARS HALKEVİ YAYINLARI

1944

Nota yazım

Ahmet SÖĞÜT

The musical notation for the Enzeli dance is presented in seven staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff includes a measure with a rest. The fourth staff features a sequence of eighth notes. The fifth staff has a measure with a rest. The sixth staff continues the melody. The seventh staff concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Şekil 17. Enzeli Dansının Notası

Müzik notası incelendiğinde yaptığımız tespitler şunlardır;

- 1- Bu notalardaki melodi seslendirildiğinde, Kars Dansları içerisinde, artık “eski danslar” içerisinde sınıflandırılarak tanımlanan, “Azerbaycan” (veya bir başka adı ile “Gözel Gız”) olarak tanımlanan dansın melodisine benzerlik gösterdiği görülmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- 2- Gerek Kars ve Iğdır, gerek Azerbaycan, gerekse Ermenistan'da bu dansın melodisi hiçbir şekilde 2 zamanlı olarak görülmemektedir. Bu dans uygulandığı her yerde, (3) 6 zamanlı olarak uygulanmaktadır.
- 3- Ne 2017 tarihli sunum hazırlıkları sırasında yapılan alan araştırması kaynaklarımızdan, Ne de bu çalışma için yaptığımız görüşmeler sırasında, Enzeli Dansı için, yukarıdaki melodiyi (veya benzeri bir melodiyi) ileten olmamıştır. Ancak, Kasım Ülgen kitabındaki melodiye benzer bir melodiyi "Azerbaycan" adlı dans için tanımlamışlardır. Bu melodi aşağıdaki gibidir:

YÖRESİ
KARS

KAYNAK KİŞİLER
Murat KARAÇANTA
Alpay Han KARAYEL

AZERBAYCAN

TARİH
10/03/2021
NOTA YAZIM
Ahmet SÖĞÜT





VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ahmet SOĞUT

2

Şekil 18. Azerbaycan dansının müzik notası

Ancak, Azerbaycan'da bu adla tanımlanan dans, Sayın Rauf Behmenli'nin 2002 Yılında Adıoğlu Neşriyat tarafından basılan "Azerbaycan Halk Regsleri kitabında aşağıdaki gibi notaya alınmıştır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ
BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

1 **AZƏRBAYCAN
AZERBAIJAN**

Allegretto

The musical score is written in 3/8 time and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes a first ending and a second ending. The key signature has one flat (B-flat). The score is written on ten staves. The first staff starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The score includes various ornaments (trills, grace notes) and dynamics (f, p, D). The score ends with a double bar line and repeat signs.

Şekil 19. Azerbaycan dansının notası (Behmenli, 2002:19-20)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bu melodi ise dönemin Kars ve çevresinde ve yayılma yolu ile göç alan büyük illerde başka ad ile uygulanmıştır.

Bu noktada, Sovyet döneminin yarattığı ve yaşanan “iletişimsizlik” durumu, halklar ve kültürler arasında bir engel olamadığını, ancak göçler sonrasında, oldukça zor zamanlar geçiren halkların, tekrarlama pratiklerini, oldukça uzun zamanlar yaşayamamaları nedeni ile bazı hafıza kayıpları yaşadıkları ve bunun yerine de, ulaşabildikleri bilgileri dönemlerine ve kendilerine göre uyguladıklarını ifade etmek yerinde olacaktır. Bu durumu Türkiye’de, Kars ve Iğdır’da uygulanan birçok dansın yazanı veya yeniden kurgulayan önemli bir halk sanatçısı Turgut Akıl “Yazdım... Çünkü ihtiyacımız vardı. Kimi zaman bir dansa başlıyor sonra gerisini getiremediğimiz oluyordu. Yani belleğimiz zayıflamıştı. Birçok bilgi yok gibiydi. Tabii beylik o çok bilinen danslar hafızadaydı ama az uygulanan, kişiye özel vb. gibi olanlar vs. unutulmuştu. Biz de yazdık. Belediye bize bir yer vermişti bölgede. Oradaki odamızda müzisyenler, Celal Baydak, Öztürk Aras diğerleri, toplanır Bakü radyosunu dinler melodiyi oradan alıp üstüne dansı yazardık. Ben, Aziz Gençler... Ancak bir şeye her zaman ve kesinlikle dikkat ettik. Halkın uygulayamayacağı bir şey yazmadık. Bundan dolayı da o danslar bu zamana kadar oynandı ” (Akıl ile kişisel görüşme, 23.09.2017).

- 4- Dansın kostümleri ile ilgili olarak kitapta paylaşılan resimde ise ne Kars ve Iğdır, ne de Azerbaycan giyimlerinde bu türlü bir giyim bulunmamaktadır. Bu konuya en bariz örnek olarak Kadın Kıyafetinin etek boyu uzunluğunu ilk önemli farklılık olarak sunabiliriz. Kaldı ki, bu yörelerin giyim kuşam konularını, gerek Türkiye’de, gerekse Azerbaycan’da çalışan hiçbir araştırmanın yazınsal kaynağında, kitaptaki resim ile örtüşen bir delil yoktur⁶.
- 5- Dansın adı ile ilgili açıklamalara Sayın Rauf Behmenli’nin 2002 Yılında Adıoğlu Neşriyat tarafından basılan “Azerbaycan Halk Regsleri kitabında; “Hali hazırda, Cenubi Azerbaycan arazisinde, büyük liman şehrinin adıdır. Kadimde bu şehir Pehlevi adı ile tanınmıştır” (Behmenli, 2002:10) şeklinde bahsedilir. Behmenli, dansların notalarını da, aşağıda gösterildiği gibi kayda geçmiştir.

⁶ Kostüm ile ilgili bilgilerin detaylarına ulaşmak için bkz. M. Tekin KOÇKAR “Eskişehir Yöresinde Kafkasya Göçmenlerinin Giyim – Kuşam ve Süslenme Kültürü”; Adli AYTER “Kafkas Yöresi Giyim Kuşamında Süslenme”;

Arzu Mammadova “Azerbaycan’ın 19 yy. Yöresel Kıyafetleri; Türkiye Kültür Portalı, Giyim Kuşam-Kars.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

30. **ƏNZƏLİ**
ANZALI ✓

Allegretto

Şekil 20. Enzeli Dansının Müzik Notası (Behmenli, 2002:44-45).

- 6- Çalışmamızda, 1950'li yıllara kadar zaman derinliği veren kaynak kişilerimiz, Enzeli Dansı için ancak melodi örneği verebilmişlerdir. Dans ile ilgili bir veri sunamamışlardır.
- 7- Şekil 11. Enzeli dansının Kasım Ülgen'in kendi hareket yazım sistemi ile notaya aldığı orijinal görselleri içermektedir.



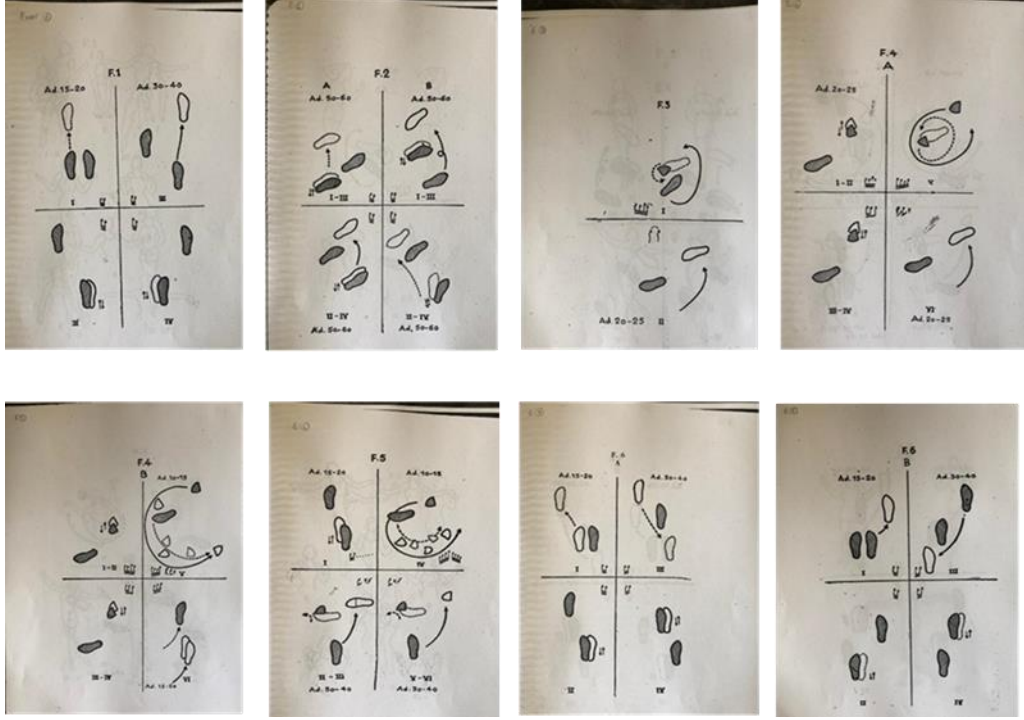
VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Enzeli Dansı

Notaya alan: Kasım Ülgen

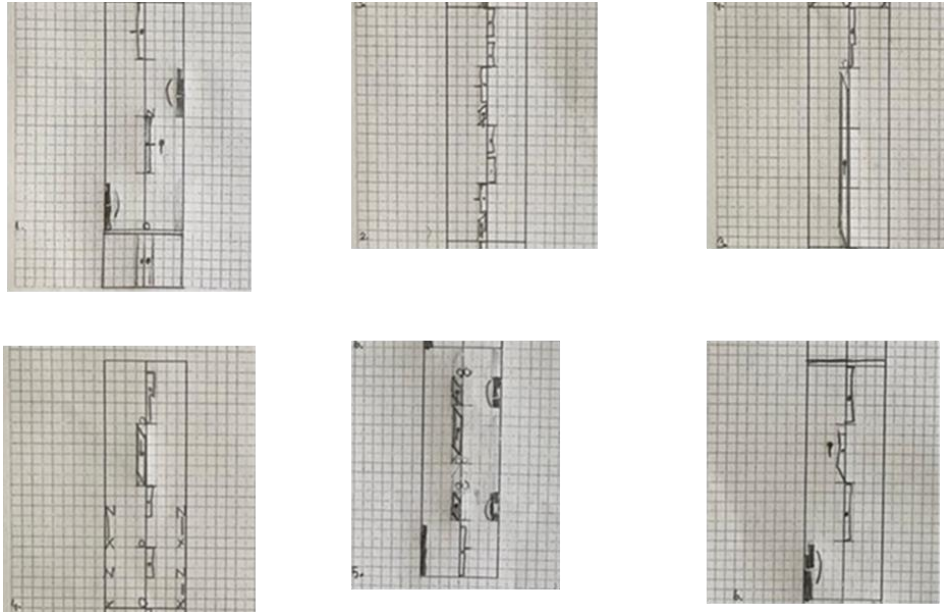


Şekil 11. Ülgen Notasyonu İle Enzeli Dansı (Ülgen, 1940:54-74)

Dansın deşifresi yapıldıktan sonra Kinetografi/Laban ile yeniden dikte edilmiştir. Şekil 12. de dansın yeniden notaya alınmış hali yer almaktadır.

Enzeli Dansı

Notaya Alan: Dilek Cantekin Elyağutu



Şekil 21. Ülgen'in notasyonunun Kinetografi/Laban ile yeniden yazımı



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kasım Ülgen'in sistemi değiştirilmeden, olduğu hali ile Kinetografi/Laban ile notaya alındığında birkaç ayrıntı dikkatimizi çekmiştir. Bu tespitler yazılırken resimler ile anlatımların karışmaması için sayın Ülgen'in kullandığı "figür" ifadesi kullanılacaktır.

1. I. Figürde "sol ayağın öne doğru atılması" ifadesinden anladığımız, sol ayağın sagittal düzlemde öne doğru uzatılmasıdır. Ancak Ülgen'in sembollerinden ayağın düz mü yoksa diz ekleminde bir fileksiyon ile mi öne uzatılacağı ve eğer bir fileksiyon var ise bunun derecesi anlaşılammamaktadır.
2. Ülgen'in sisteminde ayaktaki destek veya desteksizlik durumu anlaşılammamaktadır. Bu ayrıntı kitapta notasyon yazımından önce yaptığı ve bütün figürlerini tek tek yazdığı kısımdan anlaşılabilir. Aynı zamanda hareket eden bacağın durumuna dair herhangi bir sembol, belirteç kullanılmamıştır.
3. Tespit ettiğimiz bir diğer nokta ise, ayakların birbirleri ile ve zemin ile olan mesafelerinin belirtilmemiş olmasıdır. Ülgen'in yaptığı açıklamalar kısmında "bir ayak boyu", "iki ayak boyu" gibi ifadelerin sembol karşılıklarının görülememiştir. Kinetografi/Laban uyarlamasında Ülgen'in sözel ifadeleri dikkate alınmıştır.
4. II. Figürde, sol ayakla daire dışına yapılan dönüşten sonra desteğin hangi ayakta kaldığına dair bir ifade ifadeler net değildir. Eğer destek sol ayakta kalmış ise, Ülgen'in belirttiği gibi sağ ayakta bir sıçrama olabilmesi için önce desteğin sağ ayağa transfer edilebilmesi gerekmektedir. Aksi halde figür açıklamaları kısmında yazılmış "sağ ayak solun yanına gelirken sıçrar" ifadesi hatalıdır. Bu durumda sıçrama sol ayak üzerinde olabilir ve sağ ayak solun yanına gelir.
5. Ülgen sisteminde yalnızca 90° ve 180 dereceler sembolleştirilmiştir. Bir diğer durum ise derecelendirilmenin yalnızca ayak hareketlerine tanımlanmış olmalarıdır. Bu durumda vücudun diğer parçalarının dönüş ve rotasyon durumları anlaşılammamaktadır.
6. Enzeli Dansı için, Kars ve Iğdır özelindeki konu hakkında bilgilerine başvuru tüm "Kars Dansları" kaynak kişilerinden çok azı ismi dışında veri sunabilmiştir., Hemen çoğu, dans hakkında folklorik bilgi ve melodisi hakkında veri sunmuşlardır. Ancak dansın adımları ve koreografisi hakkında veri sunamamışlardır. Yalnız, 2017 yılındaki röportajımızda Turgut Akıl Hoca, Enzeli Dansını 1980'li yılların başında Kars'ta bir lisede uyguladığını belirtmiştir (Akıl ile kişisel görüşme, 23.09.2017). Dansın Türkiye'de koreografik anlamda en bütünsel verisini Sayın Turgut Akıl Hocamız bilmektedir. Hocamız ile daha sonra, yalnızca dansların yazımı için bir oturum dizisi kararlaştırılmıştır. Ancak bilindiği üzere bu bildirimizin de oluşturulma ve yayınlama sürecini kapsayan pandemi yasakları nedeni ile bu görüşme gerçekleştirilememiştir.
7. Enzeli Dansı için, Azerbaycan'da da, video görsel içerikli bir kaynak, tarafımızdan tespit edilememiştir. Konu ile ilgili olarak, bildiri sunularımız sürecinde, Bakü Koreografya Akademisi Rektör Yardımcısı Sayın Dr. Elmira Panahova ve Bakü Müzik Akademi Müzikolog Dr. Sayın Hatıra Hasanzade ile yaptığımız sohbet toplantısı sürecinde, konu hakkında bilgilerine başvurulmuştur. Dans hakkında bir notasyon veya bir video görsel bulunup bulunmadığı sorulmuştur. Ancak bu konuda bir veri olmadığını ifade etmişlerdir (Panahova ve Hasanzade ile kişisel görüşme, 28.05.2021). Dans ile ilgili Azerbaycan ve Türkiye kaynaklı veri açık iletişim – sosyal medya



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

hesaplarında da var olan müzik-video kayıtları bulunmaktadır⁷. Ermeni dans toplulukları ve veya dansçıların sahneledikleri Enzeli Dansı solo veya grup dans gösterileri, açık iletişim olarak sosyal medyada bulunmaktadır⁸. Bu aşamada özel bir durumu belirtmek yerinde olur. Dansı Sayın Ülgen'in kaynağından incelediğimizde, Ermeni dansçılar tarafından sahnelenen dansın bazı adım cümleleri ile örtüştüğü veya çok benzerlikler gösterdiği gözlemlenebilmektedir.

Kinetografi/Laban ile yazılan diktede Ülgen'in sözel ifadeleri dikkate alındığı için porte tamamlanabilmiştir. Aksi halde sadece Ülgen sembolleri ile bir denkleştirme yapmaya çalıştığımızda ifadelerin eksik kaldığı gözlenmiştir.

1.2. Düz Yallı:

“Kafkasya’da bar kelimesi kullanılmaz, bunun yerine yallı derler. Barbaşına da yallıbaşı denir. Bu oyun az figürlü, kolay ve herkes tarafından çabuk öğrenilebilecek bir oyun olması itibari ile çok taammüm etmiştir. Oyunun daha eğlenceli olması ve uzun oynandığı zaman yeknesaklığını gidermek için şimdilerde bazı ilaveler yapılmıştır ki bu, oyunun tarzını bozmamakla beraber onu güzelleştirmektedir. Bu ilave şöyledir; “halka dönerken arada durur, bütün oyuncular sırasıyla bu tevakkuflarda ortaya çıkarak tek başına aynı ayak figürleriyle oynarlar ve bu esnada halkadakiler tempoya uyararak el çırpırlar, ortadaki oynayarak yerine girer ve halk devrin yeniden başlar. Sonra yine durulur, ikinci oyuncu ortaya çıkar. Bu suretle asıl oyunun her tekerrürü, bu tek oynanışlarla fasılaya uğrar ve yeknesaklığı izale olunur. Hâlihazırda düğün ve balolarda, kadın erke beraber olarak en çok oynan oyun budur” (Ülgen, 1944:15-16).

Sayın Ülgen'in bu ifadesinden, günümüzde ve yakın tarihimizde Kars ve Iğdır çevresinde (Kars'ta) Iğdır Barı, (Iğdır'da) Abaskendi adı ile uygulanan dansı anlamaktayız. Günümüzde, Düz Yallı ismi ile uygulanmamaktadır. Düz yallı dansına ait kıyafet sayın Ülgen tarafından aşağıdaki gibi resmedilmiştir.

⁷ Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=pexto3E9OU8> Nemat Hüseyinov Enzeli Regsi (Erişim Tarihi: 14.07.2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=Dks8XZ2atrE> Müzisyenler: Akardeon- İslam Özınanır. Klarnet- Seyfi Aras. Davul- Adil Dönmez (Erişim Tarihi: 14.07.2021)

⁸ Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=MkPru52AvfE> State Dance Ensemble of Armenia (Erişim Tarihi: 14.07.2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=C9gEFw5dG5c> Solist Ashot Martirosyan (Erişim Tarihi: 14.07.2021)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Şekil 22. Düz Yalılı Dansını Uygulayan Kadınlar (Ülgen, 1944:88)

D Ü Z Y A L L I

Moderato

Allegro

Şekil 23. Düz yalılı dansının müzik notası (Ülgen, 1944:87)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yazarın dansı açıklamasından, dans ve müzik notasyonundan anlaşılabilirdiği kadarı ile Düz Yallı adı ile kitaba konu olmuş bu dans, güncelde Iğdır Barı'nın melodisi ve uygulanaşına referans oluyor.

Bu nedenle doğru bir karşılaştırma yapılabilmesi düşüncesi ile Iğdır Barı nota ve müzik dosyaları da birlikte sunulmuştur.

Bu dans notasının, daha güncel bir program ile Müzik ve Kars Dansları Öğretmeni, Sayın Ahmet Söğüt tarafından yeniden, yazılmış hali:

KAYNAK KİŞİ
Kasım ÜLGEN
KARS HALKEVİ YAYINLARI
1944

DÜZYALLI

NOTA YAZIM
Ahmet SÖĞÜT

The musical notation for Düz Yallı is presented in five staves, all in 4/4 time and G major. The first staff (measures 1-4) features a complex rhythmic pattern with triplets and a 4-measure rest. The second staff (measures 5-8) continues the pattern with a 3-measure rest. The third staff (measures 9-12) shows a similar pattern with a 3-measure rest. The fourth staff (measures 13-16) features a 3-measure rest. The fifth staff (measures 17-20) concludes the piece with a 3-measure rest.

Şekil 24. Düz Yallı dansının müzik notası



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

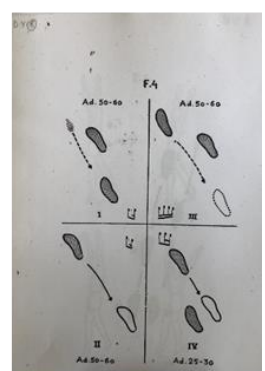
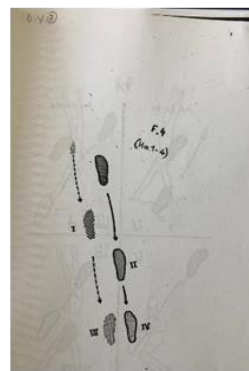
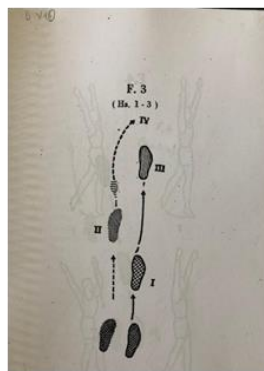
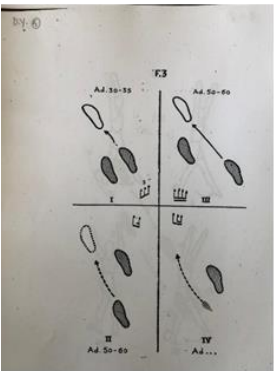
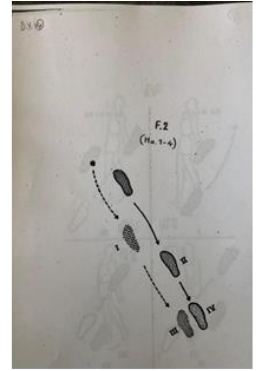
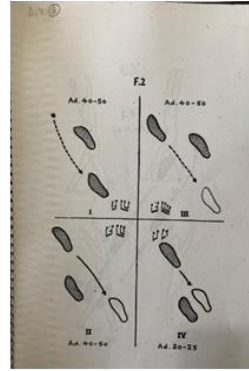
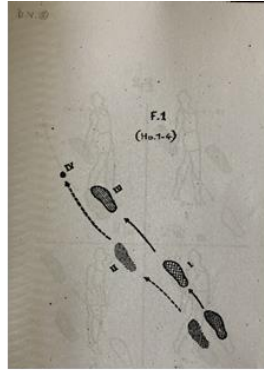
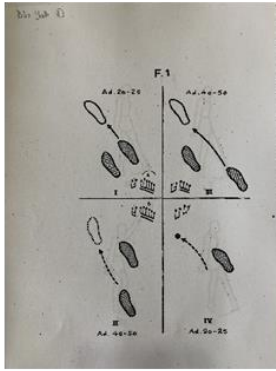
www.imdcongress.com



Şekil 25 Iğdır Barı'nın TRT arşivindeki nüshası (www.turkuler.com, 20.05.2021)

Düz Yallı

Notaya alan: Kasım Ülgen

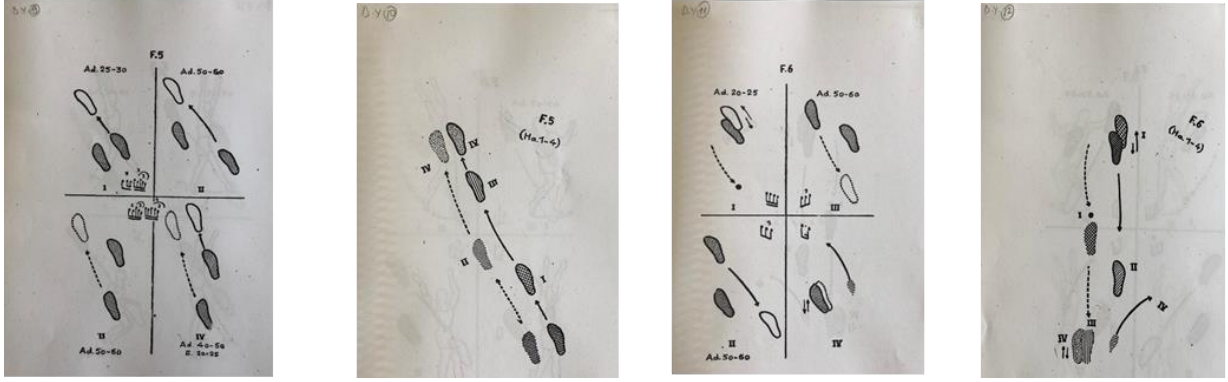




VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

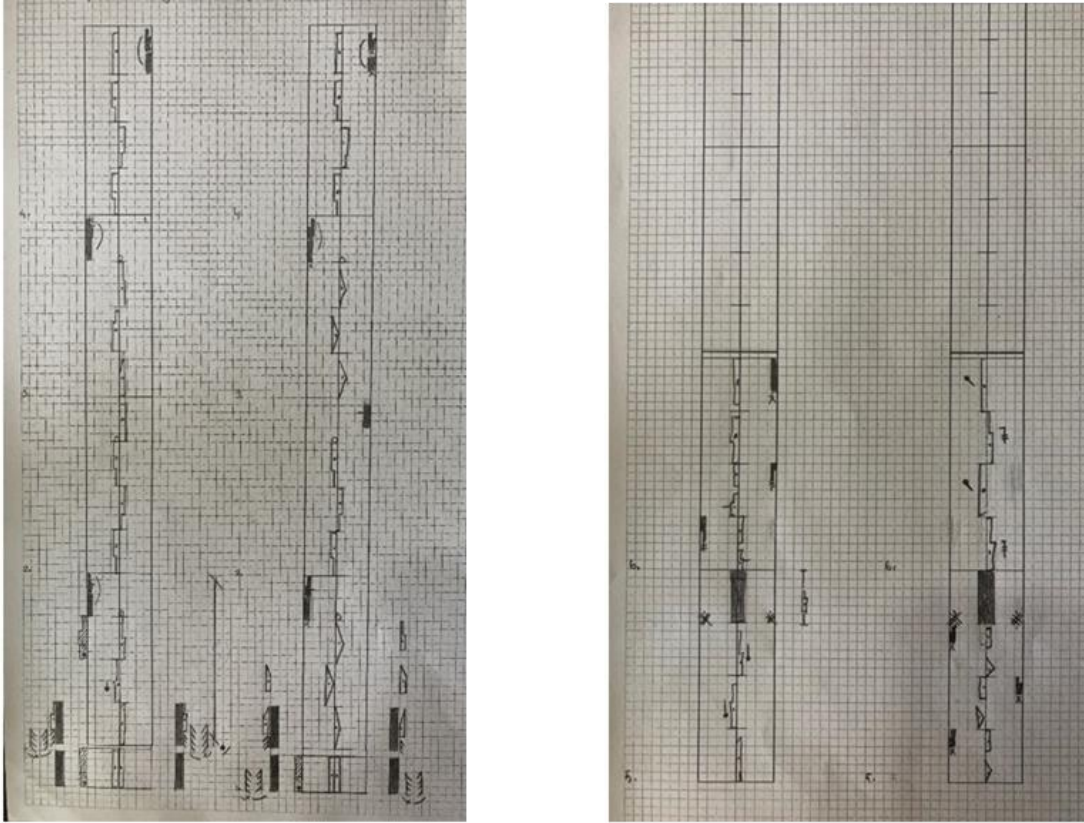
www.imdcongress.com



Şekil 26 Ülgün Notasyonu İle Düz Yallı (Ülgün, 1940:95-115)

Düz Yallı

Notaya Alan: Dilek Cantekin Elyağutu



Şekil 27. Ülgün'in notasyonunun Kinetografi/Laban ile yeniden deşifasyonu

Şekil 14'de, yukarıda belirttiğimiz nedenlerle, sol tarafta Sayın Ülgün'in, sağ tarafta da, aynı dansın günümüzde ve yakın geçmişte yörede uygulanan (İğdır Barı / Abaskendi) dansın notasyonu, bilginin kayda geçmesi ve karşılaştırma yapılabilmesi için verilmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

SONUÇ

Günümüzde halen, Türk Halk Dansları Evreni'nde, Etnokoreolojik, Etnomüzikolojik ve Folklorik değerlerde, nitelikli kaynak genel bir ihtiyaç durumundadır. Konu ile ilgili kaynakların, özellikle Kars ve Iğdır özelinde, üzerinde çalışılması gerekmekte olduğunu düşünmekteyiz. Sayın Kasım Ülgen'in kitabı, işleniş açısından günümüzde dahi, yazarların dahi ele almayı tercih etmedikleri bir zorluk derecesidir. Ancak, günümüzde dahi, müzik, dans ve folklorik değerleri yazacak düzeyde koreolojist, etnomüzikolog, etnokoreolog vb. kişileri yetiştirmek üzere, gereken eğitim programı yeterliliği veya olması, tartışmalı bir aşamadır. Bu nedenledir ki, her fırsatta, bu türden araştırmaların, en az dört kişilik bir ekip ile yapılmasını önemle ifade etmekteyiz. Kasım Ülgen örneğinde görüldüğü üzere, günümüze ulaşan bilgilerin, dönem koşulları düşünüldüğünde (dans notatörünün olamaması vb.) hiç değilse müzik notasının günümüze doğru nitelikler ile gelmesi her açıdan önemli ve yararlı olurdu.

Kitap içerisinde, dikkat çekilmesi gereken diğer konuları da, zaman içerisinde bu çalışmaya ekleyeceğiz. Bu aşamada, bu çalışmanın bir eleştiri değil, kitabın var olma şeklini benimsemiş yazar-araştırmacılar olarak, eksik olabilen, onay gereken, düzeltme gereken konular üzerinde katkıda bulunmaktır. Yazarın kitabında kullandığı dilin, bazı bölümlerinin (Osmanlıca ve Arapça etkisini kast edilmiyor), o tarihteki Türkçe'nin kullanım sentaks ve semantiğinde olmadığını düşünülmektedir.

Yazarın danslar için örneklediği resimlerin, yöre giyimini tanımlayacak-açıklayacak deliller olmadığı düşünülmektedir. Yazarın kullandığı dans notasyonu ise günün koşullarına göre, çabası ve yazımının, oldukça değerli olduğu düşünülmektedir. Yazınsal kaynaklarımızın bilgi niteliklerinin, değer dereceleri alanlarımızdaki çalışmalar ve bu çalışmalarımızın gelişimi açısından özel önemlidir. Kaynakların gözden geçirilerek, var olan değerlerini olası eksikler giderilerek geleceğe bırakmak gereklidir.

KAYNAKÇA

- AKIL, T. (2017, Eylül 23). Türkiye'de Uygulanan Kafkas Halk Dansları. (A. A. Elyağutu, Röportaj Yapan)
- ARMENIA, S. D. (2021, Temmuz 14). Enzeli regsi. Ermenistan.
- AYTER, A. (2008). Kafkas Yöresi Giyim Kuşamında Süslenme. *Halk Kültürü'nde Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslar Arası Sempozyumu*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniverstesi.
- BEHMENLİ, R. (2002). *Azerbaycan Xalq Reqşleri*. Bakü: Adıoğlu Neşriyatı.
- ELYAĞUTU, A. A. (2017). Kafkas Halk Dansları Gerçekleri Belirleme ve Tanımlama Araştırması ve Türkiye Coğrafyası'nda Uygulanan Kafkas Dansları. *III. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi*. Muğla.
- HASANZADE, H. (2021, Mayıs 28). Enzeli Dansı. (A. A. Elyağutu, Röportaj Yapan)
- Hüseynov, N. (2021, Temmuz 14). Nemat Hüseynov'un Garmon ile solo seslendirdiği Enzeli Regsi. Azerbaycan.
- İslam ÖZİNANIR, S. A. (2021, Temmuz 14). Enzeli Regsi. Türkiye.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- KOÇKAR, M. T. (2008). Eskişehir ve Yöresinde Kafkasya Göçmenlerinin Giyim Kuşam ve Süslenme Kültürleri. *Halk Kültürü'nde Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslar Arası Sempozyumu*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- MAMMADOVA, A. (2021, Haziran 30). Azerbaycan 19. yy Yöresel Kıyafetleri. Türkiye.
- MARTIROSYAN, A. (2021, Temmuz 14). Enzeli Dansı. Ermenistan.
- PANAHOVA, E. (2021, Mayıs 28). Enzeli Dansı. (A. A. Elyağutu, Röportaj Yapan)
- TRT. (2021, 6 20). İğdır Barı: www.turkuler.com, adresinden alındı
- ÜLGEN, K. (1944). *Kars Oyunları, Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları Kitap II*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KÜLTÜREL MELEZLİK VE DANS: TRAKYA ROMAN DANSLARININ ÖRNEKLEMESİ

Bülent KURTIŞOĞLU* & Seren ERAVCI & Bahar AKSOY*****

Özet

Trakya coğrafyasında yaşamakta olan Roman/Çingene topluluklarının düğün ve eğlencelerinde geçmişten günümüze icra ettikleri geleneksel dansların yanı sıra yıllarda bu geleneksel dansların beraberinde icra edilen "Hint" adını verdikleri yeni bir dans türü ortaya çıkmıştır. "Hint" adını verdikleri bu yeni dans türünün müzik ve hareket bağlamında "Bollywood" danslarına benzerlikleri tespit edilmiştir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda geleneksel Roman/Çingene dansı ve Hindistan kökenli "Bollywood" dansının melezleştirilmesi ile ortaya çıkan bu yeni dans çeşidinin ortaya çıkmasındaki başlıca sebebin medya, internet ve teknoloji kullanımının yaygınlığı olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışma içerisinde yukarıda bahsedilen melezleştirilmiş yeni dans türü ve buna bağlı diğer unsurlar, alan araştırmasında elde edilen görsel malzemeler eşliğinde sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çingene, Roman, dans, Hint, Bollywood.

CULTURAL HYBRIDITY AND DANCE: SAMPLING OF THRACIAN ROMANI DANCES

Abstract

In addition to the traditional dances performed by Romani/Gypsy communities living in the Thracian geography from past to present at their weddings and entertainment, a new type of dance called "Indian" has emerged in recent years along with these traditional dances. The similarities of this new dance type, which they call "Indian", to "Bollywood" dances in terms of music and movement have been determined. According to the researches, it has been determined that the main reason for the emergence of this new dance type, which emerged with the hybridization of traditional Romani/Gypsy dance and Indian origin "Bollywood" dance, is the prevalence of media, internet and technology use. In this study, the above-mentioned hybridized new dance genre and other related elements will be presented with visual materials obtained in the field research.

Keywords: Gypsy, Romani, dance, Indian, Bollywood.

GİRİŞ

Romanlar/Çingeneler dünya üzerinde her kıtaya yayılmış bir etnik topluluktur. Bu yayılma dolayısıyla buldukları bölgelerde yaşamakta olan diğer etnik topluluklar ile kültürel alışveriş içerisine girmişlerdir. Bu alışveriş sonucunda hem etkileşimde buldukları toplulukların kültürel değerleri zenginleşmiş hem de kendi orijinal kültürleri dünyanın her yerinde farklı ama kökte benzer yansımalar ortaya çıkarmıştır. Günümüzde Romanların/Çingenelerin en göz önünde olan kültürel öğeleri dans ve müzik olduğundan, bu değişimler ve etkileşimler de en çok bu dansları etkilemiştir. Bu etkiler sonucunda dünya üzerinde Roman/Çingene kültüründe son derece büyük bir çeşitlilik ortaya çıkmaktadır.

Bu durumu şöyle özetlemek mümkün olacaktır. Örneğin İber yarımadasında yaşayan Roman/Çingenelerin icra ettikleri danslarda İspanyol danslarının etkisinin açıkça görülmesi mümkündür. Benzer şekilde Doğu ve Orta Avrupa bölgesinde bulunan Roman/Çingenelerin danslarında Macar geleneksel danslarının etkisi, Rusya da yaşayan Çingenelerin danslarında

* Prof. Dr., Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. kurtisoglu@gmail.com

** Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı. seren.eravci@giresun.edu.tr

*** bahar.aksoy@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Bale” disiplininin etkisi, Anadolu’da yaşayan Çingenelerde bu bölgenin köprü vaziyeti gören bir bölge olmasından kaynaklı hem Balkan danslarının hem de Orta Doğu danslarının etkisi açıkça görülmektedir.

KÜLTÜREL MELEZLİK

Kelime kökeni olarak incelendiğinde “melez” kelimesi, Latince “hibrida” kelimesine karşılık gelmektedir ve “karıştırılmış bir şey” anlamında kullanılmaktadır. İki farklı türün bir araya gelmesiyle oluşan yeni bir tür de denilebilir. Melez, biyoloji alanına ait olan bir terim olarak ortaya çıkmış bir terim olsa da zamanla farklı birçok alanda, yeni anlamlarla kendine yer bulmuştur (Selçuk, 2017:60). “Melez sözcüğü, bilindiği gibi, genellikle açıkça belirgin etnik ayırmadan doğan çocukları tanımlamaktadır. Ama melezlik aynı zamanda kültürel bir durum olarak, bazı toplumsal ya da ailevi ortamlara, kültürel alışveriş ve yolculuk deneyimine bağlı bir zihniyet evreni olarak da tanımlanabilir” (Bourse, 2009:18)

Bir insan kendi kültüründen farklı bir kültürle karşılaştığında yani kısaca “yabancı” olarak nitelendirdiği unsurlarla karşılaştığında bu unsurları anlamlandırırken kendi kimliğinin ait olduğu toplumun değerleri bu unsurları karşılaştırma yoluna gitmektedir. Bu duruma sanat açısından bakacak olursak estetik değerler en önde gelir. Küreselleşmeyle ivme kazanan kültürel melezleşmenin yaşamın her alanında görüldüğü günümüzde, sanatın bundan yalıtık olmasının mümkün olmadığı açıktır. O da aynı ivmeyle yol alır. “Kültürel melezlik örnekleri her yerde, yalnızca yeryüzünün her köşesinde değil, birçok kültür alanında–bağdaştırmacı dinlerde, eklettik felsefelerde, karışık dillerde veya mutfaklarda ve mimarlık, edebiyat ya da müzikteki melez stillerde bulunuyor” (Burke, 2011:31). Kültürel melezlik hususuna bu çalışma özelinde dans perspektifinde bakıldığında akla ilk gelen soru dansın özünde ne yattığı sorusudur. Bu sorunun en temel cevabı da bedenin gerçekleştirdiği farklı hareketlerdir. Aslında bu farklılık melezliği anlatan esas noktadır. Kişi, o noktada olduğunun farkında bile olmadan melezlik sorusuna karşılık olarak pek çok cevabı da beraberinde getirdiği gerçeğiyle de karşılaşmış olur. Soru ve cevaplarla birlikte birbiriyle karşılaştırma yapmaktadır. Karşılaştırma yaparken de benzerlikleri ve farklılıkları düşünmektedir. Melezliğin dansa yansması farklı dans figürlerinin ortak ve simgesel yönlerini bedende yeniden var ederek keşfetmektir. Bunu anlayabilmek için dans etmek ve bedende anlam kazanan her hareketi tekrar tekrar yorumlamak gerekmektedir. Dansların korunması çabası günümüzde küçük bir endüstri oluşmasına sebep olsa da bununla ilgili pek çok tartışmayı ve girişimleri de beraberinde getirmektedir. Fakat bu durum melezliği beraberine getirerek yeni oluşumlara imkân vermektedir.

GÜNÜMÜZDE TRAKYA ROMAN/ÇİNGENE DANSLARI

Trakya bölgesi Roman/Çingene geleneksel danslarında erkeklerin de kadınların da kollarını yanda tam açık veya frontal düzlem üzerinde hafif dirseklerden kırk beş derece kadar kırık formda görmek mümkündür. Bugün Türkiye’nin her bölgesinde 9/8’lik “Roman havaları” olarak bilinen parçalarda hem Roman/Çingene kadınların hem Roman/Çingene erkeklerin de göbek attığı bilinmektedir.

Anadolu’da olsun Trakya’da olsun kültür “mozaik” formunda değil, ebru formundadır. Dolayısı ile Roman/Çingenelerin diğer etnik kökenlerden veya popüler ve de global kültürden etkilenişlerinin izleri görülmektedir. Türkiye’de giderek düğünlerin belli başlı noktalarda birbirlerine benzemelerinin etkileri de görülmektedir. Birçok farklı bölgede bulunan düğünlerde ya da izlenen görüntülerde “İstanbul Kasabı”, “Damat Halayı”, “Delilo” vb.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

farklı yörelere ve kültürlere ait popüler olmuş oyunların icra edildiği gözlemlenmiştir. Gerçekleştirilen gözlemlerde 30 yaş ve üzeri Roman/Çingenelerin dans icra ederlerken alt beden hareketlerinin yere daha yakın olduğu gözlemlenmiştir. Fakat yaş ortalamaları daha küçük olan bireylerin ise tabiri caizse “zıplayarak” oynadıkları Trakya’nın çeşitli bölgelerinde bulunan düğünlerde gözlemlenmiştir.

CELALİYE MAHALLESİ ÖRNEĞİ

2012 yılında İstanbul ili Büyükçekmece ilçesi Celaliye mahallesinde burada yaşayan Çingene/Roman topluluğunun dans ve müzik kültürünün araştırılmasına yönelik olarak gerçekleştirilen alan çalışması esnasında bu topluluğun kendi geleneksel dans ve müziklerinin icrasının yanı sıra daha önce bu topluluklardan görmeye pek de alışkın olunmayan türde icraların gerçekleştirildiği de tespit edilmiştir.

Romanlar Celaliye Mahallesi’nde uzun yıllardır varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu duruma bağlı olarak Celaliye Mahallesi’nin büyük bir çoğunluğunun başka etnik kökenlere sahip bireylerin olması, geçmiş yıllarda aynı mekanlarda (tarla, bahçe vb.) çalışmaları ve aynı mahalle sınırları içerisinde ikamet etmeleri gibi sebeplerden dolayı bir kültür alışverişi söz konusu olmuştur. Son yıllarda bu kültür alışverişinin beraber geçirilen yıllar sonucunda doğru oranda artış gösterdiği düşünülmektedir. Bu sebeple geçmiş ve günümüz dans kültürleri ayrı ayrı ele alınmalıdır.

2012 yılında gerçekleştirilen alan çalışmasında bu beldede yaşayan Çingene/Romanların dans kültürlerinde çeşitli değişimlerin var olduğu tespit edilmiştir. Hem yapılan gözlemler hem de konu ile alakalı gerçekleştirilen kişisel görüşmeler bu değişimlerin kanıtı niteliğinde olmuştur. Yapılan gözlemlerde yaşları 10 ile 14 arası olan Çingene/Roman kızların “Hint” olarak adlandırdıkları ve 4 zamanlı ritmik kalıplar içerisinde sadece darbuka ve bendir ile eşlik edilen bir dansı sokakta gerçekleştirdikleri günlük bir eğlencenin içerisinde icra ettikleri görülmüştür. Kendilerine bu dansı ne kadar süredir icra ettikleri sorulduğunda ise bu dansı iki veya üç yıldır icra ettiklerini belirtmişlerdir (Cevizli ile kişisel görüşme, 29.08.2012). Bu dansı nereden öğrendikleri sorulduğunda ise “bütün Romanların kökeni Hindistan’dır” cevabı alınmıştır. Kızların bu dansları internette izledikleri Hint filmlerinden ve bir video paylaşım sitesi olan “You Tube” aracılığıyla öğrendikleri belirtilmiştir (Dilara Süğütlü ile kişisel görüşme, 29.08.2012).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Resim 1 - "Hint" olarak adlandırılan dansı icra eden bir Celaliye Roman kız çocuğu (Dilara Sügütlü)

Gerçekleştirilen bu görüşmelerden birkaç gün sonra bahsedilen mahallede yaşamakta olan bir başka Çingene/Roman kökenli birey olan Sercan Sügütlü'nün evlilik düğünü vardır. Düğünden birkaç gün öncesinde satın alınan, yaptırılan veya kiralanın kıyafetler görülmeye gidildiğinde giyim-kuşam geleneğinin de eskiye oranla bir hayli değiştiği saptanmıştır.



Resim 2 - Sercan Sügütlü'nün eşi Nur Sügütlü'nün kına ve düğünde giyeceği kıyafetler

Yukarıda yer almakta olan Resim 2'de Sercan Sügütlü'nün eşinin düğünde ve kına gecesinde giyeceği kıyafetler görülmektedir. Kıyafetlerin arasında dört adet Hint tarzı kıyafetin oluşu dikkat çekmektedir. Kendilerine bu kıyafetler sorulduğunda Hint kıyafetlerinin son birkaç yıldır kına gecelerinde tercih edildiği söylenmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Resim 3 - Süğütlü çiftinin kınasında ve düğününde giyeceği kıyafetleri elinde tutan bir Celaliye Roman/Çingene kızı olan Dilara Süğütlü

Yukarıda yer almakta olan Resim 3’te ise düğünde bulunan diğer Roman/Çingene kızlarının da Hint tarzında kıyafetlerini tercih ettiği görülmektedir.

Düğünden önce gerçekleştirilen Süğütlü çiftinin kına gecesinde yaklaşık bir saat aralıklar ile üç kez yere yolluk serilmekte, gelin evden Hint tarzındaki kıyafeti ile çıkmakta ve eşlik olarak Bollywood stiline bilinen parçalarından olan Şahmaran, Ringa Ringa ve kendi geleneksel kültürlerinden dokuz zamanlı Roman/Çingene müzikleri canlı olarak icra edilmektedir. Aşağıda Resim 4’te de görüldüğü üzere burada gelin bu danslar için özel olarak hazırlanmış kıyafetleri ile birlikte yerde serili olan yolluk üzerinde ve çevresinde Bollywood stili bu dansları icra etmektedir. Bunun yanı sıra damat ise kendi geleneksel bir müzik aleti olan asma davul ile geline eşlik etmektedir. Müzikte ana sazlar klarnet ve asma davuldur. Gerçekleştirilen gözlemde klarnet icracısının ünlü Şahmaran filmine ait film müziğini çok fazla bilmiyor olmasından kaynaklı olarak düşünülen kısmen hatalar içeren icrası bu geleneğin Celaliye Mahallesi’nde yaşayan Roman/Çingeneler için henüz yeni bir gelenek olduğunu düşündürmektedir. Roman/Çingenelerin kendi geleneksel danslarından böylesine farklı bir kültüre ait olan bu dansları, kendi geleneksel eğlence kültürlerinin içerisine bağımlı müzik ve giyim-kuşam öğeleri de dahil olacak şekilde adapte etmiş olmaları ve buradan kendilerine ait yeni bir dans-müzik geleneği ortaya çıkarmış olmaları kültürel melezliğe iyi bir örnektir. Ayrıca kişisel görüşme gerçekleştirilen Roman/Çingeneler de başlangıç tarihini tam olarak hatırlamamakla beraber bu geleneğin çok yeni olduğunu dile getirmektedirler.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Resim 4 - Gelin ve damat tarafından Hint gelenekleri icra edilirken

Celaliye Mahallesi'nde yaşayan Roman/Çingeneler tarafından benimsendiği ve eğlence kültürlerinin içerisine dahil edildiği görülen Hint kökenli dans ve müzik unsurlarının da medya tarafından elde edilen bilgilere dayandığı söylenmektedir. Medya aracılığı ile kökenlerinin Hindistan'a dayandırıldığı da söylenmektedir (Tohumcu 2012:40). Dansların ne şekilde öğrenildiği sorulduğunda medyadan faydalandığı, çeşitli video paylaşım sitelerinden yararlandığı, çeşitli Hint filmlerinin izlendiğinden ve dinlenen müziklerden kendilerinin de dans yarattıkları da vurgulanmıştır (Gizem Sügütlü ile kişisel görüşme, 29.08.2012).

SONUÇ

Sonuç olarak; Beden kendini deneyimlerken ait olduğu toplumun yaratıcısı ve kültürü yansıtan ayna rolünü üstlenir. Böylece beden, kendi kültüründen farklı bir kültürün bedenine büründüğünde otantik olarak adlandırılan her hareketin tercümanı olur ve bunu farklı hareketler vasıtasıyla kişiye yansıtır. Her ne kadar genellikle solo ve doğaçlamaya dayalı danslar olsalar da kültürün karakteristik yapısını içeren ve yansıtan bir yapısı olduğunu söylenebilir. Melezlik bizden olanı ya da olmayanı anlamlandırırken kendi bulunduğumuz toplumun değerleri ile karşılaştırmamıza yardımcı olur. Bu durumda sanatın estetik değerlerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bedenin gerçekleştirdiği farklı hareketlere incelendiğinde ortaya çıkan her yeni ve farklı hareket kümesi melezliği anlatmaktadır. Karşılaştırma yapmak ve aralarındaki bağlantıları farkına varmak adına yapılacak her yeni dans pratiği ise farklı ve ortak yönlerin keşfi açısından önem teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Bourse, M. (2009). *Melezliğe Özgü*. Işık Ergüden (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Burke, P. (2011). *Kültürel Melezlik*. Mustafa Topal (Çev.) İstanbul: Asur Yayınları.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Cevizli, A. (2012). Kişisel Görüşme. Görüşme Tarihi: 29 Ağustos 2012.
- Selçuk, E. (2017). Sanatta Kültürel Melezleşme. *Tyke Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 57-70.
- Süğütlü, D. (2012). Kişisel Görüşme. Görüşme Tarihi: 29 Ağustos 2012.
- Süğütlü, G. (2012). Kişisel Görüşme. Görüşme Tarihi: 29 Ağustos 2012.
- Tohumcu, Z. G. G. (2012). *Kültürel Üretim, Bedensel Değişim, Kimliksel Dönüşüm: Türkiye'nin "9/8lik" Roman Dansı*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Doktora Tezi.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Lİ İNHAI'NİN PİYANO YAPITI "SİYANGSİAOGU" NUN MÜZİKAL YAPI ÖZELLİKLERİ

Chen QIANQIU*

Özet

Li Inhai, Çin müzik sanatının en parlak temsilcilerinden biridir. Çin akademik müzik tarihinde Li Inhai'nin adı çeşitli müzikal yaratıcılık alanlarıyla ilişkilendirilmiştir. Yetenekli bir besteci, önde gelen bir bilimsel araştırmacı ve önde gelen bir öğretmendir. Li Inhai, Çin geleneksel müziği alanındaki en ikonik müzikolojik çalışmalardan biri olan "Han üslubu ve onun armonisi" (1959) bilimsel eseri Çin'de bilimsel müzikal düşüncenin gelişiminde önemli yer kapsamaktadır.

Li Inhai'nin zengin beste mirasında, piyano parçası "Siyangsiaogu" özel bir yere sahiptir. Bu çalışmada, Çinli piyano bestecisinin yaratıcılığının önde gelen eğilimlerinden biri, ÇHC'nin geleneksel ulusal enstrümanlarının sesinin orijinalliğini tasvir etmek için piyano aracılığıyla canlı bir uygulama buluyor. İncelenen çalışmanın başlığı kelimenin tam anlamıyla "Çin flütü ve alacakaranlıkta davul" olarak çevrilmiştir. Besteci, ilk sestten son sese kadar, Xiao'nun flüt ve davul seslerinin özelliklerini, Çin geleneksel kültürüne yabancı bir müzik aletinin etkileyici araçlarıyla aktarmaya çalışıyor.

Sunulan çalışmada, bestenin yazarının geleneksel Çin enstrümanlarının orijinal müzik sözlüğüne mümkün olduğunca yaklaşmak için hangi müzik dilini kullanabileceğine dair bir analiz yapılmıştır. Çalışmanın metodolojik temeli, müzik dilinin tüm unsurlarının ayrıntılı bir teorik analizinin yanı sıra klasik müzik formlarının teorik çalışmaları temelinde çalışmanın yapısının bir analiziydi.

Analize dayanarak Li Inhai'nin piyano parçası "Siyangsiaogu" nun müzik dilinin özgünlüğü hakkında sonuçlar çıkarıldı.

Anahtar Kelimeler: piyano parçası, Çin müziği, Xiao flüt, davul, müzik dili, form.

THE PECULIARITY OF THE MUSICAL LANGUAGE OF LI YINGHAI'S PIANO PIECE "SIYANGSIAOGU"

Abstract

Li Yinghai is one of the brightest representatives of the musical art of China. In the history of Chinese academic music, Li Yinghai's name is associated with a variety of areas of musical creativity. He is a talented composer, a prominent scientific researcher, and a prominent teacher. Li Yinghai is the author of one of the most iconic musicological studies in the field of Chinese traditional music - the major work "Han Style and Its Harmony" (1959), which played an important role in the development of scientific musical thought in China.

In Li Yinghai's rich composing heritage, the Siyangsiaogu piano piece has a special place. In this work, one of the leading tendencies of the Chinese piano composer's creativity finds a vivid embodiment - using the piano to depict the originality of the sound of traditional national instruments of the PRC. The title of the analyzed work is translated as "Chinese flute and drum at dusk." From the first to the last sound, the composer strives to convey the peculiarities of the sound of Xiao's flute and drums by expressive means of a musical instrument alien to Chinese traditional culture.

In the presented study, an analysis is made of what elements of the musical language the author of the composition can use to get as close as possible to the essentially original musical vocabulary of traditional Chinese instruments. The methodological basis of the study was a detailed theoretical analysis of all elements of the musical language, as well as an analysis of the structure of the work based on theoretical studies of classical musical forms.

* SongYuan City Changling Country / Çin, Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora öğrencisi,
chenqianqiu525@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Based on the analysis, conclusions are drawn about the originality of the musical language of Li Yinghai's piano piece "Siyangsiaogu".

Keywords: piano piece, Chinese music, Xiao flute, drum, musical language, form.

СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ

ЛИ ИНХАЯ «СИЯНСЯОГУ»

Ли Инхай – один из ярких представителей музыкального искусства Китая. В истории китайской академической музыки имя разносторонне одарённого музыканта Ли Инхая связано с самыми различными сферами музыкального творчества. Он – талантливый композитор, крупный научный исследователь, видный педагог. В каждой из перечисленных областей музыкант оставил яркий след, повлиявший на развитие музыкальной культуры и искусства КНР. Ли Инхаю принадлежит одно из самых знаковых музыковедческих исследований в области китайской традиционной музыки – это капитальный труд «Ханьский стиль и его гармония» (1959 г.), сыгравший важную роль в развитии научной музыкальной мысли Китая. Кроме того, перу этого музыканта принадлежат такое важное научное исследование, как «Краткий обзор народного пентатонического лада» (1959 г.), посвящённое особенностям ладовой организации китайской традиционной музыки. Помимо разработки сугубо теоретических проблем, Ли Инхай также занимался методическими вопросами, связанными с применением и адаптацией особенностей китайской традиционной музыки в практике фортепианного исполнительства. Этой проблеме посвящено ещё одна его крупная работа - «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» (1963 г.).

С традиционной музыкальной культурой Китая тесно связано и композиторское творчество музыканта. Ли Инхаю принадлежит большая роль в развитии жанра фортепианной обработки произведений народного музыкального искусства, занимающей в академической музыке Китая одно из лидирующих мест. Важным этапом на пути освоения и преобразования этого жанра в творчестве Ли Инхая стало создание композитором сборника «Пятьдесят фортепианных аранжировок китайских народных песен». В этот сборник вошли обработки пятидесяти народных произведений, отобранных автором из ста фольклорных сочинений, записанных им в 1950-е годы. Данный сборник представляет всю богатую палитру народных музыкальных сочинений Китая, поскольку он охватывает произведения фольклора из 21 региона КНР.

В богатом композиторском наследии Ли Инхая особое место занимает фортепианная пьеса «Сиянсяогу», созданная в 1972 году, в период расцвета жанра фортепианной обработки в Китае. В этом произведении яркое претворение находит одна из ведущих тенденций китайского фортепианного композиторского творчества – средствами фортепиано изобразить своеобразие звучания традиционных национальных инструментов КНР. Название анализируемого сочинения переводится буквально, как «Флейта сяо и барабан гу в сумерках». Композитор с первого и до последнего звука выразительными средствами чуждого для китайской традиционной культуры музыкального инструмента стремится передать особенности звучания флейты Сяо и барабанов. Сяо – это традиционная китайская продольная флейта, сделанная из бамбука и используемая как для сольного, так и для ансамблевого исполнения [Zhao



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yin, Cai Xinzhi, 2014: 56]. Хотя в различных регионах Китая размеры Сяо могут несколько отличаться, этот инструмент, вне зависимости от внешних характеристик имеет тёплый и нежный тембр, а диапазон его звучания чуть более двух октав $d'—e'''$ [8]. Гу – это обобщённое наименование различных разновидностей барабанов, бытовавших в Китае ещё с древних времён. Существует множество разновидностей барабанов Гу: цзянь гу (или ин гу), тао гу, ши гу (каменные барабаны), баньгу, тангу и даже сяо гу. Таким образом, в отличие от флейты, название конкретного вида барабана в наименовании пьесы не даётся.

Как верно отмечено в одном из исследований, посвящённых изучению фортепианного творчества китайских композиторов, пьеса «Сиянсяогу» и близкое ей по стилю фортепианное сочинение «Прощание с уезжающим другом» Ли Инхяя «являются образцами воплощения национального стиля в творчестве композитора. В них заимствован гармонический склад и основной мотив древних классических песен, которые получают дальнейшее развитие на основе музыкальных чувств, заложенных в оригинальной пьесе» [Дун Вань, 2018: s. 111-117].

В представленном исследовании мы попытались провести анализ того, при помощи каких элементов музыкального языка автору сочинения удастся максимально приблизиться к оригинальной в своей основе музыкальной лексике традиционных китайских инструментов. Методологической основой исследования послужил подробный теоретический анализ всех элементов музыкального языка, а также разбор структуры произведения на основе теоретических исследований классических музыкальных форм.

Структура фортепианной пьесы «Сиянсяогу» основана на чередовании не больших контрастных друг другу эпизодов, образующих сквозную форму развития. Интересно, что для создания контраста композитор использует все возможные средства музыкальной выразительности – темп, ритм, метр, tessitura, фактура, динамика, включая разнообразные технические приёмы исполнительства. Однако с самых первых тактов и до конца развития неизменной остаётся ладотональная основа произведения, представленная характерной для китайской традиционной музыки формой пентатоники, что подчёркивается специфическими интонациями и выписанными на протяжении всей пьесы в качестве ключевых знаков шестью бемолями.

Одним из самых оригинальных и необычных с точки зрения фактуры можно считать первый эпизод. Его развитие протекает абсолютно свободно, чему способствуют отсутствие строго темпа (композитор обозначает его словами *tempo a piacere*), а также фактическое отсутствие метра, несмотря на его наличие, поскольку в каждом такте автор устанавливает новый размер. Вместе с тем эти размеры зачастую столь необычны, что их сочетание и чередование создаёт ощущение метрической свободы.

Интересна также фактура данного фрагмента, поскольку в ней явно прослеживается намерение автора средствами фортепиано воспроизвести звучание китайских традиционных инструментов. Так, аккордовые кластеры первых тактов отображают особенности звучания китайских народных ударных инструментов. А арпеджио и форшлаги в верхнем регистре в последующем развитии воплощают собой своеобразие звучания китайской флейты сяо. Подтверждение данной мысли мы находим в одном из исследований, посвящённых фортепианной музыке Китая: «фортепианные виртуозные



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

арпеджиато и трели, также часто употребляемые при игре на сяо, как будто воспроизводят звучание этого инструмент» (Ван Ин).

Пример №1

The image shows a musical score for a piece titled "rosa meno mosso affresco a rosa". The score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a piano solo section with dynamic markings like *f* and *p*. The fourth system shows a piano solo section with a trill (*tr*) and a *rit.* marking. The tempo is marked "Tempo a piacere" and the time signature is 2/4.

Второй эпизод служит ярким контрастом первому, поскольку всё его развитие выдержано в единых параметрах развития. Помимо ладотональной основы это обозначенный композитором как *Andante moderato* темп, единый размер - 2/4, а также единая линия мелодического развития. Сама мелодическая линия поручена партии правой руки, в то время как партия левой выполняет функцию аккомпанемента. Несмотря на то, что такое распределение функций между партиями рук, как и tessitura проведения музыкального материала вполне типичны для фортепианной музыки, характер мелодики правой руки, сложенный из кантилены, прерываемой арпеджиато, как и характер аккомпанемента в левой, пронизанный октавными репетициями, вызывают прямые аналогии с дуэтным звучанием двух китайских народных инструментов сяо и гу.

Пример №2

The image shows a musical score for a piece titled "Andante moderato". The score is written for piano. It consists of two systems of music. The first system shows the piano accompaniment with dynamic markings like *mf* and *p*. The second system continues the piano accompaniment. The tempo is marked "Andante moderato" and the time signature is 2/4.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Таким образом, если в первом эпизоде имитация двух инструментов была дана композитором последовательно, то во втором фрагменте эти же инструменты выступают в виде полноценного дуэта.

В отличие от первых двух третий эпизод почти целиком посвящён воплощению фортепианными звуками тембра флейты сяо. Как и в предыдущем эпизоде здесь сохраняется функциональное распределение между партиями рук – солирующая мелодия у правой руки и аккомпанемент в левой. Однако на этот раз данный дуэт создаёт впечатление дуэта двух флейт. Созданию данного впечатления способствует ряд факторов. Во-первых, для изложения материала композитор избирает достаточно высокий регистр, характерный именно для инструмента сяо. Кроме того характер мелодики правой руки и арпеджиообразные переливы в партии левой руки не только по тесситуре, но и по манере звукоизвлечения очень близки тембру флейты сяо.

Пример №3

Важно отметить, что композитор не только стремится передать на фортепиано тембровое своеобразие китайских народных инструментов, но и показать интонационные особенности традиционных народных мелодий, написанных для этих инструментов, и специфику их звучания на фортепиано. С этой целью, к примеру, автор переносит мелодическую линию флейты в нетипичный для неё более низкий регистр, как это происходит в четвёртом эпизоде. Внезапное переключение из высокого в низкий регистр, как и смена темпа на Lento служат созданию яркого контраста. А представленная в предыдущем эпизоде тема, здесь предстаёт в своём новом варианном облике, в котором новым становится не только регистр, но и сама изменившаяся мелодическая линия. Композитор представляет эту тему так, как она могла бы звучать, будучи созданной именно для фортепиано. Неслучайно, что после этого тема также внезапно переключается в высокий регистр и на следующем этапе звучат сразу две дублирующие мелодические линии, как мнимый дуэт флейты сяо и фортепиано.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

На основе принципа, напоминающего дуэт разнотембровых музыкальных инструментов, построено большинство эпизодов анализируемой фортепианной пьесы. Как правило, в таких фрагментах композитор совмещает элементы звукоподражания с методом адаптации традиционных китайских мелодия для фортепиано. Вместе с тем в некоторых эпизодах развития Ли Инхай подчёркнуто использует исключительно интонационную лексику и манеру исполнения, характерных для тех народных инструментов, которые отражены в названии пьесы.

Так, в анализируемом произведении можно выделить два очень ярких эпизода, в развитии которых явно проступают исполнительские и интонационные особенности, характерные для мелодики флейты сяо. Это арпеджио и арпеджиато, а также многочисленные трели.

Пример №4

Пример №5



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

В пьесе «Сиянсяогу» есть также эпизод, развитие которого целиком посвящено воспроизведению звучания китайских барабанов гу, так, как это возможно было продемонстрировать средствами фортепиано.

Пример №6

Литература:

1. Ван Ин. Претворение особенностей игры на национальных духовых инструментах в китайской фортепианной музыке. Режим доступа: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/12\(85\)/van_in_12_85_111_120.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/12(85)/van_in_12_85_111_120.pdf)
2. Дун Вань. Фортепианные произведения китайского композитора Ли Инхя // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. с. 111-117. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.111-117
3. Ли Инхай. Пятьдесят фортепианных аранжировок китайских народных песен. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1995. 314 с.
4. Ли Инхай. Музыкальные лады и гармония национальности Хань. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 2001. — 288 с.
5. Ли Инхай. Наследие и поиски: Очерк // Собрание китайской национальной музыки Ли Инхя Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 2005. С. 152-158.
6. Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов Режим доступа: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1077059.pdf>
7. Zhao Yin, Cai Xinzhi. [Snapshots of Chinese Culture](#). — Transaction Publishers, 2014. — 246 p. — [ISBN 9781626430037](https://www.isbn-international.org/product/9781626430037)
8. Wikipedia [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8F%D0%BE_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8F%D0%BE_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82))



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

J. BRAHMS'IN“DIE SCHÖNE MAGELONE” (GÜZEL MAGELONE) BAŞLIKLİ VOKAL DİZİSİNİN İNCELENMESİ, TANITIMI VE SUNUMU

Demet GÜRHAN* & Güler DEMİROVA GYÖRFFY**

Özet

Bu çalışmada, döneminin tanınmış Alman besteci Johannes Brahms'ın (1833-1897), Ludwig Tieck'in (1773-1853) bir halk masalını anlattığı “Die Schöne Magelone” (1438) romanından alıntılar yaparak, 18 şiirinden 15'ini bestelemesiyle oluşturduğu “Die Schöne Magelone” başlıklı tek vokal dizisinin (şarkı döngüsünün) incelenmesi, tanıtımının yapılması ve bu diziden seçilmiş eserlerin sunumu amaçlanmıştır.

Brahms'ın 1861-1869 tarihleri arasında yaratıcılığının üçüncü döneminde bestelediği şarkı döngüsü “Die Schöne Magelone” Ludwig Tieck'in Kont Peter adında Provence'li bir şövalye ve Napoli Kralı'nın kızı güzel Magelone'a olan aşkı hakkında yazdığı ortaçağ romantizminden türemiştir. Romanın şiirsel uyarlaması, genç besteciye, ana karakterlerin kaderinin tüm değişimlerini yansıtacak devasa bir ses döngüsü yaratması için ilham vermiştir.

Masalları ve özellikle hayal dünyasını sevdiği bilinen Brahms bu eserde şarkıların vokal akışları arasındaki piyano bölümlerinde büyümlü dokular yaratmış ve eseri çarpıcı bir bütün haline getirmiştir. Bu şarkı döngüsü Brahms'ın bir opera yazma girişiminin haberci olarak görülse de besteci zengin yaratıcılığında operaya yer vermemiştir.

Şarkı sanatında F.Schubert ve R.Schumann'dan etkilenen Brahms şüphesiz Alman şarkı sanatının en önemli temsilcilerinden biridir. Yaklaşık 300 şarkı yazmış ve kendi bireysel şarkı stilini yaratmıştır. Bu özelliği tanımlamak ve formüle etmek kolay değildir fakat bu araştırma ile yaratmış olduğu nadir seslendirilen tek vokal dizisi Türkiye'de ilk kez incelenerek tanıtılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şan, Şarkı, Şarkı Döngüsü, Vokal Dizi, Eşlik, Lied.

THE REVIEW, INTRODUCTION AND PRESENTATION OF J.BRAHMS' SONG CYCLE “DIE SCHÖNE MAGELONE”

Abstract

The aim of this study is to analyse and introduce the wellknown German composer Johannes Brahms' (1833-1897) song cycle “Die Schöne Magelone” which comprises of fifteen Lieds that reference the poems from Ludwig Tieck's (1773-1853) “Die Schöne Magelone”, an eighteen-section folk tale.

Composed between the years of 1861-1869, during Brahms' third creative peak, the song cycle “Die Schöne Magelone”, was inspired by the medieval romanticism of Ludwig Tiech, in which Count Peter, a Knight from Provence, falls in love with Magelone, the daughter of the King of Naples. The poetic adaptation of the folk tale, allowed and inspired the young composer to channel the twists and turns in the characters' fates through a tremendous vocal narrative.

Known for his love of tales and the imaginary world, Brahms turned the pieces into a striking totality through the ethereal textures he creates with the piano in between vocal lines. Even though this song cycle was regarded as a preview to Brahms' prospective attempts of composing an opera, operas never joined the ranks of his superbcreativity.

Influenced by Lied composers such as F.Schubert and R.Schumann, Brahms, undoubtedly, is one of the most prominent figures in the art of Lied. Having composed over 300 Lieds, hence creating his own style which is difficult to formulate, this study aims to introduce this rarely performed song cycle by performing it in Turkey for the first time.

Key Words: Singing, Song, Song Cycle, Accompanimen, Lied.

* Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, demgurhan@hotmail.com

** Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, genceguler@yahoo.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Alman besteci Johannes Brahms (1833-1897) mükemmel bir müzisyen, başarılı bir piyanist, orkestra şefi, müzik yönetmeni, editör ve besteci. Brahms'ın beste konusunda olağanüstü bir yeteneği ve özel bir doğası vardır. Macar kemancı ve besteci J.Joachim, genç besteci için şöyle söyler: “Elmas kadar saf ve kar kadar yumuşak olan Brahms'ın bestecilikteki olağanüstü yeteneği ve özel doğası ancak yalnızlık içinde tam olarak gelişir”. (<https://prokofievcollege.ru/upload/iblock/4f6/4f6be5286af5fb6eaace48fda76c3a3a.pdf>)

Brahms çalışmalarında, belirgin Alman ulusal geleneğiyle, organik ve benzersiz bir şekilde romantik ve klasik sanatın ilerici ideolojik ve sanatsal eğilimlerini birleştirmiştir.

Brahms'ın müzik türlerindeki sanatsal eğilimleri akıcıdır. Gençlik yıllarında piyanoya ilgi duyan Brahms yaratıcılığının altın çağında, büyük vokal ve orkestra eserleri yaratmıştır. Hayatının sonlarına doğru tekrar oda enstrümantal ve piyano müziğine döner. Ancak uzun yıllar süren yoğun yaratıcı çalışmalarında, vokal türüne olan ilgisini her zaman korumuştur. Bu türe 380 eser adamış; tek ses ve piyano için yaklaşık 200 orijinal şarkı, 20 düet, 60 dördü, yaklaşık 100 koro, bir a cappella ve eşlikli eserler yaratmıştır.

Şarkı yazımında Brahms bariz bir F.Schubert devamcisidir. Gençliğinin idolü olan R.Schumann'ın etkisi özellikle enstrümantal yapıtlarda belirgin hissedilir; şarkıları çok daha az etkilenir. Schubert'e yakınlık sadece melodik anlamında hissedilmez; halk kökenli şarkılarla bağlantılı olarak, aynı zamanda şarkının diğer yaratıcılık türleri arasında da etkili olmuştur.

Brahms'ın aynı zamanda Schumann'ın vokal inceliğine çok yakın şarkıları da vardır. Hem müziğin genel doğasını hem de müzikal karakterini ve stilini etkileyen dikkatlice tasarlanmış, örneğin “piyanistik” piyano eşlik partileri Schumann'a yakındır.

Brahms, vokal müziğe çok önem vermiştir. Schubert ve Schumann'dan sonra ancak Brahms ulusal vokal melodilere ruh ve yapı açısından onlar kadar yaklaşabilmiştir. Bu şaşırtıcı değildir: Zamanının Alman ve Avusturyalı bestecilerinden hiçbiri halkın şiirsel ve müzikal yaratıcılığını bu kadar yakından ve düşünceli bir şekilde incelememiştir.

E.Grieg'e göre Schumann şarkılarında daha çok şair, Brahms ise müzisyen olarak dikkat çeker. (https://www.belcanto.ru/brahms_vocal.html)

Brahms, hayatı boyunca vokal yaratıcılığa olan ilgisini sürdürmüştür. Ses türlerinin etik temeli, yaratıcılık için bir itici güç haline gelir. Şiir seçiminde de Brahms, şairin kişisel tarzından daha çok şiirlerin içeriğiyle ilgilenmiştir. Sadelik ve doğallık, samimiyet ve en çok değer verdiği halk kaynaklarına yakınlık, soyutlama, karmaşıklık ve gösterişçilik olumsuz bir şekilde ele alınmıştır. Bu aynı zamanda onun doğasının bireyselliğinin bir tezahürüdür. Brahms için favori şairler F.Schiller, W.Shakespeare, E.T.Hoffmann ve I.Goethe olmuştur.

Hevesli bir okuyucu olan Brahms, metnin ruh halini ve özünü hem ses çizgisinde hem de şarkılarının eşliğinde yansıtmaya son derece özen göstermiştir. Bir keresinde bir arkadaşına şiir yazma sürecini anlatır. Müzikle zenginleştirilebilecek ve onu kendiliğinden etkileyen bir şiir seçmekle başlar. Daha sonra şiire aşına hale gelene kadar şiiri yüksek sesle okumaya devam ederdi ki müzikal ölçü, ritim ve biçim kaçınılmaz görünürdü. Ortaya çıkan melodiler akıcı ve doğaldır, uzun kemerli hatlardan oluşur ve genellikle halk müziğine benzeyen cümle sıraları içerir. (<https://www.earlymusic.bc.ca/events/die-schone-magelone-tyler-duncan-erika-switzer/>)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Halk sanatına yaklaşımda Brahms, zamanesinin oğludur. 19.y.y. da Alman entelektüellerinin halk sanatına olan ilgisi bu yüzyılın ortalarında bilimsel ilgi şeklini alır.

Bu ilgiyi sürdüren Brahms, tüm yaratıcılığı boyunca halk şarkıları üzerinde durmadan çalışmış, 50'li yıllarda 14 halk şarkı düzenlemesinden başlamış, 28 halk şarkısı kaydetmiş ve aynı eserleri daha sonra koro için düzenlemiştir. Bu çalışmalar bestecinin ölümünden 3 yıl önce yayınlanan 49 Halk Şarkının toplanmasıyla sonlanmıştır.

Brahms, kendi bestelerinden hiçbiri hakkında bu kadar sıcak konuşmamıştır. Arkadaşlarına şöyle yazar: “Belki de ilk defa kalekimden çıkanlara karşı bir düşkünlüğüm var...”. “Şimdiye kadar böyle bir sevgiyle ve aşkla hiçbir eser yaratmadım”. (https://www.belcanto.ru/brahms_vocal.html)

Halk şarkısı işleme türü bestecinin çalışma tarzının oluşumu için ve özellikle vokal yaratıcılığında temel oluşturmuştur. “Brahms’ın halk sanatından esinlenen şan yaratıcılığındaki dikkat çeken özellikleri; formun netliği, melodinin bütünlüğü, esnekliği ve genelleştirilmesi gibi birçok karakteristik üslup ayrıntıları - tonlama dönüşleri, modal özelliklerdir (Гейрингер, 1965: 304).

Brahms, vokal bestelerini piyano eşliğinde ses için “şarkılar” veya “melodiler” olarak adlandırır. Tek istisna, Alman erken romantik dönem popüler bir şair ve oyun yazarı Ludwig Tieck’in (1773-1853) metni üzerine “Die Schöne Magelone” (Güzel Magelone) op. 33 döngüsüdür. Bu döngü içindeki eserler karakter olarak veya solo kantata yakındır.

Daha çok solo kantatlara benzeyen eser, 12. ve 14. Yüzyılları kapsayan şövalye romanının, daha sonra Alman halkı tarafından beğenilen, Graf Peter’in Magelone adlı kıza aşkı hakkındadır. 1812 yılında L.Tieck yazdığı şiirsel düzenlemede romantik özellikleri (gezginlik, sadık aşk) ifade etmeye çalışmıştır. Aynı zamanda da orta çağın destansı havasını koruya bilmiştir. 17 şiirden Brahms 15 tanesini bestelemek için seçmiştir.

Aslında Güzel Magelone (Fransızca “Pierre de Provence et la belle Maguelonne”), 1438 civarında yazılmış, anonim bir Fransız şövalye romanıdır.

L.Tieck romanın ilk kez 1527’de yayınlanan Almanca versiyonunun edebi ve şiirsel bir revizyonunu yapmış (Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence) ve Peter Lebrecht’in Masalları koleksiyonuna dahil etmiştir.

Tieck’in metinleri, olay örgüsüne ek olarak, konuşmanın basitliği ve doğallığı, melodisi ve netliği, somutluğu ve hayallerden uzak olması sebebiyle Brahms’ı cezbetmiştir. Brahms, 14 yaşında yaz tatilinde ev sahibinin 13 yaşındaki kızıyla birlikte okuduğu Kont Peter’in hikâyesinin romantizminden açıkça çok etkilenir. Hikâyenin birden fazla anlatımı vardır ve L.Tieck’in versiyonu (1796’da yazılmış ve 1812’de revize edilmiş) ancak 1861’de Brahms’ın dikkatini çeker. Daha sonra aynı romanı Schumann’ların aile kütüphanesinde gördüğünde bu eseri bestelemeye karar verir. Bu hikâyede Brahms, yıllardır özveriyle ve karşılıksız sevdiği Clara Schumann’a karşı kendi duygularının bir yansımasını görebilmiştir.

Ayrıca Tieck’in yazılarının kısmen ortaçağ efsaneleri ve peri masallarını içermesi Brahms’ı bu romandan bir şan eseri yaratmaya teşvik etmiştir. Hem çağdaş bir izleyici için uzak geçmişin öykülerini yeniden anlatmak hem de eski türleri ve yazı stillerini yeniden keşfetmek besteci için ilham olmuştur.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bu vokal döngü, bestecinin birlikte oda müziği konserleri yaptığı ve yakın arkadaşı olan bariton Julius Stockhausen'e ithaf edilmiştir.

Tieck'in metinlerine göre her romans çok uzundur; Brahms ise bunun üzerine sözleri tekrarlatarak, piyano bölümleri oluşturarak, bağlayıcı, kapatıcı bölümler yaratarak daha da uzatır. Aslında şiirlerin kelime hazinesi şarkı için çok uygun değildir. Ne çok "Gesänge"ye (ilahi) ne de Lied'e (şarkı) benzemezler. Bazı bölümler kantat - opera tarzında solo sahnelere benzer.

Eserin şarkılarının bağımlı Tieck'in edebi eserini ancak derinden bilen kişiler anlayabilir. 15 parçanın hepsinde geniş ve cesurca yenilik fikri hissedilmektedir. 15. parçanın sonunda besteci tekrar birinci parçaya dönmektedir. Besteci halk şarkısı ve kuple/beyit formundan kaçınmaktadır. Detaylar üzerinde de durmamıştır. Her bir romans bir büyük sahneye dönüşür. Piyano partisinin geniş gelişim bölümleri interlud ve postludleri vardır. Eserler bazen opera sahnesi kadar büyük boyutta (örneğin no.3) ve karakterdedirler (Гейрингер, 1965: 293).

Brahms'ın bu şövalye romanslarının tutkulu, bazen kahramanca bir coşkuyla, bazen de halk müziği benzeri bir sadelikle ifade edildiği hissedilir. Döngü, bir konserde olduğu gibi piyano eşliğinde bir erkek sesiyle ve ya bir aktör/aktrisin katılımıyla Tieck'in romanı anlatımında olmak üzere iki versiyonda gerçekleştirilir. Bilindiği gibi Brahms hiç opera yazmamış fakat bunun için çabalamıştır; sadece "Rinaldo" kantatıyla değil, aynı zamanda "Güzel Magelone" ile de bu çaba görülmektedir.

Hikâye, romantizm ve beklenmedik olaylarla doludur. Günümüzde oldukça mantıksız görünen ancak o zamanlar oldukça popüler olan bir tarzda yazılmıştır.

Romanın farklı ülkelerde değişik versiyonları olsa da bilinen hikâye şu şekildedir;

Turnuvalarda yenilmez bir şövalye olan Fransız prensin oğlu Peter, Prenses Magelone'nin yaşadığı Napoli Krallığı'na gider. Napoli'de ismini kimseye açıklamadan turnuvadaki tüm rakiplerini yener ve rakiplerinden kendini ayırmak için miğferine taktığı iki altın anahtar sebebi ile "Altın Anahtarlar Şövalyesi" lakabını alır. Peter'in cesareti ve güzelliği Magelone'yi fetheder ve prenses ona âşık olur. Prensesin annesi başlangıçta bu beraberliğe karşı çıksa da Peter'in soylu olduğunu öğrenince yakınlaşmalarını onaylar. Peter, Magelone'ye üç değerli yüzük ve taşlı altın bir zincir verir. Peter, prensesi anne babasıyla tanıştırmak için ülkesine götürmek ister ve gizlice Napoli Krallığından ayrılırlar. Peter deniz kıyısında uyuyan Magelone'nin boynundaki üç yüzüğü taşıyan küçük bohçayı boynundan alıp bir kenara bırakır. Aniden gelen kuzgun bohçayı kaçıtır. Peter, kuzgunun bohçayı yakındaki adaya düşürdüğünü düşünerek tekneye adaya gider. Bu arada başlayan fırtına tekneyi denize sürükler ve Türk padişahını taşıyan gemiciler Peter'i kurtarırlar. Peter Türk Sultanı'nın sarayında uzun süre kalır ve orada Sulima adlı Sultanla aşk yaşar, ama Magelone'yi hiç unutmaz. Bu arada, uykudan uyanan ve çevresinde Peter'i bulamayan Magelone, derin üzüntü içinde uzun bir arayıştan sonra, yalnız bir yolculuğa çıkar, sonunda Peter'in ailesinin yaşadığı ülkede kendini bulur ve orada bir manastır, içine de denizcileri tedavi eden bir hastane inşa eder.

Bir gün balıkçılar balık yakaladıklarında, içinde Peter'in prensese hediye ettiği üç yüzüğü bulurlar ve Peter'in ailesine getirirler. Ailesiyle görüşmek için Sultandan izin alan Peter uzun ve zor bir yolculuktan sonra kendisini Magelone'nin manastırında bulur. Uzun ayrılığa rağmen Magelone Peter'i hemen tanır ve sevgililer böylece kavuşmuş olurlar. Bir ay süren



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

düğün yapılır. Türk Sultan mutluluklarını kutlamak için değerli hediyeler gönderir. Peter ve Magelone mutluluk içinde seksen yıl birlikte yaşarlar.

Brahms bu döngüyü 1861-1869 yılları arasında bestelemiştir. Şarkı döngüsü 15 eserden oluşmaktadır. Parçaların çoğu, kahraman Kont Peter'in sesindedir, bu nedenle döngü neredeyse her zaman bir erkek tarafından seslendirilir, ancak 4 ve 11 numaralı Magelone ve 13 numaralı parça da Sultanın Kızı Sulima'nın, yani kadın sesindedir. Fakat ilerleyen yıllarda döngü kadın sesler tarafından da icra edilmiştir.

Op 33. DIE SCHÖNE MAGELONE

1. Keinen hat es noch gereut (Kimse Pişman Olmadı) 1861 1865 Minstrel
2. Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Fiend (Yay ve Ok Düşman İçin İyidir) 1861 1865 Peter
3. Sind es Schmerzen, sind es Freuden (Acı mı, Neşe mi) 1861 1865 Magelone und Peter
4. Liebe kam aus fernen Landen (Aşk Uzaktan Geldi) 1861 1865 Magelone
5. So willst du des Armen (Zavallı Adamı Böyle İstiyorsun) 1862 1865 Peter
6. Wie soll ich die Freude, die Wonne denn Tragen? (Neşeyi, Mutluluğu Nasıl Taşıyacağım?) 1862 1865 Peter
7. War es dir, dem diese Lippen bebten (O Dudakları Titreten Sen Miydin?) 1864, 1869 Peter
8. Wir müssen uns trennen (Ayrılmalıyız) 1863-65 1869 Peter
9. Ruhe, Süßliebchen (Sessiz Olalım) 1868 1869 Peter
10. Verzweiflung. So tönet denn, schäumende Wellen (Sesler Böyle, Köpüklü Dalgalar) 1866 1869 Peter
11. Wie schnell verschwindet so Licht als Ganz (Işık Ne Kadar Çabuk Parlarken Kaybolur) 1869 Magelone
12. Muß es eine Trennung geben (Bir Ayrılık Olmalı) 1862 1869 Peter
13. Sulima. Geliebter, wo zaudert (Tereddüt Ettiği Yerde Sevgilim) 1862 1869 Sulima
14. Wie froh und frisch (Ne Kadar Mutlu ve Taze) 1869 1869 Peter
15. Treue Liebe dauert lange (Sadık Aşk Uzun Zaman Alır) 1869 1869 Peter und Magelone

Bazen “şarkılarla opera” olarak da anılan “Güzel Magelone”nin müzik dili, şövalye romanı diline yakıştığı için nazik ve zariftir, aynı zamanda romantik duygularla da doludur: Aşkın zevki, ayrılmanın acısı, yakın olamamanın getirdiği umutsuzluk, alçakgönüllülük, bir mucize umudu, ani tanınma sevinci ve sevgi dolu kalplerin beklenmedik buluşması ve yeniden birleşmesi... Brahms müzikte tüm bu duyguları, sınırlarını aşmadan toplumda kabul edilen şekilde ifade etmeyi başardı.

Güzel Magelone”deki eserler daha çok aryalar veya hatta sahneler olarak adlandırılabilir: on beş romansın her biri genişletilmiş bir biçimde yazılmıştır, müziğin temposu ve doğası bakımından farklılık ve hatta bazen zıtlık gösteren birkaç bölümden oluşur.

Şarkılar genellikle üçlü ABA, genişletilmiş üçlü ABABA veya çeşitli strophic (her seferinde değişen tekrarlanan dizeler) gibi standart formlardadır. Döngünün eserlerikendi içinde işlenmiş piyano bölümleri ile birleştirilmiş, bu halibazı partiyonları zorlaştırmış ve hatta zorluğu sebebiyle ilk yayıncısı tarafından basımı reddedilmiştir. Şarkıları kendi çalması için özel olarak yazdığından, bu döngünün şarkılarının piyano bölümleri bestecinin diğer şarkılarından daha çok enstrümental oda müziğine benzemektedir. (<https://www.planethugill.com/2013/11/brahmss-die-schone-magelone-with.html>)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Eserlerde sıkça yapılan modülasyonlar, inici çıkıcı melodiler, değişken eşlik yapısı, çağırış dolu melodiler, akor yoğunluğu, tempo değişikliği, duygulu melodiler, tablo oluşturan – dalgaların sesi, atların koşma sesi, Ninni havası–nota dokusu dikkat çekicidir.

Bilindiği gibi büyük boyutlu hem vokal hem de enstrümantaleserlerde piyano partiyonu sadece eşit değerde değil, aynı zamanda enstrümantalistlerin partiyonu kadar anlamlı ve önemlidir.

Vokal oda müziğinde, büyük boyutlu parçalar öncelikle vokal döngüleridir/dizilerdir. Bu tür eserlerde piyano kısmı her zaman şarkıcı ile eşit işlevlere sahiptir ve vokal - piyano düetinin ayrılmaz bir parçasıdır. F.Schubert (Winterreise; Op. 90), R.Schumann (Frauenliebe und Leben, op.42, Dichterliebe, op.48), M.Mussorgsky (Song sand Dances of Death, Sunless, The Nursery), G.Mahler, C.Debussy ve diğer bestecilerin olağanüstü vokal döngüleri buna bir örnektir.

19. ve 20. yüzyıl enstrümantal ve vokal müziğinde eşlik genellikle eserin müzikal fikrine ve ifadesine destek verir: solistin söylemediği şeyi “tamamlar”, müziğin psikolojik ve dramatik içeriğini vurgular ve derinleştirir. Genellikle basit bir eşlikle, müzik topluluğun eşit bir parçası haline gelir (Шендерович, 1983: 181).

Bu döngünün eşliğinde Brahms Barok kompozisyon tekniklerini temel olarak kullandığını açıkça gösterir. Döngüde, Brahms solistin vokal kısmını aynı derecede güçlü bir bas çizgisi besteleyerek desteklemiştir. Sonunda eşliğin iç seslerinin ayrıntıları bas desteği ile soliste yardım eder ve müziğin ifadesini güçlendirir.

Brahms’ın Lead’lerindeki ince ve hassas bas çizgisi, bestecinin ifadesine göre; “bas melodi karakterini verir, onu netleştirir ve tamamlar”. Bu tür teknikler sayesinde, vokal melodi ifadesinin ve piyano eşliğinin harika bir bileşimi elde edilir. Bu aynı zamanda tekrarlar ve karşı karşıya soru cevap gibi çağrılar, serbest tematik geliştirme veya piyano bölümündeki bir melodinin kopyalanması yoluyla gerçekleştirilen motivasyonel bir bağlantıyla da kolaylaştırılır. (<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5708445.pdf>)

Brahms’ın şarkı sözlerinin önemi ve özgünlüğü, her şeyden önce, piyano eşliğindeki armonik detayların hassasiyeti ile sağlanır; bu, şarkı sesinin egemenliğini hiçbir yerde ihlal etmeden, her zaman kendi yoluna giderek, heyecan verici akış devam eder.

Brams’ın bu döngüsünün diğer bestecilerin döngülerinden farkı; L.Tieck’in şiirsel parçaları Schubert’in “Die Schöne Müller” (Op. 25) döngüsünün ana hattında olduğu gibi bu döngünün içeriğinde bir ana hat/konu belirlenmiş değildir. Ama dramaturgisinde aşamalı olarak aşkın doğuşu, gelişimi, kaçınılmaz ayrılığı ve dönüşün mesajı verilmiştir. Bestecinin kendisi şarkılar arasında bağlılığı aramamızı istememekte ve hikâye ile de bağı aramamaktadır. Bu döngünün esas özelliği vefalı aşk mesajını vermek ve o havayı yaratmaktır. 15 eserden 12’si Şövalye’nin cesur, enerjik ve kahramanlık havasını ifade eder ve ilk parçanın teması en sonda tekrar edilerek döngü tamamlanır (Цаева, 1986: 98).

Tanımı gereği, bir “şarkı döngüsü” tek bir şairin şiirlerinin bestelenmesinden oluşan şarkılardan ve tipik olarak şairin kendisi tarafından gruplandırılan şiirlerden oluşur. “Güzel Magelone” şarkıları bu tanıma uyar. Döngü, bestecinin ilk olgunluk döneminin sadece en büyük şarkı grubu değil, aynı zamanda genel olarak en büyük çalışmalarından biridir. İcra edilmesi yaklaşık bir saat sürer. Döngü bir bütün olarak uzun olmakla birlikte kısa ve çok uzun şarkılardan oluşur. Brahms tempo, ritim ve müzikal materyalde dramatik değişimleri



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

tercih ederek kalıplı formlardan kaçınmıştır. Parçaların birçoğu alışılmadık şekilde bölümseldir, zıt ruh halleri ve içerikle başlar ve biter. Piyano bölümleri de oldukça ayrıntılıdır. Bu eser bestecinin en romantik dönemindeki mizacının güzel bir örneğidir.

KAYNAKÇA

Türkçe

Altın Klasikler Koleksiyonu. 2000. Nesa Yayınları. İstanbul.

İLYASOĞLU Evin. Zaman İçinde Müzik. 2003. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Johannes Brahms. Klasik Müzik Koleksiyonu. No:6 Boyut Müzik Boyut Yayın Grubu, 1996. İstanbul.

MİMAROĞLU İlhan. Müzik Tarihi. 1999. Varlık Yayınları. İstanbul.

Rusça

ВАСИНА - ГРОССМАН Вера. Романтическая песня XIX века. 1966. Москва. Издательство “Музыка”.

ГАЛЬ Ганс. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. 1998. Ростов-наДону. Издательство “Феникс”.

ГЕЙРИНГЕР Карл. Иоганнес Брамс. 1965. Издательство “Музыка”.

ДРУСКИН Михаил. Вокальная лирика Брамса. Москва. 1958. “Советская музыка”.

ДРУСКИН Михаил. История и современность: Статьи о музыке. 1960. Ленинград. “Советский композитор”.

ДРУСКИН Михаил. Иоганнес Брамс. Монография. Издание 4-е. 1988. Ленинград. Издательство “Музыка”.

ЛЕВИК Борис. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 4. 1973. Москва. Издательство “Музыка”.

ЦАРЕВА Екатерина. Иоганнес Брамс: Монография. 1986. Москва. Издательство “Музыка”.

ЦЫТОВИЧ Тамара. Музыка Австрии и Германии XIX века. Учебное пособие. Книга вторая. 1990. Москва. Издательство “Музыка”.

ШЕНДЕРОВИЧ Евгений. Фортепианная партия в вокальном цикле. Из книги Музыкальное исполнительство: Сборник статей. (В.Григорьев, В.Натансон). 1983. Издательство “Музыка”.

İnternet Kaynakları

<https://prokofievcollege.ru/upload/iblock/4f6/4f6be5286af5fb6eaace48fda76c3a3a.pdf>

ЛИНДИНА Анна. Работа концертмейстера в вокальном классе (на примере камерно-вокальных произведений И. Брамса). Методическая работа.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5708445.pdf> ЗАЙЦЕВА Марина. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса. ТРАЕКТОРИЯ НАУКИ. Международный электронный научный журнал. 2016. Т. 2, № 9(14) ISSN 2413-9009. www.pathofscience.org

<https://musicseasons.org/all-articles/articles/>

<https://art.sovfarfor.com/muzyka/vokalnye-tsikly>

https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W12032_33125

<https://core.ac.uk/download/pdf/48539549.pdf>

<https://www.gramophone.co.uk/review/brahms-die-sch%C3%B6ne-magelone-0>

<https://chicagoclassicalreview.com/2018/09/superb-brahms-singing-undermined-by-needless-narration-at-collaborative-works-festival/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Liebeshgeschichte_der_sch%C3%B6nen_Magelone_und_des_Grafen_Peter_von_Provence

https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2017/10/Recordings/BRAHMS_Die_Sch%C3%B6ne_Magelone.html

<https://www.theguardian.com/music/2014/jun/26/brahms-die-schone-magelone-review-behleb-jelland>

<https://www.earlymusic.bc.ca/events/die-schone-magelone-tyler-duncan-erika-switzer/>

<https://www.arkivmusic.com/products/brahms-die-schone-magelone-4-serious-songs-190985>

<http://www.kellydeanhansen.com/opus33.html>

<https://outhere-music.com/en/albums/die-schone-magelone-alpha-431>

<https://www.planethugill.com/2013/11/brahmss-die-schone-magelone-with.html>

<http://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/263/>

<https://www.classical-music.com/reviews/two-performances-brahmss-die-sch-ne-magelone-compared/>

https://www.washingtonpost.com/lifestyle/roderick-williams-attempts-chivalrous-rescue-of-brahmss-magelone-songs-at-phillips-collection/2020/01/20/a11697a4-3b9e-11ea-afe2-090eb37b60b1_story.html



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

CAVANŞİR GULİYEV'İN PİYANO YAPITLARI

Dilşad ALİYEVA*

Özet

Cavanshir Guliyev kendine has üslubu ve tarzı olan Azerbaycan müziğinin bestecilerindendir. Cövdət Hacıyev okulunun yetenekli öğrencilerinden Cavanshir Guliyev, XX yüzyıl müziğinin yeniliklerine derinlemesine hakim olmuş ve bunları milli müziğin özellikleriyle sentezlemiştir. Geçen yüzyılın 70'li yıllarından sanat arayışı içinde olan besteci, Azerbaycan müziğine birçok yeni keşifler ve yeni bir soluk getirmiştir.

Cavanshir Guliyev'in eserleri tür ve içerik açısından çok çeşitlidir. Çalışmalarının ilginç alanlarından biri de piyano müziğidir. Konservatuar öğrencisiyken, besteci piyano için bir dizi eser yazdı. Tar çaldığı için halk müziği ve muğamı çok iyi bilen C.Guliyev, piyano için halk müziğine dayalı özgün eserler yaratmıştır. "12 prelüd" serisi, üç parçalı sonatin, "Çocuk süiti", "Muğam dizilerinde 7 pyes", "Güneşin Müzik Kitabı" serisi Guliyev'in bu alandaki araştırmalarının sonucudur.

Bestecinin piyano müziği esas olarak eserinin erken dönemine - XX yüzyılın 70'lerine aittir. Daha sonraki dönemlerde piyano müziği bir şekilde bestecinin ilgisini çekmemiş ve diğer alanlarla daha çok eserler bestelemiştir.

2017 yılında Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle Bakü'deki Prestige-N Yayınevi, çocuk müzik okullarında son sınıf öğrencilerinin öğretim repertuarı için Cavanshir Guliyev'in "Güneşin Müzik Kitabı" koleksiyonunu yayınladı. Besteci, 11 parçalık bu koleksiyonu sevgili torunu Güneş Narmin Tarcan'a ithaf etmiş. Bu eser C.Guliyev'in çocuk müziğine ilk çağrısı değil. 1978'de C.Guliyev, çocuklar için 7 pyesden oluşan bir "Çocuk Süiti" besteledi.

C.Guliyev'in piyano müziği, öğretmeni Cövdət Hacıyev geleneklerini sürdürüyor. Muğama duyduğu özgün üslubu "Muğam dizilerinde 7 pyes", hocası C.Hacıyev'in piyano için "Ballad", "Müzik tahtaları" ve çocuk eserleriyle ilişkilendirilmiştir.

Muğam çalgısının yapısı C.Guliyev'in eserlerinde Doğu-Batı sentezini yansıtan "Muğam dizilerinde 7 pyes" serisinde dikkat çekiyor. Eser, ulusal müzik aletlerinin ud ve çift davul tınısını taklit ediyor. "7 pyes" mi perdesi üzerinde kuruludur. Her pyes belirli bir makama (mod) dayanmaktadır - Rast, Bayat-Şiraz, Segah, Şüşter, Çahargah Humayun ve Şur. Bu seri, muğamın biçimlendirici özelliklerini birleştiriyor - Doğu ve Batı avangardının başlangıcı gibi görülebilir. Bazı araştırmacılara göre, "muğam dizilerinde 7 pyes" dizisi "muğamın özeti" dir. Bestecinin kendisi bu esere "muğamın mizah süzgecinden vücut bulması" adını vermiş.

Anahtar Kelimeler: müzik, besteci, pyes, muğam, analiz.

PIANO MUSIC BY JAVANŞİR GULİYEV

Abstract

Javanshir Guliyev is one of the composers in Azerbaijani music with his style, his way, and his style. Javanshir Guliyev, one of the talented pupils of the Jovdat Hacıyev school, deeply mastered the innovations of twentieth-century music and synthesized them with the features of national music. The composer, who has been in search of art since the 70s of the last century, has brought many discoveries and new breath to Azerbaijani music.

Javanshir Guliyev's work is very diverse in terms of genre and content. One of the interesting areas of his work is piano music. While still studying at the conservatory, the composer wrote some works for piano. J.Guliyev, who knows folk music and mugam very well because he plays the tar instrument, created original works for the piano instrument. The series "12 preludes", three-part sonatina, "Children's Suite", "Seven plays with interludes in mugam scales", "Music book of the sun" series are the result of Guliyev's researches in this field.

The composer's piano music mainly belongs to the early period of his work - the 70s of the XX century. In later times, piano music was somewhat out of the composer's attention, and he became more interested in other fields.

* Doçent, Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, lala@mamedov.biz



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

In 2017, with the support of the Ministry of Culture, Prestige-N Publishing House in Baku published Javanshir Guliyev's "Music Book of the Sun" for the teaching repertoire of senior students in children's music schools. The composer dedicated this collection of 11 plays to his beloved grandson Gunesh Narmin Tarcan. This collection is not the first appeal of J. Guliyev to children's music. Back in 1978, J. Guliyev composed a "Children's Suite" consisting of 7 plays for children.

J.Guliyev's piano music teacher Jovdat Hajiyev continues the traditions. His great interest in mugham in his original style "7 plays with interludes in mugam scales" is associated with his teacher J. Hajiyev's "Ballad" for piano, "Music boards" and children's works.

The structure of the mugam instrument is noticeable in the series "7 plays with interludes in mugam moods" reflecting the East-West synthesis in J. Guliyev's works. The work is intended for a prepared grand piano. Here, as in the mugham set, the improvised and precisely weighted sections alternate. The work imitates the timbre of national musical instruments oud and double drum. "7 plays" is on the liquid. Each play is based on a certain mode - Rast, Bayat-Shiraz, Segah, Shushtar, Chahargah, Humayun and Shur. This series combines the formative features of mugam - the beginning of the East and the Western avant-garde. According to many researchers, the series "7 plays with interludes in the mood of mugam" is a "synopsis of mugam." The composer himself called this work "the embodiment of mugham through the filter of humor".

Keywords: music, composer, pyes, mugham, analysis.

Azərbaycan professional musiqisində 1970-ci illər yeni bəstəkar nəslinin yaranması ilə səciyyələnir və bu dövrdə məzmun, üslub və janr rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edən bir sıra əsərlər yaranmağa başlayır. Azərbaycan musiqisində yeni üslub və yazı texnikası ilə fərqlənən bəstəkarlardan biri də əməkdar incəsənət xadimi, 2005-ci ildən Şimali Türk Respublikasının Yaxın Şərq (Yakın Doğu) Universitetinin səhnə sənətləri fakültəsində fəaliyyət göstərən Cavanşir Quliyevdir. Milli musiqini çağdaş bəstəkarlıq texnikası ilə sintez edən, əsərləri Avropanın bir sıra ölkələrində, Amerikada ifa olunaraq şöhrət qazanan, hələ 1997-ci ildə Avropa Türk-İslam Birliyinin Qızıl medalı ilə təltif olunan Cavanşir Quliyevin üslubunun başlıca cəhəti onun orijinallığıdır. C.Quliyevi istedadlı sənətkar kimi bir ifadə ilə səciyyələndirmək olar: "daim sənətdə, axtarışda olan bəstəkar".

C.Quliyevin "Saz ilə skripka üçün sonata", "Zurna və orkestr üçün uvertüra", "Fleyta, saz və violonçel üçün karvan", xanəndə, soprano və geniş heyətli ansambl üçün "Bayatı" kompozisiyası (qeyd edək ki, bu əsərdə 5 türk aləti istifadə edilib) və bir çox digər əsərləri bəstəkarın gərgin yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsidir. Bəstəkarın yaradıcılığı janr baxımından çox rəngarəngdir. Simfonik, kamera-instrumental əsərləri, mahnıları, yaddaqalan və maraqlı kino musiqisi ilə yanaşı, yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində C.Quliyev fortepiano musiqisinə də müraciət etmişdir.

C.Quliyevin fortepiano musiqisi sahəsində özünəməxsus üslubu və yolu, fərdi dəst-xətti vardır. C.Quliyev fortepiano musiqisinə yaradıcılığının erkən dövründə - 1970-ci illərdə müraciət etmişdir. Forteplano üçün "12 prelüd" silsiləsi (1971), üç hissəli sonatina (1973), yeddi pyesdən ibarət "Uşaq süitəsi" (1978) bu illərin məhsuludur. 1980-ci ildə bəstələdiyi "Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes" silsiləsi isə artıq bu sahədə səmərəli axtarışların yekunudur.

Bəstəkarın fortepiano musiqisini xronoloji ardıcılıqla izlədikdə, birinci mərhələnin 1970-80-ci illəri, ikinci mərhələnin isə 1990-cı illəri əhatə etdiyini müşahidə edirik. Birinci mərhələdə bəstəkar fortepiano musiqisinə daha çox müraciət etmiş, artıq tələbə ikən öz qələmini bu sahədə sınaşmışdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

C.Quliyev fortepiano üçün “12 prelüd” silsiləsini konservatoriyada tanınmış bəstəkar Cövdət Hacıyevin sinfində təhsil alarkən bəstələmişdir. Bu kiçik həcmli, miniatür janrda yaratdığı nümunələrlə C.Quliyev ənənələri davam etdirməklə yanaşı, həm də bir sıra maraqlı yeniliklər etmişdir. Bəstəkar heç bir prelüddə açar işarələrini qeyd etmir. 12 prelüdün əsas tonal mərkəzi C-dur, a-moll, A-dur tonallıqları hesab oluna bilər. Bəstəkar burada dodekafoniya texnikasının müəyyən elementlərini tətbiq etməyə meyl edir. Lakin burada 12 tonluluq vahid tonallığa tabe edilir. Ümumilikdə “12 prelüd” eksperimental kompozisiya təsiri bağışlayır. Əsərin musiqi dilində fortepiano üslubunda bir qədər S.Prokofyevin pianizminin təsiri özünü büruzə verir. Ən çox S.Prokofyevin “Ötəri anlar” fortepiano silsiləsinə və sonatalarına bənzərlik görünür. Prelüdlər silsilədə temp təzadı üzrə növbələşir. Hər prelüddə müəyyən bir janrın xüsusiyyətləri üstünlük təşkil edir. Prelüd muğamda olduğu kimi monointonasiyadan doğulur və melodiyanın diapazonu getdikcə genişlənilir. Həddən artıq ritmik sərbəstlik prelüdün texniki baxımdan ifasında bir sıra çətinliklərin meydana çıxmasına səbəb olur. Üçüncü prelüd özündə etüd xüsusiyyətləri daşıyır. Doqquzuncu prelüd lay-lay, onuncu prelüd isə skertso janrına yaxındır.

C.Quliyevin “12 prelüd” silsiləsi ifa baxımdan mürəkkəb və çətin əsərdir. Bu silsilədə yazı dəst-xətti qrafik manerədir. Silsilədə diqqətçəkən başlıca məqam ritmik baxımdan mürəkkəblikdir. Bu, bir tərəfdən muğam janrı, digər tərəfdən müasir musiqi texnikası üslubundan qaynaqlanır. Bəstəkar dinamikaya da böyük önəm verir. Bəzi məqamlarda fortepianonu zərb aləti kimi şərh edir.

C.Quliyevin fortepiano üçün sonatınası musiqi dili, üslubu baxımından prelüdlərin davamıdır. Sonatina ənənəvi üçhissəli silsilə şəklindədir: Birinci hissə - *Allegro scherzando*, ikinci hissə - *Andantino* və final *Vivo feroce*. Sonatinada rast gəlinən ikisəsli qənaətcil ifadə tərzini, vurğulardan tez-tez istifadə edilməsi, melodiya sığrayışlar, qrafik faktura, finalın tokkata epizodları və dinamik effektlərin yaradılması kimi xüsusiyyətlər S.Prokofyevin pianizmindən irəli gəlir. Sonatınanın birinci hissəsindəki mürəkkəblik ikinci hissəsinin heyratəmiz sadəliyi ilə əvəz olunur. I hissədə geniş xromatikləşmiş ladi II hissədə diatonika əvəzləyir. Final isə tokkatalı hərəkət üzərində qurulur. Finalın daxilində böyük enerji cəmləşdirilir. Onu da qeyd etməliyik ki, finalın tokkatalığı I hissənin işlənmə bölməsi ilə əlaqəlidir. Azərbaycan fortepiano musiqisinin çox məhsuldar tədqiqatçısı, professor Tərlan Seyidov bu sonatınanın I hissəsinin orta bölməsində öz ifadəsini tapan tokkatalığa xas olan melodik quruluşun tar ifadəliliyi ilə əlaqəsini göstərərək yazır: “Musiqiçi bu zaman daim köklənmiş bas və yüksək simlərə toxunur və uzaq səslənmə effekti yaradır” [Seyidov, 2016: 265].

Sonatinanın I və III hissələrində müasir yazı texnikası daha geniş tətbiq edilir. I hissə skerso xarakteri daşıyır. Əsas mövzu şən, oynaq, hətta bir qədər qrotesk xarakterlidir. Onun mövzusunda fuqa mövzularına xas olan cizgilər hiss olunur. Mövzu ikinci dəfə bir qədər dəyişilmiş variantda bas səsinə səslənir. Sonatinanın hissələri sadə ikisəsli fakturada qurulur. Bu xüsusiyyət S.Prokofyevin fortepiano əsərləri üçün səciyyəvidir.

Sonatinanın I hissəsinin köməkçi mövzusu ifadəli əsas mövzu ilə təzad təşkil edir. Köməkçi mövzu *Meno Mosso* tempindədir. Dəyişilən ölçü üzərində qurulan bu lirik mövzu muğam improvizasiyası üslubundadır. Mövzu eyni zamanda həm də nəqli-epik xarakter daşıyır. Köməkçi mövzu bir qədər C.Hacıyevin fortepiano üçün məşhur “Ballada” əsəri ilə assosiasiya yaradır.

Qeyd etməliyik ki, C.Quliyevin sonatınası üslub, faktura, forma xüsusiyyətləri baxımından rus bəstəkarı S.Prokofyevin fortepiano üçün sonatınalarına yaxındır. C.Quliyevin



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

sonatınasında qrafik konturlara meyil və obrazlı şəkildə ifa etsək, sadə, “rəngsiz qələm” koloriti duyulur. Məlum olduğu kimi, sonatina janrı ilk yarandığı dövrlərdə onun I hissəsində işlənmə bölməsi olmurdu, bunu sadəcə keçid əvəzləyirdi. C.Quliyevin sonatınasının I hissəsində *sonata-allegro*-su iki təzadlı mövzuda əks olunur və bu mövzular hətta temp təzadı qabarıq verilən – *Allegro scherzando* və *Meno mosso* bölmələrində paylaşdırılır. İşlənmə bölməsi (*Tempo primo*) əsas mövzunun elementləri üzərində qurulur. İşlənmə bölməsində fortepiano zərb aləti kimi şərh olunur. Burada tematizmin əsl “işlənməsi” ilə rastlaşırıq. Sadəcə işlənmənin sonuna doğru temp və səslənmə güclənir və repriza başlanır (II Tempo primo). Reprizada muğamsayağı üslublu köməkçi mövzu təkrar edilmir.

Sonatinanın II hissəsi diatonika üzərində qurulmuşdur. Sadə ikisəsli fakturaya əsaslanır. Bu, düşüncəli, xəyalpərvər ovqatlı bir hissədir, sanki gizli bir kədərli özündə əks etdirir. Bir qədər laylayı xatırladan bu ağır hissə aşağı registrdə *pianissimo* ilə tamamlanır.

II hissə saf, təmiz diatonika, poetik ülvə obrazı təcəssüm etdirir. II hissənin sonuna yaxın qərribə bir sakitlik çökür və bu hissə *attacca* ilə sonatinanın III hissəsinə keçir. Sonatinanın III hissəsi klassik beş hissəli rondo formasındadır. Refren çox hərəkətli və oynaq bir mövzudur. Burada yüngülvari bir qrotesk hissə olunur. Həyəcanlı xarakterli I epizod yenə ikisəsli fakturada ifadə olunur. Ümumiyyətlə, C.Quliyevin piano əsərləri üçün ikisəsli faktura səciyyəvidir. II mərkəzi epizod isə lirik xarakterli olub *meno mosso* tempində verilir və muğam improvizasiyasını xatırladır. Bəstəkar bu əsərdə fortepianonun aşağı registrindən geniş istifadə edir. Belə xüsusiyyətlərlə S.Prokofyevin fortepiano əsərlərində mütəmadi olaraq rastlaşmaq mümkündür.

C.Quliyevin ilk fortepiano əsərləri bəstəkarın rus və müasir qərb musiqisindən bəhrələndiyini təsdiqləyir və “Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes” silsiləsini hazırlamış olur. Bu əsər C.Quliyevin yaradıcılığında Şərq-Qərb sintezinin bariz nümunəsidir. “Yeddi pyes” silsiləsi pianoçu Teymur Şəmsiyevə həsr edilmişdir və ilk dəfə onun tərəfindən ifa edilmişdir. Sonrakı dövrlərdə silsilə Rəna Rzayeva, Murad Adıgözəlzadə, Nərgiz Əliyeva, Moskvada Mixail Yermolayev-Kollantay, ABŞ-da Alan Feinberq kimi pianoçuların ifasında səslənmişdir. Bəstəkar “Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes” silsiləsini 1982-ci ildə preperasiya olunmuş royal üçün işləmişdir. Bu əsərdə milli musiqi alətləri ud və qoşa nağara səsi ilə yanaşı, divar saatının zənginin səsi də imitasiya edilir. Bəstəkar özü bu silsiləsi haqqında belə demişdir: “Əslində bu əsər muğamın yumor süzgəcindən keçirilmiş təcəssümüdür” [Axundova-Dadaşzadə Z., 2001: 87-91]. Silsilə sərbəst formalı pyeslərdən qurulur. Onların məqam əsasına görə, ardıcılığı belədir: Rast, Bayatı-Şiraz, Segah, Şüştər, Çahargah, Hümayun, Şur. Bəstəkar mi mayəli yeddi məqamı müasir bəstəkarlıq texnikası ilə üzvi surətdə əlaqələndirir və eyni zamanda muğamın formayaradıcı prinsiplərini tətbiq edir. Burada muğam dəstgahının quruluş xüsusiyyətləri nəzərə çarpır və silsilə “mi” kökünə əsaslanır. Rəng və improvizasiyalı şöbələr bir-birini əvəzləyir. İnterlüdlər dəqiq vəznli rəng xüsusiyyətlərini özündə daşıyır və şur məqamına əsaslanır. Qeyd etməliyik ki, silsilənin ifası texniki baxımdan çox çətin deyildir. Hətta silsilənin notunun ön səhifələrində bəstəkar öz ifası üçün göstərişlərini də qeyd etmişdir. Məsələn: udun səsinə almaq üçün royalın səslərini yumşaltmaq məqsədi ilə simlərin arasına yumşaq lastik yerləşdirilməsi məsləhət görülür. Royalın səsinə qoşa nağaranın səsinə bənzətmək məqsədilə simlərin arasına çox sıx şəkildə lastik yerləşdirilməsi tövsiyə edilir. Divar saatının zənginə bənzətmək üçün isə II oktavının sol diyez səsinin iki siminin təxminən ortasına 3,5 mm yoğunluğunda, 4 sm uzunluğunda metal hissəcik yerləşdirilir. Qeyd etmək lazımdır ki, udun səsinə almaq üçün kontroktava və



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

böyük oktavanın, qoşa nağaranın səsini almaq üçün isə üçüncü oktavanın səsləri tətbiq edilir. Bütün pyeslər *attaca* ilə bir-birini əvəzləyir.

Silsiləni açan Prelüd sadə ikisəsli faktura üzərində qurulur, *Allegretto* tempindədir. Burada mövzu basda, bəm səsdə verilir və dəqiq ritmə malik olub (6/8 ölçüdə) xalq rəqslərini xatırladır. Basdakı mövzu variant üsulu ilə inkişaf edir. Royalın yuxarı registrində səslənən oynaq mövzu, xalq musiqisi üçün tipik olan “üç badam bir qoz” ritmik formülünə əsaslanır. Ümumiyyətlə, prelüddəki inkişaf prinsipi bir növ “Qıtqılıda” xalq rəqsini (eyni motivin variantlı inkişafı üzərində qurulma) xatırladır. Prelüd *Allegretto* tempindədir. Birinci pyes “Rast” *Allegro moderato*, “Bayatı-Şiraz” *Allegro molto*, “Segah” *Allegro* tempindədir. Yalnız mərkəzi improvizasiya (№4) “Şüştər” *Moderato* tempində verilir. Silsilə cəld tempdə “Şur” pyesi ilə (*Allegro molto*) bitir. Qeyd etməliyik ki, eksperimental əsər kimi nəzərdə tutulan “Yeddi pyes”də fortepiano ümumiyyətlə, zərb aləti kimi şərh olunur. Bu ənənə XX əsrdə özünə geniş yer almışdır və İ.Stravinski, B.Bartok, P.Hindemitin yaradıcılığında piano belə şərh olunur. Əsəri 1994-cü ildə ifa etmiş pianoçu Samir Mirzəyev (Akdeniz Universiteti, Türkiyə, Antalya) onu belə səciyyələndirir: “Yeddi pyes” ifaçı qarşısında icra sərbəstliyi qoyaraq musiqiçiyə muğamları özünü dərk etdiyi kimi çalmaq fürsəti verir” [Axundova-Dadaşzadə Z., 2001: 87-91]. Onu da qeyd etməliyik ki, burada muğamlardan qətiyyənlə sitatlar verilmir. Bütün pyeslərin muğam improvizasiyası üslubunda qurulmasına baxmayaraq, onların ikisəsli fakturası bir-birindən fərqlənir. Belə ki, “Rast” pyesində ikisəsli fakturada sanki xanəndəni müşayiət edən tar və kamança arasındakı dialoq təəssüratı yaranır. “Bayatı-Şiraz” pyesinin fakturasında daha çox muğam gəzişmələri xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. “Segah” pyesində faktura fərqli görünür. Burada faktura üç təbəqəlidir. Sekunda ahəngləri üzrə qurulmuş klaster monoharmoniya əhəmiyyəti kəsb edərək, sanki sonor effekt yaradır. “Segah”dan sonra dərhal “Şüştər” verilir və interlud səslənir. “Şüştər”də sanki ifaçı aləti kökləyir. “Çahargah” yeganə pyesdir ki, burada bəstəkar ölçünü (7/4) göstərir. “Çahargah” tokkata fakturası üzərində qurulur. “Hümayun”da isə alətin bütün registrləri əhatə edilir. Son pyes olan “Şur” eyniadlı muğamın intonasiyası ilə başlanır. Onun fakturası daha çox silsilənin ilk pyesi olan “Rast” ilə uyğunlaşır. C.Quliyev haqqında çox hərtərəfli tədqiqat işlərinin müəllifi musiqişünas, professor Zümrüd Axundova-Dadaşzadə yazır: “Zənnimcə əsərdə, məsələn “Bayatı-Şiraz” və “Segah” pyeslərində puantiliscəsinə “parçalanmış” faktura (muğamdakı rəvan hərəkət ləğv olunub) barədə danışmaq daha məqsədəuyğundur ki, bu da muğam üçün qeyri-səciyyəvi ekspressiv obrazın yaranmasına gətirib çıxarır” [Axundova-Dadaşzadə Z., 2001: 87-91].

C.Quliyevin fortepiano musiqisində maraqlı səhifələrdən biri də onun uşaqlar üçün bəstələdiyi musiqidir. Hələ yaradıcılığının ilk başlanğıcında 1978-ci ildə o, uşaqlar üçün 7 pyesdən ibarət “Uşaq süitəsi” bəstələmişdir. Bu kiçik miniatürlər proqramlı məzmunu, janr xüsusiyyətləri ilə səciyyələnir. Məcmuəni açan “Zarafat” pyesi çox sadə quruluşlu, oynaq məzhəkə xarakterli bir yığcam pyesdir. Bu pyesi lirik xarakterli “Mahni” əvəzləyir. Sonrakı iki pyes “Oyun” və “Nağıl”da skersolu və lirik obrazlar növbələşir. Skerso və lirik obrazlar – “Sübhdən” və “Ariya” pyeslərində də bir-birini əvəzləyir. Nəhayət ki, məcmuənin son pyesi “Rəqs” şən, nikbin xarakterli olub, milli rəqslərin xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Pianoçuluq texnikası baxımından bu məcmuə çox sadədir və tədris-pedaqoji repertuar üçün nəzərdə tutulmuşdur. Məcmuədəki pyeslərin ümumi tonallığı re mayəli Şurdur. Bəstəkar heç bir pyesdə açar işarələri qoymur.

Bəstəkarın uşaqlar üçün “Günəşin musiqi dəftəri” məcmuəsi uşaq musiqi məktəblərində yuxarı sinif şagirdlərinin tədrisi üçün nəzərdə tutulmuşdur. C.Quliyev bu məcmuəni nəvəsi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Günəş Nərmin Tarcana ithaf etmişdir. Məcmuədə Günəş adlı balaca qızın bir günü təsvir edilir. Məcmuədəki pyeslər belə növbələşir: 1. Gün aydın Günəş! 2. Günəşin səhər idmanı. 3. Günəşin birinci valsı. 4. Sıltaq Günəş. 5. Günəşin günorta yuxusu. 6. Günəşin təbəssümü. 7. Günəşin oyuncaqları. 8. Günəşin ikinci valsı. 9. Günəş gəzintidə. 10. Melanxolik Günəş. 11. Gecən xeyrə qalsın, Günəş!.

Məcmuədəki bütün pyeslər Günəşin - əsas obrazın adı ilə bağlıdır və pyeslərin hər birində onun xarakteri, hərəkətləri, gündəlik həyatı təsvir olunur. Maraqlıdır ki, bəstəkar məcmuənin daxilində də kiçik bir mini məcmuə yaradır. Belə ki, yeddinci pyes – “Günəşin oyuncaqları”dır və bu pyesin daxilində balaca qızın oyuncaqlarının təsviri verilir. Təsviri xarakterli bu pyeslərdən sonra günəşin topla rəqsi (final) verilir. Beləliklə, “Günəşin oyuncaqları” silsiləsi rəqslə tamamlanır.

Dünya klassik musiqisində R.Şumanın “Gənclik albomu”, P.İ.Çaykovskinin “Uşaq albomu”, milli professional musiqidə Asəf Zeynallının “Uşaq albomu” ilə təməli qoyulan uşaqlar üçün fortepiano məcmuələri (Fikrət Əmirov, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Tofiq Quliyev, Xəyyam Murzəzadə) ənənələrini davam etdirən “Günəşin musiqi dəftəri” məcmuəsi uşaq dünyasını, müasir uşaqların daxili aləmini, duyğularını özündə əks etdirir. Maraqlıdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq məcmuələrində çox məşhur olan vals janrı C.Quliyevin məcmuəsində iki dəfə səslənir və Günəşin birinci və ikinci valsı kimi təqdim olunur.

C.Quliyevin məcmuəsində pyeslər uşaqlar üçün çox asan olan tonallıqları əhatə edir. Yeganə istisna ilk pyesdir ki, dörd işarəli tonallıqda – fa minordadır. Məcmuədə əsasən üç işarəliyə qədər tonallıqlar əhatə edilir.

C.Quliyevin fortepiano musiqisində sənətkarın öz yolu, istiqaməti və fərdi intonasiyası mövcuddur. Bu yol folklorla, muğamlarla sıx bağlıdır. Bütün janrlarda olduğu kimi, fortepiano musiqisi sahəsində də bəstəkarın özünəməxsus milli duyumu və Qərb-Şərq ənənələrinin qovuşması hiss olunur.

Ədəbiyyat Siyahısı

1. Axundova-Dadaşzadə Z. Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışları. //Musiqi dünyası, 2(7), 2001, s.87-91.
2. Manafova G. “Mi” mayəli yeddi məqam – //Konservatoriya, 2016, 2/32, s.76-86.
3. Seyidov T. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. Bakı: Təhsil, 2016, s.336
4. Səlimxanov C. Cavanşir Quliyev. // Musiqi dünyası, № 1, 1999, s.140-141
5. Verdiyeva G. Vətənə aparən “Əsgər marşı”. 525-ci qəzet. 26.11.2020.

Notoqrafiya

6. Quliyev C. Muğam səssizlərində interlüdiyalar ilə yeddi pyeshazırlanmış royal üçün. Bakı:Çinar-Çap, 2008, 20 s.
7. Quliyev C. Piano əsərləri. Bakı: “E.L”, 2009, 76 s.
8. Quliyev C. Günəşin musiqi dəftəri. Bakı: Prestij.-N. 2017, 32 s.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

MÜSLÜMAN DOĞU'NUN GELENEKSEL MÜZİĞİ: MAKAM

Elmira PANAHOVA*

Özet

“Makam” kavramı Doğu teorisyenlerinin terminolojisinde XIII–XIV yüzyıllarda ortaya çıktı. “Makam” kelimesi makam, risale bölümü, mekân anlamına geliyordu. Makam ayrıca enstrümanın klavyesindeki perdeyi de gösterirdi. Bununla birlikte, daha önce (XII.Yüzyıl), bu terim edebi bir türü ifade ediyordu (Al-Hariri'nin, Al-Ezidi'nin kısa öyküleri-romanları).

Bugün “makam” terimi Müslüman Doğu'nun birçok halkı arasında makam (Araplar ve Türkler), makom (Tacikler ve Özbekler), muğam (Azeriler), mukam (Uygurlar ve Türkmenler) adı altında bulunmakta ve sözlü geleneğin profesyonel müzik türünü ifade etmektedir. Genel makamat sistemine dahil olmayan Türkmen mukamları bu gruptan hariç tutulmalıdır.

Yukarıda bahsedilen halk profesyonel müziğinin modern geleneksel türleri için Ortaçağ on iki makam döngüsü bir model görevi gördü. Ortak köklerin en basit kanıtı, makamların, muğamların, mukamların ve onların bölümlerinin isimlerindeki ortaklıklar ve uygunluklardır.

Yukarıdaki geleneksel Doğu müzik türleri, esas form oluşturucu ilkelerinin uygunlukunu ve monodisite gibi integral bir faktörün varlığını tespit edebileceğiniz büyük döngüsel eserlerdir.

Makamlar, makomlar, muğamalar, mukamlar ve diğer Doğu müzik döngülerinin arasındaki tüm genelliği ile yanaşı, onların arasında ulusal kültürlerin her birinin temelinde türün bireysel gelişimi ile ilişkili olan yapısal farklılıklar da vardır. Bu yalnız farklı halkların müziği için değil, aynı zamanda tek bir müzik kültürü içinde de gözlemleniyor. Burada farklılıklar müzikal lehçelerin seviyesinde gerçekleşir.

Geleneksel makam (muğam, mukam, makom) türünün yapısal özelliklerinin incelenmesi bu makalenin esas araştırma görevi olmuştur. Bu amaçla, Doğu döngülerinin dijital ve nota örneklerini inceledik. Tabii ki, Doğu döngülerinin müzik notaları, işe tam anlamıyla benimsememize izin vermiyor, ancak bu kayıtlar sayesinde, Doğu halk-profesyonel müziğinin geleneksel türlerinin daha kapsamlı bir teorik analizini yapma ve böylece büyümlü etkilerinin nedenini tam olarak belirleme ve kanıtlama fırsatına sahibiz.

Anahtar Kelimeler: Tür, Döngü, Makam, Müslüman Doğu, Geleneksel müziği.

TRADITIONAL MUSIC OF THE MUSLIM EAST: MAKAM

Abstract

The concept of “makam” appeared in the terminology of Eastern theorists by the XIII–XIV centuries. The word “makam” denoted the mode, the chapter of the treatise and location. This or that makam also denoted the fret on the neck of the instrument. However, even earlier (XII century), this term denoted a literary genre (short stories-novellas by Al-Hariri, Al-Yazidi).

Today, the term “makam” is found among many peoples of the Muslim East under the name makam (Arabs and Turks), makom (Tajiks and Uzbeks), mugham (Azerbaijanis), muqam (Uyghurs and Turkmens) and refers to the genre of professional music of the oral tradition. The Turkmen mukams, which are not included in the general system of makamat, should be excluded from this group.

The medieval cycle of the twelve maqams served as a model for the above-mentioned modern traditional genres of folk-professional music. The simplest proof of common roots is the commonality and coincidence in the names of the makams, mughams, mukams, etc., their sections and parts.

The above-mentioned genres of traditional oriental music are large cyclic works, between which one can find the coincidence of the main formative principles and the presence of such an inherent factor as monodicity.

* Doç., Dr. Bakü Koreografi Akademisi, panakhovaep@yandex.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

With all the commonality of the Eastern musical cycles between the makams, makoms, mughams, mukams, etc. there are structural differences associated with the individual development of the genre on the basis of each of the national cultures. This applies not only to the music of different peoples, but is often observed within the same musical culture. Here the differences occur at the level of musical dialects.

The study of the structural features of the traditional genre of makam (mugham, muqam, maqom) has become the main research task of this article. For this purpose, we have considered digital and musical notation samples of Eastern cycles. Of course, the musical notes of the Eastern cycles do not allow us to fully master the work, but thanks to these recordings, we have the opportunity to make a more complete theoretical analysis of the traditional genres of Eastern folk-professional music and thereby identify and comprehensively justify the reason for their magical effect.

Keywords: Genre, Cycle, Makam, Traditional music, Muslim East.

Orta Əsrlərdə müsəlman Şərqiində mədəniyyətlərarası əlaqələrin və bir nəticə olaraq mədəni oxşarlıqların yaranmasına zəmin yaradan tarixi hadisələr nəticəsində incəsənətdə VII — XVII əsrlərin ərəb, fars və bir sıra türkdilli xalqların musiqi irsini təşkil edən “islam mədəniyyəti” və xüsusən də “islam musiqisi” konsepsiyası formalaşdı. Hələ qədim zamanlarda yaranan xalq və professional xalq musiqi janrlarının kristallaşması və təkmilləşməsi də məhz bu dövrə təsadüf edir. Bu mənada müsəlman Şərq mədəniyyətinin məhsulu olan orta əsrin 12 makam silsiləsi xüsusilə seçilir.

“Makam” sözü Şərq nəzəriyyəçilərinin terminologiyasına XIII – XIV əsrlərdə daxil olmuşdur. Məsələn, Nəcməddin Kavkabi Buxari və Dərviş Əli Çanqi “makam” sözü ilə məqam, risalə fəslini, yerləşmə məkanını ifadə edirdilər.[Vinoqradov, 1982: 97] Makam həmçinin musiqi alətinin boynundakı pərdələrə də işarə edirdi. Lakin daha öncə (XII əsrdə) bu termin ədəbi janrı izah edirdi (Əl-Xəririnin və Əl-Yəzidi hekayələri).

Bu gün makam termini şərq xalqlarının mədəniyyətində makam (ərəb və türklərdə), makom (tacik və özbəklərdə), muğam (azərbaycanlılarda), mukam (uyğur və türkmənlərdə) kimi səslənir. Yalnız türkmən makamları adı çəkilən makamlar qrupuna aid deyil.

Müxtəlif xalqların mədəniyyətində “makam” anlamına analoji olan sinonim-sözlər var. Bunlar naqam — yəni “nəğmə”, “təranə” — Misir, Suriya), təb — yəni təbiət, xasiyyət — Tunis, Əlcəzair, Mərakeş), avaz, dəstgah, şöbə və şaddır (İran). Qohum janrlar sırasına Şimali Afrikada (Əlcəzair, Tunis, Mərakeş) geniş yayılan istixbar, Pakistan xəyalı, ərəb təqsimi və ləyəli-maualı, və həmçinin də ərəb nubası, hind raqası, qazax və qırğız küyü daxildir. Türk musiqisində xalq musiqi janrları metrik cəhətdən sərbəst uzun hava (və ya orta hava, xəfif hava, bozlaş, türkməni, maye, divan, aqıt) və ritmik dəqiqliyi ilə seçilən kırık hava (və ya koşma, yigitləmə, gözəlləmə, taşlama, ninni və b.) adı ilə tanınır.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında dahi Azərbaycan alimi Ü. Hacıbəyli ortaəsr mədəniyyətinin dağılmasından və onun yaranmasında iştirak edən xalqların mədəniyyətində təcəssüm olunmasından bəhs edir: “Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürclü «bina» (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənzərə görünmüşdür. Bu «musiqi mədəniyyəti sarayının» tikilişində qədim yunan musiqi nəzəriyyəsinə yaxşı bilən və hərtərəfli bilik sahibi olan Əbu Nəsr Fəribi, Avropada Avitsenna adı ilə məşhur olan alim mütəfəkkir Əbu Əli Sina, Əl-Kindi və başqaları iştirak etmişlər.

Musiqi binasının möhkəm təməlini təşkil edən 12 sütun 12 əsas muğamı və 6 bürç isə 6



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

avazatı təmsil edirdi...

Yaxın Şərq xalqları uçub dağılmış bu «musiqi binasının» qiymətli «parçalarından» istifadə edərək, özlərinin «məqam tikinti» ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda özünəməxsus səciyyəvi üslubda yeni «musiqi barigahı» tikmişdir». [Hacıbəyli, 2019: 20]

12 makam silsiləsi ilə yanaşı makamın əcdadları sayıla biləcək qədim janrlar Dərviş Əlinin xülasəsini verdiyi kor və amaldır. Öz quruluşuna görə bu əsərlər müasir Şərq musiqi janrlarının bəziləri ilə bənzərdir. Təsadüfi deyil ki, türk, ərəb, İran musiqisində hazırda müstəqil əsər kimi ifa olunan və vaxtı ilə amalın instrumental növü sayılan peşrəv həmçinin Xarəzm makomlarının instrumental hissəsinin bir bölməsidir. Qeyd edək ki, Buxara makomlarının instrumental şöbəsinin hər hissəsində keçmişdə amalın hissələri sayılan xona və bozquy adlanan melodik quruluşlar da var.

Müsəlman Şərqinin silsilə janrlarının ümumi köklərinə sübut olaraq makamların, muğamların, mukamların, və d. özlərinin və şöbə ilə bölmələrinin adlarında olan oxşarlığı misal göstərmək olar. Belə ki, Misirdə, Suriyada, Livanda, Azərbaycanda, İranda, Mərakeşdə “Rast”, “Segah”, “Çahargah”, “Mahur”, “İraq”, “Hicaz”, “İsfahan”, “Hüseyni” və digər adda makamlar var. Azərbaycan və İran musiqisində dəstgahların lad əsasını təşkil edən yeddi əsas məqamından beşi eyni addadırlar. Bunlar şur, segah, çahargah, hümayun (homayun), rast (İranda rast-pəncgah) məqamlarıdır.

Uyğur mukamının Qaşqar növü ilə altı özbək-tacik makomu (yəni şaşmakomlar) da digər Şərq silsilələri ilə terminoloji cəhətdən oxşarırlar. Məsələn, özbək-tacik makomlarının ikisinin adı Azərbaycan və İran muğamları ilə eynidir: “Rost” (Az. — “Rast”, İranda — “Rast-Pəncgah”,) və “Seqoh” (Az. və İranda — “Segah”). Bundan başqa İran və özbək-tacik Nəva silsilələri də eyniadlıdırlar.

Bu adların bir çoxu artıq orta əsrlərdə mövcud idi. Daha sonralar hər bir janrın keçdiyi fərdi inkişaf yolu bu adların mənalarında fərqlilik yaratdı. Eyni termin kimdəsə məqam, kimdədə şöbə, kimdəsə guşə və avazı ifadə etdi.

Şərq silsilələrin lad əsası Şərq məqamlarıdır. Eyni məqam bir neçə silsilənin özəyini təşkil edə bilər. Belə halda bu silsilələr qohum hesab olunur. Belə ki, Azərbaycan musiqisində şur ailəsinə “Şur”, “Əbu-Ata”, “Dəşti”, “Bayatı-Kürd”, “Şahnaz” muğam-dəstgahları və “Simai-Şəms”, “Mani”, “Arazbari” zərbi muğamları aiddir. Rast ladına əsaslanan dəstgahlara “Rast”, “Mahur-Hindi”, “Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar”, “Düqah” muğamları, kiçik həcmli “Qatar” muğamı və “Heyratı” zərbi muğamı aiddirlər. Segah ladında “Segah”, “Xaric Segah”, “Orta Segah”, “Zabul Segah”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Yalxın Segahı”, “Həşim Segahı” və zərbi muğamlar “Qarabağ Şikəstəsi” və “Kəsmə Şikəstə” səslənirlər. Çahargah ladı “Çahargah” muğamı və “Mənsuriyyə” zərbi muğamının, şüştər ladı isə “Şüştər” muğamı və “Ovşarı” ilə “Heydəri” zərbi muğamlarının lad əsasını təşkil edirlər. Müxtəlif qohum silsilələrin lad-məqam əsasını təşkil edən məqam fərqi onun səslənmə yüksəkliyindədir (yəni mayəsində). Şərq musiqisinin bu xüsusiyyətini nəzərə almaq çox vacibdir, əks təqdirdə milli lad sisteminin yanlış təfsiri baş verir. Məsələn, türk musiqisində müxtəlif nəzəriyyəçilər hər yeni yüksəklikdə səslənən məqamı, əsərdə baş verən məqamlararası keçidləri (modulyasiyanı) yeni məqam kimi qəbul edərək, kimi məqamların sayının 500, kimisə 300 olduğunu qeyd edirdilər. Lakin türk məqamları arasında müqayisəli yanaşdırma aparsaq (buna dair bəzi araşdırmalar mövcuddur) görərik ki, bir çox məqamların səssizləri eyni quruluşludur və burada fərq yalnız onların mayələrindədir, yəni səslənmə yüksəkliyində. Beləliklə, bu lad çoxluğunun səbəbi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

müxtəlif yüksəklikdə səslənən eyni səssirasının müxtəlif cur adlandırılmasındadır. Bu da onu göstərir ki, bu məqam çoxluğu süni xarakter daşıyır.

Şərq musiqi nümunələrinin bir çoxlarının əsasını melodikləşmiş rəçitasiya təşkil edir. Bu səbəbdən onları dinlədikdə improvizə hissi yaranır. Təsadüfi deyil ki, muğam ifa tərzini improvizəli adlandırırlar. Lakin qeyd etməliyik ki, Şərq silsiləsinin improvizəsi Qərbi-Avropa improvizəsi ilə eyni deyil, çünki Şərq improvizəsinin özünün çox ciddi riayət olunan qaydaları var. Burada quruluş ciddiliyi ifaçılıq fərdiliyi ilə vəhdət təşkil edir. Beləliklə Şərq improvizəliyi həqiqi improvizə deyil — eşitmə və qavrama fərdiliyidir. Şərq improvizəliyinin geniş inkişafının səbəbi musiqi əsərlərinin ustaddan şagirdə şifahi şəkildə ötürülməsidir.

Şərq melodikliyinə xüsusiyyətlərindən biri də ifanın ritmik sərbəstliyidir. Məhz buna görə Şərq musiqi janrları iki qrupa bölünürlər: sabit metro-ritmli və sərbəst metro-ritmli. Birinci qrupa özbək-tacik makomu, özbək kata-aşuləsi, ərəb bəşrəf, lonqa, təxmilə, səmai, dor və müvəşşahi, Azərbaycan rəng, təsnif və zərbi muğamları, türk bəstə və kırık (kısa) havaları aiddirlər. İkinci qrupa özbək yevvoyi makomu, ərəb taqsım və layali-manualı, Azərbaycan muğamı və İran dəstgahı (onların şöbələri), türk uzun hava və ya uzun kaydaları aiddirlər. Sərbəst metro-ritmi olan əsərlər də öz növbəsində tam metrsizlər, daxilində metro-ritmik bölmələri olan metrsizlər və improvizasiyalı metrsiz bölmələri (fragmentləri, pasajları) olan metrliyə bölünürlər.

Bu da onu göstərir ki, müsəlman Şərqinin ənənəvi musiqisi əsas etibarilə improvizəlidir o fərqlə ki, bəzi xalqlarda improvizə bütöv bir əsərin musiqi inkişafının əsasıdır, bəzilərinə isə əsas formayarıdır faktorlarla yanaşı istifadə olunan üsuldur.

Qohumluq əlaqələrini Şərq ansambllarının tərkibində də izləmək mümkündür. Belə ki, Azərbaycan muğamı ənənəvi olaraq muğam üçlüyü tərəfindən ifa olunur. Bunlar dəfə ifa edərək oxuyan xanəndə, tarzən və kamança ifaçılarıdır. Özbək ansamblının tərkibində hafiz (vokal ifaçısı), iki tanbur, bir dütar və doyra və ya iki tanbur, bir qobuz və doyra (bir tanbur və bir doyra da ola bilər — bu tərkibə tacik musiqisində də rast gəlinir) alətləri var. Xarəzm makomlarının instrumental hissələrinin ansambl tərkibini ifadə edərkən O. Matyakubov mütləq alət kimi tambur, qıcak, ney, bulaman, çəng və doyranı göstərir və sürnay və dütarın da istifadəsinin mümkün olduğunu qeyd edir. Bu zaman aparıcı rol tanbur ifaçısındadır. Ərəb silsiləsi vasilə ilə ifa edən taxt instrumental ansamblı ud, qanun, ney, rəbab, dəfdən ibarətdir.

Yuxarıda qeyd olunanlar onu göstərir ki, bütün hallarda ansamblların mütləq tərkibində üç qrup alət iştirak edir: mizrablı simlilər, kamanlı simlilər və zərb alətləri.

Şərq musiqi janrları arasındakı oxşarlıq onların ümumi tarixi kökləri ilə bağlıdır. O ki qaldı onların arasında mövcud olan fərqliliyə, o, hər bir janrın öz milli kökünə əsaslanan fərdi inkişafı ilə bağlıdır. Qeyd edək ki, bu fərqlilik nəinki müxtəlif milli mənsubiyyəti olan janrlar arasında, hətta eyni musiqi mədəniyyəti daxilində də izlənilir. Bu halda fərq musiqi dialektləri səviyyəsində özünü göstərir. Belə ki, Azərbaycanda muğamın Abşeron, Qarabağ və Şirvan ifaçılıq ənənələri mövcuddur. İranda isə İsfahan, Tehran, Təbriz məktəbləri var. Özbəkistanda Xarəzm, Buxara-Səmərqənd, Fərqanə-Daşkənd, Surxandərya-Qaşqardərya qrupları mövcuddur. Bunlardan XVIII əsrin sonu — XIX əsrin əvvəllərində formalaşan şaşmakomun əsas mərkəzləri Buxara və Xarəzm oldu. Buxara-Səmərqənd və Surxandərya-Qaşqardərya qruplarına üslubuna görə Şimali Özbəkistanın (Xüçənd vilayətinin) mədəniyyəti yaxındır. Bundan savayı Tacikistanda mərkəzi — kuhistoni (Gissar, Kulab, Garm) və Pamir (Dağlıq Bədəxşan Muxtar Vilayəti) musiqi üslubları mövcuddur. Vətəni Şərqi Türküstan olan on iki



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

uyğur mukamının iki növü var — Qaşqar (Şərqi Türkünstanın cənub rayonlarında) və Dolan (Taklamakan çölünün qərb bölgəsində, Maralbeşi, Korl və Çarlıkdə) növləri. Öz növbəsində Qaşqar mukamları da İlik və Hotan (Şərqi Türkünstanın cənub-şərqində) silsilələrindən ibarətdir.[Xaşimov, 1984: 151-152]

Sonda söyləməliyik ki, dahi Üzeyir bəyin qeyd etdiyi müsəlman Şərqinin yeni “musiqi barigahları” o qədər möhkəm oldular ki, onlar hal hazırda da varis xalqların musiqi mədəniyyətlərinin mərkəzində ucalaraq öz möhtəşəmliyi və çoxəsrli milli mədəniyyətlərin ustadları tərəfindən qoyulmuş divar naxışlarının gözəlliyi ilə hamını heyran edir.

Ədəbiyyat

1. Алекперова Н. И. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Баку: Азернешр, 1995.
2. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М.: Сов. комп., 1982.
3. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: 1957.
4. Зохранов Р. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Шур, 1992.
5. Кароматов Ф., Эльснер Ю. Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4-ый. М.: Сов. комп., 1984.
6. Низамов А. Нубы стран Магриба и черты их общности с Шашмакомом // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд.-во литературы и искусства, 1981.
7. Розеншильд К. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1973.
8. Хашимов А. Локальные разновидности «двенадцати уйгурских мукамов» // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4-ый. М.: Сов. комп., 1984.
9. Худайназаров Б. Туркменские мукамы // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд.-во литературы и искусства, 1981.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KARACAOĞLAN ŞİİRLERİNDE KADIN GÜZELLİĞİ

Ennur BİLECAN*

Özet

Karacaoğlan 17. yüzyıl aşık edebiyatının en önemli isimlerinden birisidir. Karacaoğlan şiir geleneği içinde onun ait olduğu çevrenin, gezip dolaştığı coğrafyanın, doğup büyüdüğü toplumun, insan ilişkilerinin, maddi manevi her türlü kültürel değerlerin yer aldığı görülebilir. Aşk, sevgili, tabiat, gurbet, ayrılık, özlem, ölüm gibi konuların yanında; güzellik kavramı da Karacaoğlan şiir geleneği içinde önemli bir yer tutmuş ve ustaca işlenmiştir. Karacaoğlan, bu güzellerin saç, alın, yüz, kaş, kirpik, göz, boy, gerdan, göğüs, ağız, burun, dudak, dil, diş, kol, bilek, el ve ayak ayrıca giyim kuşamları ile ilgili tasvirler, benzetmeler yaparken; şiirlerinde bu kadınların güzelliklerine hayranlığını, aşkını, özlemini de dile getirmiştir. Çalışmamızda, Ahmet Şükrü Esen'in Karacaoğlan adlı eserindeki şiirlerden yararlanarak Karacaoğlan'ın şiirlerinde genel ifadesiyle kadın güzelliği, çekiciliği, fiziksel özellikleri, giyim kuşam ile ilgili özellikler, irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Karacaoğlan, kadın, güzellik.

WOMEN'S BEAUTY IN KARACAOĞLAN'S POEMS

Abstract

Karacaoğlan is one of the most important figures in 17th century love literature. In Karacaoğlan poetry tradition, the environment in which he belongs, the geography he wanders around, the society where he was born and raised; human relations; It can be seen that all kinds of cultural and moral values take place. Love, lover, nature, expatriate, separation, longing, as well as issues such as death; The concept of beauty has an important place in the Karacaoğlan poetry tradition and has been skillfully processed. Karacaoğlan, these beauties hair, forehead, face, eyebrow, eyelashes, eyes, height, neck, chest, mouth, nose, lip, tongue, teeth, arms, wrists, hands, and also depictions on clothing, while making analogies; In his poems, he expressed admiration, love and longing for the beauty of these women. In our study, Karacaoğlan's poems in general, female beauty, attractiveness, physical features, clothing related features are examined based on the poems of Ahmet Şükrü Esen's Karacaoğlan.

Key Words: Karacaoğlan, woman, beauty.

Giriş

İnsanoğlu, karşılaştığı ya da tecrübe ettiği her nesneyi anlamlandırma yoluna gitmiştir ve ona güzel, çirkin, iyi, kötü, yararlı vb. estetik değerler yüklemiştir. İnsanın insanlık tarihi boyunca karşılaştığı nesnelere anlamlandırma yolunda o nesnelere yüklemiş olduğu en önemli estetik değer hiç şüphesiz güzellik değeridir. Güzellik hem estetik, sanat, edebiyat hem de ilahi boyutta çok önemli bir değerdir. Ve yaşam başta olmak üzere her şeyin başı, başlangıcı kabul edilir. Bu bağlamda biz de güzelliği Karacaoğlan'ın şiirlerinde kadın güzelliği çerçevesinde ele alıp incelemekteyiz. Karacaoğlan şiirlerini çalışmamızda paylaşırken Ahmet Şükrü Esen'in Anadolu Âşıkları -1- Karacaoğlan eserinden faydalandık ve şiir metinlerine bu eserden alıntılama yaptık.

Türkülerin tematik açıdan sınıflandırılmasında lirik türküler içinde aşk sevdâ türkülerini çoğunluğu oluşturur. Bu tarz türküler, kadın erkek ilişkileri üzerine yakılmış veya söylenmiş türkülerdir. Dolayısıyla bu türden türkülerini cinsiyet faktörünün yarattığı karşılıklı veya

* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi,
ennur_bilecan@hotmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

karşılıksız duyguların ve bunların kişilere kadın/erkek yaşattığı olayların şekillendirdiği söylenebilir. (Mirzaoğlu, 2015: 307).

Türkülerde aşk temasının geniş ölçüde yer tutması insanların doğasında var olan cinsiyet farklılığından, kadın/erkek ilişkilerinden kaynaklanır. Karşılıklı cinsler arası ilişkilerin ortaya çıkardığı duygular ve bunlara bağlı yaşanan olaylar bu kaynağın temelini teşkil eder. (Mirzaoğlu, 2015: 307).

On yedinci yüzyıl âşık edebiyatının en önemli temsilcilerinden biri olan Karacaoğlan, aynı zamanda, Güney Anadolu ve Toros yaylarının konar-göçer kültürünün bir bilgi kaynağıdır. Karacaoğlan yaşadığı coğrafyaya ve kültürüne öylesine bağlıdır ki, Pertev Naili Boratav'a göre, "onun ait olduğu Toroslar ve Gâvur Dağları, konup göçen Türkmen illeri gibi, gâh İç Anadolu'ya gâh İç Anadolu dışındaki topraklara, Fırat vadisine yahut Suriye'ye inmek, bu toprakların kültürlerini birinden ötekine taşımak imkân ve hevesini vermiş" tir (Boratav. 1983: 25).

Bir selâm gönderdim (de) cânân iline
Acep şu günlerde yetişir m'ola
Bülbül de hasrettir gonca gülüne
Kavuşup da bir kez ötüşür m'ola

Karacaoğlan, tabiatın güzellikleriyle bütünleştirdiği selvi boylu, balaban bakışlı, keklik sekişli, yayla çiçeği kokuşlu; kâh yeşilbaşlı gövel ördek, kâh telli turna, kâh bembeyaz bir kuğu olan ak gerdanlı, ak göğüslü bütün güzellere âşıktır. Ya da, Fuat Köprülü'nün dediği gibi, "tabiatın göğsünde yetişen aşk ve tabiat çocuğu Karacaoğlan, bütün hayata, bütün güzelliklere âşıktır" (Köprülü, 2004: 296-297).

Ak imiş gerdanı beyaz kar gibi
Boyu selvi (ağaç) kokuyor [da] gül gibi
Seherde(n) açılan [gonca] gül gibi
Sandım kan damlamış karın üstüne

Karacaoğlan; andığı, aradığı, özlediği, arzuladığı güzelleri, kızları, gelinleri bize allayıp pullayıp süsleyerek anlatır. Şâir, sevgililerini tasvir ederken, öyle bir dil seçer ki, bu kullanım yepyeni bir biçimdir dilin, imge ögesidir. Sevgilinin salınışı, yürüyüşü, giyinişi Karacaoğlan şiir geleneğinde; kelimenin belirtme, gösterme, adlandırma yeteneğine bir yenisi olan çağrışım anlamını ekler. Kekliğin, kuğunun, yeşilbaşlı ördeğin, tomurcuk gülün bizde yarattığı çağrışım beyazlık, nazlılık, narinlik ve tazelik özellikleridir. Karacaoğlan'da tabiattaki varlıklar, sevgilinin güzelliğini anlatmak için kullanılan bir araç olarak kullanılır. Karacaoğlan sevdiği güzelleri yaşadığı çevredeki bitkiye hayvanlara doğal güzelliklere benzetir. Bunlardan en çok karşımıza çıkan kaz ve kuğudur. Kuğu Karacaoğlan şiirlerinde çok önemli bir güzellik sembolü olarak karşımıza sıkça çıkmaktadır.

Şunda bir güzelin salınışın[1]
Serviyeye benzettim dallar içinde
Irmak kenarında derya yüzünde
Kuğuya benzettim göller içinde

Kaz, dünyada pek çok toplumun mitoloji ve folklorunda önemli bir yer tutan kuşlardandır. Fin-Ugor mitolojisinde, temel kahraman, tufan çağında kaz biçiminde dolaşır. Sibirya Ostyakları kazı üç büyük Tanrıdan biri sayarlar. Roma ve Yunan tapınaklarında kutsal kazlar



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bulunduğu kaydedilmiştir. Çin’de yeni evli çiftlerin birbirlerine bağlılığını sağlamak amacıyla bir çift kaz armağan edilmiş (Akalın, 1993: 101). Eski Türklerde kaz çeşitli anlam ve işlevlere sahiptir. Altay Türkleri arasında Kuğu kişi kabilesinin, kuğu kuşundan/kazdan türediklerine inanılır. Şaman âyin ve törenlerde, kaza binerek göğe yükselir (İnan, 1995: 104, 106).

Dede Korkut hikâyelerinde, Oğuz beyleri, kadınların güzelliğinden övgüyle bahsederken, “kaza benzer kızım-gelinim” ifadesini kullanırlar (Ergin, 1994: 58). Kaz, kuğu, ördek gibi adlar ile anılan bu hayvanlara, Türk kültüründe, dilinde pek çok mitolojik anlamlar ve mecazlar yüklenmiş ayrıca türkülerde bu hayvanlar daha çok sevgiliyi ve onun güzelliğini ifade etmede bir metafor olarak yer almışlardır.

Ala gözlerini sevdiğim dilber
Söyle güzellerin mâhı isen de
İndirirler seni yüksek havadan
Gözleri dumanlı kuğu isen de

Yukarıdaki örnekte ördek veya kuğu (kadın) sevgiliyi ifade eden bir metafordur. Ördeğin ve kuğunun güzelliği anlatılırken, aynı zamanda sevilen kadının güzelliği ifade edilmektedir. Doğa, erkek için kadını tasvir etme unsurudur. Çünkü kadın, “doğayı ve varlığın fiziksel yönlerini temsil eder” (Donovan, 2014: 251). Karacaoğlan şiirlerinde, sevgilinin yüzü periye, meleğe de benzetilmiştir. Sevgili, peri gibi güzeldir. Sevgili, peri gibi aşığı büyülemiş onu kendisine esir etmiştir. Sevgili çoğu zaman periye benzetildiği gibi hurilere de benzetilmiştir. Sevgili; yüzünün güzelliği, gözlerinin iriliğiyle adeta cennetteki hurileri andırmaktadır. Sevgili; inceliği, nazıklığı itibariyle de bir ceylanı andırmaktadır. Sevgilinin gözü çoğunlukla ceylanın gözüne teşbih edilir. Şiirlerde de görüldüğü gibi tabiat unsurları, güzelliği anlatmada bir araç olarak karşımıza pek çok yönüyle çıkmaktadır.

Destan döneminden beri güzellik anlayışı doğa ile ilişkilendirilmiştir. Destanlarda mevsimler veya bunlarla ilgili doğa olayları, destan kahramanının gücünü, güzelliğini vurgulayacak şekilde kullanılabilir. Bu, güzellik anlayışının çevreyle ve yaşam tarzı ile ilgili olduğu görülmektedir. Bozkır’ın zor koşulları içerisinde mücadele eden topluluklar doğaya bağlıdırlar. Doğa onların yol göstericisi, yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan mekân ve inançlarını gerçekleştirdikleri ortamdır. Yerleşik dönemlerde kalem kaşlı, gül yanaklı, gonca dudaklı, sırma saçlı, selvi boylu güzel tasviri yerini bozkırda bakışıyla dalları yeşerten, üzülmesiyle kara bulutları çıkartan, güzele bırakmaktadır. Ve güzel algısı değişmektedir. Dolayısıyla doğa güzellik tasavvurunun kaynağını da bu oluşturmaktadır. Yerleşik yaşamda insanlar, tarıma dayalı yaşam tarzını benimsemişlerdir. Aynı şekilde tarımsal etkinliklerde yer alan bitkilerin güzellik tasvirinde kullanılması da şaşırtıcı değildir. Bu nedenle toplumların “güzellik” tasavvuru da haliyle hayatlarında bu derece önemli yer tutan doğaya bağlı olacaktır.

Kadın güzelliğinde saç da genellikle renk, şekil, dağınıklığı, uzunluğu itibariyle çeşitli benzetmelerle yer almıştır. Aşık, sevgilinin o gece gibi siyah ve uzun, dağınık saçlarına asılıdır. Gönlünü bir türlü bu esareten kurtaramaz zaten kurtarmakta istemez. Ayrıca sarı saçlı sevgili de Karacaoğlan şiirinde karşımıza çıkmaktadır.

Sarı saçın sallanıyor saz gibi
Sen beni erittin karlı buz gibi
Yaz bahar ayında top nergiz gibi
[Sandım] al bağlanmış morun üstüne



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Güzel çoğunlukla “Ayın on dördüne benzer, bir mahub ala gözlü genç yiğit” (Ergin, 1997: 231) olarak tasvir edilmektedir. Günümüzde ise bu algı sadece kadına yönelik olarak yer almaktadır. Ay, erkekte ziyade kadının yüz güzelliğini ifade etmenin bir unsuru olarak görülmektedir. Bu bağlamda beden hüznün, mutluluğun, güzelliğin, yerginin, gücün, kahramanlığın somutlaştığı göstergeler alanı olarak yorumlanabilir. Ay, sevgiliye teşbih edilmiştir. Ay, nasıl geceyi aydınlatıyorsa; sevgili de âşğın gönlünü aydınlatır.

Düşmanın giydiği mor mavi saya
Cemâlin benzettim göğdeki aya
Katardan ayrılmış bir tavsî maya
Eşi yok ki ilden ile arana

Karacaoğlan'ın şiirlerinde giyim kuşam, süslenmek, takı takmak ile güzelliği ön plana çıkartmak çok önemli özelliklerdir. Güzeller; boylarınca al giyinirler, al giyinir çiçekler sokunurlar, ak topuk üstüne atlas ya da sandal tuman dökerler, lefir, çuha şalvar giyerler, allı, tor (güzel, göz alıcı) yollu şalvarlarıyla göreni ateşe yakarlar. Şal kuşaklı ince bellidirler, belleri kemerlerle ve kuşaklarla sıkılmıştır, ibrişim atkının teli kadar ince ve parlaktırlar. Ak kollarını sırma cepkenler ilikler... Kutnu zıbnlı, ak sayalı, yeşil kemhalı, allı morlu rengârenktir güzeller... Karacaoğlan'ın şiirinde giyim kuşam, vücudu dış etkenlerden korumak için değil; güzelin bedeninin çekiciliğini ortaya çıkarmak içindir. Sevgilinin güzelliğini sergilemek, dayanılmazlığını vurgulamak bu şiirlerde çok belirgindir.

Benim yârim gelişinden bellidir
Ağ elleri elvan elvan güllüdür
İbrişim kuşaklı ince bellidir
Şu canın canıma sar dedi bana

Karacaoğlan'ın şiirlerinde giyim kuşamda renkler önemlidir özellikle de aklar, kırmızılar, yeşiller sembolik dili açısından da dikkat çekicidir. İç giyime ait unsurlar da gömlekler, donlar, tumanlar ve dış giyime ait şalvarlar, entariler, libaslar... Bunları Anadolu'da halkın yakın bir zamana kadar giydiğini, kimilerini halâ giymekte olduğunu da görmekteyiz. Karacaoğlan'ın şiirleri giyim tabirlerinin olduğu kadar; giyim geçirdiği tarihsel sürecin tahlili için de önemli sayılabilir. Çünkü “Elbise bir toplumun tetkikinde verimli bir yol”dur. Ancak, Karacaoğlan'da giyim kuşam, maddî kültür unsuru olmaktan çok, güzellerin güzelliğini pekiştirmekte yardımcı bir unsur. Âdeta onları allayıp, pullayıp ballandıra ballandıra anlatmak için bir araç şirinim imgesini güçlendirmek adına seçilmiş somut bir nesnedir (Oğuz, 2004: 30). Sevgiliye yakın olma arzusunun ısrarla dile getiren Karacaoğlan'ın şiirlerinde giyim kuşamın parçası olan takılar, süs eşyaları, kadın güzelliğinin, cinselliğinin en önemli ayrıntıları olarak verilir. O, heyecanı harekete geçirmek için imgeyi kullanır. Duyumlar, algılar, tasarımlar onun şiirlerinde duygusal bir imgeye dönüşür. Karacaoğlan'ın şiirlerinde ele, kola, bileğe, ayağa takılan süs eşyaları, elin, kolun, bileğin, ayağın güzelliğini vermek içindir. Sevgilinin güzelliğine dikkat çekmek içindir.

Giyim kuşam yaşanan zamanın, mekânın özelliklerini, geleneksel unsurları ve yaşanan dönemin düşünce yapısını yansıtıcı özelliği, maddî değerinin olması, insan emeğine ve yaratıcılığına dayalı olma özelliği gibi nedenlerden dolayı farklı sembolik unsurlar kazanmaktadır. Dolayısıyla “giyim çeşitli kültürel kodları göstermeye yardımcı olan gösterge araçlarını yaratacak biçimde bedenle birlikte hareket eden maddî nesnelere oluşmaktadır” (Gottdiener, 2005: 306). Kıyafet, ortamların biçimlendirdiği ve ortamların anlamlar yüklediği şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliği ile fiziksel ihtiyaca yönelik işlevsellik geri planda



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kalırken, beğenilme, saygı görme, ortama ve duruma uymaya yönelik olan göstergesel ihtiyaç ön plana çıkmaktadır. Çünkü “giyim sinyalleri görme ile aktarılmaktadır” (Enninger, 1998: 93).

Doğan aylar gibi doğar görünür
Kırmızılar giyip çıkar salınur
Âh ettikçe kara bağrım delinür
Sayılmaz benlerin binden ziyade

Giyim kuşam ile ilgili unsurlar yas sembolü olarak da kullanılmaktadır. Özellikle bireyler belirli durumlarla ilgili üzüntülerini genellikle beden dili ve giysi üzerinden dışa yansıtmaktadırlar. Bu durum bedeninin ve giysisinin duyguları gösteren ve aktaran özelliğini ortaya koymaktadır. A. Giddens bu konuda “Yüz ifadeleri ve diğer bedensel hareketler gündelik iletişimin koşulu olan bağlamsallık veya bağlama gönderimliliğin temel içeriğini sağlar. Yetişkin/ehliyetli bir birey olmayı öğrenmek yüz ve bedeni sürekli olarak ve başarılı biçimde kontrol edebilmektir” der (Giddens, 2010: 79). Bu durum kişilik ve benlik oluşumunun en önemli göstergelerinden biridir. Kadının güzelliğini anlatmak için övülen bu unsurlar, yeri geldiğinde yasın gösterildiği yerler olarak da görülmektedir. Üzüntünün belirginleştiği yer yüzdür. Kadının güzelliği övülürken kullanılan baş imgesi, aynı zamanda hüznün de gösterildiği yer olmaktadır.

Sırma sandım kipriğini kaşını
Her andıkça deler sinem başını
Uzatmış boynunu arar eşini
Sandım gövel turna göl kenarında

Kristeva'ya göre kadın “sosyal ilişkiler içinde yaşayan bir konuşan bedendir.” (Akt. Direk 2014) Kadın, acısını ve mutluluğunu bedeniyle, hareketleriyle anlatır ve sözleriyle yaşatır. Bu farklılık kadın ve erkeğin söylemlerine de yansımaktadır. Kristeva beden ve dil arasındaki ilişkiye şu şekilde değinmektedir: “Dilin mantığının dilsel temsil düzenine, yani sembolik düzene geçişten çok önce, bedensel işleyişlerde yani semiyotik düzende mevcut olmasıdır. İkincisi ise bedensel dürtülerin dildeki etkilerinin göz ardı edilemeyeceğidir” (Direk, 2014: 62). Bu doğrultuda kadının söylemlerini ve duygularını beden üzerinden göstermesi bedenin duygu ve düşünce aktarımının yeri olmasından kaynaklanmaktadır.

Bozok'a giderken yolum uğradı
Hoş geldin misafir gel dedi bana
Leblerin ağzıma verdi bal diyü
Acıktın misafir em dedi bana

Şiir örneklerinde de görmekteyiz ki kadının davranışı ve davranışlarındaki anlam beden dili ile de kendini anlatmaktadır.

Eril bilinç sürekli hareket halindedir. Bu hareket arayışa, bulmaya, öğrenmeye, meraka dayalıdır. Eril bilincin hareketinin dışıl bilinç üzerine etkisi ise beklemektir. Bu konuda Rabuzzi şunları dile getirmektedir: “Varlığın eril tarzının tipik olarak arayışa ilişkin, buna karşılık geleneksel dışıl tarzın bekleyişe ilişkin olduğunu ileri sürer. Kadının hayatı ilerleyen bir çizgi, çizgisel bir değişim ve ‘kazanım’ izlemez; daha çok tekrara dayalı, döngüsel ve durağandır” (Rabuzzi'den akt. Donovan, 2014: 239). Kadının söylemi reel çizgiden uzaklaşp geçmişin kabullerinin, yaşanmışlıklarının hatırlatılmasına dayalıdır. Kadın, bugünü geçmişin kabulleri, değer yargıları üzerinden anlatmaktadır. Bu durumda kadın, eş ve annelik söylemi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

üzerinden düşüncelerini aktarmakta ve geçmişin anılarını canlı tutmaktadır. Bu bağlamda “Eril bilinç yaklaşırken uzaklaşır. Ayrışmasız birlikteliğin savunucusu dişil bilinç ise bağlantıyı vurgular” (Saydam, 2013: 87). Bu anlam kurma süreci kadınların eril iktidarı yansıtmalarını ve hayali özerkliğinin gerçek olduğu konusunda ona sürekli güven vermelerini gerektirir (Butler, 2014: 104). Dolayısıyla “Fallus olmak her zaman eril bir özne için olmaktadır, eril özne de o başkası için varlığı tanımak yoluyla kendi kendi kimliğini yeniden olumlayıp kuvvetlendirmeye çalışır” (Butler, 2014: 105). Erkek söylemlerinde cinsiyet, erillik ve soyun devamı gibi unsurlar görülmektedir. “Beden söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır.” “Cinsellik; iktidarın, söylemin, bedenlerin ve duygulanırlığın tarihsel olarak özgül bir düzenlenişidir” (Direk, 2014: 71). Şiirlerde kadın bedeninin güzelliklerinin vurgulanıp ön plana çıkartılması hatta bazı bedensel özelliklerin cinsel çağrışımları ile kullanılması hep bu erkek bilinçaltı bakış açısı ile ilgilidir, kadının güzelliğini vurgularken bedensel özellikleri de çoğunlukla ön plana çıkarır.

Genel olarak güzellik algısında ya da kadın güzelliği açısından astrolojik denklemler ve bazı sayı sembolleri de oldukça önemlidir ve şiirlerde sıkça göze çarpmaktadır. Yıldızlardan (Venüs) Zühre yıldızı (Çoban yıldızı, Çolpan, Solbon, Seher yıldızı) takdis edilir. Orta Asya’da yaşayan bir Türk grubu olan Abakan Türkleri’nin İlahilerinde Solbon (Venüs) yıldızı, tanrı sayılmaktadır (İnan, 1995:29). Bunun dışında, olumlu ve olumsuz etkiler getiren bazı yıldızlar, yıldız kümeleri ve gezegenler de önemlidir. J.P. Roux, özellikle 7. ve 9. gezegenler olan Venüs’ün ve Marsın, pek çok ritin kaynağını oluşturduğunu ileri sürer ve Türk kültüründe 7 ve 9 sayısının öneminin, 7 veya 9 gezegenlik bir sistem ile ilişkili olduğunu kabul eder (Roux, 1994: 101-106, 195). Dolayısıyla bazı sayı sembollerinin kökende kutsallığı, uğuru, totemi her nasıl adlandırılırsa adlandırılısın “göksel” kabullere dayanmaktadır. Ve bu sayılar ve güzellik sembolü yıldız adları da şiirlerde karşımıza çıkmaktadır.

Arşı kürsi şu âlemi yaradan
Hakk’ın muamması kalkmış aradan
Dokuz aydır ayrı düştün sıldan
Ayıran [belâsın] bulur inşallah

Şiirlerde görüldüğü gibi beş, yedi, dokuz gibi sayılar çoğu yerde ve çoğu devirde aslında geçmişten bugüne kültürlerin neredeyse tamamında kutsal, uğurlu ya da farklı kabullerle dikkat çekmiştir.

Fiziksel özellikler açısından sevgili ince ve uzun boylu olması sebebiyle çeşitli unsurlara benzetilmiştir. Sevgilinin boyu selvi gibi uzun ve incedir. Kadının güzelliği boyunun uzunluğundan dolayı genellikle fidana, bahçeyi süsleyen ağaca ve taze gül dalına benzetilir. Boy, gül dalı gibi ince ve narindir, bütün âşıkları peşinden koşturur. Tazeliği ve yeni yetişmişliği ifade etmesiyle de fidan benzetmesi yapılır. Sevgili, nazlı bir fidan gibi salınışı açısından da çeşitli hayallere konu olmuştur. Servi de sevgilinin boyuna benzetilse de onun o yüce boyuna bir türlü erişilemez. Sevgili her zaman salınarak yürüyüşüyle de âşığın gönlünü kendine tutsak etmiştir

Yaslanmış yatıyor beyaz kar gibi
Boynunu uzatmış servi dal gibi
Cennet-i alâda hûriler gibi
Yeşiller mi giydin alın üstüne



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Güzellik, sevgilinin yüz güzelliği ve vücut (beden) güzelliği olarak düşünülmektedir. Sevgilinin güzelliği bir bütün olarak ele alınmaktadır. Saç, yüz, dudak, kulak, göz, alın, çene bu unsurlar birleştirilerek bir bütün oluşturulmuştur. Güzellik, diğer unsurlarla birleşerek şairin hayal gücünün genişliğini ve zenginliğini belirtmiştir. Sevgilinin teni, renk, koku, biçim, nazik, hoş, latif olarak ele alınıp düşünülmüştür. Sevgilinin teninin kokusu gülü, karanfili, çeşitli yayla çiçekleri kokusu ve anber kokusunu andırır. Sevgilinin teni gümüş (beyaz) renkte, nazik, incedir. Âşık, bu bedene kavuşmak için ağlar, inler ona sevgisini dile getirir.

Elif'in uğru nakışlı
Yavru balaban bakışlı
Yayla çiçeği kokuşlu
Kokar Elif Elif diye

Karacaoğlan'ın kadın ve kadın güzelliği konusunda üzerinde en çok durduğu güzellik unsurları: saç, kaş, göz, kirpik, yanak, dudak, diş, gamze, gerdan, ben, boy vb. fizikî özellikler; kılık-kıyafet ve bunların aksesuarları: makyaj ve süsler (sürme, kına) ile çeşitli takı ve ziynet eşyalarıdır. Karacaoğlan'ın sevdiği güzeller, fazla süslü değildir, ancak alımlı, tabii güzelliğiyle dikkat çekmektedir. Sevgililerin kendi güzelliği şairi kendinden geçirmeye yetmektedir, süslenmelerine gerek bile yoktur. Karacaoğlan yukarıda sıraladığımız güzellik unsurlarını, sevgilide nasıl gördüyse öylece, olduğu gibi şiirlerinde işlemiştir. Abartıya, sanatlı söyleyişe fazla girmemiş; içinden geldiği gibi söylemiştir. Değişlerinde bu nedenle zaman zaman tekrarlar ve benzerlikler ortaya çıkmaktadır. Bazı şiirlerinde de müstehcenlik hissi veren serbest deyişler vardır, ancak bu müstehcenlik değil tabiiyettir. Karacaoğlan, samimi, açık sözlü ve rahat biridir. Bu nedenle güzelleri açık gördüyse açık; kapalı gördüyse kapalı anlatmıştır. Yeri geldiğinde kadının güzelliği, bahara benzetilmiştir. Baharın; canlılığı, tazeliği, doğanın bütün güzelliğini hiç utanmadan yansıtmaması gibi sevgili güzelliğini göstermiştir.

Yüklenmiş gidiyor yârin evleri
Neye varır acep işin sonları
Ak göğsün üstünde çifte benleri
Sandım kan damlamış karın üstüne

Hikâyelerde kadınların ağzının küçüklüğünü anlatmak için “koşa badem sığmayan tar ağzılım” (Ergin 1997: 79) ifadesi, yanağın kırmızılığını anlatmak için, Türk kültüründe ölümsüzlük, erkek çocuk, murat, soyun devamlılığı, güzellik, bekaret, verimlilik, ebedîlik, gençlik, kuvvet, sağlık, sevgi, yaşam, bağlılık, barış, iyi niyet ve hatta inancı sembolize eden (Ölmez, 2012: 77-80) “güz alması” ve boyun uzunluğunu ifade etmek için de “selvi” kelimesine yer verilmektedir.

Sevgili; renk, koku, tazelik, parlaklık, şekil itibarıyla güle de benzetilmiştir. Bunun yanında açılmamış, yeni yetişen anlamını vermek amacıyla goncaya da benzetildiği olmuştur. Sevgilinin temizliği, namusluluğu, parlaklığı yönüyle yasemine benzetildiğini de görmekteyiz. Sevgilinin dudağı; rengi, küçüklüğü, kıymet ve kendinden geçirici özellikleriyle yakuta, şaraba, goncaya teşbih edilmiştir. Sevgilinin dudağı tadından dolayı şeker, bal, şeftali gibi benzetmelerle ifade edilmiştir. Dişlerin de inciye benzetilmesi başka bir güzellik kalıbıdır. Diş renk, şekil ve parlaklık yönüyle inciye benzetilmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ak imiş gerdanı beyazdan kardan
Alnın cevher olmuş cemâlin nurdan
Dişleri altundan dudak elmasdan
Lebin kaymak çalar balın üstüne

Sevgilide kaş da bir güzellik unsurudur. Sevgilinin kaş, aşığa eziyetler eder, fakat aşık bir an olsun o kaşa eğilip bükülmekten kendini alamaz. Onun verdiği hükme razıdır. Kaş, hilal gibi düzgün bir şekle bürünerek aşığı kendine eğdirmiştir. Kaş, mihraba benzetilerek, aşık orayı kendine secde edilecek yer olarak görmektedir. Sevgilinin gamzesi de göz, kaş ve kirpikle el birliği ederek bu unsurlara benzetilir. Yan bakış, hırsız gibi aşığın gönlünü hileyle çalarak onu avlar. Büyüleyici yan bakışıyla onu kendisine tutsak eder.

Elif kaşlarını çatar
Gamzesi sineme batar
Ağ elleri kalem tutar
Yazar Elif Elif diye

Sevgilinin göğüs ve gerdanı parlaklığı beyazlığı, temizliği sebebiyle birçok hayale teşbih edilmiştir. Göğüs, yasemin gibi beyaz olduğu için temizliği ve saflığı ifade eder. Ayna nasıl parlak ve pürüzsüzse göğüste öyle parlak ve pürüzsüzdür. Ayrıca yüzde veya vücudun herhangi bir yerinde bulunan ben ise bir başka güzellik sembolüdür ve rengi, büyüklüğü itibariyle çeşitli benzetmelerle ele alınmıştır. Rengi itibariyle Hindliye Bilal'e, Ka'benin siyah taşına benzetilmiştir. Yüzü ortaya çıkaran bir dâne veya bir yıldız gibi düşünüldüğü de olmuştur. Kokusu sebebiyle ve rengi itibariyle miske, nafeye benzetildiği de görülür. Sevgilinin beni şekil ve renk itibariyle dâne ve gözbebeği gibi unsurlara benzetilir. Yüz bir harman yeridir, ben oraya bir dane gibi atılarak yüzü seçkinleştirmektedir. Ben, renk sebebiyle gözbebeğinin siyahına benzetilir. Ben, sevgilinin yüzünde veya kaşının köşesinde, dudağının kenarında yerini alarak bir yıldız gibi parlamaktadır. Orada bulunarak ilaç görevi görüp aşığın yanık gönlüne su serpmektedir. Şekil itibariyle de karanfile benzetilmektedir.

Sana derim sana kaş kemanım
Büküldü kametim geçti zamanım
Gidiyorum yedi benli ceranım
Yârim gitti diyü yanıp ağlama

Şiir örnekleriyle de gördüğümüz gibi kadın güzelliğini tarif etmek için bir çok güzellik sembolü ve kalıp anlatımlar, tasvirler söz konusudur. Biz çalışmamızda Karacaoğlan şiirleri çerçevesinde güzeli ve güzelliği ele aldık ve şiir metinleri ile de bunları tespit ettik ve Karacaoğlan'da tabiattaki varlıkların dahi sevgilinin güzelliğini anlatmak için kullanılan bir araç olduğunu gördük. Hatta bu kalıpların birçoğunun bugün de hala tazeliğini, geçerliliğini, anlamlarını koruduğunu söyleyebiliriz.

SONUÇ

Güzellik, insanlığın var olmasıyla başlayan süreçte estetik bir süje olan insanın karşılaşmış olduğu, tecrübe ettiği estetik bir nesneyi anlamlandırma çalışması sonucu ortaya çıkmış bir değerdir. Bu bağlamda aynı zamanda bir varoluş ve kendini tanımlama biçimidir. Çalışmamızda güzellik kavramını kadın güzelliği ve kadına duyulan genel anlamda bir bütün olarak hayranlık şeklinde Karacaoğlan şiirlerinde gördük analiz ettik. Kadın bedeninin her bir



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

parçası ayrı ayrı çeşitli semboller de kullanılarak bir güzellik bir hayranlık tasavvuru ile işlenmektedir. Kadın bedeni üzerine çok çeşitli güzellik tarifleri ile karşılaşmaktadır ve bunun yaşamın bir gerçeği olarak esere nasıl yansıdığını çalışmamızda görmekteyiz. Şâir, sevgililerini tasvir ederken, öyle bir dil seçer ki, bu kullanım yepyeni bir biçimdir ve bunlar dilin, imge öğeleridir. Sevgilinin salınışı, yürüyüşü, giyinişi Karacaoğlan şiir geleneğinde; kelimenin belirtme, gösterme, adlandırma yeteneğine bir yenisini ekleyerek dilin çağrışım gücünü ortaya çıkarır. Kekliğin, kuğunun, yeşil başlı ördeğin, tomurcuk gülün bizde yarattığı çağrışım beyazlık, nazlılık, narinlik, temizlik, namus ve tazelik özellikleridir. Güzelliğin ve güzelliği karşılayan her sembolün yaşamda bir karşılık anlamında çok genel bir tasavvurunun olduğunu ve doğa ile nasıl iç içe geçtiğini ve çağımızda dahi geçerliliklerini, anlam değerlerini, anlaşılabilirliklerini koruduklarını bu çalışmamızda görmekteyiz.

KAYNAKÇA

- AKALIN, L. Sami, Türk Folklorunda Kuşlar, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- BORATAV, Pertev Naili, Folklor ve Edebiyat 2, Adam Yayınları, İstanbul, 1983.
- BUTLER, J., Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- DİREK, Z., Cinsiyetli Olmak, Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar. İstanbul: YKY, 2014.
- DONOVAN, J., Feminist Teori İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- ENNİNGER, W., Giyim. (Doç.Dr. Nebi Özdemir çev.). Milli Folklor, 1998.
- ERGİN, Muharrem, Dede Korkut Kitabı I, Giriş-Metin-Faksimile. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.
- ERGİN, Muharrem, Dede Korkut Kitabı, Ankara: TDK Yayınları, 1997.
- GİDDENS, A., Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- GİDDENS, A., Modernite ve Bireysel Kimlik, Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum. İstanbul, Say Yayınları, 2010.
- GOTTDİNER, M., Postmodern Göstergeler. Ankara: İmge Kitabevi, 2005.
- İNAN, Abdülkadir, Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar. Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995.
- KÖPRÜLÜ, Fuad, Saz Şairleri, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- MİRZAOĞLU, G., Halk Türküleri, Ankara, Akçağ Yayınları, 2015.
- OĞUZ, Burhan, Türkiye Halkının Kültür Kökenleri 4, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004.
- ÖLMEZ, F. N., Meyve Ve Türk Sanatları Bağlamında Elma. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 10,1308-2698, 2012
- ROUX, Jean-Paul, Türklerin ve Moğolların Eski Dini. (Çev. Aykut Kazancıgil) İstanbul: İşaret Yayınları, 1994.
- SAYDAM, M. B., Deli Dumrul'un Bilinci, Türk İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

BİR MACAR ETNOKOREOLOG TÜRKİYE'DE: GYÖRGY MARTİN'İN ARAŞTIRMALARI VE SONUÇLARI

Erika BARABÁSI-MOCSÁRI*

Özet

Macaristan'ın en ünlü etnokoreologlardan, bir zamanlar Müzik Bilimleri Enstitüsünün Halk Oyunları Araştırma Şubesinin yöneticisi György Martin (1932–1983), 1978 yılında Türkiye'de iki haftalık bir araştırma gezisi yapmıştır. Araştırmasının amacını Dr Károly Falvy, Müzik Bilimleri Enstitüsünün müdürü bu bilimsel yolculuğa burs almak için Ulusal Burs Konseyine yazdığı mektupta kaleme şöyle almıştır: „Martin György Müzik Bilimleri Enstitüsünün baş meslektaşı ve Halk Oyunları Araştırma Şubesi'nin yöneticisidir. Yıllardan beri hem Macar Halk Oyunlarını hem Macar Halk Oyunları ile tarihi ilişkileri olmuş bütün Macarların akraba halklarının oyunlarını, araştırmaktadır [...] Türkiye'deki inceleme gezisinin gereği Türk Halk Oyunlarının otantik Balkan Halk Oyunları ile olan bağlantısı nedeniyle eski Macar Halk Oyunları hazinesi ile de ilişkisidir.” (Felsefe Bilimleri Araştırma Merkezi Müzik Bilimleri Enstitüsü, El Yazmaları Arşivi, Martin György'ün terekesi).

Martin bu araştırmasının münasebeti ile İstanbul'da İhsan Hınçer ile tanışmıştır ve ondan Türk folklor araştırmalarından bilgiler almıştır. Bartók Béla ile de araştırma yapmış olan Ahmet Adnan Saygun ile de buluşmuştur. Saygun hem bunun, hem de onun Macar bir kadın ile evlenmesi sebebi ile György Martin'e seve seve yardımcı olmuştur ve Martin'in Ankara'ya gidişini Sabahattin Batur ile düzenlemiştir.

İstanbul'da Türk Radyonun folklor şube müdürü ile de tanışmıştır ve oradaki folklor derlemelerinden haber almıştır. Enstrüman yapımcısı Etem Ruhi Üngör ile de tanışmaya fırsatı olmuştur.

Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Halk Oyunları Topluluğu'nun bir programını görebilmiştir. Bu muhtemelen Müzik Bilimleri Enstitüsünün Arşivi'nde, Martin'in İstanbul'dan aldığı video kayıtlarının arasındadır. Ankara'da zamanını Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı'nda geçirmiştir. Bu dairede çalışan Zümrüt Nahya, Osman Nahya, Yaşar Doruk, Ahmet Çakır ve İsmail Öztürk ile tanışmıştır, Türk Halk Oyunları ve Türk folklor araştırmalarından bilgiler almıştır. Raporunda TRT ile birlikte kayıt alınan THO kayıtlarını över ve Müzik Bilimleri Enstitüsünün bu daire ile gelecekteki ilişkinin kurulmasını önermiştir.

Oradaki kayıtları görünce, ilgili makalesinde Türk değmek oyunu, çoban Ali oyunu ve bıçak horonunun Macar sopa oyunları ile benzerlikler gösterdiğini yazmıştır. Martin'in zamanında Macar sopa oyunları, çoban oyunları kültürünün aktarıcıları Macar çobanların yanında Çingenelerdir.

Martin Türkiye'de bir alan araştırması yapamamıştır.

Martin'in ve diğer bütün Macar etnokoreologların Türk Halk Oyunları kayıtlarını 2018-2019 yılında Dr Dilek Cantekin Elyağutu ve Aziz Ali Elyağutu incelemiştir.

Anahtar Kelimeler: György Martin, Türk ve Macar Halk Oyunları, bilimsel ilişkiler

A HUNGARIAN ETNO-CHOREOLOGYST IN TURKEY: GYÖRGY MARTİN'S RESEARCHES AND RESULTS

Abstract

György Martin (1932-1983), the most renowned etno-choreologist of Hungary, former leader of the folk dance department of the Musicology Institution, embarked upon a 2 weeks dexter tour of study to Turkey in 1978. As providing support for the tour, director of the institution, Dr. Károly Falvy summarized: „György Martin is a leading academic representative of the Institut for Musicology and head of the Folklore Department. He researches the Hungarian fold dances, including all Non-Hungarian dances that exerted any effects on them, for decades now. Considering the aforementioned researches he already have introduced his results in several countries during his tour of studies and propagatory trips. This tour is just more justifiable if we have respect for

* Macaristan Szeged Üniversitesi Tarih Doktora Öğrencisi, barabasi2005@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

the relations that the Hungarian and the Turkish folk dances maintain.” (Research Centre For The Humanities Institut for Musicology, Repository of Manuscripts, Martin György’s Heritage)

On the course of the tour, Martin got acquainted with Ihsan Hinçer, who proved to be a rich register of the Turkish folklore studies. He met Ahmet Adnan Saygun as well, who had shared studies with Béla Bartók before and who had been more than happy to help Martin because his wife was a Hungarian lady. He was the main organizer behind Martins tour as well. Martin fortunately met a Turkish radio folklore director who guided him through their folklore compilations.

Martin was lucky to attend one of the „Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Halk Oyunları Topluluğu’s” presentations, of which the Musicology Institution probably keeps a video copy.

As for Ankara, he spent most of his time in the Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi (folklore department of the Cultural Ministry). He posted himself up on the Turkish dances and folklore researches here, thanks to Zömrüt Nahya, Osman Nahya, Yaşar Doruk, Ahmet Çakır and İsmail Öztürk. He praised the joint operation of the folklore department and Turkish television in which they recorded historical dances. Furthermore, he pronouncedly recommended to make contact with these entities in the hope of fruitful future cooperations.

Seeing the responding records, he writes about the similarities of „değmek oyunu” and „çoban eli oyunu” and „bıçak horonu” with the Hungarian stick dances in his publication published recently.

He could not execute field-work in this tour.

Considering Martin’s and the other Hungarian etno-choreologists’ recordings, Dr Dilek Cantekin Elyağutu and Aziz Ali Elyağutu performed the respective analysis in 2018-2019.

Keywords: György Martin, Turkish and Hungarian Folk Dances, Academic connections

György Martin: Türk Halk Oyunları, Türk Halk Oyunları İzlenimleri⁹

Türkiye’deki halk bilim çalışmalarının merkezi, Ankara’da Kültür Bakanlığı’nın Folklor Şubesi’dir. Orada harici iş arkadaşlarının yardımı ile beraber bir halk oyunları araştırmacısı çalışmaktadır. TRT – Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ile ortaklaşa çektiği ses kayıtları, otantik ve kinetografi için uygun halkbilim dokümanlardır. Şu ana kadar çektiği yaklaşık otuz filmin uzunluğu 3000 metredir ve bunlar halk oyunlarının birkaç önemli dialektiğini de açıkça göstermektedirler. Bu çalışmalarının yanında Türkiye’de daha fazla halkbilimci, dans tarihi araştırmacısı, öğretmen Türk Halk Oyunlarını derlemekte, araştırmakta ve makalelerini neşretmektedirler. Büyük bankaların desteği ile halk sanatları ve halkbilimi konusunda yayımlanan neşriyatlar içinde Türk Halk Oyunlarından bahseden önemli kitaplar bulunmaktadır. İçeriklerinde her zaman halk oyunlarının tam betimlemelerine belki rastlamayız ama bunlar ayrıntılı betimlemeler, zengin fotoğraf ve nota derlemeleri içermektedirler. Cemil Demirsipahi’nin yüzden daha fazla fotoğraf ve beşyüz şarkı notasını ihtiva eden 1975 yılında yayımlanmış Türk Halk Oyunları adlı 1000 sayfalık kitabı buna örnektir. Bugünlerde analitik metinlerin yazımı da yaygınlaşmaktadır ve Benesh’in kullandığı dans notasyon yazısı da denenmektedir. Umut veren girişimler ve halkbilime karşı artan ilgi henüz canlı olan dans geleneklerinin bilimsel kaydının Türkiye’de zamanında yapılacağına işaret etmektedir.

Türk araştırmacılar tarafından şu ana kadar yapılan bilimsel araştırmalara göre halk oyunlarının hakim tarzı, biçimi ve yöresel adlarını incelenirken 7 dans dialekti belirtilmiştir. Türk araştırmacılar, daha önce bazı Balkan ve Kafkasya kökenli (Rumen ve Ermeni)

⁹ Orijinalı: Táncművészet 1978/12: 26–29. Çevirme çalışmalarında yardım eden Mesude Şenol, Dr. Dilek Cantekin Elyağutu ve Aziz Ali Elyağutu’ya teşekkürlerimi sunarım.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

araştırmacılara kadar dans isimlerinin araştırılmasını, açıklamasını ve coğrafi kaydını büyük bir itina ile yapmaktadırlar. Fakat arka planda gizlenmiş dans tiplerini ise gerektiği kadar ayrıntılı bir şekilde tanımlamadılar. İzlenimlerimiz ve sözel bilgilerimize dayanarak şimdi bizim için en önemlilerinden sayılan bazı halk oyunları çeşitlerinden örnekler vermeye çalışacağız.

Türk halk oyunlarının formlara göre en yaygın tarzı daire formu (halay) oyunlardır. Bu, Balkan oyunları ile detaylı aynılıklar gösteren veya bunlardan daha eski daire formunda oynanan oyun kültürü, Anadolu üzerinden başlayarak güneyde Arap, doğuda ise Kafkas halkları arasında devam etmektedir. Bunların tripodik, assimetrik (Fär-Öer, Türkçede üç ayak) basit adımları orta çağ kökenli Avrupa'daki danslar, oyunlar ile olan ilişkilerini gösterir. Fakat ilerleme yönleri tam tersidir: Türklerin daire formundaki (halay) oyunları Balkanların doğusundaki ve güneyindeki oyunlara göre güneşin hareketinin tam tersi yönünde sağ tarafa doğru ilerlemektedir. Daire formundaki (halay) oyunların en yaygın formu açık formudur ama omuz-omuza, sıkışık düzende oynanan erkek oyunları da vardır ve bu Türk Halk Oyunları Balkanlara kadar tek biçimlidir. Çizgi formunda oynanan ustalık isteyen erkek oyunları Bulgar, Makedon, Romen horon, orok ve briullar ile akrabalardır. Daire formundaki (halay) oyunlarını idare eden, yönlendiren horonbaşı, barbaşı veya halay sırasının sonundaki poçiktir. Davulcu ve kemençeciler Makedon ve Yunanlara göre oyunlarda ara sıra aktif olarak oynarlar. Karadeniz'in ilginç horonlarından biri katlı formda oynanan çardak oyunudur. Bu oyunda erkekler, birbirinin omzuna çıkarken halka formunda oynarlar. Türk gemicilerinin bayram kutlamada oynadıkları halk dansı da bu tip bir oyundur, Gürcü Devlet Halk Dansları Ekibi sahne kareografisi olarak Horumi isimli silahlı dansı oynadı. Daire formundaki (halay) oyunların adları bölge ve yörelere göre değişmektedir, hora, horo, horum, bar, halay isimlere bir sıfat takarak oyunun adı etnik kökenler arası ilişkileri de göstermektedir.

Silahla oynanan Macar halk oyunlarımızın (kökenindeki) ilişkilerini belirtmek için onlarla çok paralellik gösteren Türk kılıç oyunları geleneklerinin bilinmesi önemlidir. Türk Halk Oyunları gelenekleri ikili, grup içinde oynanan, doğaçlama ve düzenleme formunda, hatta kimi zaman kadınlara da rol veren, değişik aletler (bıçak, kılıç, kalkan, hancer, sopa, silah) ile oynanan zengin silahlı oyunlara sahiptir. Eski çağlarda Sparta'da olduğu gibi eski eğitim kurumları olan medreselerde ve daha erken dönemlerde askerlik hizmetini yerine getiren kavimlerde yakın dönemlere kadar askeri eğitim amaçlı olarak halk danslarına benzer askeri hazırlıkların yapılması, bu geleneğin sürdürülebilmesine katkıda bulundu. Örneğin Bursa'nın kılıç-kalkan isimli halk oyununda, sadece (müzik olarak) kılıç şakırtısının eşlik ettiği, 5/8 ritimli halk oyununda savaşçı görümlü kişilerin saldırı, savunma, çarpışma amacı taşıyan hareketler yapmaları bu amaca hizmet ediyordu.

Benzer amaçlar taşıyan geleneksel, sportif amaçlı, müzik olmadan icra edilen kılıç oyunlarını şimdiye kadar sadece Arnavutların (vallja e shpatave: kılıçların dansı) ve Kuzey-Etiyopların oyunlarından (shire) biliyorduk. Sopa (değnek) ile icra edilen Türk Halk Oyunları'nda bu aletin kullanılma biçimi bizim Macar çoban ve Çingene oyunlarımıza benzer: sanki düello yapar gibi sopanın üçte bir parçasını tutar, geriye doğru da çevirirler, toprağa koyarak sopanın etrafında oynama Türkler arasında da görülmektedir (Ağrı Dağı çevresindeki çoban Ali, Urfa deynek oyunu). Sopa ile oynanan savaş taklidi halk oyunlarının, Macar oyunlarımıza daha fazla benzeyen, daha kusursuz ve ustalık gerektiren formunu geçen yılda Bedevîler arasında (Tah Teeb) Mısır'da çekebildim. Türklerin at ve sopa ile oynadığı (cirit) oyununun paraleli Yukarı-Tisa çevresindeki Macar çoban oyunlarında vardır. Bir veya iki bıçakla ya da hancer ile iki erkek tarafından oynanan oyunlarda (Erzurum hancer barı, Karadeniz bölgesindeki



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bıçak horonu) oyuncuların birbirlerini düelloya daveti, korkutmaya çalışması, öfkelenmesi ve yıldırım hızıyla devam eden çarpışma sahneleri, taraflardan birisinin bıçakla yaralanmasıyla sona erer. Bu sırada kıyasıya mücadeleyi izleyen, yüzü peçe ile örtülü kadının aşkını, mücadelenin galibi olan erkek kazanır. Kadın için savaşıyor, düello taklidi oyunların paralelini Arnavutlarda ve Dalmaçya'da buluyoruz. Szatmâr-Nyírség çevresinde yaşayan Macar çingenelerinin üçlü sopa ile oynanan oyunlarında kadının mücadele eden erkekleri ayırması tarzında daha aktif rolü ortaya çıkmaktadır. Bıçak ve sopa ile oynanan oyunların Bereg çevresinde yaşayan çingeneler arasında da olduğuna dair verilerimiz bulunmaktadır. Yukarıdaki iki önemli oyun grubunun yanı sıra, benzerleriyle Balkan ve Kuzey-Etiyopya'da karşılaşabileceğimiz akrobatik, ustalıklı davul oyunlarından da bahsetmek gerekir. Karadeniz horonlarına eşlik eden kemençecilerin ustalıklı oyunları, yenilik olarak görünmektedir. Müzisyen, gadulka benzeri çalgısıyla sadece daire formundaki dansa eşlik etmekle kalmaz, adeta kendisi de oyuncularla yarışır. Kemençenin titreştirdiği müzik sesine hızlı zikzaklar çizen ayak hareketleri de eşlik eder. Zaman zaman yere çömelerek yaptığı seri hareketler, izleyenlerin dikkatini halkoyunları oynayan diğer erkeklerden kendi üzerine çeker.

Zeybek, efe ve seymen isimli etnik ve askeri kökenli oyunlar aslen Batı ve Orta Anadolu'da yaygındır. Hipotezlere göre Yunanca türkikos, zeybekikos adıyla anılan bu oyunlar batıya Ege-denizin adalarına, Kıbrıs, Girit ve Balkanlar'a buradan yayılmış olmalıdır. Bu solo veya el tutmadan grup formunda oynanan erkek oyunudur, özellikle yavaş, 9/8'lik veya 9/4'luk formdadır. Bu, yavaş verbunk oyunlarımızın saygınlığını anımsatan erkek oyunu, Türklerin en yaygın, representatif oyun türünü akıllara getirir. Solo ve ya el tutmadan grup formunda oynanan erkek ve kadın oyunlarına (zeybek, efe ve seymen) hemen hemen değişmeden eşlik eden şey ellerinde tuttıkları müzik aletleriyle tutulan ritm veya parmak şıklatmasıdır. Oyuncu her iki elinde de ikişer çubuk veya parmakları arasında tuttuğu kaşığı şıklatır (Silifke kaşık oyunu). Kaşığın şıklatma tekniği Balkan ve Karpat Havzası çevresindeki çingenelerin yaptığı tekniğe benzer fakat Türklerde İspanyolların kastanyet oyununda kullandığı teknikte olduğu gibi şıklatmayı oyuncu kendi yapar. Avucunun içinde tuttuğu tahtanın kullanım biçimi kastanyet oyununda kullanılan teknik ile aynıdır. Türk sanat tarihçilerine göre bu benzerlik – erken Osmanlı döneminde sadece haremlerde oynanan oyunlarda kullanıldı – Osmanlı İspanyol ilişkilerinin sonucudur. Aletler olmadan oynanan oyunlarda Türkler Erdel'deki erkek halk oyuncularını ve Karpat havzasındaki çingeneler gibi parmaklarını şıklatma tekniğini kullanmaktadırlar. Curt Sachs'a göre kastanyet gibi maden ve ahşap ziller ve parmak şıklatması arasında bir bağlantı vardır. Türk ve İspanyol halkoyun geleneklerinde bunlar birbirlerinin yerini gerçekten tutabilirler. Parmak şıklatmasının önemli ve müstakil rolünü şu ana kadar sadece Karpat Havzası'nın eski erkek, kadın-erkek çiftlerinde ve çingenelerin oyunlarında gördük.

Avrupalı anlamda ele alınan kadın-erkek olarak çift kişi oynanan oyunların bugüne kadar Türk halk oyunlarında rastlandığına dair elimizde hiçbir veri yoktur. Daha çok bu türün başlangıç zamanına dayanan, el tutmadan sıçrayarak oynanan ve tesadüfi nitelikli (doğaçlama) formlara rastlamaktayız. Flört eden, aşık çiftleri betimleyen halk oyunlarının kuşların birbirine yaptığı kurları taklit eden imajı dikkate değerdir (Erzurum turna barı). Aynı benzerlik Kuzey-Etiyopya Tigrelerin aurus (güvercin) oyununda, en erken Avrupa kadın-erkek çift olarak oynanan oyunlardan bahseden yazılarda (M.S 1000) veya Macar Rönesans şiirinde görülmektedir. Türkiye'nin Doğu-Anadolu Bölgesi'nde Kafkasya ve Azerbaycan kökenli el tutmadan oynanan oyunlar olduğu bilinmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Türk Halk Oyunları kültürü, orta çağdaki Avrupa'nın oyun kültürünün genel hatlarını büyük ölçüde hatırlatır. Daire formundaki (halay) oyunları, silahlı oyunlar, sadece erkekler tarafından oynanan oyunlar, gösteri amaçlı ve dini amaçlı ritüel oyunlarının var oluşu ve önemli rolü, çift olarak oynanan oyunların primitif formları, arkaik müziğin eşliği hep birlikte buna dayanmaktadır. Ortaçağın olaylarını başka bakış açısıyla da olsa muhafaza eden Osmanlı İmparatorluğu, yeni çağ Avrupa oyun kültürü gelişmelerinin etkilerini sadece İslam dininin süzgecinden geçirerek alabilmiştir. Türk Halk Oyunları kültürünün ayrıntılı olarak bilinmesi Balkan diyalektiğinin tanınmasına direkt katkıda bulunduğu gibi Macar oyun kültürünün belirli niteliklerinin anlaşılmasına ve orta çağ Avrupa'sının henüz aydınlatılmamış olan tasvirinin yapılmasına da yardım eder. Avrupa dans tarihinin gelişiminin bu önemli, hareket noktasını oluşturan dönemi, yaşayan örneklerin yardımıyla tasavvur edilebilir. Türkiye'de halkbilimi, birkaç ebedi anımın ispatı ölçüsünde, toplumun hemen hemen her tabakasında yaşamaktadır.

Ankara'da beni bir hotelin altıncı katındaki odasında tam gece yarısında zurna ve davulun sesi uyandırdı. Başkente Erzurum'dan (kuzeydoğu Anadolu'dan) gelen bir grup otelin zemin katındaki lokantada insanları eğlendiriyordu. Grubun müzisyenleri başlangıçta masaların etrafında çalarak, masada oturanları eğlendirmekteydi: Kimi zaman zurna sesi susuyor sadece davulun eşliğinde şarkı söylüyorlardı. Kimi zaman küçük - büyük gruplar masadan kalkarak halay müziği istediler, diğerleri coşkulu bağırışlarla onları teşvik ettiler. Yabancı misafirler ve garsonlar ise irkilerek geriye çekildiler. Oyuncular yan yana, bitişik nizamda uzunca sıra oldular, bar başının mendilini hararetle sallamaya başlamasıyla bar havası oynamaya başladılar. Farklı – ustalıkla giderek daha karmaşık, daima sağa ama ileri geri de harekete eden, sallanan ve yere çöken motiflerle zenginleşen- 7-8 erkeğin oynadığı bir halaydı bu. Bazı oyunlar daima kısa bir dinlenmeden sonra zurnanın eski temposunda çalması ile veya davul sesi ile yeniden başlıyordu. Bu şekilde aralıksız 3-4 oyun oynadılar. Başka bir seferinde erkekler tek olarak birbiri ile yarışarak, Kafkaslara özgü yumruklarını sıkarak, ardına kadar açık ellerini sararak, ustalık düzeyindeki figürlerle müzisyenlerin önünde doğaçlama oynadılar. Eğlenceleri böylece bazen daire formundaki (halay) oyunları ile, bazen erkek solo oyunları ile şafak vaktine kadar devam etti.

Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Korosu'nun zarif kıyafetler giymiş üyeleri günlük provasının ardından farklı yörelerin halk müziği örneklerini Macaristan'dan gelen misafiri için icra etmişti. Ricam üzerine halk oyunları müziği de icra ettiler ama yarım ağızla söylediğim ricamı kırmayarak müziğe uygun halk danslarını göreceğimi doğrusu ummamıştım. Sözlü anlatım yerine koronun şefi eline hemen iki küçük sopa almış ve bunları şaklatarak oynamaya başlamıştı. Koronun erkek müzisyenleri ve koristleri de arka arkaya ona katıldı. Kahramanlık sembolize eden zeybek oyununu, öncelikle birbirlerine uyararak önce halka şeklinde sonra solo formda kişisel olarak birbirleriyle yarışarak oynadılar: Başlangıçta sessiz, sağa adımlar atarak, bacakları ile daire çizerek, kimi zaman da aniden dönerek veya diz çökerek, radyo stüdyosunda bütün doğallığı ile oynamışlardı.

Bundan sonra Ankara Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin Halk Oyunları Topluluğu halk oyunları oynadı. Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin Folklor kulübünün müzesi, halk müziği koleksiyonu ve halk oyunları ekibi daha şaşırtıcı olamamıştı. Yaklaşık on bin öğrenciye sahip olan bu üniversitenin folklor kulübünün şehirde özel bir binası var, o binada üniversite ve üniversite öğrencileri tarafından biriktirilen parayla kurulmuş müzesi var ve bu müzede halkbilim koleksiyonu sergilenmektedir. Halkbilim kulübünün yaklaşık 600 üyesi ve kendilerine özel bir dergisi var. Kulüp üyeleri, profesyonel halkbilim uzmanlarının



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

liderliğinde sık sık halkbilim derlemeleri yapmaktadırlar. Türk Halk Oyunları ekibi daha fazla küçük gruplardan oluşturulmaktadır, toplam olarak 300 üyesi vardır. Türkiye'nin başka bölgelerinden oyuncu ve müzisyenleri davet etmekte ve onlardan eğitim almaktadırlar. Üniversite'nin muazzam büyüklükteki halk merkezinde provalarını izlemiştim: Sekizer- onar kişilik gruplara bölünerek farklı bölgelerin halk oyunlarını – Bursa kılıç kalkan, Silifke kaşık oyunu, Diyarbakır halayı – öğreniyorlardı.

Bir halkbilim uzmanı olarak sahnede amatör ve profesyonel ekipler tarafından icra edilmiş halkoyunları ile gördüğüm otantik, anında icra edilmiş olan halk oyunları arasında büyük bir farklılık olmadığını, sadece sahneye uygun düzenlemeler yapılmış olduğunu görmek hoş bir sürpriz oldu. Daima derin bir etki yaratan, başlangıçtaki gücünü çoğunlukla yarattığı sesin etkisiyle olası monotonluğu ortadan kaldırma özelliğinden alan Türkçe aksak adı verilen müziğin eşliğinde gerçeğe uygun, otantik olduğu izlenimini büyük ölçüde artırıyordu.

Geniş çevrelerde hatta şehirlerde de yaygın olan Türk halkbilim akımının çok sayıda kuruluşu, hatta bu kuruluşlardan daha fazla sayıda dergisi vardır. Sık sık düzenlenen ulusal halk oyunları festivallerinin dışında (İstanbul, İzmir, Bursa), yavaş yavaş Avrupa'daki festivallerde, örnek olarak bu yazın Kalocsa'da, halk oyunları ile sahneye çıkmaktadırlar. Daha profesyonelleşen halk oyunları ekipleri ile Avrupa'yı barış yoluyla fethetmek için yola çıktılar.

Kaynaklar

Felsefe Bilimleri Araştırma Merkezi Müzik Bilimleri Enstitüsü, El Yazmaları Arşivi, Martin Görgy'ün terekesi

Martin GYÖRGY: Török táncok, táncélmények. In: *Táncművészet* 1978/12. 26–29.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

MÜZİK YÖNETİCİLİĞİ'NDE ÇEŞİTLİLİĞİ YÖNETMEK

Esin de THORPE MILLARD*

Özet

Müzik her zaman insanın, toplumların, kültürlerin ve gündelik hayatın önemli bir parçasını oluşturur. Bireylerin içerisinde buldukları kültürel unsurlarının bir parçası olan müzik sanatı üreticisi, tüketicisi ile toplumsal bir görünüme sahip olduğu düşünülmektedir. Kültürün temel bir değişkeni olarak, iç içe yaşadığı bilim dallarından da büyük ölçüde etkilenmektedir. Müziğin üretim ve tüketim faaliyetlerinin değişmesi, gelişen bilim dallarıyla ve teknolojiyle sıkı bir ilişki içerisinde.

Müziğin örgütsel yapısıyla ilişkisini ve gücünü destekleyen bir politikası olması gerekliliğinin ortaya çıkışı sonucu liderlik niteliklerine sahip kişiler tarafından biçimlendirilen ve yönetilen yapılanmalar olması gereksinimi ortaya çıkmıştır. Müzik kurumlarının yönetim sisteminin yeniden yapılandırılması gerekliliğinin ön görüldüğü bu yeni politika sisteminde "müzik yöneticiliği" eğitimi almış, liderlik niteliğine ve karizmasına sahip, bu kavramın önemini kavramış, ekip çalışması, bütçe planlaması, zaman ve proje yönetimi gibi donanımlara sahip müzik insanlarının kurumlarda yönetici olarak sorumluluk alma ve istihdam edilme olasılığı artacaktır.

Müziğin toplumsal ve uluslararası işlevlerinin gücünü ortaya çıkararak ve destekleyici kültür-sanat politikalarının gerekliliği sonucu müzik alanında "çeşitlilik" kavramı, ekip yönetimi ve kurum örgütlenmeleri konusunda yeni biçimlendirmeler oluşturulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik Yöneticiliği, Kültürel Çeşitlilik, Kültürlerarasılık

MANAGING DIVERSITY IN MUSIC MANAGEMENT

Abstract

Music has always been an important part of people, societies, cultures and daily life. It is thought that the producer of music art, which is a part of the cultural elements of the individuals, has a social appearance with its consumer. As a fundamental variable of culture, it is also greatly influenced by the branches of science it coexists with. The change in the production and consumption activities of music is in a close relationship with the developing branches of science and technology.

As a result of the emergence of the necessity of having a policy that supports the relationship and power of music with its organizational structure, the need for structures that are shaped and managed by people with leadership qualities has emerged. In this new policy system where the necessity of restructuring the management system of music institutions is foreseen, music people who have received "music management" training, have leadership qualities and charisma, understand the importance of this concept, have the necessary skills such as teamwork, budget planning, time and project management, as managers in institutions. the probability of recruitment and employment will increase.

As a result of the necessity of culture and arts policies that reveal the power of the social and international functions of music and support them, new formations are being created in terms of the concept of "diversity", team management and institutional organizations in the field of music.

Keywords: Music, Music Management, Culturel Diversity, Interculturality

Müzik her zaman insanın, toplumların, kültürlerin ve gündelik hayatın önemli bir parçasını oluşturur. Bireylerin içerisinde buldukları kültürel unsurlarının bir parçası olan müzik sanatı üreticisi, tüketicisi ile toplumsal bir görünüme sahip olduğu düşünülmektedir. Kültürün temel bir değişkeni olarak, iç içe yaşadığı bilim dallarından da büyük ölçüde etkilenmektedir.

* Doç. Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, esinkaleli@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Müziğin üretim ve tüketim faaliyetlerinin değişmesi, gelişen bilim dallarıyla ve teknolojiyle sıkı bir ilişki içerisinde.

Küreselleşme sürecinde müzik yaşamında, müzik eğitim ve icra kurumları, müzik örgütleri, müzik vakıfları, müzik yayıncılığı, yerel yönetimlerin kültür-sanat birimleri, festival komiteleri gibi kuruluşlardaki yönetim anlayışında görülen eksiklikler sonucu ortaya çıkan gereksinmeyi karşılamak için uzun zamandır “müzik yöneticiliği” eğitimine ve istihdamı alanda yükselen bir değer olarak yerini almıştır. (de Thorpe Millard, 2018: 55)

Müziğin toplumsal ve uluslararası işlevlerinin gücünü ortaya çıkararak ve destekleyici kültür-sanat politikalarının gerekliliği sonucu müzik alanında “çeşitlilik” kavramı, ekip yönetimi ve kurum örgütlenmeleri konusunda yeni biçimlendirmeler oluşturulmaktadır.

Bir lider olarak baktığımız zaman “çeşitlilik” kavramı, ırk, cinsiyet, etnik yapı, yaş, fiziksel ve bilişsel yetenek, cinsel yönelim ve kimlik, dini inanç, öğrenme ve çalışma tarzı, beden türü, iş/hayat yükümlülükleri gibi alt başlıklarla sıralanabilir. Birçok proje ve ekip kurulumunda “çeşitliliği” herkese eşit fırsat vermenin doğru bir planlama olduğu fikrinden yola çıkarak benimsenir.

Bazı durumlarda insanlar, başkalarını bir etiket altından toplayıp belli bir grup veya kültürün her üyesinin aynı özelliklere sahip olduğunu varsayma eğilimi taşırlar. Bu tür yönelimler klişedir. Klişeler olumsuz olduklarında önyargı, yani, önceden veya olguların bilgisi ya da incelenmesi olmaksızın oluşturulan aleyhte yargı ve fikirler- olurlar. Lider kişi ise, ekibinden en iyi şekilde faydalanabilmek için her çalışanın özgün özelliklerini ve güçlerini değerlendirerek başarıya giden yolda yürür.

Çeşitliliklerle ilgili yanlış anlamaların farkında olmak ve onları düzeltmek iyi bir liderin yola başlamadan önce yapacağı ilk ve en önemli adımlardan biridir. Çeşitliliği olan ekipler homojen ekiplerden daha iyi kararlar alırlar, daha yaratıcıdır ve karmaşık meydan okumaları daha etkin bir şekilde karşılarlar. Lider, çeşitliliği olan bir ekiple çalışmak için kapsayıcı bir çevre oluşturmaya dikkat etmelidirler. Bu çevrede farklılıklar hoş karşılanır, yeni hedeflerin belirlenmesi, süreçlerin etkinleştirilmesi, ekip üretkenliğinin artırılması için güçlü ortamlardır. Kültürel çeşitlilik, tüm dünyada önemli bir politika kaygısı olarak ortaya çıkmış ve uluslararası kuruluşların gündemine tırmanmıştır.

20. yüzyılın sonunda, günümüzde, tezahürlerini koruma çabaları kültürel çeşitlilik, ulusal hükümetler için özel bir öneme sahiptir. Genellikle “çeşitlilik” insanlar arasındaki farklılıklar için kullanılan bir kavramdır. Kurumsal bir ortamda çeşitli bir ekip veya işgücü aşağıdaki gibi farklı özelliklere sahip katılımcılardan meydana gelir:

- * Irk
- * Cinsiyet
- * Etnik yapı
- * Yaş
- * Fiziksel ve bilişsel yetenek
- * Cinsel yönelim ve kimlik
- * Öğrenme ve çalışma tarzı
- * Beden türü
- * İş/hayat yükümlülükleri



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Birçok kurum ve kuruluş çeşitliliği, herkese eşit fırsat vermenin yapılacak en doğru olduğunu düşündüğü için teşvik eder. Bazı ülkelerde çeşitliliği olan iş gücü, işe almak ve elde tutmak aynı zamanda ayrımcılık karşıtı yasalara uymak anlamı da taşımaktadır. Bunlara ek olarak çeşitliliği bulunan iş gücünün, yetenek toplama ve elde tutma, çalışan bağlılığı ve üretkenliği ve karlı inovasyon alanlarında önemli rekabet üstünlükleri sağladığı da keşfetmişlerdir.

Çeşitliliği olan ekiplerin çalışmalarında kolaylıklar olmasına karşın, bu ekip çalışmaları beraberinde farklı konularda meydan okumaları da ortaya çıkarmaktadır. Örneğin; özellikle sahip olduğu inanç değer ve önceliklere sahip kişiler etkileşime geçtiklerinde çatışmalar ortaya çıkması da olası bir durumdur. Çeşitlilik ilgili bazı çatışmalar da insanların ön yargı olarak görülme korkularından kaynaklandığı görülmektedir. Ön yargılar belli bir grup veya kültürün her üyesinin aynı özelliklere sahip olduğunu varsaymak klişesidir. Örneğin; “Asyalılar zeki ve çalışkandır” ya da “kadınlar matematikten anlamazlar” gibi klişelerdir. Klişeler olumsuz olduklarında “ön yargı” yani; önceden veya olguların bilgisi ya da incelenmesi olmadan oluşturulan aleyhte yargı veya fikirlerdir. (Harvard Business School Press, 2013: 26) Belli bir grubun üyelerinin hepsinin aynı olduğunu varsaymak verimsiz sonuçlara yol açmaktadır. Çeşitlilikle ilgili gerilimlerle etkili başa çıkmanın yolu, farklı hissetmenin-sayısal olarak azınlığın bir üyesi veya daha az güce sahip bir konumda olmanın-neye benzediğini anlamaktır. Çeşitliliği olan ekipler homojen ekiplere oranla daha iyi karar alan, daha yaratıcı ve karmaşık meydan okumaları daha etkin bir şekilde karşılayabilme özelliklerine sahiptir.

Asimilasyon ve Farklılaştırmanın Dezavantajları

Çeşitliliğe asimilasyon yoluyla yaklaşan kuruluşlarda insanlar hepimiz aynıyız vurgusunu yaparlar. Asimilasyon, yöneticiler çeşit-çeşit çalışanları toplamak için mücadele ederken adil işe almayı teşvik eder. Bu yaklaşım büyük bir dezavantaja da sahiptir. Herkesi kurumsal kültüre ve nasıl bakılacağını, davranılacağını ve ilerleneceğini tanımlayan davranış kurallarına sadık kalmaya teşvik eder. Bu tek tip davranış beklentisi çalışanlar üzerinde kendi aralarındaki farklılıkları önemsizleştirmeleri için bir baskı oluşturur.

Farklılaştırma yaklaşımı benimseyen örgütlerde “biz farklılıkları yüceltiriz” mottosu benimsenmiştir. Cinsiyet, ırk, yaş, etnik köken, sosyo-ekonomik statü ve diğer tanımlayıcı özelliklerce birbirinden ayrı birimlere çeşitli çalışanları eşleştirerek çalışma grupları oluşturulduğu görülmektedir.

Çeşitliliğin Yönetiminde “Kültür” Kavramı

Günümüz küresel süreçte kültür kavramı ve kültürlerarasılık kavramları göze çarpmaktadır. Kültür kavramını bu süreçte ulusal düzeyde değil, uluslararası etkileşim ile inanç, davranış ve değerler üçgeninde bakılmalıdır. Kültür müzik alanındaki örgütlenmenin hemen-hemen her yönünü etkilemektedir. Farklı kültürlerden, farklı insanlar etkinlikleri farklı yönlerden etkilemektedir.

Bir bireyin kültürel kimliği oluşturan ana başlıkları şöyle özetleyebiliriz:

- * İnançlar: Dünyanın nasıl işlediği, insanların nasıl etkileşime girmeleri gerektiği hakkındaki fikirler,
- * Davranışlar: Jestler, göz temasının kullanılması, yüz ifadeleri, giyim tarzları ve selamlaşma ritüelleri,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

* Değerler: Aile veya kişisel hayat, kariyer, din ve sosyal sorumluluk gibi belirleyici niteliklerdir.

Farklı kültürlerden insanlar ve örgütler birlikte iş yaptıklarında yanlış anlamalar ortadan kalkmaktadır. Müzik alanında küreselleşme süreci ile birlikte artan kültürel çeşitliliği benimseyen faaliyetler yapma ve ağ-tipi örgütlenme kullanılarak yapıldığı göze çarpmaktadır. Kültürel çeşitliliği dünya çapında başarı ile yönetmek için yöneticilerin özellikle kavrayışlı iletişim kurabilme becerisi olması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Çeşitliliğin Yönetiminde Müzik Alanında Kültürler Arasında İletişim Kurmak

Bugünü müzik arenasında örgütlerin çoğu küresel olarak faaliyet gösterdikleri görülmektedir. Çeşitli ülkeler, farklı kimliklerden oluşan dünyanın dört bir yanından müzik örgütlerinin birlikte çalıştığı görülmektedir. Küresel alanda faaliyet göstermek tarafların her biri için fayda sağlamaktadır. Ancak bazı durumlarda kültürel farklılıklar iletişimi zorlaştırdığı olmuştur. Bu iletişim gaflarını önlemek için;

Farkındalıkların keskinleştirilmesi,

İnsani becerilerinin kullanılması,

İletişim alanında eğitim alınması, kültürel alanda eş lider ile çalışmalar yapılarak iletişimde yaşanabilecek sorunları ortadan kaldırılması için çözümler olabilmektedir.

İletişimde ve performansta çeşitliliğin en yüksek değerini çıkartabilmek için ekipteki her bireyin kendi potansiyelinin tamamını ortaya çıkarmasına olanak verilmelidir. Bu çeşitlilik ve proje hedefleri arasındaki bağlar da netleştirilmelidir. En değerli çeşitlilik proje girişimleri herkese fayda sağlayan hedefleri gerçekleştirebilenlerdir.

Çeşitliliği olan bir ekip yaratmak için farklı kültürel grupların enformasyon aldıkları medya kanallarını tespit ederek yola çıkılabilir:

Etnik radyo ve televizyon istasyonları

Topluluk gazeteleri

Ticaret dergileri

İnternet-Sosyal medya

Her grubun tercih ettikleri medya kanalını tespit ettiğinizde, hedeflediğiniz gruplara ulaşmak için ulaşmanız kolaylaşabilmektedir. Oluşturduğunuz ekibi elde tutmak ve motive etmek için ise, profesyonel gelişim teşvikleri ve performans değerlendirmeleri yapılmalıdır. Performans değerlendirmeleri, gelişim hedefleri ekibin her üyesinin özgün koşullarına göre belirlenmelidir.

Sonuç

Müzik sanatı küresel bir etkileşim yoludur. Müzik dünya üzerindeki tüm toplumlara ulaşabilmeyi, sınırlar-üstü iletişimi hedefler. Bunu gerçekleştirebilmenin en geçerli ve etkin yolu projeleri çok-kültürlü ve çeşitliliği olan ekiplerle gerçekleştirmek olacaktır.

Gelişen teknoloji ile birlikte küreselleşen dünya artık çok farklı kültürlerin direk teması sağlamış ve çeşitlilik artık müzik alanında da yerini almaya başlamıştır. Oluşturulan müzik projesinin evrenselliğine göre, hangi koşulda ve hangi ülkede faaliyet gösterirse gösterebilir, amaçlarına ulaşması, yönetim fonksiyonlarını yerine getirilmesine bağlıdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kültürler ne olursa olsun, günümüz şartlarında yapılması gereken tek şey birlikte yaşamayı öğrenmektir. Küreselleşmenin sonucu olarak çok-kültürlü müzik araştırmaları ve performansları artmaktadır. Müzik organizasyonları artık dünyadaki kültürlerin potansiyel dinleyici / izleyici olduğunu kabul etmektedirler. Kültürel farklılıklarla ve çeşitliliği olan ekiplerle çıkan projelerin daha geniş kapsamda olduğu anlaşılmıştır. Çeşitli kültürlerin ilgisini çekmek için müzik projelerinin çoklu kültürlü bir anlayışa kavuşmaları gerekmektedir. Hedeflenen izleyici /dinleyici kitlesi yalnızca “kendileri” gibi insanlardan oluşamaz ve “kendileri” gibi insanlar tarafından yönetilemezler. Bu projelerin yönetiminde de, yeni liderlik anlayışında çoklu kültürlü bir kavramı benimsemenin, hedeflenen başarı açısından yararları açıktır.

Yapılan kültürlerarası çeşitliliği olan müzik etkinliklerinde, özellikle müzik yöneticisinin temelde sahip oldukları özellikler, destekleyici, ödüle bağlı ve karizmatik liderliğin çoğu kültür tarafından önemsendiği ve kabul edildiği tespit edilmişken, pek azı tarafından, katılımcı, kumanda edici ve cezaya dayalı liderlik benimsenmiştir. Ancak süreç sürekli değişmekte ve çoklu kültürlü ortamlar yaygınlaştıkça, liderlik tarzları da değişmekte; bireysel liderlik anlayışlarının yanında, çoklu kültürleri anlayan ve onlara hitap edebilen liderlik tarzları güncellenerek şekillenmektedir.

Kaynakça

De Thorpe Millard Esin, “Müzik Yöneticiliği’ne Giriş”, Efe Akademi Yayınları, 2018, İstanbul.

Harvard Business School Press, (çev: İnan Melis), “Çeşitliliği Yönetmek”, Optimist Yayınları, 2013, İstanbul.

Harvard Business School Press, (çev: Kardam Ahmet), “Liderlik”, Optimist Yayınları, 2007, İstanbul.

Mc Gregor Douglas, “Örgütün İnsan İlişkileri Yönü”, (çev: Engin Doğan), ODTÜ Yayınları, 1998, Ankara.

Tatal Nilgün, “Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık”, Kırmızı Yayınları, 2006, İstanbul.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KSİLOFON VE METALOFON YAPIMCILARININ KSİLOFON VE METALOFON ÜRETİMİNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ

Esra YÜCESAN*

Özet

Türkiye’de üretim yapan ksilofon-metalofon yapımcılarının ksilofon-metalofon üretimine yönelik görüşlerinin tespit edilmesi amacıyla yapılan bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden mevcut durumun tespitine yönelik durum çalışması (örnek olay çalışması) kullanılarak desenlenmiştir. Verilerin elde edilmesinde görüşme yöntemi kullanılmış, elde edilen veriler betimsel analiz ile değerlendirilmiştir. 3 ksilofon-metalofon yapımcısı ile gerçekleştirilen görüşmelerde yapımcıların bu çalgıların yapımına yönelik bilgi ve deneyimlerini vloglar, kitaplar, makaleler ve kişisel çabaları ile edindikleri ortaya çıkmıştır. Yapımcıların çalışmalarını kişisel atölyelerinde gerçekleştirdikleri, çalgı yapımında doğal ortamda kurutulmuş ağaçlardan yararlandıkları, ağaç türü olarak çalgıların rezonans kutularında Çam kontrplak, Kavak kontrplak, Huş kontrplak ve Kayın kontrplak kullandıkları, ksilofonların bar bölümünde Gül Ağacı, Tik Ağacı, Afrika Paduk Ağacı, Maun Ağacı, metalofonların bar bölümünde ise alüminyum kullandıkları görülmektedir. Yapım sürecinde kendi oluşturdukları kalıplardan, marangoz makinalarından, çalgı yapımına özgü tasarlanmış oldukları aparatlardan ve makinalardan yararlandıkları, cila uygulamalarında organik cila, selülozik vernik ve akrilik vernik kullandıkları tespit edilmiştir. Pazarlama sürecine yönelik olarak internet sitesi ve sosyal medyadan yararlanırken, çalgıların çoğunlukla -her sınıf düzeyinde eğitim-öğretim verildiği açıkça görülen- devlet okulları, özel okullar, üniversiteler, kreşler tarafından satın alındıkları, çalgılara yönelik olarak kullanıcılardan şu ana kadar bir şikayet alınmadığı, Çin üretimi çalgıların fiyatlarının çok düşük olmasının haksız bir rekabet ortamı yaratarak, üretmiş oldukları çalgıların satışında zorluklar yaşamalarına neden olduğu ve ek olarak salgın hastalık sürecinin taleplerde düşüşe neden olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Orff Yaklaşımı, Orff Çalgıları.

ANALYSIS OF THE VIEWS OF XYLOPHONE-METALLOPHONE PRODUCERS IN TURKEY RELATED TO PRODUCTION OF XYLOPHONE AND METALLOPHONE

Abstract

This research has been conducted in order to identify the views of xylophone-metallophone producers in Turkey related to production of xylophone-metallophone. This research has been designed as a case study -one of the qualitative research methods- for the aim of revealing the current situation. The interview method has selected for data collection, and the obtained data have been analyzed by descriptive analysis. During the meetings which have been held with three xylophone-metallophone producers, it comes out that producers have acquired their knowledge and experience related to production of these instruments through vlogs, books, articles and personal efforts. Also, it comes out that they have performed their works in their personal workshops and used dried trees for instrument making in the natural settings. As tree, they have preferred Pine plywood, Poplar plywood, Birch plywood and Beech plywood in the resonance boxes of the instruments; but preferred Rosewood, Teak, Pterocarpus macrocarpus (African Paduk Tree), Mahogany in the bar section of xylophones; and preferred aluminum in the bar section of metallophones. It is identified that during the production process they use self-made molds, carpenter machines, apparatus and machines designed specifically for instrument making and they use organic lacquer, cellulosic varnish and acrylic varnish in polish applications. It is also identified that while producers benefit from websites and social media for the marketing process, the instruments are mostly purchased by public schools, private schools, universities, and nurseries – which provide education at every grade level as clearly seen-. There has also been no complaints from the users about the instruments so far; however, the low prices of the instruments made in China creates unfair competition causing difficulties in the sale of the instruments they have produced, and in addition, the epidemic pandemic process causes a decrease in demand.

Keywords: Music Education, Orff Schulwerk, Orff Instruments.

* Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, esrayucesan@sinop.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

GİRİŞ

Ksilofon ve metalofonlar, temel eğitim düzeyi müzik eğitiminde sıklıkla tercih edilen Orff Yaklaşımı temelli uygulamalar içinde özel bir yere sahiptir.

Orff Yaklaşımı'nda müzik ve hareket eğitimi, Carl Orff' un çalışmalarından doğmuş olan çağdaş bir müzik eğitim felsefesidir. Bu müzik eğitimi anlayışında müzik, hareket ve dil öğeleri bir arada kullanılır. Bu yönüyle bütüncül bir müzik eğitimi anlayışıdır. Doğaçlamaya dayalı grup çalışmaları içinde sürece dâhil olan tüm katılımcıların yaratıcı potansiyelini geliştirmesine imkân sağlar. Orff Yaklaşımı felsefesi, her bireyin kendine özgü bir yeteneği olduğu, herkesin müzik yapabileceği yönündedir (Özevin, 2018: 8). Şiirler, tekerlemeler, şarkılar, oyunlar, danslara ek olarak çeşitli vurmali çalgılar ve ksilofon/metalofon gibi kolaylıkla çalınabilen vurmali ezgili çalgılar, bireyin sahip olduğu en temel becerilerinin yaratıcı süreçler içinde dışavurumunu sağlayan Orff Yaklaşımı temelli uygulamalarda kullanılan önemli araçlardır.

Bu çalgılar literatürde karşımıza Orff çalgıları olarak da çıkabilmektedir (Sungurtekin, 2005: 76).

Carl Orff' a göre *melodik çalgılar ve süreğen bir bas sesi* olmaksızın bağımsız bir çalgı topluluğu geliştirmek imkansızdır (Orff, 2008: 6). Bu durum Orff Yaklaşımı temelli eğitim süreçlerinde enstrümanlar içinde ksilofon, metalofon ve glockenspieller gibi *vurmali ezgili çalgıları* ayrı bir öneme sahip kılar.

Carl Orff'un çalgı topluluğunda ihtiyaç duyduğu melodik çalgıların geliştirilmesine yönelik Hamburglu eski bir Günther-Schule öğrencisinin hediyesi olan Kaffernklavier (Kaffir piyano) isimli Afrika ksilofonu önemli bir etki yaratmıştır (Kugler, 2000'den, Orff, 1978'den akt. Yaprak Kotzian, 2018: 57). Carl Orff ksilofonların geliştirilme sürecini şu sözlerle aktarmıştır;

...Yeni yapılandırılan ksilofonun orkestra tipli ksilofon ile hiçbir ilgisi yoktu, gelişkin Endonezya modellerine dayanıyordu. Bu iş için yüzyılın başında harpsikord (klavsen) yapma sanatında bir isim olan piyano yapımcısı Karl Maendler'i buldum ve O, benim fikirlerimi doğuştan deneyimci coşkusuyla ele aldı. Onun geliştirdiği yeni şekilleriyle tüm dünyaca tanınan ksilofon ve metalofon, çalgı topluluğumuza karşılaştırılamaz ve yeri doldurulamaz bir ses getirdi ve glockenspiel' lerle birlikte temeli oluşturdu. Çalgılar soprano, alto, tenor ve bas düzeninde yapıldılar...(Orff, 2008: 6,7).

Melodik Orff çalgılarının en önemli özelliği herkesin çok rahat kullanabileceği ve ses çıkarmak için uzmanlık gerektirmeyecek şekilde iki bagetle vurularak çalınıyor olmalarıdır. Ayrıca büyümlü bir ses yapısına sahiptirler. Bu çalgılar sesleri akort edilerek bir kutunun üzerine dizilen tahta ve metal çubuklardan oluşmaktadır (Erol, 2006: 18). Eğitim-öğretim materyali olarak da özellikle temel müzik eğitiminde ve bununla birlikte müziğin bir öğretim tekniği olarak kullanıldığı tüm diğer disiplinlerde eğitimcilere son derece kullanışlı fırsatlar sunabilmektedir. Carl Orff çocukların bu çalgıları kullanarak müzik yapma sürecine yönelik olarak şöyle der; *“Büyük ve küçük çocukların” “kullanılmadan duran” ilkel bir orkestranın yanına geldiklerinde müzik yapmaya başladıklarına tanık olunur. Çalgıyla oynarken doğaçlama ortaya çıkmaktadır... Oyun dürtüsünden hareketle varılan yer, o sırada teknik olarak mümkün olmaktadır. Basitin kavranmasından sonra oyun dürtüsü, kişiyi kendi gücünün elverdiği sınırlar içinde daha zor ödevleri yapmaya yöneltir...’* (Orff, 2003: 3,4).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bununla birlikte Carl Orff çalgıların ses niteliğinin çok iyi olması gerektiğinin önemle üzerinde durmuştur. Orff' a göre ancak kusursuz tınılara sahip enstrümanlarla bir ses dünyası elde edilebilir (Orff, 2003: 4). Bugün birçok eğitim kurumunda ksilofon ve metalofon benzeri oyuncaklar müzik aleti olarak kullanılabilir. Ses dizilimleri ve tını kalitesi bakımından ele alındığında bu profesyonel olmayan çalgıların, çocukların-öğrencilerin müzikal gelişimine katkı sağlayamayacağı bir gerçektir. Gerek maliyet gerekse saklanma koşulları bakımından özel gereksinimlere sahip olan bu çalgıların erişilebilirliğini kolaylaştırabilecek en önemli faktörlerden biri de ülkemizde üretilebilmeleridir. Böyle bir üretim sayesinde ülke genelinde kullanımının yaygınlaşması, kullanım süreci boyunca kolay teknik destek alınabilmesi ve çalgıların geliştirilebilmesi sağlanabilir. Bu nedenle ksilofon ve metalofonların Türkiye'de üretim durumunun ve yapımcılarının buna yönelik görüşlerinin incelenmesinin önemli olduğu düşünülmüştür.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırma yöntem olarak, nitel araştırma yöntemlerinden mevcut durumun tespitine yönelik durum çalışması (örnek olay çalışması) kullanılarak desenlenmiştir. Bu tür çalışma güncel bir olguyu kendi gerçek yaşam çerçevesi içinde inceleyen, ve özellikle olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların belirgin olmadığı durumlarda kullanılan ampirik bir araştırma yöntemidir (Yin 1994'ten akt. Akturan, 2013: 181).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Türkiye'de ksilofon, metalofon ürettiği tespit edilen erişilebilir üç yapımcı oluşturmaktadır. Yapımcılardan ikisi halen üretime devam ederken, bir yapımcı artık üretim gerçekleştirmemektedir. Üretim gerçekleştirmeyen yapımcıdan, çalgı yapımına yönelik görüşlerine dair geçmiş deneyimlerine dönük veri elde edilmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma kapsamında veri toplamaya yönelik olarak Orff ezgili çalgı yapımcıları ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşme; sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniği olarak açıklanabilir. Çoğunlukla yüz yüze yapılmakta ise de, telefon ve televizyonlu telefon gibi anında ses ve resim iletilicileri ile de gerçekleştirilebilir (Karasar, 2009: 165). Araştırmada, Patton (1987) tarafından sınıflandırılmış görüşme yaklaşımlarından biri olan *görüşme formu yaklaşımından* yararlanılmıştır. Bu görüşme yaklaşımı görüşme sırasında irdelenecek bir sorular ve konular listesini kapsar. 'Görüşme formu yöntemi benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanır' (Patton' dan akt. Yıldırım ve Şimşek, 2016: 131,132). Görüşmeci önceden hazırladığı konu veya alanlara sadık kalarak hem önceden hazırlanmış soruları sorma hem de bu sorular konusunda daha ayrıntılı bilgi alma amacıyla ek sorular sorma özgürlüğüne sahiptir. Görüşmeci görüşme sırasında soruların cümle yapısını ve sırasını değiştirebilir, bazı konuların ayrıntısına girebilir veya daha çok sohbet tarzı bir yöntem benimseyebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 132). Bu niteliklerinden ötürü görüşmeler süresince yapılandırılmış görüşme formundan yararlanılmıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu, iki alan uzmanının görüşlerinin de alınmasıyla - önerilen düzenlemelerle- son halini almıştır. Görüşmeler;

Yapımcı 1 (Y.1) ile 25.11.2019 tarihinde,

Yapımcı 2 (Y.2) ile 24.09.2020 tarihinde,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yapımcı 3 (Y.3) ile 20.12.2020 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelere ek olarak verilerin analizine yönelik süreç içerisinde yapımcılarla bulguların paylaşımı, teyit edilmesi vb. ihtiyaçlar doğrultusunda da ek görüşmeler yapılmıştır.

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde nitel veri analizi yaklaşımlarından biri olan *betimsel analizden* yararlanılmıştır. Betimsel analiz yoluyla elde edilen veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 239). Bu amaçla araştırma kapsamında elde edilen veriler, görüşme formunda yer alan soruların kapsadığı konu alanlarına yönelik olarak sınıflandırılmış ve betimlenmiştir.

Geçerlik ve Güvenirlilik

Araştırmanın geçerlik ve güvenirliliğine yönelik olarak Riege (2003) tarafından nitel araştırmanın niteliğini artırmak için önerdiği stratejilerden yararlanılmıştır (Akt. Akturan, 2013: 190-193). Bu kapsamda araştırmanın yapısal geçerliliğini sağlamak için araştırma raporu, çalgı yapımcılarla paylaşılmış ve kendilerinden geri bildirim alınmıştır. İçsel geçerliliği sağlamak için veri analizi aşamasında bulgular Eğitim Fakültesi'nde görev yapmakta olan eğitim bilimleri alanında uzman öğretim elemanı tarafından kendi aralarında karşılaştırılmış ve içsel tutarlılıkları gözden geçirilmiştir. Araştırmanın dışsal geçerliliğini sağlamak için araştırma kapsamı ve kısıtlarının net ve detaylı bir biçimde tanımlanması önerilmektedir (Riege 2003'ten akt. Akturan, 2013: 190). Bu bağlamda araştırma, araştırmacı tarafından Türkiye'de üretim yapan, erişilebilen ve araştırmaya katılmaya gönüllü olan 3 vurmali ezgili Orff çalgıları yapımcısı ile görüşmeyi kapsamıştır. Yapımcılardan biri artık üretim yapmadığından kendisi ile gerçekleştirilen görüşmede geçmiş deneyimlerine dönük veriler elde edilmiştir.

Araştırmanın güvenirliliğini sağlamak için gözlemlerin olabildiğince somut bir şekilde kaydedilmesi, verilerin mekanik araçlarla kayıt altına alınması, yapılandırılmış ya da yarı yapılandırılmış veri toplama araçlarının kullanılması önerilmektedir (Riege 2003'ten akt. Akturan 2013: 191). Bu amaçla araştırma kapsamında çalgı yapımcıları ile *yapılandırılmış görüşme formu* kullanılarak veri toplanmıştır.

BULGULAR

1. Çalgı yapımcılarına ilişkin genel betimleyici bulgular.

Y.1 : Erkek, 47 yaşında, Müzik eğitimi lisans mezunu.

Y.1, ksilofon ve metalofon yapımına 2001 yılında başladığını, 2017 yılına dek devam ettiğini (16 yıl süresince), şimdilik yapım çalışmalarını dondurduğunu belirtmiştir. Enstrüman yapımına yönelik çalışmalarının hobi olarak başladığını ve asıl mesleği olmadığını ifade etmiştir. **Y.1** ksilofon ve metalofon yapımına yönelik olarak birçok kaynaktan yararlandığını özellikle müzik fiziği, müzik aleti yapımı ve akort sistemlerine yönelik makalelerden ve çeşitli yazılı kaynaklardan yararlandığını belirtmiştir. Ayrıca internet sitelerinden çalgı yapımı ve akort sistemleriyle ilgili çokça araştırma yaptığını, ek olarak Almanya'da Studio49 fabrikasını ziyaret ederek bu fabrikada gözlemler gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Orff Enstitüsü Avusturya ile Amerika (San Francisco) Orff Schulwerk Seviye Geliştirme Kursları, Avusturya, Almanya, İtalya, İspanya'da yaz kurslarına katıldığını, benzer ülkelerden gelen



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

eğitimcilerin Türkiye'deki kurslarına da katıldığını, toplamda 1500-2000 saate yakın Orff Yaklaşımı eğitimi aldığını ifade etmiştir. Bu sürede ksilofonlara merak duyduğunu, başta bu çalgıların kullanımına yönelik bu merakının (hem kişisel ihtiyacı hem de ülkemizdeki genel ihtiyaç -Bu çalgıların Türkiye'de pek bulunmaması ve fiyatlarının da çok yüksek çalgılar olması- nedeniyle) çalgıların üretimine yönelik meraka dönüştüğünü belirtmiştir. Ayrıca ahşap konusundaki yatkınlığının da kendisini çalgı yapımına yönlendiren etkenlerden biri olduğunu ifade eden **Y.1** araştırmaları sonucunda kendi enstrümanını yapmaya karar verdiğini ve ilk olarak 1999'da çalıştığı okulda kullanmak üzere metalofon (glockenspiel) yapımını gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Araya giren askerlik sürecinin ardından müzik öğretmeni olarak çalışmaya başladığı özel okulda Orff Yaklaşımı uygulamalarının sıklıkla içinde oldukça daha profesyonel çalgılar yapmaya karar verdiğini, okul bünyesinde mevcut olan profesyonel çalgı örneklerinden (yurt dışından gelen müzik aletleri örnekleri) yararlanarak incelemeler yaptığını ve benzerlerini yapmak için ölçüler aldığını ifade etmiştir. Takip eden süreçte malzeme araştırmalarını gerçekleştirdiğini ve Türkiye'de buna uygun malzemelerin neler olabileceğini araştırdığını, bu araştırmanın ardından denemelerden sonra atölyesinde seri olarak üretime başladığını belirtmiştir.

Y.2 : Erkek, 47 yaşında, Sosyal bilimler lise mezunu.

Y.2, 3 yıldır ksilofon ve metalofon yapım çalışmalarını sürdürdüğünü belirtmiştir. Asıl mesleğinin çalgı yapımı olduğunu, ksilofon ve metalofonların yanı sıra Orff Yaklaşımı içinde kullanılan birçok çalgının da yapımını gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Alana yönelik okuma, araştırma, inceleme, ulusal etkinlikler vb. güncel gelişmeleri takip ettiğini belirtmiştir. Orff Yaklaşımı'na yönelik yaklaşık 28 saat süreli ulusal eğitim programlarına dahil olduğunu , 10 yıldır perküsyon çalgıları yaptığını ve yaklaşık 5 yıldan bu yana da Orff Yaklaşımı ile yakından ilgilendiğini belirtmiştir. Çalgı yapımına yönelik bilgi ve deneyimini ise vloglar, hazır çalgıların incelenmesine yönelik kişisel çalışmaları ile edindiğini ifade etmiştir.

Y.3 : Erkek, 41 yaşında, Müzik eğitimi lisans mezunu.

Y.3, 8 yıldır metalofon yapım çalışmalarını sürdürdüğünü belirtmiştir. Asıl mesleğinin öğretmenlik olduğunu ve aynı zamanda gitar yapımcısı olduğunu ifade etmiştir. Fırsat buldukça alana yönelik okuma, araştırma, inceleme, ulusal etkinlikler vb. güncel gelişmeleri takip ettiğini belirten **Y.3** Orff Yaklaşımı'na yönelik herhangi bir teorik ve/veya uygulamalı bir eğitim almadığını ancak eşinin uzun süredir bu alanda eğitimler alıp vermekte olduğunu ve eşinin ısrarı üzerine metalofon yapımı ile ilgilendiğini belirtmiştir. Ayrıca çalgı yapımına yönelik bilgi ve deneyimlerini vloglar, web siteleri ve kişisel çalışmaları aracılığı ile elde ettiğini ifade etmiştir.

2. Ksilofon ve metalofon yapımında kullanılan malzeme ve ağaç türlerine ilişkin bulgular.

Y.1 ksilofonların tuşlarında bir süre Honduras Gül Ağacı ve Tik Ağacı kullandığını ancak hem kolay ulaşabildiği hem de fiyat bakımından nispeten daha uygun olduğu gerekçesiyle Afrika Paduk Ağacını tercih ettiğini belirtmiştir. **Y.1** bu ağaçların dışında kullanılacak en uygun ağacın suya, neme dayanıklı ve çok mukavemetli bir ağaç olan Pelesenk Ağacı olduğunu vurgulamış ancak çok pahalı olması ve işlenmesinin bazı zorluklarından ötürü bu ağacı da kullanmadığını ifade etmiştir. Çalgıların gövde kısmında ise (rezonans kutusu) genelde Çam kontrplak kullandığını ifade etmiştir. Benzer şekilde metalofonların rezonans kutularında da Çam kontrplak kullanırken barlarda ise Alüminyum kullandığını belirtmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Farklı kalitede alüminyumların varlığına değinen **Y.1** hafif olması, dayanıklı olması ve paslanmaması gerekçeleriyle standart alüminyum kullandığını ifade etmiştir. **Y.1** Glockenspiellerin barlarında ise daha ince tonları elde edebilmek için çelik malzemeden yararlandığını belirtmiştir. Ayrıca çalgı yapımında doğal ortamda kurutulmuş ağaçlardan yararlandığını, yapım sürecinde de ilk almış olduğu ağacı son sırada kullanarak kuruma süresini uzattığını belirtmiştir.

Y.2 ksilofonların tuşlarında Maun ve Gül Ağacı kullandığını, kasa bölümünde ise (Rezonans kutusu) genellikle (temin edebildiği sürece) Çam kontrplaktan, temin edemediği takdirde Kayın kontrplaktan yararlandığını ifade etmiştir. Benzer şekilde metalofonların rezonans kutularında da (temin edebildiği sürece) Çam kontrplak, aksi takdirde Kayın kontrplak kullanırken barlarda ise Alüminyum kullandığını belirtmiştir. Çalgıların yapımında kullanılan ağaçların doğal ortamda kurutulmuş ağaçlar olduğunu ifade etmiştir.

Y.3 metalofonların rezonans kutularında Kavak kontrplak ve Huş kontrplak kullanırken barlarda ise Alüminyum kullandığını belirtmiştir. **Y.3** ayrıca doğal ortamda kurutulmuş ağaçlardan yararlandığını belirtmiştir.

Y.1 yapım süresince tamamen kendi makine ve ekipmanlarını kullandığını, bazı parçaların - daha hatasız olması için- kesimini atölye dışında bilgisayar kontrollü makinelerle yaptırıp, atölyede bu parçaların montajlarını beyaz ahşap tutkalı kullanarak gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte **Y.1** kauçuk, epidyen fitil, keçe, plastik, ahşap vb. malzemelerden yararlandığını ve kullandığı ekipmanlar içinde kendisi tarafından tasarlanan/geliştirilen makinaların da olduğunu belirtmiştir.

Y.2 yapım süresince marangoz makinaları ve çalgı yapım atölyesinde kullanılan genel malzemeleri kullandığını ve bu malzemeleri hazır şekilde satın aldığını belirtmiştir.

Y.3 yapım süresince çok sayıda marangoz makinalarından ve metal işleme aletlerinden yararlandığını, bu aletleri hazır şekilde kullanırken çalgı yapımına özel çalışma aparatlarını da kendisinin yaptığını/tasarladığını ifade etmiştir.

3. Ksilofon ve metalofon yapımında kullanılan cilâ türlerine ilişkin bulgular.

Y.1 bir süre keten yağı kullandığını ancak zamandan tasarruf edebilmek (organik cilânın kullanım süreci daha uzun bir zaman gerektirdiğinden) ve daha parlak bir görünüm elde edebilmek için standart selülozik vernik kullandığını ifade etmiştir. **Y.1** ayrıca çocukların çalgılarla temasının ağıza götürülmesi ile gerçekleşmemesinden ötürü standart selülozik vernik kullanmakta sakınca görmediğini belirtmiştir. Cilâ işlemine yönelik olarak da özel bir teknik kullanmadığını; öncelikle ön zımpara işlemi yaparak dolgu verniğini kullandığını sonra tekrar bir zımpara işleminin ardından son kat verniğini attığını belirtmiştir.

Y.2 özellikle çocukların kullanacağını göz önünde bulundurarak mutlaka organik cila kullandığını, zaman zaman da yalnızca zeytinyağı kullandığını ifade etmiştir. Cilâlama işleminde de *gomalak cila tekniğini* kullandığını belirtmiştir.

Y.3 bazı çalgılarda mineral yağlar kullandığını ancak büyük kasalarda akrilik vernik kullandığını ifade etmiştir. Bu çalgılarda cilâ işlemine yönelik özel bir tekniğe gerek duymadığını belirtmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

4. Fiziksel çalışma ortamı ve çalışanlara ilişkin bulgular

Y.1 çalışmalarını kişisel atölyesinde gerçekleştirdiğini ve üretim yaptığı süre boyunca çalgı yapımı ile hobi olarak ilgilenen bir dâimi çalışanı olduğunu ifade etmiştir. Buna ek olarak üniversitelerin *Çalgı yapımı bölümlerinden* gelen stajyer öğrencilerin de olduğunu ve bu süreç içinde onlara da eğitimler verdiğini belirtmiştir.

Y.2 çalışmalarını kişisel atölyesinde gerçekleştirdiğini ve yalnız çalıştığını ifade etmiştir.

Y.3 çalışmalarını kişisel atölyesinde gerçekleştirdiğini ve yalnız çalıştığını ifade etmiştir.

5. Ksilofon ve metalofon yapım sürecine ilişkin bulgular.

Y.1 ilk olarak rezonans kutusu adı verilen kutunun yapımı ile başladığını ifade etmiştir. Bu aşamanın genel olarak kutunun parçalarının kesilip montajlanması ve rezonans bölmelerinin sıkı bir şekilde preslenerek yapıştırılmasını kapsadığını belirtmiştir. **Y.1** bu çalgıların tuşlarının -çok düşük gürlükte olan- kendi seslerini büyütme amacıyla kullanılan rezonans kutusunun doğru ebatlarda olması ile doğru ses yüksekliklerinde tını vermelerinin sağlanabileceğine değinmiştir. **Y.1** rezonansın doğru sağlanması için rezonans kutusunun ve kutuda yer alan bölmelerin doğru ölçülerde olması gerektiğini belirtmiştir. Her üç-dört tuş için bir bölme kullandığını ve bu bölmeler oluşturulurken kullanılan malzemenin de düzgün bir şekilde hava sızdırmayan, cızırtı yapmayan bir halde yapıştırılması/montajlanması gerektiğini ifade etmiştir ve bir sonraki aşamada da tuşlarda/barlarda kullanılan ahşabın ebatlanmasını gerçekleştirmektedir. **Y.1** bu sürece yönelik; bir kereste alınarak bu keresteyi soprano-alto ksilofonlarda aynı ebatlarda, bas ksilofonlarda farklı ebatta kesip/kestirip ona oval bir yüzey kazandırıldığını (Oval yüzeyle birlikte temas yüzeyi küçültülerek titreşimin artması, ayrıca çalima yönelik olarak da glisendo yapılabilmesi sağlanıyor) ardından bu tuşların/barların uygun uzunluklarda kesildiğini ve rezonans kutularına takılmalarını sağlayan deliklerin açıldığını ifade etmiştir. **Y.1**, bu deliklerin doğru yere açılmasının önemine vurgu yapmış ve yanlış yere açıldığı takdirde titreşimin sağlanamayacağına değinmiştir. Bu noktada her bir bar/tuş için kendi uzunluğunun %22.5 cm lik yerini işaretlediğini ve deliğin oraya açıldığını, ardından delik açılan yeri zımparalayarak temizlediğini ve bu uygulamayı hem metalofonlar hem de ksilofonlarda gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Bu aşamadan sonra her tuşun altına bir miktar oyuk açarak alt kısımları -öncelikle tam akortlu olmayacak şekilde- bir miktar almaktadır. Ardından döner zımpara makinası ile tuşların/barların bu kısımlarını belli bölgelerinden zımparalayarak doğru ses frekansına ulaşmaya çalışmaktadır. Metalofonlarda ise tuşların/barların yapıldığı alüminyum malzemeyi istediği ebatlarda, kalınlıkta çubuklar(lamalar) olarak satın aldığını ardından her tuş/bar için uygun ebatlarda kesim yaptığını (belli sayıda do, belli sayıda re vb. olacak şekilde) ve ksilofonlarda olduğu gibi barları/tuşları zımpara makinası ile tek tek akortladığını ifade etmiştir. Farklı olarak zımpara işleminde malzemenin doğası nedeniyle (metal ısıya duyarlı bir malzeme olduğundan) barlar/tuşlar ısınmaktadır. Bu yüzden işlem esnasında barları/tuşları suya batırarak sürekli soğuttuğunu, son olarak tamamen soğumasının ardından oda sıcaklığında akordunun tam olarak tutup tutmadığını kontrol ettiğini belirtmiştir. **Y.1** metal tuşların/barların toz boya işlemi ile boyanmasının ardından hiç kıpırdatmadan fırına vererek 100 derecede yaklaşık 20-25 dk. kadar fırınladığını ve böylece uzun süre dayanan sağlam bir kaplama elde ettiğini ifade etmiştir. Son olarak da çalgının genel kalite kontrolünü (pimlerin, plastiklerin, akordun son kontrolleri) yaparak bagetleri/maletleri de hazırladıktan sonra paketlemenin gerçekleştirildiğini belirtmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Y.2 bunun zorlu bir süreç olduğunu, öncelikle hazırlık amaçlı olarak gerçek boyutta kağıda basılmış bir plan oluşturduğunu ve ağaçlar ya da metallerin teminini sağladığını belirtmiştir. Ardından ilk olarak tuşları/barları ölçülerine göre kestğini ve akort sürecine geçtiğini (yavaş bir çalışma temposu olduğundan yalnızca bu işlemin bile birkaç gün sürdüğünü) ifade etmiştir. Bu işlemin ardından kasanın (ses tahtası/rezonans kutusu) hazırlandığını ve son olarak cilâ işlemini gerçekleştirdiğini belirtmiştir. **Y.2** metalofon barlarında/tuşlarında boya ya da cilâ kullanmadığını, bu aşamaların ardından son olarak da montajı gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Yapım tamamlandığında enstrümanı çalarak kontrollerini yaptığını ve -sipariş üzerine çalıştığından- ürünü sipariş sahiplerine gönderdiğini belirtmiştir.

Y.3 malzeme temininin ardından öncelikli olarak metalofonun kasa (rezonans kutusu/ses tahtası) oluk ve ceplerini açarak gerekli birleştirmeyi yaptığını ardından ses barlarını/tuşları işleyerek barların boyandığını ve son olarak da oda ısısında son akort işleminin yapıldığını ifade etmiştir. Çalgının son kontrolleri tamamlandıktan sonra paketleme ve kargo sürecine geçildiğini belirtmiştir.

6. Ksilofon ve metalofon yapımında teknik-materyal geliştirilmesine yönelik bulgular.

Y.1 ksilofon ve metalofon yapımında kullanılan büyük makinaların benzerlerini -küçük boyutlarda- atölyesinde kullanmak üzere geliştirdiğini; bu anlamda “tasarlamış olduğu ‘bağet sarma makinasının’ ve elektrostatik toz boya uygulamasını atölye ortamında mutfak fırını kullanarak gerçekleştirmesinin” ayrı ve önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmiştir. Bunlara ek olarak kendi hazırladığı değişik kesim kalıplarının olduğunu, ‘Tek ton’ olarak Türkçe isim verdiği çalgıların rezonans kutularında plastik malzeme kullanarak farklı bir uygulama gerçekleştirdiğini belirtmiştir. **Y.1** Stüdyo49’ un sahibi tarafından Türk Müziği diziliminde bir çalgı yapmasının teklif edildiğini ancak Türk Müziği’nin uzmanlık alanı olmaması ve bu çalgılara yönelik pazar bulmakta zorlanacağı gerekçesiyle bunu gerçekleştirmediğini ifade etmiştir.

Y.2 ksilofon/metalofon yapımında yeni bir teknik geliştirmeye yönelik çalışmasının olmadığını, klasik yöntemlerle çalışmaya devam ettiğini belirtmiştir.

Y.3 metalofon yapımında yeni bir teknik geliştirmeye yönelik çalışmalarının olduğunu ifade etmiş ve üretmiş olduğu metalofonların susturuculu -uzun-kısa ses çalımına izin veren- olduğunu belirtmiştir.

7. Çalgılara yönelik talep durumuna ilişkin bulgular.

Y.1 çok sayıda yüklü üretimler yapılmadığı sürece bu çalgıların yapımından kâr etmenin pek mümkün olmadığını, Türkiye’de de böylesi yüklü bir üretimin pazar bulamadığını belirtmiştir. Bunun en önemli nedenlerinden birinin, yapmış oldukları çalgıların oyuncak mağazalarında satılan ksilofon-metalofon benzeri oyuncaklarla eşdeğer tutulmaları olduğunu, insanların bu oyuncaklarla profesyonel çalgılar arasındaki ayırımı yapamamasından ötürü fiyatı yüksek bularak oyuncakları almayı tercih ettiğini ifade etmiştir. **Y.1** bu durumun ancak Türkiye’de pedagojinin gelişmesiyle çözülebileceğini belirtmiştir. Ayrıca tüm bu nedenlerden ötürü de elde ettiği kârın düşük olduğunu ifade etmiştir.

Y.2 çalgılara yönelik talebin, son salgın hastalık sürecinden önce bugüne göre daha iyi durumda olduğunu, ancak bu süreçte ise çok çok düşük olduğunu ifade etmiştir.

Y.3 çalgılara yönelik talebin değişken olduğunu, dönem dönem artış ve düşüşler gösterdiğini ifade etmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

8. Pazarlama sürecine yönelik bulgular.

Y.1 çalgı üretimi yaptığı süreç boyunca pazarlama çalışmalarını bir yakınının yürüttüğünü, o dönemde buna yönelik olarak tasarlanmış bir internet sitesinin olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca insanların birbirinden haberdar olarak da taleplerde bulduklarını belirtmiştir. Bununla birlikte Türkiye’de büyük bir rekabet ortamının olmadığını, daha çok yabancı ülkelerle rekabet etmek zorunda kaldıklarını belirtmiştir. Avrupa ülkelerinden gelen çalgıların çok pahalı olması nedeniyle pek talep görmediğini ancak Çin’den gelen çalgıların daha uyguna gelmeye başlaması ve yerli üretimin bir destek alamaması ile de bir anlamda -Çin üretimine-yenik düştüğünü ifade etmiştir. **Y.1** çalgıların genellikle özel okullar, kreşler ve üniversiteler tarafından satın alındığını belirtmiştir.

Y.2 yapmış olduğu çalgıların satışına yönelik olarak sosyal medya üzerinden talep topladığını ve bir reklam bütçesinin olmadığını ifade etmiştir. Benzer şekilde Çin üretimi çalgıların fiyatlarının çok düşük olmasının, yapmış olduğu çalgıların satışında kendisini zor durumda bırakabildiğini belirtmiştir. **Y.2** çalgıların genellikle kreş ve anaokulları tarafından satın alındığını belirtmiştir.

Y.3 yapmış olduğu çalgıların pazarlamasına yönelik olarak bir dönem bütçe ayırdığını ve sosyal medya üzerinden talep topladığını, düşük fiyatlı Çin üretimi çalgıların satışta rekabete ve zorlanmaya neden olduğunu belirtmiştir. **Y.3** çalgıların farklı sınıf düzeylerinde devlet okulları ve özel okullar tarafından talep edildiğini ifade etmiştir.

9. Satışı gerçekleştirilen çalgılara yönelik şikayetlere ilişkin bulgular.

Y.1 Çalgıların kaliteli olduğunu ve buna yönelik bir şikayet almadıklarını belirtmiştir. Bir dönem bagetlerin yapımında yanlış malzeme kullanımından ötürü kırıldıklarını ancak malzemenin değiştirilmesiyle bu problemin ortadan kalktığını ifade etmiştir. Bununla birlikte daha çok kullanıcıların kullanım hatalarından kaynaklı -yanlış kullanımdan ötürü çivilerin çıkması, bagetlerin kaybolması vb.- problemler yaşandığını belirtmiştir.

Y.2 bugüne dek hiçbir şikayet almadığını ifade etmiştir.

Y.3 kendisine bugüne dek hiçbir şikayet ulaşmadığını ifade etmiştir.

10. İyi bir ksilofonun/metalofonun hangi temel niteliklere sahip olması gerektiğine ilişkin yapımcı görüşlerine yönelik bulgular.

Y.1 iyi bir ksilofonun/metalofonun hafiflik ve taşınabilirliğinin önemli olduğunu ve artık buna yönelik küçük rezonans kutulu çalgıların yapıldığını, böylelikle üst üste koyarak taşıma olanağının olduğunu ifade etmiştir. Büyük rezonans kutulu çalgıların taşıma esnasında çok yıprandığını ve taşımının da zor olduğunu belirtmiştir. Buna ek olarak iyi bir ksilofonun/metalofonun akordunun-entonyonunun, doğru tını vermesinin-ses renginin iyi olmasının, çatlak ses vermemesinin ve ayrıca malzemesinin stabil akort için her iklim koşuluna uygun olmasının önemli olduğunu ifade etmiştir.

Y.2 iyi bir ksilofonun/metalofonun sahip olması gereken en temel niteliğin bir piyano kadar doğru ve güzel ses verebilmesi olduğunu ifade etmiştir.

Y.3 iyi bir ksilofonun/metalofonun sahip olması gereken en temel niteliğin entonyonunun hatasız olması olduğunu, (sustain) ses yayılımının dengeli olması ve doğuşkan seslerin akortlarının da doğru olması olduğunu ifade etmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

11. İyi bir ksilofon/metalofon yapımcısının hangi niteliklere sahip olması gerektiğine ilişkin yapımcı görüşlerine yönelik bulgular.

Y.1 iyi bir ksilofon/metalofon yapımcısının tutkulu, meraklı, araştırmacı, yeniliklere açık ve iyi bir müzik kulağına sahip olması gerektiğini ifade etmiştir. Kullanılan aletler gereği uzun süre kimyasallara ve toza maruz kaldığından alerjik bir bünyesinin olmaması gerektiğini bununla birlikte bu alet ve makinaların kullanımında en ufak bir dalgınlıkta çok tehlikeli durumlar olabileceğinden çok dikkatli çalışabilmesi, daima tedbir alması (maske kullanmak, eldiven takmak vb. şekillerde) gerektiğini ifade etmiştir. Ek olarak belli bir miktar sermayeye sahip olmasının da üretim sürecinde stresini azaltabileceğini ve ar-ge çalışmalarını destekleyeceğini belirtmiştir.

Y.2 iyi bir ksilofon/metalofon yapımcısının işini sevmesi, dikkatli çalışabilmesi, estetik anlayışa sahip olması, el becerisi ve çok iyi bir müzik kulağının olması, insanlığın bu zor dönemde onlara çok ihtiyacı olduğu için mutlu bir ruh haline sahip olması gerektiğini ifade etmiştir. Bu çalgıların yapımında kullanılan makine, aletler ve ağaçların çok pahalı olmasından ötürü de belli bir miktar maddi birikiminin olması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca çalgı yapımına engel olmayacak fiziksel yeterliğinin olması gerektiğini ifade etmiştir. **Y.2** yaşında geçirdiği çocuk felci hastalığı nedeniyle bacaklarını kullanmakta zorlandığını ancak ellerini çok iyi kullanabildiğini ve çok iyi işler başardığını belirtmiştir.

Y.3 iyi bir metalofon yapımcısının akli dengesi yerinde, çalgı yapımına engel olmayacak fiziksel yeterliği olan ve yalnızca bu işten geçimini sağlamayan bir durumda olması gerektiğini ifade etmiştir.

Eklenen görüş;

Eklemek istediğim üniversitelerin çalgı yapım bölümleri genellikle klasik-geleneksel çalgılara ağırlık veriyor. ...Bu tür enstrümanların da yapılması için çalgı yapım bölümlerinin araştırmaları olmalı. Çocuklar bunları da yapmalı. Çalgı yapım bölümlerinde perküsyon yapımı bünyesinde bu çalgıların yapımına da yer verilmeli. Bunlar da melodik perküsyonlar zaten. (**Y.1**)

SONUÇ ve ÖNERİLER

Ksilofon-metalofon yapımcılarının ksilofon-metalofon üretimine yönelik görüşlerinin incelendiği bu araştırmada sonuç olarak yapımcıların bu çalgıların yapımına yönelik bilgi ve deneyimlerini vloglar, kitaplar, makaleler, alan gezisi ve kişisel çabaları ile edindikleri, çalışmalarını kişisel atölyelerinde gerçekleştirdikleri, ağaç türü olarak çalgıların rezonans kutularında Çam kontrplak, Kayın kontrplak, Kavak kontrplak, Huş kontrplak kullandıkları, ksilofonların bar bölümünde Gül Ağacı, Tik Ağacı, Afrika Paduk Ağacı, Maun Ağacı; metalofonların bar bölümünde alüminyum kullandıkları görülmektedir. Yapım sürecinde kendi oluşturdukları kalıplardan, marangoz makinalarından, çalgı yapımına özgü tasarlanmış oldukları aparatlardan ve makinalardan yararlandıkları, cila uygulamalarında organik cila, selülozik vernik ve akrilik vernik kullandıkları tespit edilmiştir. Pazarlama sürecine yönelik olarak internet sitesi ve sosyal medyadan yararlanırken, çalgıların çoğunlukla –her sınıf düzeyinde eğitim-öğretim verildiği açıkça görülen- devlet okulları, özel okullar, üniversiteler, kreşler ve anaokulları tarafından satın alındıkları, çalgılara yönelik olarak kullanıcılardan şu ana kadar bir şikayet alınmazken, 1 yapımcı tarafından bagetlerin yapımında kullanılan hatalı bir malzeme kaynaklı problem yaşandığı ve malzemenin değiştirilmesi ile bu sorunun kısa sürede giderildiği, yapımcıların iyi bir metalofon-ksilofonun entonasyon, hafiflik-



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

taşınabilirlik ve yapımında kullanılan malzeme bakımından stabil akort için farklı iklim koşullarına uygunluk niteliklerine sahip olması; iyi bir metalofon-ksilofon yapımcısının da iyi düzeyde müziksel işitme yeteneği, çalışma koşullarına dayanabilecek fiziksel güç ve dikkat, ekonomik güç-sermaye, tutku, merak, araştırmacılık, yeniliklere açıklık, estetik bakış açısı, el becerisi gibi niteliklere sahip olması gerektiğine vurgu yaptıkları tespit edilmiştir. Çin üretimi çalgıların fiyatlarının çok düşük olmasının haksız bir rekabet ortamı yaratarak, üretmiş oldukları çalgıların satışında zorluklar yaşamalarına neden olduğu ve ek olarak salgın hastalık sürecinin taleplerde düşüşe neden olduğu tespit edilmiştir.

Araştırma sonuçları göz önünde bulundurulduğunda şu önerilerde bulunulabilir;

Üniversitelerin çalgı yapımına yönelik bölümlerinde ksilofon ve metalofon yapımı uygulamaları yaygınlaştırılabilir,

Üretim yapan ve/veya yapmakta olan farklı ksilofon-metalofon yapımcıları ile farklı yöntemlerle (deneysel, ilişkisel vb.) araştırmalar gerçekleştirilebilir.

KAYNAKÇA

- Akturan, U. (2013). Örnek olay çalışması. T. Baş, U. Akturan (Ed.). *Nitel Araştırma Yöntemleri, Nvivo ile Nitel Veri Analizi, Örneklem, Analiz, Yorum* içinde (s.181-193). Ankara: Seçkin.
- Erol, O. (2006). Bir Bakışta Orff, *Orff Schulwerk Eğitim ve Danışmanlık Merkezi, İlkbahar (İnfo 9)*.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Orff, C. (2003). Hareketten Doğan Müzik, [Deutsche Tonkünstler Zeitung 29. yıl, 17. nüshasında yayımlanmıştır, 5 Aralık 1931], Çev. N. Laslo, *Orff Schulwerk Eğitim ve Danışmanlık Merkezi, Ocak(İnfo 3)*.
- Orff, C. (2008).Orff-Schulwerk: Geçmiş ve Gelecek (Carl Orff), [Orff Intitute Jahrbuch 1963, çev. Margaret Murray], Tercüme B. Özevin, *Orff Schulwerk Eğitim ve Danışmanlık Merkezi, Sonbahar(İnfo 14)*.
- Özevin, B. (2018). Orff-Schulwerk müzik ve hareket eğitiminin insani, sanatsal ve pedagojik yönleri. *International Journal of Human Sciences*, 15(1).
- Sungurtekin, Ş. (2005). *Orff Çalgılarının Okul Müzik Eğitimindeki Yeri ve Okul Öncesi Eğitim Kurumlarındaki Uygulamalarının Değerlendirilmesi* (Yüksek lisans tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Yaprak Kotzian, E. (2018). *Orff-Schulwerk elementer müzik ve hareket pedagojisinin temelleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“KÖROĞLU” BALESİ

Eteri CAFAROVA*

Özet

XXI.Yüzyıl Azerbaycan halk sahne dansları, yeni renklere, plastik çizimlere ve dramaya dayanan koreografik "kelime dağarcığı" için yorulmak bilmeyen bir arayışla ayırt edilir.

"Köroğlu" balesinin yaratılması Azerbaycan halk sahne danslarının evriminde çarpıcı bir başarıydı. Balenin benzersizliği, koreografik ulusal kelime dağarcığının bale performansının özü, destekleyici olması gerçeğinde kalmaktadır.

Azerbaycan halk sahne dansının dışavurumculuğunun bale gösterisinin olay örgüsünün tasviriyle ustaca birleşimi, "Köroğlu" balesinin plastik dramının benzersizliğini yaratıyor. "Köroğlu" balesindeki dinamik büyüme olay örgüsüyle doğrudan ilişkilidir.

Ana öğeler vurguladıkta: Müzikal anlatım araçları drama ve koreografi ile tam uyum içindedir. Ayrıca, halk sahne dansının koreografik kelime dağarcığının yeniden üretilmesinde, danstan pantomime farklı katmanlarının kullanıldığını da dikkate alacağız. Yani Köroğlu balesinin plastik draması çok yönlüdür ve olay örgüsünü yansıtır.

Köroğlu balesinin dışavurumculuğunda özel bir rol, modern çağdaki bazı halk sahne danslarının istikrarlı anlamsal işlevler kazanmasıyla oynanır. Dolayısıyla, lirik olarak bu tür danslar sadece bir kadın lirik dansını değil, aynı zamanda Azerbaycan kültüründeki kadın imgesinin metaforik bir genellemesidir.

Lirik imgelerin olay örgüsü motifi Köroğlu balesinde anlamlı ve canlı bir şekle bürünüyor.

Anahtar Kelimeler: müzik, bale, sahne, kültür, besteci.

ABOUT “KÖROĞLU” BALLE

Abstract

Azerbaijani folk stage dance of the XXI century is distinguished by a tireless search for choreographic "vocabulary", which is based on new colors, plastic drawing, and drama.

The creation of the ballet "Koroglu" was a striking achievement in the evolution of Azerbaijani folk stage dance.

The uniqueness of the ballet lies in the fact that the choreographic national vocabulary becomes the support, the core of the ballet performance.

The masterful combination of the expressiveness of the Azerbaijani folk stage dance with the depiction of the plot of the ballet performance creates the uniqueness of the plastic drama of the "Koroglu" ballet.

The dynamic growth in the ballet "Koroglu" is directly related to its plot.

Let's emphasize the main thing. The means of musical expression are in full accordance with the drama and choreography. We will also take into account that in the reproduction of the choreographic vocabulary of folk stage dance, its different layers are used - from dance to pantomime. In other words, the plastic drama of the "Koroglu" ballet is multifaceted and reflects its plot.

A special role in the expressiveness of the ballet "Koroglu" is played by the fact that certain folk stage dances in the modern era have acquired stable semantic functions. So, such dances as lyric characterize not just a female lyrical dance but are a metaphorical generalization of the female image in Azerbaijani culture.

The plot motif of the lyrical imagery gets an expressive, vivid embodiment in the ballet "Koroglu".

Keywords: music, ballet, stage, culture, composer.

* Bakü Koreografi Akademisi öğretmeni, Doktora öğrencisi, renasarabskaya@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

О БАЛЕТЕ «КЕРОГЛУ»

Азербайджанский народный сценический танец XXI века отличает неустанный поиск хореографической «лексики», в основе которого лежат новые краски, пластический рисунок, драматургия.

Ярким достижением эволюции азербайджанского народного сценического танца стало создание балета «Кероглу».

Уникальность балета состоит в том, что хореографическая национальная лексика становится опорой, стержнем балетного спектакля. Мастерское сочетание выразительности азербайджанского народного сценического танца с изобразительностью сюжетики балетного спектакля создает неповторимость пластической драматургии балета «Кероглу».

Подчеркнем главное. Динамическое нарастание в балете «Кероглу» связана непосредственно с его сюжетом. Средства музыкальной выразительности находятся в полном соответствии с драматургией и хореографией. Также будем учитывать, что в воспроизведении хореографической лексики народного сценического танца используются ее разные пласты – от танца до пантомимы. Иными словами, пластическая драматургия балета «Кероглу» многопланова и отражает его сюжет.

Особую роль в выразительности балета «Кероглу» играет тот факт, что определенные народные сценические танцы в современную эпоху приобрели устойчивые семантические функции. Так, например, такие танцы как лирические характеризуют не просто женский лирический танец, а являются метафорическим обобщением женского образа в азербайджанской культуре. Сюжетный мотив лирической образности получает в балете «Кероглу» выразительное, яркое воплощение.

Особенностью балета «кероглу» является также тот факт, что иллюстративные сцены сопоставляются с лирическими танцами, героическими мужскими танцами.

Сюитный принцип, положенный в основу драматургии балета служит сюжетным, содержательным целям.

Здесь собраны и зафиксированы самые яркие хореографические образы азербайджанского народного сценического танца.

Особенностью азербайджанских народных сценических танцев является функционирование не только обобщенных типов национальной ментальности, но и психологичность, акцент на выразительности музыки и пластики.

Обобщенные художественные образы обогащены содержательным смыслом и приобретают выразительность персонажей балета «Кероглу». Соответственно идее балета «Кероглу» подчеркивается масштабность воплощения значимости народного духа. В основе драматургии балета «Кероглу» лежит принцип динамического нарастания. Ритмические векторы азербайджанского народного сценического танца лежат в основе общей конструкции балета. Смены лирического и героического, коллективного и сюжетного объединены в единое целое балета. Героическая личность Кероглу приобретает новый смысл, ибо опорой служит яркий национальный контекст.

В балете «Кероглу» осуществлено идеальное коррелирование музыки и хореографии, ибо в основе лежит азербайджанский народный сценический танец. Музыкальная



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

концепция балета основана именно на этой важной особенности балета. А сюжетная канва, как было сказано, определяет тип танца, хореографические решения.

В анализе балета «Кероглу» первостепенными вопросами являются вопросы музыкальной концепции, решение героической темы, параметры отбора материала, характеристика средств пластики, хореографическое решение драматургических приоритетов.

Безусловно, что именно ведущая идея балета определяет все музыкальные и хореографические решения драматургии. В этом смысле можно предположить, что национальный план азербайджанского сценического танца играет в балете роль фона. Однако в силу видовой специфики хореографии, то есть опоры на азербайджанский национальный сценический танец, образ Кероглу органично входит в контекст.

Многоплановость балета «Кероглу» заключается в сочетании и переплетении народных образов с сюжетной линией, смысловое наполнение которой опирается на национальные истоки. Гибкость и подвижность этих взаимосвязей выражает себя в драматургических модификациях образов, функционирующих как музыкальное выражение основной темы. В этом смысле подчеркну, что героическая тема в течении балета приобретает разные оттенки своего значения и соответственно разную эмоциональную направленность.

Поиски синтеза и сюжетного балетного действия, и массового народного зрелища составили основу уникальности балета «Кероглу». В данном процессе следует учитывать факт подчинения хореографии искусству драматического балета. Художественные принципы классического балетного спектакля были положены, во-первых, в систему образных контрастов. Во-вторых, принцип нарастания драматургической напряженности. Третий принцип развертывания балетного действия – это объединение спектакля в единое целое. Были найдены несколько способов.

В балете «Кероглу» осуществлены требования драматического балета. Героическая эпоха была раскрыта средствами народного сценического танца, что было уникально для музыкальной культуры XXI века.

Жизненная полнота образа, его высокая духовность, нравственный смысл близки современным образам героев, погибших за Карабах, свою землю. Безусловно, музыкально-хореографическая драматургия четко коррелирует с сюжетом балета «Кероглу». Но в центре стоит образ Кероглу – народного героя.

Таким образом в центре героических эпизодов – Кероглу, фигурирующий на авансцене событий. Образ Кероглу – образ обобщенный. Вместе с тем, это конкретный персонаж балетного действия, ибо олицетворяет определенную социальную силу. Образ Кероглу, олицетворяющий идею балета, становится символом восстания воина освободителя. Яркая индивидуальность образа Кероглу как вожака, предводителя народных масс отличает данный образ. Кероглу как личность характеризуется в балете разнопланово. Однако ведущими, приоритетными, тематически выделяющимися особенностями музыки становятся волевые, активные, динамичные в своей окраске характеристики.

Ведущая сюжетная тема балета «Кероглу» — это тема победы, торжества справедливости. Соответственно, танцевальная «речь» Кероглу изобилует сдержанной силой, напряженной динамикой. Закономерно усиление образа Кероглу в контексте



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

балетного спектакля. Личность, стоящая в центре драматургии балета диктовала сюжетные и специфические детерминанты. Сюжетные ситуации, их повороты, перипетии либретто опираются на соответствующую хореографическую матрицу, синтезирующую в себя образ главного героя и народа.

Балет «Кероглу» начинается до боли родным наигрышем на свирели Чобана. Встреча с Кероглу происходит у источника, воды как символа Жизни. Сюда же приходят девушки с кувшинами за водой. Мугамный эизод характеризует лирическую сцену у источника, мягко перерастая в женский коллективный танец.

Примечательно, что исходный образ балета «Кероглу» - красота и спокойствие мирной жизни.

Шутливые образы сочетаются с жизнерадостными мужскими танцами. Соревновательная форма включает в себя таких персонажей как чобаны, молодых людей, профессиональных борцов «зорхана». На позитивной ноте прерывается соревнование. Кероглу, появляющейся на кульминации сцены олицетворяет мужество и негибкость народа. Звуки «Яллы» подчеркивают призыв Кероглу к борьбе.

Танец воинов характеризуется четким ритмом. Мелодия опускается, сохраняется только ритм – упругий, разнообразный, многоплановый. Тревоги и размышления, напряженное ожидание Кероглу, решения к борьбе изображены через выразительную сцену, в которой Кероглу отдана солирующая функция с воинами, готовыми на подвиг во имя Родины.

Масштабная сцена выражает основную идею произведения Кероглу ведет за собой войско. Следующая мужская танцевальная сцена представляет собой бой. Это также масштабная сцена, завершающаяся кличем Победы в исполнении духовых инструментов. Между дерущимися появляются женщины с белыми платками, которые останавливают бой. Тонко и мягко звучит танец. На смену приходит танец «Яллы», объединяющий всех воинов. Сюда вплетаются и женские группы танцующих.

Фигура Кероглы находится во всех сценах на первом плане и символизирует героизм и мужество азербайджанского народа. Вместе с тем, сила и интенсивность мужских героических танцев возрастает по мере продвижения действия, нарастает экспрессия, связанная с сюжетной линией.

Роль коллективных танцев двойственна. Так, с одной стороны, коллективные танцы характеризуют образ народа в разнообразии его функций. С другой стороны, важно было дать обобщенный образ, во взаимосвязях с которым развивался образ Кероглу.

Действенные танцы в драматургической последовательности перемещаются с лирическими, жанровыми танцами. Подчеркну, что последние носят функцию не хореографической иллюстрации. Это демонстрация культуры народа, его ценностей, этических представлений, менталитета. Очевидна многозначность смыслового наполнения женских образов.

Содержательная выразительность, сценическая конкретность балета «Кероглу» опирается на хореографические основы азербайджанского сценического танца; и в этом заключается его оригинальность и самобытность. Композиционная и смысловая цельность балета покоится на законах азербайджанского народного сценического танца.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

В основе выразительности азербайджанского народного сценического танца лежит сопоставление сольности и массовости. Данное сопоставление имеет определенный семантический смысл в контексте азербайджанской культуры. Соответственно в драматургии балета «Кероглу» получает свою, адекватную драматургию балета трактовку. Так, например, сольные женские танцы олицетворяет лирические национальные образы.

Принцип контраста в балете «Кероглу» решен средствами выразительности, свойственной азербайджанскому народному сценическому танцу. Так, лирические номера контрастируют со сценами, изображающими мужественные, мужские танцы. Безусловно, такого рода контрастность создает в балете «Кероглу» определенную степень напряженности сценического действия.

Акцентированность ритма мужских танцев сопоставляется с канителенными, медленными женскими танцами. Надо сказать, что контраст лирических женских танцев в сопоставлении с упругостью и динамичностью мужских танцев является одним из ведущих в концертном исполнении азербайджанских народных сценических танцев. Театральность, красочность балета «Кероглу» в насыщении спектакля яркими жанровыми сценами.

Музыка мужских танцев приобретает в балете «Кероглу» сквозную монотематическую форму. Сквозь череду сцен проходит основная тема героики, которая преобразуется от шутивого единоборства к сценам битвы. Энергичное нарастание в мужских танцах приобретает патриотические «ноты». Принцип драматургического построения кульминационный сцены вбирает в себя содержательность, идею балета. Так, энергичные ритмы танца преобразуются в кульминационный номер балета «Кероглу». Virtuозная отточенность деталей героических танцев поднимает их на профессиональную высоту, которая является характерной для народного сценического танца в XXI веке.

Балет «Кероглу» поставлен как цепь хореографических картин, драматургически крепко спаянных друг с другом. В основе конструктивных принципов хореографического спектакля лежит структурно обозначенная система эпизодов, отличающаяся динамическим нарастанием. Контрастность сцен по мере продвижения к кульминации приобретает качество единого целого.

Хореографическая концепция балета «Кероглу» опиралась на основы танцевального искусства азербайджанского народного сценического танца. Данное положение определило сценическое решение балета.

Драматургическая структура балета «Кероглу» отразила и драматические коллизии, и семантику народных образов.

Специфика балета «Кероглу» состоит в важном коммуникативном свойстве балета. Изображая образы исторического прошлого, создателя балета, вместе с тем, опираются на музыку азербайджанского сценического танца, сформировавшегося во второй половине XX века. Синтезируется прошлое и настоящее.

Балет «Кероглу» характеризуется высоким профессионализмом, безупречным вкусом, гармоничным построением драматургии. Балет «Кероглу» относится к жанру



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

одноактного балета. В нем сочетается масштабность массовых сцен и «ювелирная» обработка ведущих образов.

Динамизация пластики азербайджанского народного сценического танца – примечательное явление в его эволюции в XXI веке. Именно данное качество привело к созданию балета «Кероглу».

Монументальность идеи балета «Кероглу» сочетается со зрелищностью, красочностью танцевальной стихии, выразительностью динамизации азербайджанского народного сценического танца. Здесь обобщены и сфера героики, и сфера лирики, и народно-бытовое начало.

Литература:

1. Гусейнли Б. Классификация азербайджанской народной танцевальной музыки //Искусство Азербайджана. XII. – Баку: Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1968, с. 67-93
2. Давыдов С. К вопросу о хореографическом симфонизме. Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1978, с. 46-58.
3. Xoreoqrafiya sənətinin aktual problemləri. I Respublika elmi-praktiki konfransı. Materiallar toplusu. – Bakı, 2016, 119 s.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

PANDEMİ SÜRECİNDE MÜZİK EĞİTİMİNDE UZAKTAN EĞİTİM: TEMATİK DERLEME ARAŞTIRMASI

Ezgi BABACAN* & Gözde YÜKSEL**

Özet

Bu araştırma pandemi döneminde müzik eğitiminde uzaktan eğitim sürecini konu alan araştırmaları incelemek amacıyla yapılmıştır. Tematik bir derleme olarak düzenlenen bu çalışmada, müzik eğitiminde uzaktan eğitim süreci konulu 2000-2021 yılları arasında Türkiye’de yazılmış makale, bildiri ve tezler ayrıntılı incelenmiştir. Google akademik, YÖK tez veri merkezi veri tabanlarında 05.04.2021 ile 13.05.2021 tarihleri arasında, müzik eğitimi alanında “uzaktan eğitim” “covid-19-pandemi” anahtar kelimeleri ile tarama yapılmış, 2’si tematik derleme olmak üzere 19 araştırmaya ulaşılmıştır. Analiz sürecinde araştırmacılar tarafından yayınlar tek tek incelenmiş, oluşturulan problemler çerçevesinde excel programı kullanılarak veri girişi yapılmıştır. Bu doğrultuda araştırmaların yılı, araştırma türü, çalışma alanı, örneklem grubu dağılımı, araştırmaların yöntemi/modeli, veri toplama aracı, konusu ve araştırma sonuçları tabolaştırılarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Uzaktan eğitim, müzik eğitimi, tematik derleme

DISTANCE EDUCATION IN MUSIC EDUCATION DURING PANDEMIC: THEMATIC REVIEW RESEARCH

Abstract

This research has been carried out to examine the studies on the distance education process in music education during the pandemic period. In this study, which was organized as a thematic compilation, articles, papers and theses written in Turkey between 2000 and 2021 on the distance education process in music education were examined in detail. Between 05.04.2021 and 13.05.2021, a search was conducted with the keywords "distance education" "covid-19-pandemic" in the field of music education in Google academic and YÖK thesis data center databases, and 19 studies, 2 of which were thematic reviews, were reached. During the analysis process, the publications were examined one by one by the researchers, and data entry was made using the excel program within the framework of the problems created. In this direction, the year of the research, research type, study area, sample group distribution, method / model of the research, data collection tool, subject and research results are presented in a table.

Keywords: Distance education, music education, thematic review

Giriş

Uzaktan eğitim, (Bozkurt, 2017:86) çeşitli teknoloji ve kaynakları kullanarak, öğrenen, öğretene ve öğrenme kaynakları arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışan disiplinlerarası bir eğitim alanıdır. Bilgi ve iletişim teknolojileri her dönemde farklı şekillerde kullanılmıştır. İlk olarak mektupla yazışmalı olarak başlayan uzaktan eğitim, sonrasında radyo, televizyon, etkileşimli-sesli telekonferans sistemleri, etkileşimli ses ve video-konferans sistemleri, bilgisayar ve internete dayalı eğitim araçları gibi teknolojileri kullanmıştır. Günümüzde teknolojik sistem, program içeriği, hedef kitle gibi durumlara göre farklı şekillerde uygulanmaktadır. Bunlar eş zamanlı (senkron), eş zaman olmayan (asenkron) ve karma eğitim modeli olmak üzere üç gruba ayrılır (Yungul, 2018:1336). “Ülkemizde 1923 yılından 1960’lı yıllara kadar uzaktan eğitim önce kavramsal olarak tartışılmıştır. 1970’li yıllardan sonra

* Doç.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, ezgibabacan@hotmail.com

** Dr. Öğretim Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, gcoskun@erbakan.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

farklı girişimlerle orta eğitim düzeyinde uzaktan eğitim çalışmaları yapılmış, bir takım tecrübeler edinilmiş ve sınırlı da olsa ilerleme kaydedilmiştir. 1980 ve 1990'lı yıllarda uzaktan eğitim ilk, orta ve yükseköğretim düzeyinde olgunlaşmış ve büyük öğrenci kitlelerini bünyesinde barındıran bir sistem haline gelmiştir.” (Bozkurt, 2017:86)

Uzaktan eğitim, bilgiyi öğrenmede sınırları kaldırması, tüm dünyaya bilgi gönderebilmesi, öğrencinin bilgiyi istediği yerden ve istediği zaman öğrenmesine olanak tanınması, zaman sınırlaması olmaması, öğrenciye geribildirim hızı, detaylı yapılması, maliyetinin düşük olması gibi pek çok yararlı olanaklara sahiptir. Bunun yanında öğrenme ortamlarında yüz yüze etkileşimin olmaması, öğrenme sürecinde ortaya çıkabilecek sorunların anında çözülememesi, yardım görememe ve sorunların çözümlenememesi, altyapıdaki mali yük, iletişim sorunları gibi sınırlılıklara da sahiptir (Dinçer, 2016:6).

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de Covid-19 nedeniyle pandemi süreci, tüm eğitim kurumlarının uzaktan eğitim yoluyla öğretim planlarını oluşturduğu bir dönem olmuştur. Bu süreçte ülkemizde eğitim kurumlarının her kademesi farklı uygulamalarla birlikte eğitim öğretim faaliyetlerini sürdürmeye gayret etmiştir. Yaşanılan bu süreçle ilgili günümüz koşullarını irdelemek, farklı uygulama örneklerini tanımak, işleyişi, karşılaşılan sorunları ortaya çıkarmak ve çözüm önerileri sunmak adına yapılan bilimsel araştırmalar, bundan sonraki süreçte eğitime katkı sağlamak açısından önemli görülmektedir. Bu nedenle bu araştırmada pandemi döneminde müzik eğitimine yönelik uzaktan eğitim sürecini konu alan araştırmaların incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır: Müzik eğitiminde uzaktan eğitime yönelik araştırmaların; yıllara göre, araştırma türüne göre, çalışma alanına göre, örneklem grubuna göre, araştırma yöntemine göre, veri toplama aracına göre, araştırma konusuna göre ve araştırma sonuçlarına göre dağılımı nedir?

Yöntem

Bu araştırmada müzik eğitiminde uzaktan eğitim süreci konulu 2000-2021 yılları arasında Türkiye’de yazılmış makale, bildiri ve tezler ayrıntılı incelenmiş, bu yolla tematik bir derlemenin yapılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Google akademik, YÖK tez veri merkezi veri tabanlarında 05.04.2021 ile 13.05.2021 tarihleri arasında, müzik eğitimi alanında “uzaktan eğitim” “covid-19-pandemi” anahtar kelimeleri ile tarama yapılmış, 2’si tematik derleme olmak üzere 19 araştırmaya ulaşılmıştır. Tezlerden üretilmiş makaleler varsa araştırmaya tezler dahil edilmemiştir. Analiz sürecinde iki araştırmacı tarafından yayınlar tek tek incelenmiş, oluşturulan problemler çerçevesinde excel programı kullanılarak veri girişi yapılmıştır. Bu doğrultuda araştırmaların yılı, araştırma türü, çalışma alanı, örneklem grubu dağılımı, araştırmaların yöntemi/modeli, veri toplama aracı, konusu ve araştırma sonuçları tabolaştırılarak sunulmuştur.

Bulgular

Tablo-1 Araştırmaların Yıllara Göre Dağılımı

Yıl	f	%
2014	1	5,3
2016	1	5,3
2017	1	5,3
2018	2	10,5
2019	1	5,3
2020	11	57,9
2021	2	10,5
Toplam	19	100



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Araştırmaların yıllara göre dağılımı incelendiğinde, uzaktan eğitimle ilgili en fazla yayının doğal olarak pandemi başladıktan sonra 2020 yılında yapıldığı, bununla birlikte müzik eğitiminde uzaktan eğitim sürecine yönelik önceki yıllara ait yayınların da bulunduğu saptanmıştır. Pandemi öncesi yapılmış yayınların beş tanesi uzaktan çalgı eğitimine, biri ise uzaktan orkestra eğitimine yöneliktir.

Tablo-2 Araştırmaların Yayın Türüne Göre Dağılımı

Araştırma türü	f	%
Makale	18	94,7
Bildiri	1	5,3
Toplam	19	100

Tablo 2'deki yayın türüne göre, araştırmaların büyük çoğunluğunun makale olduğu saptanmıştır. Bildiri olarak sunulan ve tam metin yayımlanan yayın 2020 yılına aittir.

Tablo-3 Araştırmaların Çalışma Alanına Göre Dağılımı

Çalışma alanı	f	%
Müzik Eğitimi	4	21,1
Çalgı Eğitimi	9	47,4
Orkestra	2	10,5
Özel Müzik Kursları	1	5,3
Konservatuar	3	15,8
Toplam	19	100

Araştırmaların çalışma alanı dağılımı incelendiğinde, araştırmaların neredeyse yarısının çalgı eğitimine yönelik (f:9) olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte genel müzik eğitimine yönelik 4 (%21,1), orkestra çalışmalarına yönelik 2 (%10,5), özel müzik kurslarına yönelik 1 (%5,3) ve konservatuar eğitimine yönelik 3 (%15,8) araştırma olduğu görülmektedir. Bu sonuç doğrultusunda uzaktan eğitime yönelik araştırmaların çalgı eğitimi üzerine yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Müzik eğitimi çalışma alanına ait araştırmaların tamamı lisans müzik eğitimine yöneliktir. Çalgı eğitimi çalışma alanına ait araştırmaların birisi okulöncesi öğrencisi, birisi ilköğretim konservatuar yarı zamanlı piyano öğrencisi (veli görüşü), diğer yedi araştırma lisans lisansüstü öğrencilerine yöneliktir. Konservatuar çalışma alanına ait iki araştırma yine lisans öğrencilerine yönelik çalışmalardır. Derleme araştırmaların birisinin çalışma alanı orkestra, diğerinin ise konservatuardır. Bu doğrultuda uzaktan eğitime yönelik araştırmaların çoğunluğunun lisans ve lisansüstü eğitime odaklandığını söyleyebiliriz.

Tablo-4 Araştırmaların Örneklem Grubuna Göre Dağılımı

Örneklem grubu	f	%
Lisans Öğrencileri	9	52,9
Öğretim Elemanları	3	17,6
Lisansüstü Öğrenciler	2	11,8
Özel MEB Kurs Yöneticileri	1	5,9
Okulöncesi Öğrencisi	1	5,9
Öğrenci Velileri	1	5,9
Toplam	17	100

Uzaktan eğitime yönelik araştırmaların örneklem grubu dağılımı incelendiğinde, yarıdan fazlasının lisans öğrencileri (%52,9) ve devamında ise öğretim elemanları (%17,6) ve lisansüstü öğrenciler (%11,8) olduğu saptanmıştır. Bu sonuç doğrultusunda, araştırmaların



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

çalışma alanıyla paralel olarak lisans ve lisansüstü eğitime odaklandığını, örnekleminin de çoğunlukla lisans öğrencilerinden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Tablo-5 Araştırmaların Yöntemine ve Modeline Göre Dağılım

Araştırma yöntemi	Araştırma modeli	f	%
Nicel Yöntem (İstatistiksel analizlerin yapıldığı araştırmalar)	Tarama Modeli	8	42,1
	Deneme Modeli	3	15,8
Nitel Yöntem (Gözlem görüşme ve doküman analizine dayalı araştırmalar)		6	31,6
Tematik, metodolojik ya da kronolojik değerlendirmelerin yapıldığı derleme araştırmalar	Tematik Derleme	2	10,5
Toplam		19	100

Araştırmaların yöntemine göre dağılım incelendiğinde %57'sinin nicel, %31'inin nitel araştırma yöntemiyle, kalan %10 araştırmanın tematik derleme yöntemiyle yapıldığı saptanmıştır. Bulgulara göre araştırmaların çoğunlukla nicel araştırma yöntemlerinden tarama modelinde yapıldığı görülmektedir. Deneme modeli kullanan araştırmaların hepsinin (f:3) lisans öğrencileriyle çalışıldığı, çalgı eğitimine yönelik ve pandemi öncesi döneme ait olduğu saptanmıştır.

Tablo-6 Araştırmanın Veri Toplama Aracına Göre Dağılım

Veri toplama aracı	f	%
Anket	8	47,1
Ölçek	3	17,6
Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu	6	35,3
Toplam	17	100

Uzaktan eğitime yönelik araştırmaların veri toplama araçlarının dağılımı incelendiğinde %47,1'inin anket, %17,6'sının ölçek ve %35,3'ünün yarı yapılandırılmış görüşme formu kullandığı görülmektedir. Bulgular doğrultusunda nitel araştırma yöntemi kullanan araştırmaların tamamının (f:6) yapılandırılmış görüşme formu kullandığı, deneysel modelde yapılan araştırmaların (f:3) ölçek kullandığı ve kalan tarama modelindeki araştırmaların tamamının ise anket kullandığı saptanmıştır.

Tablo-7 Araştırmaların Konusuna Göre Dağılım

Araştırma konusu	f	%
Pandemi döneminde uzaktan müzik eğitimi (mesleki ve özengen) ve işleyişine yönelik görüşler	6	31,6
Pandemi döneminde uzaktan çalgı eğitimi ve işleyişine yönelik görüşler	7	37,1
Web tabanlı ve eşzamanlı uzaktan öğrenmenin çalgı eğitimine etkisini ölçen araştırmalar	3	15,8
Uzaktan eğitim ile solo çalışmalar ve orkestra uygulamaları	3	15,8
Toplam	19	100

Araştırmaların konu dağılımı incelendiğinde %31,6'sının uzaktan eğitimde mesleki ve özengen müzik eğitimi ve işleyişine yönelik, %37,1'inin uzaktan eğitimde çalgı eğitimi ve işleyişine yönelik, %15,8'inin web tabanlı ve eşzamanlı uzaktan öğrenmenin çalgı eğitimine etkisini ölçmeye yönelik ve %15,8'inin ise uzaktan eğitimde solo ve orkestra çalışmalarına yönelik olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte uzaktan öğrenmenin çalgı eğitimine etkisini ölçmeyi amaçlayan araştırmaların tamamı deneysel desende yapılmıştır. Bu sonuç doğrultusunda, araştırmaların çoğunlukla müzik eğitimi ve çalgı eğitimi ve işleyişine odaklandığı söylenebilir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo-8 Uzaktan Eğitimde Kullanılan Araç-Gereç Dağılımı

Uzaktan eğitimde kullanılan teknolojik araç	Makale kodu
Bilgisayar ve/veya Telefon	A2, A4, A16, A14, A12
Adobe, Bandicam	A4
Zoom	A2, A14, A16
Skype	A2, A14, A16
Watsup	A2, A14

Uzaktan eğitimde kullanılan teknolojik donanımı soran (f:5) araştırmaların dağılım çizelgesi tablo 8’de verilmiştir. Buna göre bilgisayar ve telefon aracılığıyla yapılan uzaktan eğitimde farklı yazılımların/aplikasyonların kullanıldığı görülmektedir.

Tablo-9 Araştırmalarda Ortaya Çıkan Sonuçlara İlişkin Temalar

Tema	Makale kodu
Görüş	
Pandemi döneminde uzaktan eğitimde altyapı eksikliği, internet bağlantısı ve erişim sıkıntısı yaşanması görüşü	A2, A4, A8, A10, A12, A13, A14, A15, A17, A18
Pandemi döneminde uzaktan eğitimle uygulamalı derslerin çok verimli ve sağlıklı yürütülememesi ve yüzyüze eğitimin daha fazla tercih edilmesi görüşü	A1, A2, A4, A8, A10, A12, A13, A15, A16
Pandemi döneminde uzaktan eğitimde çeşitli endişe, kaygı yaşanması ve olumsuz etkilenme görüşü	A1, A2, A4, A10, A12, A14, A15, A17
Uzaktan eğitim yoluyla çalgı eğitiminin uygulanabileceği görüşü	A3, A5, A6, A7, A9, A18
Uzaktan eğitimin eşzamanlı olmamasından dolayı soru sormama, dönüt alamama, karşılıklı etkileşimin olamaması ve verimli ders işleyememe görüşü	A8, A10, A12, A13, A14, A15
Pandemi döneminde uzaktan eğitimde öğrencilerin çalgı çalışmaya yönelik motivasyonunda düşüş olması görüşü	A4, A12, A14, A15, A17
Öğrencinin çalışma ortamının yeterli olmaması, materyal eksikliği yaşamaları görüşü	A4, A10, A12, A14
Pandemi döneminde uzaktan eğitimde derslere aktif katılımın ve derse devamın çok fazla olmaması görüşü	A10, A14
Uzaktan eğitim yoluyla müzik topluluklarının eğitimi ve yönetimi yapılabilir görüşü	A11
Öneri	
Uzaktan eğitime yönelik teknolojik altyapı, imkanlar artırılmalı, sistem ve bağlantı sorunları çözümlenmelidir.	A2, A7, A10, A14, A15, A17, A18
Pandemi döneminden olumsuz etkilenen müzik kursları ve müzisyenlerin ilgili kurumlar tarafından desteklenmesi önerilmektedir.	A2
Orkestraların geniş kitlelere ulaşmak için youtube’u bir eğitim ve sanat aracı olarak kullanabilmelidir.	A19

Uzaktan eğitime yönelik araştırmaların sonuçlarında 9 görüş ve 3 öneriden oluşan 12 farklı tema ortaya çıkmıştır. Buna göre; 10 araştırma pandemi döneminde uzaktan eğitimde altyapı eksikliği, internet bağlantısı ve erişim sıkıntısı yaşandığını, 8 araştırma uzaktan eğitim sürecinde çeşitli endişe, kaygı yaşanması ve olumsuz etkilenme gibi durumları ve 6 araştırma da uzaktan eğitimin eşzamanlı olmamasından dolayı soru sormama, dönüt alamama, karşılıklı etkileşimin olamaması ve verimli ders işleyememe görüşünü ortaya çıkarmıştır. Uzaktan eğitimle uygulamalı derslerin çok verimli ve sağlıklı yürütülemediğini ve yüzyüze eğitimin daha fazla tercih edildiğini ifade eden 9 araştırma bulunurken, 6 araştırma sonucu da



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

uzaktan eğitim yoluyla çalgı eğitiminin uygulanabileceğini ortaya çıkarmıştır. Çalgı eğitiminin uygulanabileceğini ortaya çıkaran araştırmaların 5'i pandemi öncesi yapılmış araştırmalardır. Bunlardan 1 tanesi tematik derleme araştırması ve 3'ü deneysel, 1'i nitel olmak üzere 4'ü ise uygulamaya dayalı araştırmalardır. Uzaktan eğitimle uygulamalı derslerin çok verimli ve sağlıklı yürütülemediği sonucunu ortaya koyan araştırmaların ise tamamı pandemi döneminde yapılmış ve yaşanmış koşulları sorgulayan araştırmalardır. Bu noktada kontrollü uygulamalar planlandığında uzaktan eğitimin sağlıklı yürütüldüğü ve verim alındığı sonucu, pandemi döneminde planlanmadan uygulanmak durumunda kalmıştır. Bu nedenle ortaya çıkan bu sonucun sürece bağlı bir durum olduğu düşünülmektedir.

Pandemi döneminde uzaktan eğitimde öğrencilerin çalgı çalışmaya yönelik motivasyonunda düşüş olduğunu ifade eden 5 araştırma sonucu, öğrencinin çalışma ortamının yeterli olmadığını, materyal eksikliği yaşadığını ortaya çıkaran 4 araştırma sonucu ve pandemi döneminde uzaktan eğitimde derslere aktif katılımın ve derse devamın çok fazla olmadığı 2 araştırma sonucu ile uzaktan eğitim yoluyla müzik topluluklarının eğitimi ve yönetiminin yapılabileceği sonucunu ortaya çıkaran 1 araştırma bulunmaktadır. Araştırmaların sonuçlarından yola çıkarak, uzaktan eğitimde teknolojik altyapı ve imkanların artırılması, sistem ve bağlantı sorunlarının çözülmesi yönünde öneri sunan 7 araştırma, pandemi döneminden olumsuz etkilenen müzik kursları ve müzisyenlerin desteklenmesi ile orkestraların geniş kitlelere ulaşmak için youtube bir eğitim ve sanat aracı olarak kullanabilmesi önerisini sunan 1'er araştırma bulunmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Pandemi sürecinde uzaktan eğitimi konu alan müzik eğitimi araştırmalarının incelenmesi amacıyla yapılan bu çalışmada 19 araştırma analiz edilerek kodlanmış ve araştırmaların yılı, araştırma türü, çalışma alanı, örneklem grubu, araştırmaların yöntemi, modeli, veri toplama aracı, konusu ve araştırma sonuçları tablolastırılarak yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda 2000-2021 yılları arasında 2014 yılından itibaren uzaktan eğitime yönelik müzik eğitimi yayınlarına rastlansa da, en fazla yayının 2020 yılında, pandemi başladıktan sonra yapıldığı ve büyük çoğunluğunun makale olduğu görülmektedir. Uzaktan eğitime yönelik 13 araştırmanın son iki yıl içinde olması sonucu, doğal olarak pandemi süreciyle birlikte ortaya çıkan pek çok farklı durumu ve belirsizlikleri çözümlenmek adına gösterilen çabayı da ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle pandemi sürecindeki araştırmaların artışı eğitim için umut verici ve sevindiricidir. Uzaktan eğitime yönelik araştırmaların çalışma alanları incelendiğinde neredeyse yarısının çalgı eğitimine, sonrasında sırayla müzik eğitimi, konservatuar ve orkestra çalışmasına yönelik olduğu görülmektedir. Bununla birlikte müzik eğitimi çalışma alanına ait araştırmaların tamamı (f:4) lisans, çalgı eğitimine (f:9) ait çalışmaların 7'si lisans ile lisansüstü ve konservatuar (f:3) çalışma alanına ait çalışmaların da ikisi lisans öğrencilerine yöneliktir. Bu sonuç doğrultusunda uzaktan eğitime yönelik araştırmaların çalgı eğitimi üzerine yoğunlaştığını ve araştırmaların çoğunluğunun lisans ve lisansüstü eğitime odaklandığını söyleyebiliriz. Araştırma sonuçlarına göre incelenen yayınların yarıdan fazlasının örneklem grubu lisans öğrencilerinden oluşmakta, devamında ise öğretim elemanları ve lisansüstü öğrenciler gelmektedir. Araştırmaların çalışma alanıyla paralel olarak lisans ve lisansüstü eğitime odaklanan araştırmaların örneklemine de çoğunlukla lisans öğrencilerinden oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu doğrultuda pandemi sürecinde ve sonrasında uzaktan eğitimde mesleki müzik eğitiminin yanında genel ve özengen müzik eğitiminde de yaşanan durumların tespiti, karşılaşılan sorunlar, çözüm önerileri ve ileriye dönük uygulama planları üzerine araştırmaların yapılması önerilmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Uzaktan eğitime yönelik yapılan müzik eğitimi araştırmalarının yöntemine göre dağılım incelendiğinde yarıdan fazlasının nicel yöntem ile öncelikle tarama modeli ve sonrasında deneme modeli kullanılarak, devamında ise nitel araştırma yöntem ile yapıldığı görülmektedir. Deneme modeli kullanan araştırmaların hepsi (f:3) pandemi öncesinde yapılmış (2016, 2018 ve 2019 yılları) ve çalgı eğitimine yönelik lisans öğrencileriyle çalışmıştır. Araştırmaların veri toplama araçları incelendiğinde öncelikle anket, ölçek ve yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanıldığı ve yine araştırmaların yöntemi ile doğru orantılı olduğu görülmektedir. Nitel araştırma yöntemi kullanan araştırmaların tamamının (f:6) yarı yapılandırılmış görüşme formu, deneme modelinde yapılan araştırmaların (f:3) ölçek ve kalan tarama modelindeki araştırmaların tamamının ise anket kullandığı saptanmıştır. Konu dağılımına bakıldığında uzaktan eğitimde çalgı eğitimi ve işleyişine (f:7) yönelik ve mesleki ve özengen müzik eğitimi ve işleyişine (f:6) yönelik araştırmaların daha yoğun çalışıldığı saptanmıştır. Bununla birlikte uzaktan öğrenmenin çalgı eğitimine etkisini ölçmeyi amaçlayan (f:3) araştırmaların tamamı deneysel desende yapılmıştır. Özellikle pandemi süreci düşünüldüğünde yaşanmakta olan belirsizlik döneminin öncelikle taramaya ya da bireylerin deneyimlerine dayalı görüş ve önerilerinin alınarak mevcut durumun ortaya çıkarılması zaruri bir durum oluşturmuştur. Bu nedenle yapılan araştırmaların konu içeriği ve hatta yönteminin bu duruma odaklanması son derece doğaldır. Sonraki süreçte pandeminin etkileri, ortaya çıkan durumla daha da netleşecek, araştırmacıların da çözüm önerilerine yönelik farklı yaklaşımların olduğu, uzun soluklu, daha kapsamlı araştırmalara yöneleceği düşünülmektedir.

Uzaktan eğitimde araştırmaların sonuçlarına yönelik 9 görüş ve 3 öneriden oluşan 12 farklı tema ortaya çıkmıştır. Bunların dışında eğitim faaliyetlerinin yapılmasında kullanılan teknoloji de sorgulanmıştır. İlk olarak araştırmalar içerisinde uzaktan eğitimde kullanılan teknolojik araçları soran yayınların (f:5) sonuçlarına göre, bilgisayar ve telefon aracılığıyla yapılan uzaktan eğitimde farklı yazılımların/aplikasyonların (Adobe, Bandicam, Zoom, Watsup, Skype) kullanıldığı saptanmıştır. Bununla birlikte araştırmalar içerisinde en fazla bildirilen görüş, pandemi döneminde uzaktan eğitimde altyapı eksikliği, internet bağlantısı ve erişim sıkıntısı (f:10) yaşandığıdır ve bununla bağlantılı uzaktan eğitimin eşzamanlı olmamasından dolayı soru sormama, dönüt alamama, karşılıklı etkileşimin olamaması ve verimli ders (f:6) işleyememe sonucudur. Yine bu doğrultuda araştırma önerilerinden biri de uzaktan eğitime yönelik teknolojik altyapı ve imkanların artırılması, sistem ve bağlantı sorunlarının çözülmesi (f:7) yönünde olmuştur. Uzaktan eğitimde teknolojik donanımın eğitimin içeriği ve kalitesini doğrudan etkilediği düşünüldüğünde hem kurumun hem de devletin altyapı hizmetlerini sağlaması, eğitim verecek ve alacak bireylerin teknolojik gereksinimlerini sağlaması gerekmektedir. Bu doğrultuda Töral (2021) her bireyin kendi imkanlarıyla yeterli donanımı sağlamasının oldukça zor olduğunu, sürecin devam etmesi durumunda sorunun çözümü için, öğretmenlerin çeşitli çevrim içi öğrenme araçlarını tanıması, güncel teknolojileri takip etmesinin ve karşılaşılan durumlara uyum sağlayabilme becerisinin yüksek olmasının ders verimliliği ve öğrenci motivasyonu açısından faydalı olacağını önermektedir.

Araştırma sonuçlarında uygulamalı derslerin çok verimli ve sağlıklı yürütülemediği ve yüzyüze eğitimin daha fazla tercih edildiği (f:9) görüşü ortaya çıkmış, bununla birlikte 6 araştırma sonucu da uzaktan eğitim yoluyla çalgı eğitiminin uygulanabileceğini ortaya çıkarmıştır. Çalgı eğitiminin uygulanabileceğini ortaya çıkaran araştırmaların 5'i pandemi öncesi yapılmış araştırmalardır. Bunlardan 1 tanesi tematik derleme araştırması ve 3'ü deneysel, 1'i nitel olmak üzere 4'ü ise uygulamaya dayalı araştırmalardır. Uzaktan eğitimle



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

uygulamalı derslerin çok verimli ve sağlıklı yürütülemediği sonucunu ortaya koyan araştırmaların tamamı pandemi döneminde yapılmış ve yaşanmış koşulları sorgulayan araştırmalardır. Bu noktada kontrollü uygulamalar planlandığında uzaktan eğitimin sağlıklı yürütüldüğü ve verim alındığı sonucu, pandemi döneminde planlanmadan uygulanmak durumunda kalmıştır. Bu nedenle ortaya çıkan farklı sonuçların pandemi durumuna özel doğal bir sonuç olduğu düşünülmektedir.

Pandemi sürecinde uzaktan eğitimde özellikle öğrencilerin çeşitli endişe, kaygı yaşadığı ve süreçten olumsuz etkilendiği (f:8) araştırma sonuçları içerisinde önemle vurgulanmaktadır. Yine bu süreçte uzaktan eğitimde öğrencilerin çalgı çalışmaya yönelik motivasyonunda düşüş olduğu (f:5), öğrencinin çalışma ortamının yeterli olmadığı, materyal eksikliği yaşadığı (f:4) ve pandemi döneminde uzaktan eğitimde derslere aktif katılımın ve derse devamın çok fazla olmadığı (f:2) uzaktan eğitim yoluyla müzik topluluklarının eğitimi ve yönetiminin yapılabileceği (n:1) araştırma sonucu bulunmaktadır. Bunların yanında araştırmalardan ikisi, pandemi döneminden olumsuz etkilenen müzik kursları ve müzisyenlerin desteklenmesi (f:1) ve orkestraların geniş kitlelere ulaşmak için youtube bir eğitim ve sanat aracı olarak kullanabilmesi (f:1) önerisini sunmaktadır. Örneğin Serdaroğlu (2020) senfonik orkestralar tarafından çocuklar için kolay erişilebilir müzik eğitim kaynakları olarak hazırlanmış eğitim materyallerini, resmi YouTube kanallarında sunarak, etki alanlarını genişletebilir ve yüksek kaliteli, güvenilir, özgün, yüksek kaliteli ve ilham verici şekilde sunabileceğini ifade etmiştir. Bu doğrultuda uzmanlar desteklenerek sağlıklı ve verimli yollar bulmak için gelecekte araştırmalar yapılabilir.

Sonuç olarak pandemi sürecinde yaşanan uzaktan eğitimde araştırma sonuçları benzer durumları ortaya koymaktadır. Pandemi öncesi uzaktan eğitimde gerekli altyapı sağlandığında, yüzyüze eğitime farklı alternatifler sunacağı, uzakları yakınlaştıracığı ve pek çok kişiye özel imkanlar sunacağı olanaklar dahilinde anlamlı ve uygulamaya değer görülürken; pandemi sürecinde bu duruma hazırlıksız yakalanan eğitim ve müzik alanı gerekli altyapı desteği çok iyi olmadan mecburen girilen bu süreçte eğitim çalışmalarının sonuçlarını farklı şekillerde yaşamak durumunda kalmıştır. Uzaktan eğitimin sağlıklı yürütülebileceği gerekli altyapı hizmetlerinin sağlanması, özellikle uygulamaya dayalı çalgı eğitimi gibi dallarda, günümüz koşullarında en acil ve öncelikli durum olarak görülmektedir.

Kaynakça

- Akbulut Ü. C. (2020). İzolasyon sürecinde uzaktan piyano eğitimine yönelik veli değerlendirme sonuçları ve öğrenci not karşılaştırması. *İdil Sanat Dergisi*, 76, 1832–1840. doi: 10.7816/idil-09-76-06
- Akıncı, M.Ş. & Bolat, M. (2020). Müzik eğitimi alan lisans öğrencilerinin covid-19 kısıtlama süreçlerine ilişkin görüşleri. II. Uluslararası 29 Ekim Bilimsel Araştırmalar Sempozyumu, 29-31 Ekim, Ankara.
- Aksoy, Y. & Nayır, A. E. (2020). Suzuki yöntemi ile keman eğitiminde çevrimiçi ve çevrimdışı uzaktan eğitim araçlarının kullanımına ilişkin aile ve uzman görüşleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(104), 442-465.
- Aksoy, Y. Güçlü, O. Nayır, A. E. (2020). Özel müzik kurslarının pandemi sürecindeki uzaktan eğitim durumları. *Milli Eğitim Dergisi*, 49(1), 947-967.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Akyürek, R. (2020). The views of lecturers about distance music education process in the pandemic period. *International Journal of Education Technology and Scientific Researches*, 5(13), 1790-1833.
- Artaç, A. (2018). Konservatuvar düzeyinde enstrüman eğitiminde uzaktan eğitim metodu. In *1st International Symposium on Innovative Approaches in Scientific Studies*, Vol. 2, 302-304).
- Bozkurt, A. (2017). Türkiye’de uzaktan eğitimin dünü, bugünü ve yarını. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*. 3(2), 85-124. <https://dergipark.org.tr/en/pub/auad/issue/34117/378446>
- Can, A. A. & Yungul, A. G. O. (2017). Müzik Eğitimi Kurumlarında Çalgı Eğitimi Alan Lisansüstü Öğrencilerin Uzaktan Eğitime Yönelik Görüşlerinin Belirlenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (45), 155-168.
- Can, A. A. & Yungul, O. (2018). The application of web-based distance learning to the instrument (guitar) education in undergraduate program: the sample of Kastamonu university. *Journal of Education and Training Studies*, 6(10), 39-46.
- Diñer, Ö. G. S. (2016). Bilgisayar destekli eğitim ve uzaktan eğitime genel bir bakış. Adana, Seyhan, Türkiye. Erişim tarihi: 11.02.2021 https://www.researchgate.net/profile/Serkan-Dincer/publication/298192658_Bilgisayar_destekli_egitim_ve_uzaktan_egitime_genel_bir_bakis/links/56e6a14308ae65dd4cc1b3e9/Bilgisayar-destekli-egitim-ve-uzaktan-egitime-genel-bir-bakis.pdf
- Karahan, A. S. (2016). Eş zamanlı uzaktan piyano öğretiminin geleneksel piyano öğretimiyle karşılaştırılarak değerlendirilmesi. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Turkish Studies*, 11(21), 211-228. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11244>
- Kesendere, Y. Sakin, A. Ş. & Acar, A. K. (2020). Educators’ views on online/distance violin education at Covid-19 outbreak term. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 1(1), 1-19.
- Okan, S. & Arapgirlioglu, H. (2019). The effect of distance learning model on beginners’ level violin instruction. *Turkish Online Journal of Distance Education*, 20(1), 1-16.
- Özer, B. & Üstün, E. (2020). Evaluation of students' views on the covid-19 distance education process in music departments of fine arts faculties. *Asian Journal of Education and Training*, 6(3), 556-568.
- Sağır, T. Eden, A. ve Şalliel, O. (2014). Müzik eğitiminde uzaktan eğitim ve orkestra uygulamaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 69-79.
- Sağır, T. Özkişi, Z. G. & Yüceer, E. M. (2020). Covid-19 pandemi sürecinin müzik dinleme ve icra pratiklerine etkileri: Yıldız Teknik Üniversitesi Lisans Öğrencileri Örneği. *Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, (4), 1-17.
- Sakarya, G. & Zahal, O. (2020). Covid-19 pandemi sürecinde uzaktan keman eğitimine ilişkin öğrenci görüşleri. *Electronic Turkish Studies*, 15(6).
- Sarıkaya, M. (2021). Pandemi sürecinde uzaktan eğitime ilişkin müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencilerinin görüşleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 92-100.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Serdaroglu, E. (2020). Exploring the use of youtube by symphonic orchestras as an educational platform during the pandemic of covid-19. *European Journal of Social Science Education and Research*, 7(3), 59-66.
- Töral, D. A. (2021) Covid-19 pandemi sürecinde 4-13 yaş grubu öğrencilerine yönelik uzaktan çalgı öğretimine ilişkin öğretmen görüşleri. *Dumlupınar Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 21-43.
- Umuzdaş, S. Baş, A. (2020). Konservatuvar öğrencilerinin covid-19 salgını sürecindeki uzaktan eğitim ile ilgili algılarının ve deneyimlerinin araştırılması. *Yegah Musiki Dergisi*, 3 (2), 204-220. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yegah/issue/59004/824492>
- Yungul, O. (2018). Müzik eğitiminde web tabanlı uzaktan eğitim. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7(2), 1333-1348. <https://dx.doi.org/10.7884/teke.4227>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KAZAKİSTAN'IN GELENEKSEL DANSLARINDAN KAMAJAY'A MİTOLOJİK BİR YAKLAŞIM

F. Gül GÜRBÜZ*

Özet

Halk dansı, bir toplumun kendini ifade biçimlerinden biridir. Dans, müzik ile bir bütün oluşturarak bir halkın kültürel kodlarını saklar ve onu gelecek kuşaklara aktarır. Müzik ve dans, bir milletin özünü geleceğe taşıyan en önemli kültür unsurlarıdır. Hem maddi (somut) kültür hem de manevi (somut olmayan) kültür özelliklerine sahiptir. Bu bağlamda çalışmamızda Kazakistan'da kız çocukları ve genç kızlar tarafından çok sevilerek icra edilen Kamajay (Kamazhai) dansı ele alınmış ve incelenmiştir.

Çalışmamızın amaçlarından bir tanesi dans hakkında genel bir bilgi sunmak, diğer bir amacımız ise dansın mitolojik kökenlerine değinmektir. Bu amaçla literatür çalışması yapılmış, dansı icra edenlerle görüşülmüş, dans gösterileri izlenmiş ve yapısal işlevselci yaklaşıma göre yorumlanmıştır. Danstaki hareketlerde taklit edilen yılan ve geleneksel kıyafet içinde yer alan başlığın hareketle baykuşun mitolojik kökenleri incelenmiştir.

Sonuç olarak Kamajay dansı, Türk kültürünün çok eski dönemlerine dayanan Şaman (kam, baksı) gelenekleri ile günümüze kadar gelmeyi başarmış; danstaki hareketlerle doğa ve din/inanç motifleri birleştirilmiştir. Başlıkta kullanılan baykuş tüyü ile gökyüzü ilişkisine, yılan taklidi hareketlerle yer ve yer altı ilişkisine dikkat çekerek kozmosla bütün oluşturan Kam'ın mitolojik bir yansıması görülmektedir. Genç kızların yaptığı zarif dans aslında bir şaman ritüelini taklit etmekte, bir inanç sistemini ve günlük yaşam şeklini göstermektedir. İçerdiği motiflerle kadın kamların varlığını hissettirmekte, kültürel mirasını geleceğe taşımaktadır. Doğa ve hayvan; insanın kendini dünyayla bütünleştirme isteğine bağlı olarak kökenlerini mitolojik kaynaklardan almış ve kültürel aktarımını ritüeller sayesinde başarmıştır. Kamajay dansı da kadın kamların ritüellerini günümüze kadar yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kazakistan folkloru, Kamajay dansı, yılan kültü, baykuş kültü, mitoloji.

A MYTHOLOGICAL APPROACH TO KAMAJAY, ONE OF THE KAZAKHSTAN'S TRADITIONAL DANCES

Abstract

Folk dance is one of the forms of self-expression of a society. By creating a whole with dance, music stores the cultural codes of people and transmits them to future generations. Music and dance are the most important assets that carry the essence of a nation to the future. It has the characteristics of both material (tangible) culture and spiritual (intangible) culture. Within this context, in our study, Kamajay (Kamazhai) dance, which is performed by girls and young ladies very fondly in Kazakhstan, is discussed and examined.

One of the aims of our study is to provide general information about dance, and the other aim is to mention the mythological origins of dance. For this purpose, a literature study was conducted, people who performed the dance were interviewed, dance performances were observed and interpreted according to structural functionalist approach. Based on the imitated figures of the dance, the snake and based on its headgear in traditional dress the mythological origins of the owl have been examined.

As a result, Kamajay dance has survived to the present day with the shaman (kam, baksı) traditions dating back to the very old periods of Turkish culture; nature and religion motifs are combined by the figures in the dance. The owl feather used in the dance draws attention to the relationship between sky, while snake figures do the same thing for relationship with earth and both are mythological reflection of Kam, which forms a whole with the cosmos. The elegant dance performed by young ladies actually imitates a shamanic ritual, illustrating a belief system and way of daily life. Kamajay dance makes the presence of female Kams felt with the motifs it contains and carries its cultural heritage to the future. Nature and habitat took their origins from mythological sources,

* Kazakistan Atırav Devlet Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Doktora Öğrencisi,
gulgurbuz42@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

depending on the desire of man to integrate himself with the world; through rituals, they eventually achieved cultural transmission. Kamajay dance as well reflects the rituals of female Kams to present day.

Keywords: Kazakhstan folklore, Kamajay dance, snake cult, owl cult, mythology.

Giriş

Dans, kişinin soyut olan duygu ve düşüncelerini ritmik hareketler yoluyla somut olarak ifade edebilmesidir. Halk dansı ise bir ulusun kendini ifade etmesinin başlıca yollarından biridir. Kazakistan, ortak kültürel değerlerini festivaller ve bayramlarda dans ve müzik aracılığıyla ifade eden ülkelerin başında gelmektedir fakat Sovyet Rusya'nın baskısı altında dans ve müzik ile ilgili bilimsel çalışmalar istenilen düzeyde yapılmamıştır. 1934 yılında kurulan halk orkestrası olan "Kazatkom" halk şarkılarının Rusya'ya tanıtılmasında etkili oldu (Solakoğlu, 2011: 60). 1939'da ise Kazak Filarmoni Orkestrası'nda A. İsmailov tarafından bir halk dansları topluluğu kuruldu. S. Zhienkulova da halk danslarının gelişmesine katkıda bulundu (<https://ikaz.info/aza-bii/> Erişim Tarihi: 20.04.2021). 1980'lerin ikinci yarısında ve 1990'ların başında "mili mekan" oluşumuyla Kazak sanatı, dikkatini kültürel belleğe verdi. Bu yıllarda çalışmalar, ulusal dünya görüşünün en derin sembollerini yansıtan köklere, arkaik formları bulmaya yöneldi (Kunlakboyuly, 2009: 47). Ancak modern halk danslarının (Modern dansların gelişimi ile ilgili bkz. Kunlakbouly, 2009: 447-470) aksine halk dansları ile ilgili yeterli bir çalışma yapılmamıştır. Kazak halk dansları (biy), Kazakistan'ın 1991 yılında bağımsızlığına kavuşmasıyla birlikte canlanmıştır. Geleneksel milli kıyafetleriyle özel günlerde bir şenliğe dönüştürülen danslar, ulusun kendini ifade etme biçimlerinden biri olmuştur. Kazak folklorunda ve enstrümantal müzikte bulunan efsane ve küy* dallarından biri, avcılık, köpek koşma ve kuş gözlemciliği sanatına adanmıştır. Bu efsaneler ve küyler halk oyunlarının temeli olmuştur (<https://articlekz.com/kk/article/23673> Erişim Tarihi: 21.04.2021). Kazak halk danslarının kökeni, belirli bir olay örgüsüne, figüratif bir fenomene, halkın yaşam tarzından ve geleneklerinden türetilen bir harekete, belirli bir fikri ifade eden dini törenlere dayanır. Bunların çoğu, özellikle avcılık, çiftçilik ve ev faaliyetleri gibi yaşamın kendisini taklit eder (<https://articlekz.com/kk/article/23673> (Erişim Tarihi: 21.04.2021).

Bu çalışmada, yalnız kadınlara mahsus oynanan Kamajay dansının özellikleri, dans figürlerindeki ve başlığındaki mitolojik vurgular üzerinden ilişkilendirilecektir. El ve kol hareketlerinin baskın olduğu figürlerde yılanın hareketleri, kullanılan başlıkta baykuş tüylerinin kullanılması çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Çalışmanın sınırlayıcı yönü, bu dans hakkında bilimsel araştırmaya rastlanmamış olmasıdır. Bu açıdan eksik ve kusurlu noktalarıyla bu çalışma, Kamajay dansı hakkında yapılan -bilindiği kadarıyla- ilk bilimsel çalışma özelliği kazanmaktadır.

Kamajay Dansının İşlevleri

Birçok halk dansında gördüğümüz yiğitlik temasının aksine Kamajay dansı kadınların özellikle el hareketleriyle oluşturduğu zarafete dayanmaktadır. Müziğin icrasında ulusal çalgı dombra kullanılmaktadır ancak son zamanlarda modern müzik aletleriyle de icra edilebilmektedir. "Bu çalgıların kullanım yerlerini belirleyen etkenlerin başında icra mekânı ve türü gelmektedir" (Mirzaoğlu, 2019: 129). Örneğin ulusal bir gösteride dombra ile icra edilirken okul gösterileri veya video kliplerde modern müzik aletleri kullanılmaktadır. Gülay Mirzaoğlu'nun (2019) Alan Merriam ve Royce'dan dansın kültür içindeki yeri ve işlevini

* Küy: Sözsüz halk şarkısı.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

aktararak zeybek danslarının işlevlerini grupladığı makalesinden yola çıkılarak Kamajay dansının işlevlerini şu şekilde gruplamamız mümkündür:

1. Kamajay dansı, bir stilin ifadesidir. “Bu stilin sembolleri ve formları da dansta icra edilen el-kol hareketleri, duruş, müzik, ... dansın figürleri ile giyim-kuşam ve oyuncunun dans boyunca sergilediği tutumun bütününden oluşmaktadır” (Mirzaoğlu, 2019: 132). Bu still, geçmişinden bugüne getirdiği bir tarz olması sebebiyle “dans gösterimin sürdürüldüğü ‘sosyal çevre’ ile ona kültür içindeki anlamını kazandıran arka plan olan ‘tarihsel çevre’ ile iç içedir” (Başgöz aktaran Mirzaoğlu, 2019: 132).

2. “Hem izleyiciye açıkça hissettirdiği anlam boyutuyla, hem de dansın sergilenme biçimiyle etkili bir iletişim vasıtası” (Mirzaoğlu, 2019: 135) olması sebebiyle Kamajay dansının işlevlerinden biri izleyici ile oynayanlar arasında bir iletişimi mümkün kılmaktadır.

3. Lomax’ın, dansın insan gruplarının enerjisini ve dikkatini cezbederek düzenlemesi ve böylece toplumun kabulünü kazanmasıdır (aktaran Mirzaoğlu, 2019: 136) işlevinden hareketle ulusal ve yerel gösterimler sayesinde toplumda kabul görür.

4. Kültür bağlamını dikkate alan Mirzaoğlu (2019: 137), dansın işlevine “farklı kişileri bir tarz etrafında birleştirerek bu tarzın kuvvetlenmesini sağlar” diyerek dansın birleştirici işlevine dikkat çekmiştir. O halde Kamajay dansının bir işlevi farklı kişileri ortama uyum sağlamak yoluyla birleştirmesidir.

5. Dansın hem psikolojik, hem de sosyo-psikolojik anlamda bir işleve sahip olduğunu ifade eden Mirzaoğlu’na göre dans, oynayan kişilerin tarzlarını kuvvetlendirerek oynayan kişiye şahsiyet kazandırmaktadır (2019: 138). Kamajay dansının işlevlerinden biri de dans yoluyla bir kişilik kazandırarak kişinin toplum içinde yer edinmesini sağlamaktır.

6. Lomax’a göre dansın işlevlerinden biri toplumda uzlaşmayı sağlamak veya tazelemektir (aktaran Mirzaoğlu, 2019:138). Buna göre Kamajay dansının işlevlerinden biri aynı toplumda bulunan kişileri aynı duygu ve düşünce etrafında birleştirir; “saldırganlık ve benzeri duygulardan arındırır” (Mirzaoğlu, 2019:138).

7. “Dansın devamı, milli/mahalli müziğin devamını ve canlılığını mümkün kılmaktadır” (Mirzaoğlu, 2019: 139) işlevinden hareketle Kamajay dansı, ulusal müziğin devamını sağlamaktadır.

8. “Dansın kendisinden başka belirli kurallara bağlı icra geleneği yoluyla davranış kalıplarının devamını sağlar. Düğünler başta olmak üzere, çeşitli gösterim ve iletişim ortamlarında uyulan bu kuralları görerek öğrenen genç kuşaklar söz konusu davranış modellerini benimseyerek devam ettirirler” (Mirzaoğlu, 2019: 139). Kamajay dansı da genç nesillere davranış kalıplarını aktararak devam ettirme işlevine sahiptir.

9. “...milli bayramlarda ve kurtuluş günlerinde eğlenme ve coşkuyu dile getirerek kutlama imkânı sağlamasıdır” (Mirzaoğlu, 2019: 139) işlevinden hareketle Kamajay dansı ulusu ortak bir coşku etrafında birleştirmektedir.

10. Zeybek danslarının işlevlerini aktaran Mirzaoğlu’na göre “Zeybek dansı, zeybeklik kültürünün mirasıyla gurur duymanın etkili bir yoludur” (2019: 140). Bunu Kamajay dansı için de söyleyebiliriz. Kazak kültürünün mirasıyla gurur duyulmasını sağlayan Kamajay dansının bir işlevi de ulusal mirasa sahip olmanın getirdiği gurur duygusudur.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Geleneksel Kıyafetler, Dans Hareketleri, Kamajay Enküyü**'nün Sözleri

Kazak halk danslarında kullanılan geleneksel kıyafetlerde, süsleme temaları mitolojik ve kutsal düşünce sistemleriyle yakından bağlantılıdır. Süsleme, gerçeğe, doğaya ve emeğe yönelik estetik tutumu geniş ölçüde yansıtmaktadır. Süs desenlerinin stilize edilmiş dünyasında kozmogonik, bitkisel ve geometrik motifler bulunmaktadır. En yaygın süslemeler şunları içerir: Koshkarmuyiz (koç boynuzu), kyzgaldak (çiçek, lale), Tort muyiz (dört boynuz) (Tleubayev ve diğerleri, 2019: 5). Geleneksel kıyafetler, çeşitlilik göstermekle birlikte ülke çapında ortak özellikler göstermektedir. Bunların yanında kadınların dans kıyafetleri başlık ve takılarıyla bütünlük gösterir.

Kökenlerinin 14. veya 15. yüzyıllarda oluştuğunu belirtilen (Ashirbek, 2012. <http://kazneb.kz/bookView/view/?brId=1110253&simple=true&lang=kk> Erişim Tarihi: 22.04.2021) Kamajay dansı aslında söz ve müziği kullanılarak sonradan icat edilmiş bir danstır. Yalnızca kız çocukları, genç kızlar ve nadiren kadınların oynadığı bu dansa belli bir yaş aralığı yoktur; istenilen yaşta oynanır. Fakat evli ve yaşı ilerlemiş kadınlar oynamayı tercih etmez (Dinara Adilbayeva ile yapılan kişisel görüşme, 2021). Sözlerinden bağımsız koreografisi bulunan bu dansa sözler değil müzik esastır ancak bazen sözlere eşlik eden hareketleri olan çeşitlemelerine de rastlanmaktadır. “Dansın hareketleri; hocanın sahne anlayışı, görüşü ve stiline göre değişebilmektedir” (Gülbeyaz, 2013: 69). Çoğunlukla saç tarama ve örme, aynaya bakma gibi kadınların güzelliğini ön plana çıkaran, günlük işleri taklit hareketleri vardır. Ayak hareketlerinden çok vücut, baş ve özellikle el kol hareketleri önemlidir. Kadınlara özgü zariflik ve yumuşak hareketlerle icra edilmektedir. Genç kızların saçlarının örgülü olması, milli kıyafetlerini giymesi ve ulusal takılarını takması gerekmektedir. Kullanılan başlıkta (saukele) baykuş veya akku tüyleri olmazsa olmaz bir kural niteliğindedir.

Enküyü'nün sözlerine baktığımızda Kamajay adlı, güzelliği dillere destan bir kızdan ayrılan erkeğin, Kamajay'ın güzelliğini ve yaşadığı ayrılık acısını anlattığı, ona kavuşmak umuduyla göze alabileceği tehlikeleri anlatılmaktadır.

Qamajay Basında Qamajaydıñ bir tal üki	Kamajay'ın başlığında vardı baykuş tüyleri
Ayrılıp Qamajaydan boldım külki	Kamajay'dan ayrılıp güldürdüm herkesi
Ayrılıp Qamajaydan otırğanda	Kamajay'dan ayrılıp oturduğumda
Keledi qay jerimnen oyın-külki	İçimden gülmek gelmedi

Axaw xaylılayım, lililayım,	Ahav haylılayım, lilayım
Qamajay qaldıñ keyin säwletayım	Kamajay, ardımda kaldın güzelim

Qolında Qamajaydıñ altın jüzik	Kamajay'ın elinde altın yüzük
Qamajay otır ma eken közin süzip	Kamajay oturur mu gözlerini süzüp
Körmese jarta sağat tura almawşı ed	Yarım saat görmese duramazdı
Apırmay ketti me eken küder üzip	Acaba gitti mi kederle üzülüp

Axaw xaylılayım, lililayım,	Ahav haylılayım, lilayım
Qamajay qaldıñ keyin säwletayım	Kamajay, ardımda kaldın güzelim

* Ênküyü: Sözlü halk türküsü.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ertistiñ jağalawın jağalaymın
Muz bolsa kök bestini tağalaymın
Üş toptan tañdap alğan Qamajayım
Öziñdi toqşan qızğa bağalaymın
Axaw xaylılayım, lililayım,
Qamajay qaldıñ keyin säwletayım

İrtiş kıyısında geziyorum
Buz olsa beş yaşındaki ata nal takarım
Üç grup kızdı seçtiğim Kamajay'ım
Sen doksan kıza bedelsin
Ahav haylılayım, lilayım
Kamajay, ardımda kaldın güzelim

Mal jası jılcı degen bağıp jürse
Monına üki-tumar tağıp jürse
İşinen bir jorğanı tañdap minip
Awlına Qamajaydıñ barıp jürse

Malın içinde at iyidir
Tabii binen boynuna 'tumar*'ını takarsa
İçinden bir 'jorga**'yı seçip
Kamajay'ın köyüne bassa gitse

Axaw xaylılayım, lililayım,
Qamajay qaldıñ keyin säwletayım

Ahav haylılayım, lilayım
Kamajay, ardımda kaldın güzelim

Kamajay, sözleri itibariyle bir aşk şarkısıdır. Kamajay adlı bir kızdı ayrılan bir erkeğin üzüntüsü ve ona kavuşmak için göze aldığı tehlikeler lirik bir dille yansıtılmaktadır. Bu açıdan bir aşk şarkısı izlenimini veren Kamajay'ın sözlerinde mitolojik kökenli maddi öğelerin varlığı arka planda kalmıştır. Bunlar arasında kiyeli (tılsımlı), hayvanların tüyleri ile yapılan "tumar" adlı takılar örnek olarak verilebilir. Ayrıca, Kazakların "Altyn zhuzik" (Altın yüzük) adlı masalında, beyaz bir yılan, bir atlıya dönüşür ve çocuğa bir yüzük verir (Kondıbay, 2004: 267). Bu açıdan da sözlerinde "altın yüzük" geçmesi dikkat çekmektedir. Öyküler belirli bir yaşam tarzının ifadesi olan müzikle dile getirilir ve aynı tarzın tamamlayıcısı dans ile eyleme dönüştürülür (Mirzaoğlu, 2016:337). Dans ile eyleme geçen bu öykü, Kamajay'ın sözleri içinde gizlenmiş, dansla ile yeniden anlam kazanmıştır.

Kamajay Dansının Hareketleri ve Yılan Kültü

Dans, kızların çember oluşturarak hem kendi etraflarında hem çember etrafında dönmeleriyle başlar. Metin And, dönme hareketinin evrenle bir özdeşleşme, birleşme anlamı taşıdığını, göğe yolculuk yapan şamanın gökbilimsel varlıkların hareketini taklit ettiğini belirtir (And, 2015: 92). Bilek hareketlerinin nezaketi buna bağlı olarak kol, baş ve vücudun dengesine çok önem verilir. Kamajay'ın sözlerinde yılan kelimesine rastlanmasa da dansın hareket merkezini teşkil eden parmakların zarifçe katlanıp içten dışa, dıştan içe doğru kıvrılmasıyla başlayan el-kol hareketleri bir yılanın hareketlerini andırmaktadır.

Ritüel, evrene değgin bir olguyu benzetmedir. Bu benzetmece, burada daha çok mistik bir tekrarlama, bir olgunun yeniden gösterilmesi için bir özdeşleşmedir (And, 2012: 30). Bu özelliği dolayısıyla ritüel bir dans özelliği sergilemektedir. Duygusal bir formda oynanan bu dansın kökeninin kadın bir kam'a dayandığı düşünülmektedir.

* "Kiyeli" yani dokunulmaz olan tabu hayvanların (baykuş, kuğu, kartal) tüyleri ile kişiye özel yapılan bir çeşit tılsımlı takı.

** Çok hızlı koşan at.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yılanı benzeyen figürleri dolayısıyla “yılan kültü” ile ilişkilendirilen Kamajay kelimesinin kökenine bakacak olursak üç bileşenden oluştuğu görülmektedir. Bunlar:

“Kam” (şaman), “azhi” (yılan, ata) ve anlamsız kabul edilen “y” (https://shetpe.muzei.kz/kz/ekspozitsiyalik_zaldar/mifologiya_zaly?title=kam,kama_jane_kamajay_981 Erişim Tarihi: 25.04.2021). Serikbol Kondıbay, “azhi” (aji) kelimesinin Farsçaya geçtiğini belirterek kelimenin aslının Türkçe olduğunu ileri sürer; “Kamcha” (kamçı, kırbaç) kelimesini de yılanla ilişkilendirir (2004: 301).

Baykuş tüylerinin kullanımı ve yılan taklidi yapılmasının kökenleri mitolojik bir yansımadır. Frazer’ın “duygusal büyü” adını verdiği “onu taklit ederek elde edilebilir” ilkesine (1992: 10) dayanmaktadır. Öte yandan bazı şamanlar yılan biçimine girerler. Tören esnasında onun hareketlerini taklit ederler. Bu nedenle şaman elbiselerinde yılanı işaret eden nesnelere de yer alır (Çoruhlu, 2002:158).

Yılan, Türk Şamanizm’inde, yeraltı tanrısı Erlik ile ilgili bir simgedir. Özellikle karayılan Erlik’le ilgili bir ögedir (Çoruhlu, 2002: 245). Ayrıca kamların en büyük yardımcılarının biri olma özelliğine sahip olan yılan; aynı zamanda kutsal kitaplarda şeytana, Altay Yaratılış destanında ise Erlik’e aldanmıştır. Altay Yaratılış efsanesinde Erlik, yasaklanan dört meyvenin bulunduğu ağacın yakınına gizlice giderek uyumakta olan bekçi yılanın içine girer, Eje’nin batı tarafındaki meyveyi yemesini ve ardından da Törüngey’in bundan tatmasını sağlar. Bunun üzerine Törüngey ve Eje dünyada, yılan yerde sürünerek, Erlik ise yer altında yaşamaya mahkum edilir (İnan, 1986: 15).

Yer ve yer altı arasında bir konumda bulunan yılan, yer altıyla ilişki kurması bakımından Kam’ın en büyük yardımcılarının biridir. Şamanlar yer altı ve yer üstüne seyahat ettikleri vakit, giydikleri kaftanın üzerinde üç başlı, büyük ağızlı yılanlar yer almaktaydı (Seyidoğlu, 1998: 86).

Kadın ve cinsellikle ilişkilendirilen yılanın regl dönemlerini yönettiği düşünülmüş; antik dünyada bakire kadınların doğum mitlerinde yılan tarafından döllenildiğine inanılmıştır (Gürkan, 2013: 527).

Anadolu kültüründe önemli bir yeri olan Şahmeran, tüm hastalıkların şifasını bilir, yeraltında gizli bir şekilde yaşar ancak sırrının açığa çıkmasıyla öldürülür (Seyidoğlu, 1998: 92). Bu bağlamda yılan, iyi-kötü sembolleriyle karşımıza çıkmaktadır. Mitoloji çalışmaları ile tanınan Serikbol Kondıbay (2004), geniş bir yer ayırdığı yılan kültürüyle ilgili geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Özetle, yılanın Türk kültüründe olumlu özelliklerinin anaerkil dönemden ataerkil döneme geçişte ve Fars kültürü ile İslam’ın etkisiyle olumsuz bir algıya dönüştüğünü belirtir (Kondıbay, 2004: 287-379).

Yılanın şifa vermesi, Kam’a yardımcı olması, gençlik sembolü olması nedeniyle Kamajay dansının gizli temsilcisidir. Bu temsil, kadınlara özgüdür. Türklerde ilk şaman da bir kadındır. Bu bağlamda kamlık/şamanlık toplumun dinî, siyasi ve ruhani lideri olarak kadınlardadır. Kadınlar doğum ve aybaşı halleri nedeniyle üstün cins olarak kabul edilmekte ve erkeklere av dışında mutlaka bir kadın kamın eşlik etmesi söz konusudur (Çobanoğlu, 2012: 982). Ancak bu dans, günümüzde kızların okul müsamerelerinde oynadığı, güzelliği dillere destan Kamajay gibi olmak istedikleri fakat kökenleri yönüyle mitolojik öğelerin unutulduğu bir dandır. “Kökenlerinde bulunan mistik işlevleriyle ilgili her türlü iz ortadan kaybolmuştur” (Bruhl, 2016: 68).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kamajay Dansı ve Baykuş Tüyleri

Kamajay dansının vazgeçilmez öğelerinden geleneksel kıyafetleri içinde yer alan başlığındaki (saukele) baykuş (*üki*) tüyü “kiyeli” olarak kabul edilen “tabu” hayvanların başında gelmektedir. Kazaklarda baykuşun yanı sıra akku (kuğu) ve kartal (bürküt) da kiyeli olarak kabul edilir. Kazakların Kazbek Kabilesi baykuştan türediklerine inanmaktadırlar. Bundan dolayı onlar yakalanan baykuşları hep serbest bırakırlar. Eğer birisi baykuşu yakalayıp eziyet ederse “Niye benim babama eziyet ediyorsun?” diyerek kavga bile ederler. Günümüzde de genç kızların başlığına takılan baykuşun yünü süs olmaktan öte bu anlayıştan kaynaklanmaktadır (Dıykanbayeva, 2009:132).

Benzer bir şekilde baykuş, Avusturya yerlilerinde “Kadınlarca kıskançlıkla korunur. Bir erkek bunlardan birini öldürürse, çocuklarından biri öldürülmüşçesine öfkelenirler ve adamı uzun sopalarıyla döverler” (Frazer, 1992:302).

Eski Türklerde baykuş uyanıklığın simgesi olarak bilinir (Roux, 2005: 229). Şaman külahının kenarına iki, dokuz veya otuz tane ülberek denilen baykuş tüyü dikilir (İnan, 1986: 93). Bu açıdan baykuş da tıpkı yılan gibi Kam’ın en büyük yardımcılarından biridir.

Bazı Türk boylarında olumsuz özellikleri ile ilgili efsaneler anlatılmasına rağmen Kazak kültüründe değer verilen, tüyelerinin bile koruyucu özelliklere sahip olduğuna inanılan tılsımlı hayvanlardan biridir. Tüyelerinin nazardan, uğursuzluktan koruduğuna inanıldığı için baykuş tüyleri geleneksel dans kıyafetlerinde ve takılarında yer almaktadır. Bu takılara “*tumar*” adı verilir. Korunmaya muhtaç çocuklara, genç kızlara ve değerli atlara takılır. “Baykuşun kısmeti ayağına gelir” (Çobanoğlu, 2004: 139) atasözünde de kısmet ve bereket vurgusu vardır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kazakistan’ın milli bir dansı olan Kamajay dansı; yaş fark etmeksizin yalnızca kadınlar tarafından milli bayramlarda, düğünlerde, okul gösterilerinde ve çeşitli özel günlerde oynanmaktadır.

Dansın hareketleri Kamajay Küy’ünün sözleriyle desteklenmekle birlikte dansı icra ettiren hocanın (koreografin) kişisel görüşlerine göre de değişebilmektedir.

Kamajay dansı, Türk kültürünün çok eski dönemlerine dayanan Şaman (kam, baksı) gelenekleri ile günümüze kadar gelmeyi başarmıştır.

Danstaki hareketlerle doğa ile din ve inanç motifleri birleştirilmiştir.

Başlıkta kullanılan baykuş tüyü ile gökyüzü ilişkisine, yılan taklidi hareketlerle yer ve yer altı ilişkisine dikkat çekerek kozmosla bütün oluşturan Kam’ın mitolojik bir yansıması görülmektedir.

Doğa ve hayvan; insanın kendini dünyayla bütünleştirme isteğine bağlı olarak kökenlerini mitolojik kaynaklardan almış ve kültürel aktarımını ritüeller sayesinde başarmıştır.

Kamajay dansı da kadın kamların ritüellerini günümüze kadar yansıtmaktadır. İçerdiği motiflerle kadın kamların varlığını hissettirmekte, kültürel mirasını geleceğe taşımaktadır.

Genç kızların yaptığı zarif dans aslında bir şaman ritüelini taklit etmekte, bir inanç sistemini ve günlük yaşam şeklini göstermektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Gerek Kamajay dansının, gerek diğer Kazak milli danslarının Türkiye'deki milli danslarındaki uzantısının araştırılması, ortaya çıkarılması, karşılaştırılması gibi çalışmalar; ortak kültüre ve geçmişe sahip iki ülkenin ortak kültürel değerlerinin tespit edilmesi açısından önem arz ettiği görüşünderiz.

KAYNAKÇA

- AND, Metin (2012). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ASHİRBEK, Kopish (2012). *Qazaq büi, Kazaxskiy tanec.* (Derleyen: Clara Diyarova). Almatı: Öner Yayınevi. <http://kazneb.kz/bookView/view/?brId=1110253&simple=true&lang=kk> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)
- BRUHL, Lucien Levy (2016). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2012). Türk Mitolojisinde Al Dini ve Okra İlişkisi. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Tarih ve Medeniyetler Tarihi II. Cilt, Ankara, 981-986.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2004). Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü. Ankara: AKM Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- DIYKANBAYEVA, Meryem (2009). Kırgız atalar kültü ve Kırgız atalar kültürünün yaşayan kültüre etkileri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- FRAZER, James G. (1992). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri* I. Cilt (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.
- GÜLBELAYZ, Kürşad (2013). Özbek Milli Dansları ve Milli Giyimleri. *UHBAB-Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*. 2(5):65-65. DOI:10.17368/UHBAB.201358845
- GÜRKAN, S. Leyla (2013). Yılan. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 43. Cilt, ss. 527-529. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/43/C43014106.pdf> Erişim Tarihi: 29.04.2021.
- İNAN, Abdulkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara.
- KONDIBAY, Serikbol (2004). *Argıkazak Mifologiyası*. Üçüncü Kitap. Almatı: Daik Press.
- KUNLAKBOYULY, B. vd. (2009). *Kazak Önerinin Tarihi, XX Ğasırdın Ekinşi Jartısı*, 2. Kitap. Almatı: Öner Yayınevi.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2016). Zeybekten Epiĝe, Epikten Zeybeĝe: Kültürel Süreklilik Bağlamında Dede Korkut Boyları ve Zeybek Danslarında Yiĝitlik İmgesi. *Türklük Biliminde Bir Ömür Prof. Dr. Tofiq Hacıyev Kitabı*, ss. 335-366. Ankara: Akçaĝ Yayınları.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

MİRZAOĞLU, F. Gülay (2019). Müzikal Ses ve Hareketin Gücü: Zeybek Danslarının İşlevleri. *Halk Türküleri Konu-İcra-Yapı-Anlam-İşlev* (içinde ss.127-140). Ankara: Akçağ Yayınları. (2. Baskı).

ROUX, Jean-Paul (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

SEYİDOĞLU, Bilge (1998), “Kültürel Bir Sembol: Yılan”, *Dursun Yıldırım Armağanı*, Ankara. 86-92.

SOLAKOĞLU, Sedat (2011), Türklerde Küy Sanatı Ve Kazak Türklerinin Küy Geleneği, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

TLEUBAYEV, Seralu Sh., KULBEKOVA, Aigul K., TLEUBAYEVA, Balzhan S. (2018). “The ethnogenesis of the Kazakh dance”. *Servido de avuda de la revista Opcion*. Vol. 34. Num. 87-2, pp. 338–354.

İnternet Kaynakları

<https://ikaz.info/aza-bii/> (Erişim Tarihi: 20.04.2021)

<https://articlekz.com/kk/article/23673> (Erişim Tarihi: 21.04.2021)

https://shetpe.muzey.kz/kz/ekspoziciyalik_zaldar/mifologiya_zaly?title=kam,_kama_jane_kamajay_981 Erişim Tarihi: 25.04.2021)

Kaynak Kişiler

1. Dinara Adilbayeva, 1978, Kadın, Üniversite Mezunu, Dombra Sanatçısı.

Kamajay Dansı Videoları

1. <https://www.youtube.com/watch?v=3Y1hXReltCo> (Erişim Tarihi: 29.04.2021)

2. <https://www.youtube.com/watch?v=Kc3eyq1IUDs> (Erişim Tarihi: 30.04.2021)

3. <https://www.youtube.com/watch?v=ZWEsLmLcGhk> (Erişim Tarihi: 30.04.2021)

4. <https://www.youtube.com/watch?v=FUhbMj03FdQ> (Erişim Tarihi: 30.04.2021)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ZEYBEK DANSLARININ YARATIM ÖYKÜLERİ: “SOĞUK KUYU, SABAH NAMAZI, KOCA ARAP”

F. Gülay MİRZAOĞLU*

Özet

Folklorun başlıca türlerinden biri olan dans (halk dansı), ait olduğu toplumun geleneksel kültürüne özgü çeşitli özellikleri bünyesinde taşıyan sanatsal bir etkinliktir. Bu sanatsal etkinlikte kültüre özgü müzikal icra, danstaki hareketler, giyim-kuşam gelenekleri, sembolik anlatım dili, davranış kalıpları, jest ve mimikler vb. bir bütün olarak bir anlatı metni ve bir anlatım biçimini oluştururlar. Aynı zamanda sanatsal bir dışavurum ve iletişim biçimi olan dans, bütün bu özellikleriyle kendine özgü bir anlatım tarzı yaratır. Söz konusu anlatımın nitelikleri, dili, içeriği ve biçimi kültürden kültüre, tıpkı değişen kültürel gelenekler gibi farklılıklar gösterir. Çok boyutlu özellikleriyle halk dansları kültürün bir özü, özeti ya da kristalleri gibidir. Geçmişten geleceğe kültürün aktarımında halk dansları, halk müziği gibi, en işlevsel folklor türlerinden biridir.

Danslarla ilgili araştırma sürecinde dikkat çekici konulardan biri de dansların ortaya çıkış öyküleridir. Bununla birlikte, türkü öykülerinin ilgiyle araştırılmasına karşılık, dans öyküleri genellikle ilgi gösterilen ve araştırılan bir konu olarak karşımıza çıkmaz. Dansların ortaya çıkış öyküleri çoğu zaman dans adlarını belirleyen, adlarda yaşayan ve aynı zamanda dansa eşlik eden müziğin ve müzikal hareketin (dansın) da yapısını şekillendirmede önemli etkenlerdendir. Bildiride üç zeybek dansının yaratım öyküsü ve dansın yapısına ve işlevine yansıyan yönleri ele alınıp irdelenmektedir. Öyküler literatür taraması ve Batı Anadolu bölgesindeki alan araştırması yoluyla elde edilen verilere dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dans, halk dansı, Dans ve kültür, Türk halk dansları, Zeybek dansı, Dans öyküleri.

CREATION STORIES OF ZEYBEK DANCES: “SOĞUK KUYU, SABAH NAMAZI, KOCA ARAP”

Abstract

Dance (Folk dance) which is one of the main genres of folklore and it is an artistic activity including some characteristic features of its own traditional culture. Musical performance which is intrinsic to culture, movements in dance, tradition of clothing, symbolic narrative language, behavioral patterns, gestures and facial expressions altogether somehow compose a narrative text and a form of expression in this artistic activity. Meanwhile, dance which is an artistic expression and as a way of communication creates a particular narrative style with its all these features. The features, context and language of narration and the form of expression show some differences from culture to culture exactly like changing of traditional culture. Folk dance with its own multi-dimensional features is like the culture's core, outline or crystals. Folk dance like folk music is one of the functional folklore genres in the transmission of culture from past to future.

During the research process on dances, one of the remarkable topics is the creation stories. Nevertheless, in spite of the concern in researching folk song stories, dance stories do not usually appear as a subject of interest and research. The creation stories are often amongst significant factors, which determine names of dances, live in those names, shape the structure of the accompany of music and musical movement (dance). In this paper, the creation story of the three zeybek dances and the aspects reflected in the structure and function have been discussed and examined. The stories are based on data obtained through literature review and field research in the Western Anatolia region.

Keywords: Dance, Folk dance, Turkish folk dances, Zeybek dance, Dance stories

* Prof. Dr. Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Öğretim Üyesi. gulaym@hacettepe.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Giriş

Türk halk müziğimizin tarihsel sürecinde ortaya çıkan halk türküleri ve halk ezgilerinin büyük bir kısmı gelenek içinde “halk oyunları/dansları” ile ilgilidir, dans eşliğinde icra edilir. Geçiş törenleri, mevsimlik törenler, bayramlar ve çeşitli kutlamalar ezgiler ve türküler eşliğinde oynanan dansların başlıca icra ortamlarıdır. Bu ortamların türüne göre dans ve türkü / dans ve ezgi birbiriyle birleşir, bütünleşir. Müzik ve dansın bu birlikteliği sayesinde bazen türkülerin sözlerindeki anlamlar eyleme dönüşür, kimi zaman da, ezginin ritmik yapısı müzikal bir hareket olan dans ile birbirini tamamlar ve müziğin yarattığı imgeler dans ile somutlaşır, daha vurgulu, güçlü anlamlar kazanır. Batı Anadolu Bölgesinde ve özellikle de Aydın yöresinde yapmış olduğumuz araştırmalardan elde ettiğimiz çıkarımlar çerçevesinde “müzik ile dans” birbirini o kadar tamamlamaktadır ki adeta zeybek müziği zeybek dansı için icat edilmiş gibidir. Ne var ki, türkülerin ortaya çıkış öyküleri tespit edilebilirken çoğu zaman dansların ortaya çıkış öyküleri göz ardı edilir ve genellikle bilinmez.

Halk türkülerinin ortaya çıkış öyküleri geçmişten günümüze büyük bir merak konusu olmuştur ve büyük bir çoğunluğunun hikâyelerini bulmak mümkündür. Bir türkünün toplumun bütününe etkileyen yaşanmış bir olaya, “gerçekliğe” dayanması halk müziğimizin başlıca özelliklerinden biridir. Çünkü türkülerimiz genellikle yaşanmış öykülerden beslenerek ortaya çıkmıştır. Günümüzde mevcut türkü öykülerinin ortaya çıkışı çeşitli şekillerde kendini gösterir. Birincisi, türkünün öyküsünün bütünüyle yaşanmış bir olaydan kaynaklanmasıdır. Sevgi/aşk ve ayrılık, yiğitlik, gurbet, askerlik, savaş ve ölüm başta olmak üzere bölgelere özgü yaşanmış olaylardan da beslenen türküler birinci grup türkülerdir. Belirli bir olay yaşanır ve olayın ardından bir halk sanatçısı (âşık veya türkü yakıcı) olayın içeriğine ve olay örgüsüne bağlı kalarak geleneksel müziğin imkânlarını kullanarak; biçim, ezgi ve söyleyiş özellikleri açısından ait olduğu yöreye özgü bir yaratım ortaya koyabilir. Bu olgu, halk müziğimizin bilinen bir özelliğidir. Müzik ve dans gelenekleri üzerine yapılan araştırmalar göstermektedir ki, halk türkülerinin öyküleri genellikle ilgi odağı olmuştur ve birçoğu bilinmektedir. Bununla birlikte, halk dansları öyküleri veya dansların ilk ortaya çıkış hikâyeleri genellikle bilinmemekte olup yapılan bilimsel çalışmalar ise yeterli düzeyde değildir.

Batı Anadolu bölgesi ve Aydın yöresi zeybek oyunlarının ortaya çıkış ve ilk oynanışlarıyla ilgili hikâyeler hakkında bugün geniş bilgiye sahip olmasak da, yörede yapılan araştırmalardan tespit edilen bazı hikâyeler mevcuttur. Bunlardan *Soğuk Kuyu*, *Sabah Namazı*, *Koca Arap* adlı zeybek ezgileri hakkında bazı kısa hikâyeler anlatılmaktadır. Bu sınırlı araştırmada yörede yaptığımız alan araştırmasından hareketle, konuyla ilgili daha önce yapılmış araştırma verilerinden de yararlanarak üç dans hakkında ortaya çıkış öykülerine yer verilecek ve bu bağlamda sosyal ortamdaki anlam ve işlevlerine genel anlamda değinilecektir.

Aydın yöresinin tanınmış danslarından olan, ağır zeybekler grubunda yer alan ve sözsüz ezgilerin eşlik ettiği “Soğuk Kuyu”, “Sabah Namazı” ve “Koca Arap” dansları ile ilgili sözlü kültürde yaşayan anlatılar oldukça kısa olmakla birlikte, müzik ve dans kültürümüz açısından çok değerlidir. Geçmişten bugüne doğru gelirken danslarımızın yeterince ilgi odağı olmasına rağmen çıkış öykülerinin gereken ilgiyi görmemiş olması da konuyu ilginç ve değerli kılan bir başka nedendir. Bu danslara eşlik eden ezgilerin, sözsüz yani bütünüyle çalgısal ezgiler olması, öykülerinin bilinmemesinin ve buradaki öyküleri değerli kılan nedenlerden biridir. Zira sözlü ezgiler olan türkülerin ortaya çıkış öyküleri çoğu zaman türkü metinlerinden hareketle oluşturulmaktadır. Söz konusu dansların öyküleri, aşağıda yer almaktadır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dans Öyküleri 1: Soğuk Kuyu Zeybeği

Soğuk Kuyu zeybek oyunu hakkında rivayetlerden birine göre, Aydın-Muğla çevresinde nam salmış Cerit Osman Efe, Madran dağında bir soğuk kuyu başında otururken, suyun soğukluğuna izafeten bu oyunu icat eder. Rivayete göre, Soğuk Kuyu zeybeği adlı müzik ve oyun ve oyunun adı böyle ortaya çıkmıştır (Gazimihal 1991:177).

Bu ezginin adı hakkında Aydın'da dolaşan iki rivayet var. Birincisine göre Soğuk Kuyu Zeybeği, adını Çine taraflarında aynı adlı bir kuyudan almış. İkincisine göre ise, bugün Aydın'da Soğukkuyu semtinde aynı adlı bir kuyu varmış. Bugünkü gibi, o dönemde de kahvelerin sıralandığı bu yerlerde zeybekler oturur, soluklanırlarmış. Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren, zeybekler bu kahvelerde buluşurlar, hatıralarını dillendirirler ve eğlenirlermiş. Zeybekler bu sevinç ve coşkuyu Soğukkuyu denilen bu yerde, oyunla yansıtmışlar. Bu nedenle bu ezgi ve dans buranın adını almış. Sözlü kaynaklardan elde ettiğimiz bilgilere göre, savaş sonrasının sevincini anlattığından bu zeybek havası coşkuludur; figürlerinde atiklik ve çeviklik vardır (Tenekeci 1999).

Dans Öyküleri 2: Sabah Namazı Zeybeği

Sabah Namazı Zeybeği hakkındaki bir rivayette ise, adı bilinmeyen bir zeybeğin, her sabah erken saatlerde, bölgenin namlı bir pehlivanının hareketlerini taklit ederek idman yaptığı, oyunun da onu taklit etmek üzere kurulmuş olduğu söylenir. Gazimihal'in (1991: 177) Sabah Namazı Zeybeğinin ilk oynanışına dair verdiği rivayet de buna benzerdir: "Bu oyun pehlivan bir zeybeğin, o yöre güreşinde geçen belirli hareketlerinden kalmadır."

Sabah Namazı adıyla bilinen ve köy düğünlerinin en sevilen zeybek danslarından biri olan bu dansın adıyla, icra ortamı ve icranın sosyal ortamdaki işlevi arasında bir ilişkinin varlığı tespit edilmiştir. Bu ad, bu zeybek ezgisinin ve dansının icra zamanı hakkında bilgi vermektedir. Bölgede yaptığımız araştırmalardan hareketle, dansın icra ortamını kısaca şöyle tanımlayabiliriz: Köy düğünlerine, her takımı bir davul, (bazen iki) iki zurnadan (solo zurna ve dem zurna) oluşan iki takım davul-zurna gider. Gece boyunca ve sabaha kadar devam eden düğünde, bu takımlardan biri yorulunca, diğeri çalar. Davul-zurna sesi gece boyu kulaklarda çınlamasına rağmen, özellikle gece saat üçten sonra içkinin ve yemeğin de etkisiyle insanların üzerine bir ağırlık çöker. Böyle bir ortamda, bir müddet, müzik de dâhil her şey durur, sadece sessiz ve ağır bir şekilde her masada bulunanlar kendi aralarında sohbet ederler. İşte, şafağın ağarmak üzere olduğu, sabah namazına yakın böyle bir zamanda, müzisyenler bu durumu fark ederler; herkes gevşemiş, ortalık iyice sessizleşmiştir. Bu sessiz ortamda davulcu "güm" diye davula vurur. Davulun gür sesiyle herkes irkilir; düğünün devam ettiği tekrar hatırlanır. İşte, o anda çalınan ezgi Sabah Namazı Zeybeğidir. Ezgi tiz seslerle devam eder. Bu "havanın" böyle bir ortamda çalınması, "yeter gari dinlendiğiniz, kalkın gari oynayalım" anlamına gelir. İçlerinden biri çıkar, oynar. (Tenekeci 1999). Bazen de bu ezginin çalınmasını beklerken düğünün sessiz ortamından biri zurnacıya "haydi arkideş sabah namazını gıldırive gari (arkadaş, sabah namazını kıldır artık) diye ünler, seslenir. Ve böylece "Sabah Namazı" başlar. Aydınli müzisyenlerin anlattıklarına göre (Tenekeci 1999, Acar 1999, Halat 1999), Sabah Namazı Zeybeğinin geçmişten günümüze köy düğünlerindeki icra ortamları genellikle bu şekildedir. Bugün, bu zeybek ezgisinin daha farklı ortamlarda da icra edildiği tespit edilmiştir.

Dans Öyküleri 3: Koca Arap Zeybeği

Aydın yöresinde Koca Arap Zeybeğinin ortaya çıkışına neden olan olay şöyle anlatılır: Aydın Çiftkahveler mevkiinde, düğünün birinde, Kara yağız, iri yapılı (koca Arap gibi) biri, hep



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

aynı oyunları oynaya oynaya bıktığından, o gün çok değişik bir oyun oynamak ister. Kendi kendine, “bir gün de kendi mırıldandığım oyun havasına oynayayım” der. Müzisyene doğru eğilip; "bana şöyle bir zeybek çal" diye, ezgiyi zurna sanatçısının kulağına söyler. Zurnacı da usta bir müzisyenmiş ki, adamın kulağına mırıldandığı müziği anında çalar, seslendirir. Koca Arap böylece meydana oynamaya başlar. Bu olay Koca Arap Zeybeğinin doğuşuna neden olur. Zaman geçtikçe oyun çevrede yaygınlaşır; oynayanlar oyunu ilk oynayan iri kıyım Koca Arap lakaplı kişiyi hatırlarlar ve böylece bu oyuna “Koca Arap Zeybeği” adını verirler. Koca Arap, çok güzel oynadığı için söz konusu ezgi ve oyun, zamanla halk arasında oyunu “ilk oynayan” o şahsın adıyla yayılır (Tenekeci 1999).

Koca Arap Zeybeğinin ortaya çıkışıyla ilgili benzer bir rivayet ise şöyledir: Köyün birinde düğün yapılmış. Akşam ateşler yakılmış. O sırada Koca Arap lâkaplı esmer, iri yarı bir erkek, düğün evinde bolca yemek bulunduğu için, yemek yemek maksadıyla düğüne gelmiş. Ateşin yanından geçerken, düğündekilerden biri, "Koca Arap hadi şöyle bir dönüver," demiş. Davul-zurna ekibi de adamın ayak hareketlerine uygun değişik bir müzik çalmış. Arap da güzel bir zeybek oynamış. O günden sonra bu oyuna Koca Arap Zeybeği denilmiştir (Eğriboyun 1999; Kemcen 1999).

İkinci rivayete göre, böyle bir ezgi zaten vardır ancak bu ezgiye en iyi şekilde o kişinin oynaması veya seyredenlerin o zeybeği oynayanlar içinde en çok o kişiyi beğenmiş olmaları, kişinin isminin o zeybek ezgisi ve oyununa verilmesine neden olmuştur: “Koca Arap”.

Batı Anadolu özellikle de Aydın yöresi müzik kültürü hakkında geniş bir bilgiye sahip, Aydınli mahalli saz sanatçısı Emin Tenekeci'nin verdiği bilgiye göre, Kuroğlu, Elifoğlu, Kadioğlu gibi zeybek danslarının ortaya çıkış hikâyeleri de Koca Arap'a ait ikinci rivayete benzeyebilir. Yani, aynı adlı bu zeybek ezgileri ve oyunları, zamanla en iyi oynayan kişinin adını alarak, ona mal edilmiş olabilir. Bununla birlikte, benzer bir durum Kerimoğlu zeybeği için söz konusu değildir. Çünkü Kerimoğlu, Muğla-Yerkesik dolaylarında yaşamış bir zeybek olarak bilinir. Yine, Tenekeci'nin verdiği bilgiye göre, Kerimoğlu Zeybeğinin ezgisi, Kerimoğlu türküsünden önce vardır. Daha sonra, türkü yakıcılar tarafından, Kerimoğlu adlı zeybeğin yaşantısını anlatan sözler bu ezgiye koşulmuştur ve türkü ortaya çıkmıştır. Bu olgu, kuşkusuz, bölge içi ezgi kalıplarındaki süreklilik ve ezgilerin sözlü kültürdeki değişimi ve çeşitlenmesi (varyantlaşması) süreciyle ilgili olmalıdır.

Bugünkü Aydınlıların yukarıdaki iki rivayetle tanımladıkları Koca Arap, düğüne gelen irikiyım, “babayiğit bir adamdır” ama onun efeliğinden açıkça bahsedilmez. Bununla birlikte, Koca Arap adıyla anılan bir çetenin Aydın yöresinde yaşamış olduğu tarihi kayıtlarda mevcuttur. Bu çetenin, devrin diğer çeteleri olan Yörük Osman, Çakırcaoğlu Ahmet, Deli Mehmet, Büyük Cerit, Küçük Cerit, Çallı Veli, Parmaksız Arap, Harputlu Ömer, Kürt Mustafa, Bakirli ve Piç Osman çeteleriyle birleşerek, 1883'te çok büyük bir eşkıya grubu meydana getirdikleri ve Milas'ın Güllük ilçesinde baskınlar düzenledikleri ve bu çetelerin çoğunun Osmanlı Rus savaşına katıldıkları bilinmektedir (Yetkin 1996: 66). Ancak, Koca Arap oyununun ortaya çıkışı hakkında anlatılan öykülerde ya da sözlü kültür anlatılarında, bu iki karakter arasında açık bir ilişki kurulmamaktadır. Benzerliğin ortak lakap ile sınırlı olduğu anlaşılmaktadır.

Dans Adlandırmaları ve Dansların Ortaya Çıkış Öyküleri Arasında İlişkiler

Zeybek danslarının ilk ortaya çıkışlarıyla ilgili tespit ettiğimiz rivayetler, belirli bir dans yaratımının kökenini, sözlü kültürün doğasına uygun bir şekilde açıklarken aynı zamanda bu



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

dansların ve ezgilerin adlandırılmalarındaki yaklaşımı da açıklamaktadır. Genellikle, bu adlar Aydın çevresinde yaşamış zeybeklerin adlarıdır. Bu bağlamda, dikkatimizi çeken soru şudur: Zeybek danslarının zeybeklik yapmış kişilerin adlarıyla anılmasının, zeybek kültürünün müzik ve dans sanatına yansması dışında, bu “yiğit” kişilerin oyuna düşkünlüğü veya oyunlarıyla da ün kazanmaları ile ilişkisi var mıdır? Yazılı ve sözlü kaynaklarda, kimi zeybeklerin dans icrasındaki becerilerinden bahsedildiğine rastlanmaktadır. Örneğin, Kozalaklı Mehmet Efe köye indiğinde, hatırı sayılır dostlarını kıramayarak, İnbol kahvesinde zeybek oynardı (Burhan 1969). Çakırcalı Mehmet Efe, İzmir mahpushanesinde dördüncü ferhanede yatarken, arada bir zeybek oynadığından bahsedilir. Böyle günlerden birinde, arkadaşı Karaoğlan, bağlamasıyla, önce "Ağır Zeybek Oturak havası" sonra da, bir zeybek oyun havası çalardı. Sözlü tarih verilerinde işte bu andan itibaren ortam şöyle tasvir edilmektedir:

“...Adetti, oyuna ilk Çakırca'nın (Çakırcalı Ahmet'in) oğlu (Çakırcalı Mehmet) kalkardı. Mehmet Efe'yi yakından tanıyanlar bu civarda belki de Ege'de eşine rastlanmaz derecede güzel zeybek oyunu oynardı, derler. Bunun içindir ki efe oyuna kalktı mı, bütün ferhaneler boşalıncasına mahpuslar koşarak gelirler, onun oyununu seyre dalarlardı. Bu görülmeyecek bir oyun muydu? Çakırca'nın oğlunun zeybek oyunu oynarken yaptığı figürler dillerde destan idi. Bu oyunu gören ve seyreden kimseler parmaklarını ağızlarına götürürler, hayranlıklarını gizleyemezlerdi (Dural 1999: 71).

Zeybeklerin, dağ hayatı içinde ve dışında; özellikle de düğünlerde zeybek oyunu oynadıklarına dair bilgiye sahibiz. Üstelik onlar, bu oyunu, sıradan, her hangi bir insanın zeybek oynaması gibi değil, zeybeklik teşkilatı içindeki törelerin gerektirdiği kurallar çerçevesinde oynarlardı. Bir başka deyişle, "dağların kanunu"na göre yaşayan zeybekler için, onların adını taşıyan bu "oyun", yani “zeybek oyunu”, dağ hayatının değişmez kuralları unutulmadan oynanmaktaydı. Zeybek havalarına, oyunlarına adları verilen efeler tek başına, ağır ağır ve istedikleri kadar oynarlardı. Oyun süresi tamamen kendilerine bağlıydı. Kızanlar ise, toplu halde, daha kıvrak oynarlardı (Şopolyo 1954:52; Özkaynak 1946: 28-29). Zeybeklik teşkilatının reisleri olan efelerin her birinin çetesi kendi adlarıyla anılmaktaydı. Öyleyse, efe, aynı zamanda her zeybek grubunun temsilcisi durumundaydı. Geçmişte, zeybeklik kurumunun birer temsilcisi olan efelerin adları bugün de, bütünüyle bu kurumun hayat tarzını yansıtan zeybek danslarının adlarını oluşturarak, zeybek kültürünü temsil işlevini sürdürmektedir.

Bu bilgiler ışığında, zeybek danslarının ortaya çıkışları ve adlandırılması hakkında şu genel sonuca varmak mümkündür: Ezgilerin adlarından ezgilerin tasnifine; giyim-kuşamdan dans hareketlerine kadar her bir unsuru zeybeklik kültürüne bağlı olarak adlandırılan zeybek dansı zeybeklik teşkilatının temsilcileri olarak, toplumda belirli ve belirleyici karakterler olarak öne çıkmış efelerin adlarıyla anılmaktadır.* Halk arasında ise, danslara bu adların verilmesi veya ilk ortaya çıkışları, bu varsayımdan hareketle, rivayet niteliğindeki birer anlatıya bağlanarak açıklanmaya çalışılmıştır. Vurgulanması gereken diğer bir olgu da, zeybek müziği ve zeybek danslarının öyküsü ne olursa olsun (Koca Arap Soğuk Kuyu, Sabah Namazı) her birinin, bir kültürel değer olarak “yiğitliği” sanatsal bir formda anlatması ve yaşatmasıdır. Bir başka deyişle, söz konusu dansların, Türk kültürünün köklerinden beslenen bir yiğitlik imgesi oluşturması ve bunu kültürel bir değer olarak sonraki kuşaklara iletmesi zeybek dansının

* Zeybeklik geleneği ve teşkilatın yapısı, türkülerin ve dansların adları, tipleri, icra ortamları, yapısal ve işlevsel bütün özellikleri hakkında bkz Mirzaoğlu 2000a; Mirzaoğlu 2000b; Mirzaoğlu 2014; Mirzaoğlu 2015.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

doğasına özgü en önemli özelliktir. Bu bağlamda belirtilmelidir ki, dansın, özellikle “ağır zeybeklerin” tek kişinin özgürce oynaması üzerine kurulan koreografisi de yiğit tipinin çarpıcı bir biçimde sergilenmesini sağlamaktadır. Kökeninde tek kişilik olduğu bilinen zeybek dansının yapısal özellikleriyle birlikte adları ve mevcut öyküleri arasında ilişkiler kurulması mümkündür.

SONUÇ

Batı Anadolu sözlü kültüründe, zeybek danslarının ortaya çıkış öyküleri niteliğindeki kısa anlatılar sayıca az olmakla birlikte bazıları bölgede yaptığımız araştırmalarda tespit edilmiştir. Tespit edilen anlatı veya öykülerin dansların adlandırılmasıyla ilgili olduğu ortaya çıkmıştır. Dans adlandırmalarında, toplumda öncü, belirli efelerin adlarının, dansların geneline bakıldığında, en yaygın adlandırma biçimi olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Zira Anadolu halk danslarının bütününe bakıldığında, toplumda öncü olmuş kişi adlarının sıklıkla dans adlandırılmalarında kullanıldığı tespit edilmiştir (And 1964). Aynı tür adlandırma genellikle türküler için de geçerlidir.

Bu sınırlı araştırmada, dans öyküleriyle adlandırmalar arasındaki ilişkinin ikinci bir yönü ise, dansın ilk ortaya çıktığı mekân ile ilişkili olarak adlandırması ve öylece kimlik kazanması olgusudur. Örneğin “Soğuk kuyu zeybeği” bu ilişkiyi gösteren bir örnektir.

Ele aldığımız üç zeybek dansının ortaya çıkış öyküsü de adlandırma açısından farklı yaklaşımları ortaya koyacak niteliktedir. Örneğin “Sabah Namazı Zeybeği” dikkate alındığında öykünün adlandırmayla doğrudan ilişkili olduğu görülür. Yöre düğünlerinde sabah namazına yakın bir vakitte, şafak sökerken davul ve zurnanın aynı adlı ezgiyi çalması ve oynanması/ icra edilmesi, dansta zamanın ve zamanlamanın önemini anlatmaktadır. Dansın öyküsünden elde ettiğimiz diğer bir çıkarım ise, bu dansın içeriğinde zaman ve hareketin birlikte önem kazanmasıdır. Dansın bir tür ritüel gibi, kalıplaşmış bir icrası vardır. Düğünün sabaha kaşı sustuğu yerde sessizliğin hâkim olduğu bir geçişten sonra, güne aynı ritimde yeniden başlanır ve düğün kaldığı yerden devam eder. Bu bağlamda, dansın ritmi, yaşamın ritmini oluşturur, onu temsil eder ve yaşama eyleminin sürekliliğini sağlar. Şafak sökerken, vakit sabah namazına yaklaşırken müzisyenler hareketlenir, Bu sessiz ortamda davulcu “güm” “güm” diye davula vurur. Davulun gür sesiyle herkes irkilir, harekete başlar; ve düğünün devam ettiği tekrar hatırlanır.

Soğuk Kuyu Zeybeği de, Sabah Namazı Zeybeği gibi zeybek adı ile anılmayan bir ezgi ve danstır. Bu dansta ise dikkatimizi çeken, dans adını zeybeklerin dağlardaki dolaşım alanından almış olmasıdır. Birinci öyküde Madran Dağında bulunan Soğuk bir kuyu önem kazanırken, dans öykülerinden ikincisi, zeybeklerin toplanıp eğlendikleri kahvelerin bulunduğu mevki adının dansın adı olarak bugüne gelmiş olabileceğini belirtmektedir. Her iki durumda da zeybeklerin mekân ile ilişkilerine değinen bir öykü ile karşılaşmaktayız. Bu öykülerde dolaylı bir biçimde dikkatimizi çeken bir diğer olgu da zeybeklerin ve efelerin sanatsal yaratıcılıkları olmalıdır.

Her üç zeybek dansının da sözsüz ezgilerden oluşması, eski efelerin özgürce icra ettikleri ağır zeybek danslarından olması onların ortak özelliklerindedir. Müziğin ve dansın süresinin efenin isteğine göre belirlendiği dönemlerde efeler, en az 20 dakika oynarlarmış. Yiğitlik sembolü zeybek dansının, zaman ve mekân ile sınırlandırılmayan yapısı, icraları ve öyküleriyle günümüze kadar ulaşmıştır. Zeybek dansının zaman ve mekân ile sınırlandırılmayışı, kanımca onun epik karakteriyle ilgilidir. Destan kahramanının dağlardan



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ovalara uçsuz bucaksız bozkırlarda; sınırsız bir coğrafyada özgürce at koşturması gibi, zeybek geleneğinde de bu olgu mevcuttur ve onun sanatsal bir üsluba yansımaları en belirgin biçimde dans ile günümüze ulaşmıştır (bk. Mirzaoğlu 2016).

Sonuç olarak, toplumlar için yalnızca müzikal bir hareketten çok fazla anlam ifade eden dans, sosyal ve kültürel kimliğin göstergesi, toplumu uzlaştırıcı, sanatsal bir etkinliktir. Dans, geleneksel kültürün giyim kuşamdan müziğe, sembolik anlamlardan kalıplaşmış davranışlara, mimik ve jestler ile beden diline kadar birçok alana ışık tutacak nitelikte karmaşık bir alandır. Bu bağlamda, dans araştırmalarında dansın anlam ve işlevini araştıran bağlam merkezli çalışmaların dans öykülerine de odaklanması ve bu alanda ayrıntılı araştırmalar yapılması gereklidir.

KAYNAKLAR

- ACAR, Besim (1999), Zurna sanatçısı ile 12.3.1999. 13.3.1999 ve 27.3.1999 tarihlerinde Germencik'te yapılan görüşme, gözlem ve derleme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- AND, Metin (1974) Türk Köylü Dansları, İstanbul: İzlem Yayınları.
- BURHAN, Sabahattin (1969), Kozalaklı Mehmet Efe. (Roman yılında 211 yılında 2 cilt halinde Bilge Kültür Sanat Yayınlarından 2 cilt olarak yayımlanmıştır).
- DURAL, Halil (1999), Bize Derler Çakırca/ 19. ve 20. Yüzyılda Ege'de Efeler. (Ed. Sabri Yetkin), İstanbul: Numune Matbaacılık, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- EĞRİBOYUN, Basri (1999), Doğum yeri ve yılı Germencik (Aydın) 1955 doğumlu zurna sanatçısı ile 12.3.1999 tarihinde Germencik ilçesinde yapılan görüşme ve gözlem notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- EROL, Mustafa (1999) Zeybek kültürü hakkında birçok bilgi derlediğimiz Mustafa Erol ile 14.4.1999 tarihinde Köşk ilçesi Başçayır köyünde yapılan görüşme ve gözlem notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp (1999), Türk Halk Oyunları Kataloğu I, (Ed. Nail Tan), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- HALAT, Ali (1999), Doğum yeri ve yılı Kocagür köyü (Aydın) 1933 olan emekli zurna sanatçısı kahveci ile 24.3.1999 tarihinde Kocagür köyünde yapılan görüşme ve derleme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- KEMCEN, Faruk (1999), Doğum yeri ve yılı Germencik 1956 olan davul sanatçısı ile 12.3.1999 tarihinde Germencik'te yapılan görüşme ve gözlem notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2000), "Müzikal Ses ve Hareketin Gücü: Zeybek Danslarının İşlevleri", Folklor/Edebiyat, 2000, Cilt: 6 Sayı: 24.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2000), Zeybek Türküleri ve Dansları, (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2001), "Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri", Türkbilig 2001/2: 76-91.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

MİRZAOĞLU, F. Gülay (2014), “Zeybeklik Geleneği Bağlamında Efe, Zeybek ve Kızan: Kavramlar, Tanımlar ve Törenler”, Acta Turcica, Yıl VI, Sayı 2, Temmuz 2014 “Kültürümüzde Efe”, Özel Sayısı, (Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun). http://actaturcica.com/media/2014-07/vi_ii_06.pdf

MİRZAOĞLU, F. Gülay (2015), Halk Türküleri, Ankara: Akçağ Yayınları,

MİRZAOĞLU, F. Gülay (2016), “Zeybekten Epiğe, Epikten Zeybeğe: Kültürel Süreklilik Bağlamında Dede Korkut Boyları ve Zeybek Danslarında Yiğitlik İmgesi”, Türklük Biliminde Bir Ömür Tofiq Hacıyev Kitabı, (Ed. B. Atsız Gökdağ, Nazım Muradov), Ankara Akçağ Yayınevi, 335-366.

ÖZKAYNAK, Kemal (1946), Efelerden Haber, Aydın: CHP Halkevi Basımevi.

ŞOPOLYO, E. Behnan (1954), "Efe, Zeybek, Kızan Yaşayışları ve Adetleri." Türk Yurdu 1 (234):43-45.

TENEKECİ, Emin (1999), Doğum yeri ve yılı Belastina (Bulgaristan) 1948 olan mahalli sanatçı ile 7. 3. 1999, 14.3.1999, 16.3.1999. 21.3.1999, 27.4. 1999. 1.5. 1999, 9.9.1999 tarihlerinde Aydın'da yapılan görüşme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F. G. M. arşivindedir.

YETKİN, Sabri (1996), Ege'de Eşkiyalar, İstanbul: Numune Matbaacılık, Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 35.

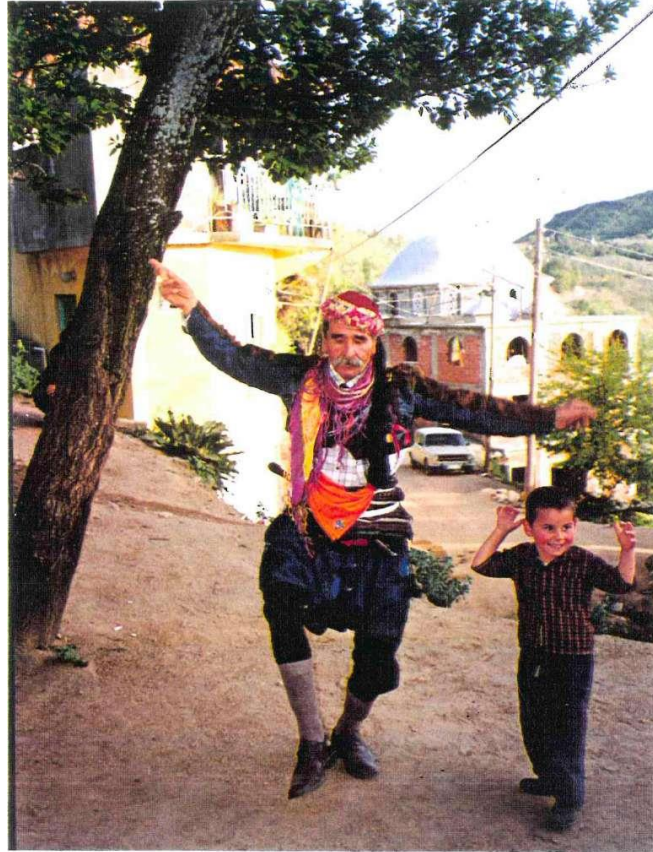


Foto 1: Aydın-Köşk- Başçayır köyünden Mustafa Erol Efe (1999). Zeybek dansı icrasında kollar havada yürürken. Foto, kuşaktan kuşağa aktarımın açık bir göstergesi.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

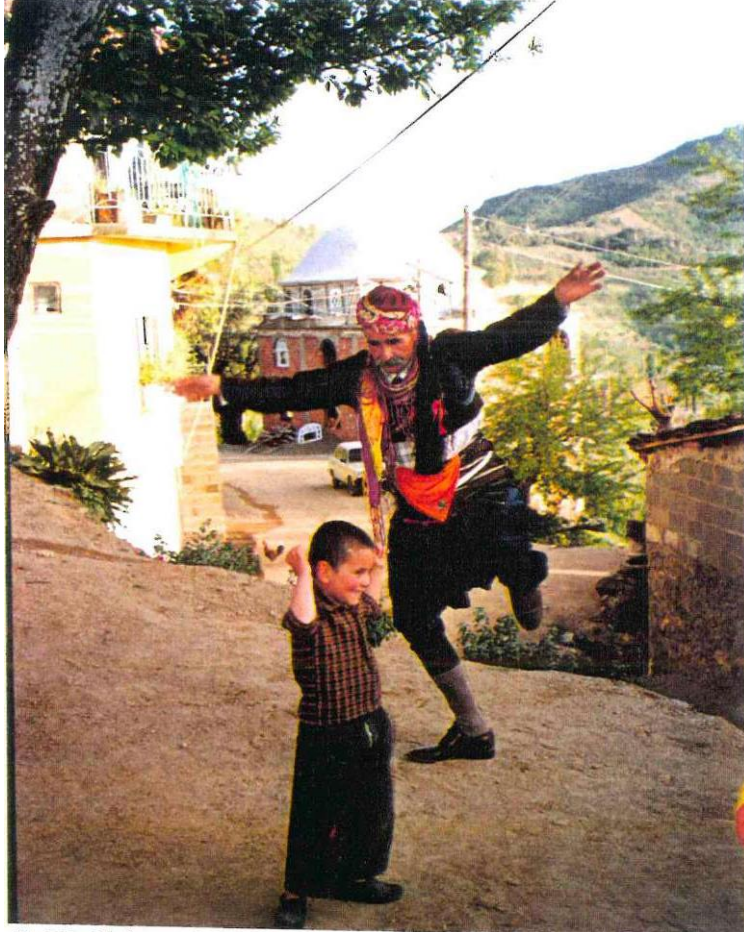


Foto 2: Aydın-Köşk-Başçayır Köyünden Mustafa Erol Efe (1999). Zeybek dansının karakteristik hareketlerinden biri olan “tek ayak üstünde döne döne oynarken...”



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

TASAVVUF RİTÜELLERİNDE MÜZİK VE RAKSIN İŞLEVİ*

Fatih SOLMAZ**

Özet

Mayası toprak olan insanı aşk suyuyla yoğuran tasavvuf ve onun müziği, İlahi olana sevgi yoluyla ulaşmayı amaçlayan inanç felsefesidir. Anadolu'da XI. yüzyıldan sonra derviş ozanların ve gönül erenlerinin vasıtasıyla yayılan tasavvuf hareketi kısa sürede Oğuz Türkleri arasında kabul görmüş ve yeni bir hayat tarzının dizayn edilmesine zemin hazırlamıştır. Tekke etrafında teşekkül eden bu hareket, İslam inancının yayılmasında ve gönül fetihlerinin gerçekleşmesinde önemli bir işlev görmüştür.

Tekke etrafında gelişen ve kendisine has ritüelleri ile hayat bulan, inanç ile erkânın, aşk ile sözün birleştiği tasavvuf musikisi, raksın ve ritmin ritüellerde vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Anadolu'da yayılan hemen her tasavvuf hareketinde müzik ve dans vardır. Örneğin Kadiriilerdeki cehrî zikirler, Mevlevilerdeki semâlar, Alevîlerdeki semâhlar yine müzik ile raksın bulunduğu ritüellerdir. Ayrıca Anadolu'nun gönül coğrafyasını canlandıran, İslam inancıyla beraber muhabbeti de işe koşan tasavvuf ritüelleri kendisine bağlı olanları, müzik ve raks ile iyiye, güzele yönlendirmiştir. Bu müzikli raks tasavvuf çevrelerinde önemli anlamlar ihtiva etmektedir. İlahi olana dönülen ve esrimeyle beraber Tanrı muhabbetine vasıl olmak niyetiyle gerçekleşen bu danslar, birlik ve beraberliğin, inanç ve kardeşliğin, kesrette vahdet olmanın, ummanda damla olmanın sembolik anlamlarını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle müzik ve dans; evrenin dönüşüyle insanın dönüşünün aslında bir olduğunu, “Hayy'dan gelip Hü'ya” gidildiğini göstermektedir. Benzerlik ve taklitle doğrudan ilişkili olan bu danslar İslam inancının ve tasavvuf ahlâkının aktarılıp öğretilmesini sağlamakta, birliklik içerisinde toplumsal dayanışma ve kardeşliğin yaygınlaşmasında yardımcı olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İslam, tasavvuf, müzik, raks, aşk.

MUSIC AND RAKS/DANCE FUNCTION IN SUFİ RITUALS

Abstract

Sufism and its music, which knead a person whose yeast is Earth with the water of love, is a philosophy of faith aimed at achieving the Divine through love. XI in Anatolia. after a century, the Sufi movement, which spread through dervish bards and volunteers, soon became accepted among the Oğuz Türkleri and laid the groundwork for the design of a new way of life. This movement, which was formed around the Tekke, played an important function in the spread of Islamic faith and the realization of heartfelt conquests.

Sufi music, which developed around the lodge and came to life with its unique rituals, where faith and Erkan, love and word are combined, has become an indispensable element of Raksın and rhythm in rituals. Almost every Sufi movement that spreads in Anatolia has music and dance. For example, cehrî dhikras and Raks in the Kadiri, semâ in the Mevlevî, semahs in the Alevîs are rituals where music and Raks meet. In addition, the Sufi rituals that revived the heartland of Anatolia and ran the conversation along with the Islamic faith led those who adhered to it to good and good with music and raks. These musical Raks have important meanings in Sufi circles. These dances/Raks, which return to the divine and take place with the intention of being at the conversation of God along with marijuana, express the symbolic meanings of unity and unity, faith and brotherhood, being vahdet in keshrette, being a drop in ocean/oman. Music and raks in other words; it shows that with the return of the universe, the return of man is actually one, that is, “from Hayy to Hu”. These dances, which are directly related to similarity and imitation, provide the transmission and teaching of Islamic faith and Sufi morality, and help in the spread of social solidarity and brotherhood in unity.

Keywords: Islam, Sufism, music, raks, love.

* Bu bildiri metninin hazırlanmasında, sunumunda rehberliğini ve yardımlarını esirgemeyen hocam Prof. Dr. Gülay Mirzaoğlu'na teşekkür ederim. Ayrıca Alevîlik konusunda değerli bilgilerini bizimle paylaşan Uzm. Hasan Çelik'e gönülden saygılarımı sunarım.

** Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, solmazfatih93@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4777-1649



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Giriş

Allah'a sevgiyle ulaşma yolu olarak kısaca tanımlayacağımız tasavvuf hareketi, şeriat bilgisinin yanı sıra ilahî aşkı da merkeze alan inanç felsefesidir. Temel dayanakları Kur'an ve hadisler olan bu hareketin amacı; bireyi ve toplumu kemâlata erdirmektir. Tasavvuf, insanı toplum ahlakı açısından terbiye eden ve Allah'a yakınlaştırmak için insanı yasaklardan, kötü davranışlardan uzak tutan ve birtakım dersleri, yaptırımı, erkânları olan dini yaşam tarzıdır. İslami kaynaklara göre Tasavvuf hareketi ilk olarak Hz. Peygamberin vefatından sonra ortaya çıkmıştır. Hz. Peygamberin sade ve manevi hayatını temel alarak doğan bu anlayış, insanı ahlaki olgunluğa erdirmeye ve onun kemâl sıfatlarını geliştirmeye hizmet etmiştir. Kısaca tanımlamak gerekirse tasavvuf İslâm dininin özü ve ruhudur. Zahiri ilimler İslam'ın bedenini ifade ederken bâtını ilimler yani tasavvuf İslam'ın ruhunu temsil eder (Kara, 1990: 19). Bu ruhu taşımanın bir başka anlamı da Hz. Peygamberin söylediği gibi en çetin savaşa başlamak anlamındadır: “**En büyük savaş, Cihâd-ı Ekberdir**” yani kişinin kendi iç dünyasında nefesine karşı verdiği savaştır (Çelik, 2014: 89). Süleyman Uludağ'a göre (2014: 27), tasavvuf bir hâl ilmidir, bilmek ve tatmak için yaşamak gerekir.

İslam dininin Arap yarım adasından dışarıya yayılmasıyla birlikte -dört halife döneminden sonra- devlet gelirleri artar bu da devlet ve halk nazarında bir dünyevileşmeye neden olur. Fakat bazı Müslümanlar bu ortamdan uzaklaşarak zühdi (sade) bir hayat yaşamaya yönelirler. Zahid olarak bilinen bu insanların münzevi yaşantıları İslam tasavvufunu şekillendirir ve sonraki yıllarda bu şahısların yaşantılarını örnek alan pek çok yönelim ve akımlar ortaya çıkar. Zühd döneminde ortaya çıkan bu akımlarda herhangi bir tarikat görülmez. Bu dönemdeki zahidlerin örnek aldıkları insanlar Hz. Peygamber ve onun sahabeleridir. Veysel Karanî, Hasan Basrî, Caferî Sadık, Ebu Haşim Kufî, Sufyan-ı Servî, İbrahim bin Ethem, Davut Tai, Şakik Belhî, Abdullah bin Mubarek, Fudayl bin İyaz, Rabiâtü'l-Adeviyye¹⁰ bilinen zühd dönemi erkek ve kadın mutasavvıflardır (Şahin, 2021: 20).

Zühd döneminden sonra tarikatların ilk örnekleri görülmeye başlanır. Bu tarihten itibaren de tarikatlar her yüzyılda bünyesine bir şeyler alarak, zenginleşerek, değişip dönüşerek varlığını devam ettirir. XIII. yüzyıldan itibaren ise ekolleşmeye başlayan tasavvuf hareketi, büyük tarikatların doğmasına zemin hazırlar (Kara, 1990: 37). Muhâsabîyye, Melâmîyye, Kassârîyye, Teyfurîyye ve Cüneydîyye adları bilinen ilk tarikatlardır. Bu tasavvuf hareketleri kısa sürede tüm İslam coğrafyasına yayılır. Kurulan ve yaygınlaşıp genişleyen bu akımlar, İslam'a geçmiş Türk toplulukları arasında da görülmeye başlanır (Şener vd., 2011: 60).

Her inanç sistemi ve edebiyatı kendisini üreten toplumun geçirdiği siyasi, sosyal ve ekonomik değişimlerden etkilenir. M.S. 920 yılında Saltık Buğra Han'ın liderliğinde İslam'a geçen Türkler; düşünce, fikir ve inanç noktasında İslam dininin tesirinde kalarak yeni yeni bir tasavvuf anlayışı meydana getirmişlerdir. Bu geçiş döneminde eski Şamanist inanç sistemi ile İslam inancını kaynaştırmışlardır. Türklerin İslamiyet'e geçmesiyle birlikte düşünce dünyaları değişmeye başlamıştır. Gök Tanrı inancına sahip olan Türkler, İslam dininin pratik hayata getirdiği kolaylık ve değerlerin korunmasına yönelik dikte ettiği kutsiyet, bu dinin Türkler arasında hızlıca yayılmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim İslam'da da tek bir yaratıcı inancı olması, ailenin kutsal sayılması, birlik ve barışa önem verilmesi Türklerin Müslüman olmalarını kolaylaştırmıştır. İslam dinine geçen Türk boylarının düşünce dünyalarıyla birlikte inançlarında ve kültürlerinde de değişiklikler meydana gelmiştir (Solmaz, 2019: 9).

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için Margaret Smith'in *Râbia Bir Kadın Süfi* adlı kitabına bakınız.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İslam'la tanışan Türk şamanları, dervişleri, Tanrı'ya kitabî bilginin yanı sıra sevgiyle ulaşma yolu olan tasavvuf hareketlerinden göç yollarıyla etkilenirler. Türklerin İslamiyet'e geçmesiyle beraber inanç dünyalarında da bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Türkistan'da Ahmet Yesevî; bu değişim, dönüşümde ve dünyayı yeniden anlamlandırma konusunda önemli bir etkiye sahiptir. Yesevî'nin İslam'ı yorumlayışı ve felsefesini müritlerine, derviş-ozanlara anlatması/aktarması şiir, müzik ve raks ekseninde bir tasavvuf anlayışının Türkler arasında yayılmasını sağlamıştır (Solmaz, 2019: 10). Ayrıca Horasan ve Merv civarında şekillenen tasavvuf hareketleri, Büyük Selçuklu döneminde Türklerin tasavvufla daha içli dışlı olmalarına ve yine bu sebepten aralarında bâtinî hareketlerin yaygınlaşmasına zemin hazırlar.

1. Anadolu'da Tasavvuf ve Tarikatlar

Türkistan'ın Yesi şehrinde doğup dinî bir eğitim aldıktan sonra tasavvuf mecrasında yol alan Ahmet Yesevî gerek hikmetli konuşmalarıyla gerekse ahlakî, dinî değerleri konu alan şiirleriyle kendisine intisap etmiş birçok musikişinas, şair dervişi etkilemiştir. Ahmet Yesevî'nin fikirleri, kendisinden etkilenen musikişinas, derviş şahıslar tarafından "Yesevîlik" adıyla bilinen tasavvuf hareketi gelişmiş ve yine bu şahıslar vasıtasıyla yayılmıştır. Türkistan'da hayat bulup bir dalga misali merkezden çevreye doğru genişleyen Türk tasavvuf anlayışı; müzikli, rakslı, şiirli ritüelleri ile kısa süre sonra Anadolu'ya da yayılmıştır. Kısacası XI. yüzyılda İslam'ın ahlaki yaşayış ve değerlerini dörtlükler şeklinde halkın anlayacağı bir sadelikte dile getiren Türk atası Ahmet Yesevî, tarikatların ve onların çevresinde tekke ve tasavvuf müziğinin, raksının ve şiirinin ilk kurucusudur (Babinger, 2013: 78). Onun Türkistan da yetiştirdiği müritleri, hocalarının sade ve hikmetli söyleyişlerini dillerine destur edinerek dinî değerleri ve öğretileri konu alan müzik, dans ve şiirleriyle tasavvufu Anadolu'ya taşımışlardır (Solmaz, 2019: 12).

Eski adıyla Şaman, İslamlaşmakla birlikte ozan-dervişler adını alan şahıslar önemli bir misyon yüklenmişler ve Anadolu'nun kapılarını gönül fütuhatlarıyla açmaya çalışmışlardır. İslam'ın insan sevgisini, Müslümanlığın erdemlerini, din kardeşliğini ordulardan önce hareket ederek karşılaştıkları halklara anlatanlar ve onları ikna edenler bu Türkmen din adamları, ozanlardı. Bu din adamları yeni coğrafyada, düzeni ve birliği yeniden inşa etmişlerdir. Anadolu'da kurulan Bektâşîlik, Kadirîlik, Mevlevîlik gibi tarikatların yanında, Alevîlik gibi müstakil bir inanca benzer pek çok tasavvuf hareketleri teşekkül etmiş ya da İslam coğrafyasının farklı yerlerinden Anadolu'ya taşınmıştır (Ergin, Trhsiz: 111). Bu tarikatların ya da tasavvuf hareketlerinin ortak tarafları İslam öncesi inanç sisteminin birçok unsurunu içerisinde barındırmasının yanı sıra şiir, müzik ve raks ekseninde ritüellerinin olmasıdır.

2. Dansın Tarihi ve Tasavvuf Hareketlerindeki Yeri

Nerede ve ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle beraber, mağara resimleri dansın oldukça eski olduğunu göstermektedir. Eski kavimler, doğum, ölüm, hastalık, gündüz, gece, rüzgâr, yağmur gibi tabiat olaylarının nasıl meydana geldiğini bilmedikleri ve anlayamadıkları olaylar meydana geldiği zaman duydukları korkuyu ifade edemedikleri için, düşüncelerini vücut hareketleriyle ifade etmişlerdir (Eroğlu,1994: 3). Karşılaştıkları durumlara gösterdikleri tepkilerini, duygularını, sevinçlerini ve acılarını çevrelere vücut hareketleriyle, yani taklitlerle anlatmışlardır. Böylece kendi aralarında belli bir iletişim sağlayan sözsüz bir dil meydana gelmiştir. Yani bir kuş gördükleri zaman bu kuşun uçuşunu veya bir maymun, aslan, geyik vb. canlıları gördükleri zaman da bu canlıların davranışlarını taklit yoluyla anlatmışlardır. Ayrıca içgüdüsel olarak ortaya çıkan sevinç ve acı gibi duygularını doğal



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

olarak yaptıkları zıplama, dövünme, haykırış ve koşmaları andıran hareketlerle aktarmaya çalışmışlardır (Doğan, 2011: 66).

İnsanoğlunun kendini ifade etme yollarından biri dandır. Bu yönüyle dans, insanın eğlenme, dini amaçlı doğadaki taklit ve temsil ile gerçekleştirdiği eylemlerdir. Johan Huizinga, insanı homo ludens olarak tanımlar. Ona göre insan ne homo faber ne de homo narrans'dır. İnsan homo ludenstir, yani oynayan/dans eden bir varlıktır. Her şeyin kökeninde oyun/dans vardır ve yine kültür bu taklitten gelişmiştir (2018: 9). Dolayısıyla insanoğlunun yaşıyla dansın tarihi birdir. İnsanların yaptıkları dansın önde gelen amacı, dinsel ve büyüsel. İlkelerde dans, dinsel ve büyüsel amaçla kullanılmakta ve geçiş törenlerinde icra edilmektedir. Dans ayrıca, bir grubun kimliğinin ifadesinde ve muhafaza edilmesinde önemli bir işleve sahiptir (Mirzaoğlu, 2019: 132).

Şaman dansları Türk boylarında farklı özellikler gösterirler. Gök tanrı dini gereği yapılan erişirme-initiation-hasta sağaltımı gibi toplumsal amaçlarla yapılan törenlerde Şaman, dansı genelde bütün Türk boylarında benzer amaçla yapılır. Şamanın amacı göğe yolculuk yapmak ve içinde bulunduğu trans halini yansıtmaktır, ayrıca av ve savaş öncesi, sempatik büyü yoluyla hayvanı veya düşmanı etkileme amacı da bu törenlerin diğer işlevidir. Dramın kökeni olarak kabul edilen bu taklit eylemi, dans ve müzik vasıtasıyla Şaman toplum üzerinde güçlü bir etki bırakmaktadır (Ergin, Trhsiz: 112).

Şamanın yaptığı ve yönettiği törenlerde en önemli öğeler dans ve şiirdir. Bu nedenle Şamanın hem iyi bir ozan, hem müzisyen, hem dansçı ve hem de iyi bir taklitçi olması gerekir (Ergin, Trhsiz:112). Şamanlıkta tapınmalar musiki ve raks şeklinde gerçekleşmektedir. Şaman (oyun) elindeki davulun ritmine göre hoplayıp, zıplamaktadır. Şamanın her hareketi bir işlevi yerine getirirdi. Dinler, kutsalla iletişimi tanrı-insan ilişkisi temelinde bireysel bir zemin üzerine kursalar da söz konusu inançlar sosyo-kültürel yaşamın temel biçimlerinden ritüeller içinde toplumsallaştırılmakta ve kolektif paylaşımın konusu haline gelmektedir. Bu yönüyle ritüeller, dinlerin kendilerini ifade etme, toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmesinde önemlidir, ayrıca dindarlığın pratik boyutunun ötesinde toplumsal ve kültürel boyutuyla, sosyo-kültürel bağlamda bir anlam ve önem kazanmaktadır.

Türkler İslam'a geçmekle birlikte eski inançlarını ve geleneklerini, ayinlerini devam ettirmişlerdir. Bunlardan bir tanesi de dini törenlerde yapılan rakslardır. Tarikatlarda şamanlıktan gelen müzik, raks ve şiir İslam inancıyla bütünleşerek yaşamaya devam etmiştir. İslam dininde raks etmek haram değildir. Menşei Hz. Ali ve Hz. Ebubekir'e kadar götürülen tarikatlarda da raks görülmektedir. Süleyman Uludağ'ın belirttiğine göre Hz. Peygamber döneminde mescitte raks eden sahabeler vardır:

"Hz. Âişe'den (r.a.) rivayet edilmiştir. Hz. Âişe diyorki: Vallahi Resûllah'ı (s.a.v) hücrenin kapısının yanında dururken gördüm. Habeşîler Resûllah'ın (s.a.v.) mescidinde kılıç-kalkan oyunu oynuyorlardı. Oyunu seyredilemem için Hz. Peygamber beni ridâsıyla örtmekteydi. Sonra beni (oyunu seyredilemem için) ayakta durdurdu; ben usanana kadar bu vaziyette durdular.Yine bir bayram günüydü. Sudan'dan gelen siyahiler (mescitte Resullâh'ın huzurunda) kalkan-mızrak oyunu oynuyorlar ve raks ediyorlardı" (Uludağ, 2017: 63).

Tekke ve ocak muhitinde yetişen mutasavvıflar arasında da musikin, şiirin yasak olup olmadığı konusunda bazı tartışmalar ortaya çıkmıştır. Kur'an-ı Kerîm'de şiir ve musikiyi haram kılan ayetler yer almamaktadır. Hadislere bakıldığında ise şiir ve musikiye cevaz verenler olduğu gibi cevaz vermeyenler de vardır. Musiki ve şiirin cevaz olduğunu belirten hadisler sahih iken vermeyen hadisler zayıf ve ihtilaflıdır. Musikiye cevaz verilip



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

verilmediği yönündeki tartışmalar halk şiirinde de kendisini göstermiştir. Rind ve zahit çatışması bu tartışmanın şiirdeki ve sanattaki sembolleridir. Rind-meşrep şairler ve musikişinasları dinî kuralları göz ardı etmekle suçlayan zahitler, ibadetin şekilciliğinde kalmakla, İlahi nizamın ritmik varoluşuna anlamakla ve İlahi aşkı yansıtan şiiri görmemezlikten gelmeleriyle rind şairler tarafından eleştirilmişlerdir (Alvan, 2016: 25). İslam dini insanları hikmetle eğiten, onları yönlendiren şiire, müziğe ve tarikatlardaki raksa karşı değildir çünkü Hz. Peygamber de sahabeden birisine şiir okuduğu için hırkasını hediye etmiştir. Şiirden, müzikten ve rakstan hâsıl olan, hakikate sözcü olmasıdır. İslam âlimleri musiki ile de ilgilenmiş ve onun hakkında “*Musikî ve şiir âşîğın aşkını arttırır, bu yüzden helaldir. Fâsîğın ise fîskını arttırır, onlara haramdır*” diye görüşlerini yine şiirsel olarak ifade etmişlerdir. Şiir ve musikinin caiz olduğunu savunan mutasavvıflar ve âlimler aynı safta yer almış ve aynı görüşü paylaşmışlardır. Mutasavvıflar tekkede şevk ve aşkı arttıran bir vasıta olarak şiiri ve musikiyi kullanırken, âlimler ise musikide kâinattaki İlahi kaynağı aramışlardır (Alvan, 2016: 28; Solmaz, 2019: 10). Semazenler nasıl müzik eşliğinde aşkla dönüyorlarsa Kadirîler, Nakşibendîler, Rufaîler gibi birçok tarikatta şiir ve musiki eşliğinde cezbeye gelmişler ve ritüellerini bu iki unsur eşliğinde gerçekleştirmişlerdir.

3. Türk Tasavvuf Hareketlerinde Müzik ve Raksın İşlevi

Belli bir tarikatın üyesi olan insan, kendi kültürel mirasını öğrenip icra ederek ve yaşatarak kendisinden sonraki kuşaklara aktarır. Bu nedenle, konu ve amaç yönünden benzerlik gösteren danslar/rakslar, hareket ve anlatım yönüyle tarikattan tarikata farklılıklar gösterebilir. Dans, oyunun bir parçasıdır. Dans, duygu ve düşüncelerin vücut ile anlatımıdır. Tarikatların erkânlarında ise dans birleşmeyi, bütünleşmeyi söz ile değil hal ile yaşamayı ifade eder.

3.1. Mevlevîlik

Mevlevîlik, XIII. yüzyılda yaşamış Mevlana Celaleddin Rûmî'nin görüşleri ve tasavvufî düşünceleri üzerine, kendisinin ölümünün ardından şekillenen tarikattır.¹¹ Mevlana'nın öğretilerinden hareketle oğlu Sultan Veled tarafından tanzim edilmiş tasavvuf hareketidir. Mevlevîler tasavvufu müzik ve dans ile hemhal etmiş önemli bir tarikattır. Raksla gerçekleştirilen Mevlevî ayinlerine Semâ denilmektedir.

Mevlevîlik XIV. yy. 'da Anadolu'da yayılmaya başlamış ve geniş bir kitle arasında karşılık bulmuştur. Mevlevîlerin gelenekselleşmiş törenleri vardır ve ayinlerinde/ritüellerinde ney eşliğinde ilahi aşka dönerler, bu aşk dünyadan sıyrılmaya ve özüne dönmeyi ifade etmektedir.

Semâ aynı zamanda bir hareket ve dönmedir, kâinatın var oluş ve varlığını koruma sebeplerinin başında gelir. Dünya, güneş, ay, yıldızlardan atom parçacıklarına kadar her şey döner. Her varlık bir dönme hareketi içerisindedir. Bu bağlamda hareket ve dönme varlık âleminin esası, varoluşun en temel unsurudur. Semâ ise bu varoluşun sembolize edilmiş hâlidir. Dünyanın kendi etrafında döndüğü gibi, semâzen de kalbinin etrafında döner. Dünya kendi etrafında dönüp dururken bir de güneşin etrafında döner. Semâzen de kendi etrafında dönerken aynı zamanda şeyhinin etrafında (kutup noktasında) dönmüş olur (Top, 2020: 172).

Müzikli Semâ raksları/ritüelleri dört kısımdan meydana gelir. Her kısma *selâm* adı verilir. Her *selâm*ın ritmi ayrıdır. Birinci selâm ağır ritimle başlar 2., 3., 4. selâmda ritimlerin hızı artar. Ritim değişiklikleri selâmın geçişini de belirttiği için önemlidir. 4. selâm “Sultan-ı meni” güftesi ile başlar ve bir ayin geleneği haline gelmiştir. Semâzen Semâ'da döne döne mana

¹¹ Ayrıntılı bilgi için bakınız: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mevlev%C3%AElilik>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ufuklarına dalar, vecd haline girip semanın nurdan kanatlarıyla nurlar âlemini seyreder (Top, 2007: 162). Sonra müziğin tempo değişimiyle semâzen bu vecd halinden uyanıp kulluğa döndürülür. Semâ ayinleri müziksiz olmamaktadır ve bu yüzden yaklaşık elli kadar bestelenmiş sema güftesi vardır. Musiki bu yönüyle, semânın rengi, tadı, tuzu ve ahengi olup onsuз sema törenleri gerçekleşmemektedir (Ergin, trhsiz:117).

Semâ-zenlerin/dervişlerin hırkası kabirlerini, sikkesi mezar taşlarını, tennuresi de kefenlerini temsil etmektedir. Derviş otururken ölmüş gibidir. Kudümün “ol” sesi, surun nefhası olur ve onu diriltir (Top, 2007: 170). Derviş hırkasını atarak adeta mahşerde kıyam eyler, yani semâya kalkar. Semâ’da ilk selamdan sonraki üç selam sırasıyla; bilmeyi, bulmayı ve olmayı temsil eder. Ayrıca dört selam şeriat, tarikat, marifet ve hakikati ifade eder.

Semâzenin sağ elini kaldırıp dua halinde açması, Allah’ın rahmetine, feyzine, ilhamına yönelmeği sembolize etmektedir. Sol elin Aşağı dönük olması “**Hakk’tan alır halka veririm**” anlamını taşımaktadır. Yine Semâ’da dönmenin anlamının ise birliğe ulaşmaya, yücelik âlemine varmaya, nefsi ayaklar altına alıp sevinç yüceliğine kanat açmaya işaret olduğu belirtilir (Ergin, Trhsiz: 118).

Mevlana’ya göre, Semâh pergele benzer, sol ayağını atar merkez yaparsın, sağ ayağınla da dönerek 72 milletin gönlünü tavaf edersin der. Semâh eden insanlar, dünyadan kopup içindeki öze doğru yol alırken, ruhlarındaki kirliliklerden arınıp, Ben’ine yaklaşırlar. Gönül sarhoşu olup Hakk’la bütünleşirler. Semâh; aşk meydanına girenlerin, güvercin misali dostluğun harman olduğu bu kâinat ışığının vurduğu alanda aşkla, şevkle, vecd ile tüm beşeri ağırlıklarından kurtularak, kötü niyetlerden arınarak, tertemiz olma hâlidir. Yine onun belirttiği gibi; İnsan coşar, coşar da bir aşk ateşine düşer, sonsuz bir âlemde yolculuk eder, gözünün önündeki tüm perdeler aralanır ve uçar. Uçar, sonunda âlemlerin sahibiyile bütünleşir, bedende fâni, Hakk’la bâki olma hâlidir semâh (Akt. Dönmez, Çelik ve Kırteke, 2019: 227). Semâ, vecde ve cezbeyle gelerek aşk ile İlahi olana dönmektir (Arslan, 2015: 379).

3.2. Kadirîlik

Kâdiriyye’nin, kuruluş tarihini XII. Yüzyıl, Abdülkâdir-i Geylânî’nin yaşadığı döneme kadar götürmek mümkündür. Sünnîliğin Hanbeli Mezhebine dayalı ve menşei Ali bin Ebu Talip’e kadar giden tasavvuf düşüncesidir. Sürekli, yaygın ve kurumsal niteliğe sahip, tarikat olma özelliği kazanmış ilk tasavvufî oluşumlar XII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bunlardan Abdülkâdir-i Geylânî’ye nisbet edilen Kâdiriyye, Irak başta olmak üzere İslâm dünyasının hemen her tarafında yayılmıştır¹².

XV. yüzyılda, Hacı Bayrâm Velî’nin müridi Eşrefoğlu Rûmî, Hama’ya gidip Abdülkâdir-i Geylânî’nin soyundan Hüseyin el-Hamevî’den hilâfet alarak Kadirîliği Anadolu’ya getirmiştir. Kadirîliğin Eşrefiyye kolunun pîri Eşrefoğlu Rûmî ile tarikat İznik-Bursa çevresinde yayılmıştır. Kadirîlik XVII. Yüzyılda ise Rûmiyye kolunun şeyhî İsmâil Rûmî ile İstanbul olmak üzere Anadolu’dan Balkanlar’a kadar etki göstermiştir. İsmâil Rûmî’nin İstanbul Tophane’de kurduğu tekke, Kadirî tekkelerinin ana merkezi olma rolünü yerine getirmiştir. XIII. yüzyıldan beri Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu’da yaygınlaşan Kâdiriyye tarikatı, Abdülkâdir-i Geylânî soyundan gelen Berzencî ve Sâdât-ı Nehrî gibi aileler tarafından varlığını devam ettirmiştir.

¹² <https://islamansiklopedisi.org.tr/kadiriyye> ayrıntılı bilgi için ilgili siteye bakınız.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kadiri tarikatlarında dini ritüeller vardır ve buna devran ya da cehrî zikir denir. Bu zikir ya da inanç ritüeli müzik eşliğinde belirli hareketlerle (daire şeklinde) dönerek Allah'ı anma ve tesbih etmedir. Bu yönüyle dini bir dandır. Ayrıca devran ayakta, oturarak ve dönerek yapılır. Kadirilikte, zikir usulü olarak “cehrî” ve “kıyam” kabul edilmiştir. Kıyam zikrinde yan yana dizilip karşılıklı saflar oluşturulur, adım atılmadan bel hizasına kadar eğilip doğrularak, dizler üzerinde yaylanarak ya da baş ile beden sağa sola döndürülerek belli hareketlerle zikir gerçekleştirilir. Bununla beraber “dalga tevhidi” ve “demdeme” gibi adlarla anılan ileri geri hareket ettikleri zikir tarzları da vardır (Ceyhan, 2015: 705).

Kadiri Tarikatında zikir adabı şöyledir: Üç kere Fatıha sûresi okunur. Bakara suresinin ilk beş ayeti, Ayet'ül kürsi ve bakara suresinin son iki ayeti okunur. Üç kere “*hasbünallahü ve ni'mel vekil*”¹³, *ni'mel mevla ve ni'me'n-nasır*”¹⁴ okunur. Üçer defa *İnşirah* ve *İhlas* sureleri, birer defa da *Felak* ve *Nas* sureleri okunur. Ardından Salavat ve Fatıha suresi okunur. Bunlar bittikten sonra ayağa kalkılır ve cehrî (sesli) zikre başlanır. En az 166 defa “*kelime-i tevhid*” okunur. Ardından, yine en az 166 defa “*lafza-i celal*” ve diğer esmâ seslendirilir. Cehrî zikir bitince üç defa *Fatıha* suresi okunur. Hz. Peygamber'e salat ve selam okunur, dualar yapılır ve zikir biter. Kadiri zikirlerinde, zikrin gidişatına göre uygun ilahi ve kasideler de söylenir. Kudüm, bendir, halile, nevbé ve arbane gibi vurmali sazlar kullanılır (Özköse, 2012: 231). Bahsedilen enstrümanlar, müzikli ve raksli zikirlerin temel unsurlarıdır.

Devranlardaki dönüşler de evrenin dönüşüyle sembolize edilmekte ve dervişin bu çark ile Allah'ın rızasını kazanmayı amaçladığı görülmektedir. “Hayy'dan gelip yine Hû'ya dönüşü” sembolize eden bu müzikli ayinler, birlik ve beraberliğin güçlenmesine, tarikat öğretilerinin aktarılmasına da hizmet etmektedir.

3.3. Alevîlik

Alevilik, Hz. Ali ve On İki İmam'ın öğretilerini ele alan, Hacı Bektaş-ı Velî ve onun gibi büyük mutasavvıfların mistik İslami öğretilerini takip eden ve insanı inanç pratiklerinin merkezine koyan, evrensel boyutta bir tasavvufi inanç sistemidir. Bu İslami tasavvuf geleneği, genel olarak ritüel ve pratik üzerine şekillenen, hissediş ve sezîşin ağırlıkta olduğu bir düşünce sistemidir (Yıldırım, 2018: 157).

Kökenini Kırklar Meclisi Menkıbesine dayandırılan semâhın, “semâ, sima”da gelen ve işitmek, duymaktan anlamlarından türemiştir ve günümüzdeki manası; gitmek, uçmak, gökyüzü'dür (Yönetken, 2013: 241). İlk olarak Hz. Muhammed'in, Hz. Ali'nin ve Kırklar Meclisinin mensuplarınca dönüldüğüne inanılmaktadır. Bahsedilen dini raks, geçmişten günümüze taşınarak varlığını devam ettirmiştir. Ayin-i Cemlerde, On İki Hizmetten biri olan semâh, müzik eşliğinde ayakta dönülerek gerçekleştirilen ibadettir. Semâhın ilahî bir aşkla dönülmesi nedeniyle dinî ritüelin bir parçası olmuştur. Çeşitli yörelerde farklı enstrümanlarla dönülen semâhlar, yine yörelere özgü içsel dönüşler ve tavırlar barındırmaktadır (Dönmez, Çelik ve Kirteke, 2019: 223).

Alevîliğin cem ibadetlerinde genelde enstrüman olarak bağlama kullanılırken, diğer tarikatlarda ney, davul, kudüm, mekkâre ve def tercih edilmektedir. Alevilikte müzikli ve raksli semâh, bir ibadet biçimi olup ilahî vecd (aşk) ile Allah'la bütünleşmektir. Kırklar Semâhı, cem ibadetinin özüdür (Mêlikoff, 1999: 264).

¹³ Al-i İmran/173

¹⁴ Enfal/40



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Semâh, Alevilik'te ve Bektaşilik'te cem ayinlerinde Allah'a ibadet ve zikir niyetiyle evrenle ve evrenin içindekilerle bütünleşerek “*Âlemlerin Rabbini zikir ve tespih ederek dönme*”¹⁵ ifade etmektedir. İçten geldiğince dönülür, bu dönüşler folklorik (oyun) değildir ve zaman içinde belli figürleri geliştirmiştir. Alevi inancında semâhın ibadet kabul edildiğinden dolayı ayin-i cemde ve meydan sofrasında dönülebilir (Tekin, 2011: 341).

Semâh sırasında zakirler, Alevî-Bektaşî şairlerinden (Yedi Ulu Ozandan) nefesler okur. Semâhta el ele tutuşmaksızın karşı karşıya (cemâl-cemâle) geçilir ya da halka oluşturulur. Çıplak ayaklar, çalınan ezginin ritmine uygun hareket ettirilir. Korkmaz'a göre, ağırlama, canlanma ve yeldirme bölümlerinden oluşan semâh; ağır, orta ve hızlı üç tempoda gerçekleşir. Semâh yapan canlar, meydandaki boşlukta dönerler. Dedenin/mürşidin oturduğu kısma geldiklerinde ise yüzleri kandile dönerek, elleri göğüslerine bağlı, boyunları öne eğik biçimde çerağ tahtından geçerek semâha devam ederler. Daha sonra başlarını hafif bir şekilde öne eğerek dedeyi/mürşidi ve canları selamlarlar ve semâhı tamamlarlar (Korkmaz, 2005:595).

Semâh, Alevîlerin ibadeti olan cemlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Alevîler için ilahî bir aşka ulaşmaya, o ilahî aşkı ruhunda duymaya ve o aşkla onun güzel isimlerinden herhangi birisini anarak ayakta dönmeye denir. “Semâh dönmek”, cem içinde yapılan “On İki Hizmetten” birisidir. Semâh dönenler; duygunun, sevginin, aşkın dorukta olduğu adeta ayrı bir dünyaya yolculuk edildiği bir trans (*trance*) halini yaşarlar. Manevi anlamda semâh, talibin Miraca yükselmesini ve Hakk'ın cemaliyle şereflenmeyi ifade eder (Dönmez, Çelik ve Kırteke, 2019: 225).

Alevîliğin inanç dünyasındaki kodlamaları ve ibadet biçimlerini doğru anlamak ve aktarmak, özellikle sahaya dönük çalışmaların öncülüğünü üstlenen halkbilimcilerin bir misyonudur. Bu nedenle Alevîliğin ibadet biçimlerinden biri olan semâhlara ilişkin olarak çalışmalarını bu alanda yoğunlaştıran Araştırmacı Hasan Çelik ile gerçekleştirdiğimiz mülakatı önemsiyoruz. Sayın Çelik, semâhlara ve Alevîliğin inanç dünyası içerisinde yer alan ibadetlere dair şu genel açıklamalarda bulunmuştur:

Teolojik kökeni Kırklar Meclisi Menkıbesine dayandırılan semâhların, ilk olarak Hz. Muhammed'in, Hz. Ali'nin ve Kırklar Meclisinin mensuplarınca dönüldüğüne inanılmaktadır. Dolayısıyla semâhlar, cem ibadetinin değişmez unsuru ve Hakk aşkına yapılan bir ibadetin ifadesidir. Semâhlar, Dedelerin gülbenkleriyle dualanarak başlanır veya sonlandırılır. Bu nedenle Pir'in nefesiyle semâhlar anlam kazanır. Semâhları, ibadet merkezlerinin dışına taşımak ve gülbenkler olmaksızın dönmek Alevîlerde dâhil, Alevîliği bilmeyen kesimlerin bu ibadeti folklorik birer oyuna benzetmeleriyle doğru orantılıdır. Örneğin semâhlar dönülürken Dedeler; “**Hakk için ola, seyir için olmaya**” diye cem meclisine seslenirler. Amaç odur ki ilahî aşkla coşan yüreklerin ve vecd hâliyle dönen bedenlerin tıpkı pervaneler misali Hakk'ın nurunda özlerini yitirmeleri ve benliklerini Hakk'a ulaştırmalarıdır. Bu nedenle Dedeler, semâhın sonunda şu gülbenki okuyarak, pervaz olan canları teselli ederler:

Allah Allah... Hayır hizmetleriniz kabul ola. Muradlarımız hâsıl ola. İsteğinizi, dileğinizi Hak-Muhammed-Ali vere... Döndüğünüz semâhlardan hayır hasenat göresiniz. Ebû Zerr-Gıfari'nin ve Hazreti Fatıma'nın, hüsn-ü himmeti üzerinizde ola. Aliyy'l Murteza Kırklar Semâhına kaydede, Gerçeğe Hü!

Bu gülbenk, semâhların Pir nefesiyle sonlandırılmasına verilebilecek en anlamlı cevaptır. Alevîliğin ve Anadolu'nun anıt isimlerinden Hz. Pir Hünkâr Hacı Bektaş Veli Hazretleri de semâhı oyuna veya folklorik benzetene kişilere, yüzyıllar ötesinden şöyle seslenmektedir:

¹⁵ Zümer Suresi, 75. Ayet.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Haşa ki bizim semâhımız oyuncak değildir,

O ilahî bir aşktır, salıncak değildir,

Kim ki semâhı bir oyuncak (oyun) sayar,

Mümin deyi namazı kılınacak değildir!

Semâh ilahî aşkın bir taşma hâli ve gönüllere nakşedilmesidir. Öyle ki bu hâlde tüm beşeri sıfatlarından arınması ve can'ın cesedî (bedeni) terk etmesi arzulanmalıdır. Semâhın bu aşkla dönülmesi en büyük beklentidir. Bu aşk hâlinin bir başka anlamı ise semâhların yalın ayak dönülmesidir. Çünkü tasavvufî anlamda “ayakkabılar” dünyaya bağlılığı ve istekleri ifade ederler. Oysaki Cem Meydanına ne dünyalık sıfatlar ne de cesette taşınan cinsiyetler giremez! Orası marifetin meydanıdır ve herkes yüreğindeki marifetle o meydanda bulunurlar. Bu nedenle, herkes dünyadaki isteklerinden vazgeçerek meydana gelir, arınır ve sorgudan geçer. Ancak arındıktan sonra kendi hayatı için dilek ve isteklerde bulunur ve Hazreti Hakk'a da bu dilek ve isteklerinin gerçekleşmesi için niyaz ederler. Tıpkı yüce Mevlana'nın buyurdukları gibi:

Kolları kanat olmuş da can uçuşur canana,

Ayaklar basmaz olur yükselince meydana,

Kâinatı görürsün çerağların nurunda,

İnsan varır Tanrı'ya, Tanrı varır insana.

Bu meydan aşkla Tanrı'ya varmanın yeridir. Tıpkı Seyyid Nizamoğlu Hazretlerinin şu beytine yansıyan hâl gibi: “*Ya Rabbi aşkın ver bana, HÛ diyeyim döne döne, Âşık olayım ben sana, HÛ diyeyim döne döne.*” Yine Kur'an-ı Kerim'de buyrulur ki: “*Onlar ayakta iken, otururken, yan yatarken hep Allah'ı zikrederler*” (Âl-i İmran Suresi). Niyazımız hep Hakk'adır. Bu alemde gözlerin de gönüllerin de gördükleri hep Hakk'ın varlığı değil midir? (K.K. – I).

SONUÇ

İslâm öncesi inançlardan bütün tasavvuf hareketleri etkilenmemiştir. Genel anlamda bu etkinin Türk toplumunun her inanç kesimini etkilediğini ifade etmek daha sağlıklı bir tespittir. Kamların düzenlediği dinî törenler Alevîlikle beraber Sünnî tarikatların düzenlediği törenleri de etkilemiştir. Mesela, kamın davul ile tuttuğu tempoya bağlı dans ederek cezbeğe girmesi haliyle, İslâmî tarikatlarda görülen ayinlerdeki cezbeğe giriş ve vecd hâli aynı şekilde tezahür etmektedir. Bu tespitlerden anlaşılmaktadır ki musiki ve unsurlarıyla dinî ayinlerin birlikte yapılması hususu, Türk toplumunun tüm İslâmî yorumlarının içerisinde kendine geniş bir yer bulabilmiştir.

Kutsalla iletişim, tanrı-insan ilişkisi temelinde dinler üzerinden gerçekleşse de sosyo-kültürel yaşamın temel biçimleri ritüeller içinde meydana gelmektedir. Bu yönüyle ritüeller toplumsallaşma ve kolektif belleğin aktarılmasına yardımcı olmaktadır.

Özetlemek gerekirse tasavvuf ritüellerinde müzik ve danslar, kolektif belleğin aktarılmasına hizmet etmekle beraber tarikat içerisinde birlik ve beraberliğin pekişmesini de sağlamaktadır. Müzikli ve danslı ayinler, tarikata tabi olanların hem tinsel hem de fiziksel olarak rahatlamalarını mümkün kılmaktadır. Birer toplumsallaşma mekânı olan ayinler, gelecek kuşakların yetiştirilmesinde ve tasavvuf erkân ve öğretilerinin kazandırılmasında önemli bir işleve sahiptir. En önemlisi ise tarikatlarda icra edilen müzikli raklar, İslamiyet öncesi inanç sistemi ve törenleriyle benzerlik göstermektedir. Her ikisinde de müzik ve raksın insanları transa geçirerek ilahi olana yaklaştırma amacı güttüğü görülmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KAYNAKLAR

Sözlü Kaynaklar (Kaynak Kişiler)

K.K. – I: Hasan Çelik (35), yüksek lisans, öğretmen, Şatırobası Köyü, Doğanşehir – Malatya.

Yazılı Kaynaklar

Arslan, F. (2015). *İslâm Medeniyetinde Mûsikî*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Babinger, F. (2013). “Anadolu’da İslamiyet, İslam Araştırmalarının Yeni Yolları” *Temel Kaynaklardan Alevilik Bektaşilik*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları. pp.71-82.

Ceyhan, S. (2015). *Türkiye’de Tarikatlar, Tarih ve Kültür*, İstanbul, İSAM Yayınları.

Çelik, H. (2014). “Alevilik ve Bektaşilikte Gönül Eğitimi”. Çorum: *Hünkâr Alevilik-Bektaşilik Akademik Araştırmalar Dergisi*. C. I, S.I, ss. 83-100.

Doğan, P. K. (2011). “Halk Oyunlarının Sosyal Bütünleşmeye Etkisi”. (Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi.

Dönmez, M., H. Çelik ve S. Kırteke (2019). “Aleviliğin İbadet Biçimi Olan Semâhların Taşıdıkları İçsel Anlamalara Genel Bir Bakış”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. C. 7, S.17 pp. 220 – 233.

Eroğlu T. (1994). *İnsan ve Oyun*. Kayseri: Halk Oyunları Milli Folklor Yayınları, S.3.

Kara, M. (1990). *Din Hayat Sanat açısından Tekkeler ve Zaviyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Korkmaz, E. (2005). *Alevilik ve Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitap Yayınları.

Mêlikoff, İ. (1999). *Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.

Mirzaoğlu, F. G. (2019). *Halk Türküleri Konu, İcra, Yapı, Anlam, İşlev*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Özköse, K.(2012). “İstanbul Tasavvuf Kültüründe Bedeviyenin Yeri ve Üsküdar Bedeviyeye Tekkeleri”, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 16 S.1.

Solmaz, F. (2019). Malatyalı Âşık Hanefi Ünver (Hayatı, Sanatı ve Şiirleri), Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Elazığ: Fırat Üniv.

Şahin, H. (2021). Dervişler, Fakihler, Gaziler, Erken Osmanlı Döneminde Dinî Zümreler, İstanbul: YKY Yayınları.

Şener, İ.-A. Y. (2011). *Türk İslâm Edebiyatı*, İstanbul: Rağbet Yayınları.

Tekin, N.(2011). *Türklük ve Alevilik-Bektaşilik*. İstanbul: Bilgi Kültür Sanat Yayıncılık.

Top, H. H. (2020). *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Uludağ, S. (2014). *Dört Kapı Kırk Eşik, İslâm Toplumlarından Süfî Gelenekler ve Derviş Tipleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.

Uludağ, S. (2017). *İslam ve Musiki*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldırım, R. (2018). *Geleneksel Alevilik İnanç, İbadet, Kurumlar, Toplumsal Yapı, Kolektif Bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ADIYAMAN İLİ KAHTA İLÇESİ SİMSİMİ OYUNU RİTÜELİNDE KADIN İMAJI

Funda BOZKURT*

Özet

Arkaik toplumlardan bu yana popülaritesini koruyarak devam eden dans pratikleri günümüzde de hemen her törende icra edilmektedir. Farklı formlara sahip bu danslarda en çok göze çarpan ateş çevresinde yapılan uygulamalar olmuştur. Ateş kültürüne olan bağlılık ve duyulan saygı hasebiyle gerçekleştirilen törenlerde danslar oldukça büyük bir rol üstlenmektedir. Türkiye özelinde incelediğimizde ise yine Anadolu'nun hemen her yöresinde Sinsin, Simsim, Simsimi gibi isimlerle bu dansların icra edildiği görülmektedir.

Öncelikle ritüel amaçlı yapıldığı düşünülen danslar zamanla farklı işlevlere bürünmüş ve eğlenme eğlendirme, duygusal ve fiziksel sağaltım sağlama, sosyalleşme gibi rolleri de üstlenmiştir. Bu roller içerisinde sosyal statüyü ve gücü belirleyen motifler danslar içerisinde işlenmiştir. Bu bağlamda Adıyaman ili Kahta ilçesi Simsimi Oyununda kadın imajının üstlendiği rol oldukça önemlidir. İslamiyet'le birlikte değişim gösteren kadın imajının danslarda hiç bozulmadan devam etmesi incelenmesi gereken bir konu olmuştur. Bu çalışmada literatür taramasının yanı sıra alan araştırması yapılmış ve kaynak kişilerle görüşülmüştür. Böylelikle betimsel bir yöntemle ele alınan bu çalışmada daha önce araştırılmayan Simsimi oyunundaki kadın rolü incelenerek toplumsal cinsiyet bağlamında birtakım farklılıkların sadece biyolojik değil kültürel olduğu vurgulanmıştır.

Sonuç olarak Anadolu'nun her yöresinde sadece erkekler tarafından icra edilen Simsimi dansının Adıyaman ili Kahta ilçesinde kadınlar tarafından icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca Simsimi dansındaki kadın rolüne bakıldığında bu dansın icra edildiği toplumdaki erkek egemen iktidar yapısının tam tersine kadın imgesinin çok güçlü bir rolü olduğu görülmüştür. Bu tespitler ışığında birçok medeniyete ev sahipliği yapmış Kahta ilçesinde kadın rolünün eril tahakkümün hâkim olduğu günümüz dünyasındakinden çok daha farklı olduğu kanısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk dansları, Simsimi, Ateş kültürü, Toplumsal Cinsiyet.

WOMEN'S IMAGE IN THE RITUAL OF THE SİMSİMİ DANCE OF KAHTA DISTRICT, ADIYAMAN PROVINCE

Abstract

Dance practices, which have been popular since the archaic societies, are performed in almost every ceremony today. In these dances, which have different forms, the most striking was the practices around the fire. Dances play an important role in the ceremonies that are held on the grounds of devotion and respect to the cult of fire. When we examine Turkey in particular, it is seen that these dances are performed with names such as Sinsin, Simsim, Simsimi in almost every region of Anatolia.

The dances, which were thought to be performed primarily for ritual purposes, assumed different functions over time and also undertook roles such as entertainment, providing emotional and physical healing and socializing. Within these roles, the motifs that determine the social status and power are covered in dances. In this context, the role played by the female image in the Simsimi Game in Adıyaman province, Kahta district, is very important. The continuation of the image of women, which changed with Islam, without any deterioration in dances has become an issue that needs to be examined. In this study, besides the literature review, field research was conducted and the source people were interviewed. Thus, in this study, which was handled with a descriptive method, the role of the woman in the game Simsimi, which was not explored before, was examined and it was emphasized that some differences in the context of gender are not only biological but cultural.

As a result, it has been determined that Simsimi dance, which is performed only by men in every region of Anatolia, was performed by women in Kahta district of Adıyaman province. In addition, when looking at the role of women in Simsimi dance, it is seen that the image of woman has a very strong role in contrast to the male dominant power structure in the society where this dance is performed. In the light of these events, it has been

* Öğr. Gör. İstanbul Teknik Üniversitesi, fundabozkurt@itu.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

concluded that the role of women in Kahta district, which has hosted many civilizations, is very different from that in today's world where masculine domination is dominant.

Keywords: Folk Dances, Simsimi, Fire Cult, Social Gender.

Giriş

Dans, sesi, ruhu, inancı, duyguları görselleştiren ve aslında her haliyle büyüsel bir olaydır. Doğanın işleyişinde, hayvanlarda ve sonrasında insan hayatında hep var olmuştur. İnsan hayatındaki rolü bir ritüel veya törenle başlayan bu olgu zamanla geleneğe, sanata ve hatta tedavi amaçla kullanılan bir ihtiyaca dönüşmüştür. Dansın insan hayatındaki çok yönlü rolü, insanın varlığıyla birlikte süregelmesiyle açıklanabilir. Başlarda ritüel amaçlı yapıldığı düşünülen danslar eğlence, sosyalleşme, fiziksel aktivite gibi amaçlarla da icra edilmeye başlanmıştır. Günümüzde eğlenme ve eğlendirme işlevlerinin ağır bastığı dans pratiklerinin çoğu özünde hala bir ritüel ve kurallar silsilesi barındırmaktadır. Örneğin Şaman inancında bir güç ve koruyucu ruh unsuru olarak nitelendirilen Kartal'ın Göktanrı olduğuna inanılmakta ve kutsal kabul edilmekteydi. Bu kutsal varlık Türk halk danslarında etkisini hala göstermektedir. Bingöl Kartal oyununda kartalın hareketleri taklit edilerek icra edilen dans günümüzde popüleritesini korumaktadır. Yine bunun gibi birçok motifte eski inanç sistemleri ve ritüellerinden kalan izleri rahatlıkla görmekteyiz. İnsanoğlu korktuğu, anlamlandıramadığı veya güç bulduğu her öğeyi sadece inanç sistemlerine değil, danslarına da taşımıştır. Bu sebeple dans olgusu bir toplum hakkında bize oldukça derin bilgiler veren bir kültür ögesidir.

Dansın büyü, tören, ritüel gibi amaçlarla gerçekleştirilen işlevlerinde ateşin büyük bir yer tuttuğu görülmektedir. Hemen her toplumda ateş çevresinde dans etmek kötü ruhları kovmak, ateşin arınmasından yararlanmak gibi anlamlar barındırmaktadır. Dünya üzerindeki her toplumda ateş kültüne rastlanmaktadır. Türklerin bütün kutsal unsurlarında da ateş kültü yer almaktadır. Bir Şaman ilahisi şöyle söylemektedir: “Üç köşeli ocak, alevli yanan al ateşim! Taş ocağımız yerinden oynamasın, daima yansın! Yaktığımız ateş alevli olsun! Neslimiz kesilmesin, sürsün, biri giderse biri gelsin! Ey Ablukan dağının payı, ey ay ve güneşin parçası (olan ateş)! Bereket ver, kısmetimiz bol olsun” (İnan,1976:70). Ateşe bağlı farklı halkların inanışları kapsamında değerlendirilen önemli sembollerden biri kuşkusuz güneştir. Ateşin güneşten geldiği inancı ve ona ibadetle göğe, yıldızlara tapma arasında bağlantı kurulmuştur. Güneşe tapınma inancının daha da önce olduğu sanılmaktadır (Tanyu,1976:285-286). Ateşin güneşten geldiğine duyulan inançla birlikte bolluk, bereket ve temizlik gibi anlamlar da yüklenmiştir. Türk kültüründe oldukça önemli bir yer tutan ateş kültürünün Şaman törenlerinde de kullanıldığına tanık olmaktadır. Anadolu'nun hemen her yöresinde oynanan Sin Sin veya diğer adıyla Simsimi Oyunu da Şaman törenlerinden oyunlarımıza geçmiş en net motiflerden biridir. Ateş çevresinde dönerek, el çırparak, nidalar atarak yapılan danslar Şaman törenleriyle aynı seyri izlemektedir.

Adıyaman yöresinde oynanan Simsimi oyununda ise kadın motifinin belirginliği göze çarpmaktadır. Ateş çevresinde oynayan ve bir güç gösterisi sergileyen erkek egemen gücün üzerinde bir nüfuz sergileyen kadın imgesinin bugüne kadar incelenmemiş olması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. İslamiyet'in etkisiyle yeni bir form kazanan kadın imgesinin ve bunun toplumsal algılanışının anlatıldığı bu çalışma Adıyaman Simsimi Oyunu bağarında incelenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ateş Kültü

Ateşin kullanılma süreci çok eski zamanlara dayanmaktadır. Ateşi bulma ve kontrol altına alma insanoğluna çok büyük avantajlar sağlamıştır. Çünkü ateş doğada güçlü olmak, yaban hayata karşı bir savunma mekanizması sağlamak, pişirmek, aydınlatmak gibi faaliyetleri gerçekleştirmiştir. Ateş, korkulan, saygı duyulan ve kutsal kabul edilen bir varlık olmakla beraber temizliği, arınmayı, sıcaklığı ve gücü barındırması bakımından sevilen ve korunan bir element olmuştur. Ateş her kültürde ayrı bir öneme sahiptir. Ateşin kökeniyle ilgili en ilkel mitler Avusturalya Aborjinlerinde korunmuştur. Eğer şimdi ateşe hayvanlar değil de insanlar sahipse o zaman daha önce, mite göre, bunun tersi söz konusudur. Bir hayvan ateşin tek sahibiydi, bunu da insanın ondan alması gerekiyordu. İşte çalma motifi buradan doğmuştur. Bu tip mitlerde ana karakter ateşi çalıp insanlara verendir. Dünyanın pek çok halkında iyi bilinen bu mitik şahıs “kültür kahramanı” olarak adlandırılmıştır. Çeşitli geleneklerin oluşumu ve kültürel faydalar ona aittir. Mitlerde ateş, çalınan ve insanlara verilen temiz bir madde olarak tasvir edilir. Ateşin tanrılaştırılması veya bir şekilde kişileştirilmesi burada yoktur. (Tokarev, 2005:260-261) Ateşe olan ihtiyaç ve ateşten duyulan korku, bu varlığa karşı korkuyla karışık saygıyı oluşturmuştur. Bunların dışında ateş, insan hayatında arındırıcı, şifa veren, güç-kuvvet sağlayan, bereket dağıtan, yardım eden, koruyan yönleriyle yer almıştır. Bu özelliklerinden dolayı ateş, kutsal bir varlık konumunda olmuş ve etrafında birtakım inanış ve uygulamalar oluşarak bir kült haline gelmiştir (Kumartaşlıoğlu, 2012, vii).

Türkler, olağanüstü hürmet gösterdikleri ateş için öd-ot kelimesini kullanıyorlardı. Ancak daha sonraları Soğd ve Taciklerin etkisi ile Farsça atış-ateş sözcüğünü kullanmaya başlamışlardır (Güngör, 1991:97). Türklerin ateşi bulması ve onunla ilk tanışması ile ilgili Türk mitolojisinde çeşitli anlatılar bulunmaktadır. Altaylı Türklerin atalar kültürüne göre, kökü Göktengri'den süluk olan Ülgen'e kadar uzanan bir anlatıları vardı. Buna göre, Ülgen, biri ak biri kara taşla gelerek ateşi nasıl yakacaklarını Ülgen'e öğretmişti. Bir taşın üzerine koyduğu ezilmiş kuru otlara öteki taşla vurarak yanmasını sağlamıştır. Yakut Türklerinin efsanesine göre ise, ateş, göklerin üçüncü katında oturan Ulu-Toyon tarafından, ateş kargası yoluyla insanlara gönderilmiştir (Çoruhlu, 2017:57). Göktürklerin atalarıyla ilgili bir köken mitinde de Türk unvanını taşıyan çocuk, oymağını soğuktan korumak için ateşi bulmuştur (Çobanoğlu 2001: 69).

Türk kültüründe ateşlerin tek bir ruhu ve anası olmayıp; her evin, ocağın kendine göre, bir koruyucu ruhu ve “od/ot enesi” yani ateş anası olduğuna dair inanış yaygındı (Ögel, 2002; 515). Evlerin ocakları sadece ısınma, yemek pişirme için değil böyle bir anlam barındırdığı için de oldukça önemlidir.

Temizleyiciliği dolayısıyla Türk simyasının en önemli prensiplerinden biri olarak kabul edilen ateşle ilgili inanış ve uygulamalar Türk kültüründe oldukça köklü bir geçmişe ve çeşitli icra alanlarına yayılmıştır (Çobanoğlu 2012: 983). Ateşin şifa verdiğine dair inanç sebebiyle birtakım pratikler uygulanmaktadır. Hastaların alazlanması, tütsü yakılması, kurşun dökülmesi, üzerlik yakılması hastalıkları kovmak için yapılan adetlerdendir (Çay, 1993:228). Ateşin temizleyici, arındırıcı bir yönü olduğuna dair inancın izleri günümüzde hıdrellez, nevruz gibi bayramlardaki uygulamalarda varlığını sürdürmektedir. Bu gibi törenlerde yakılan ateş parlak ve temiz olmalıdır. Üzerinden atlanacak ateşin arındırma işlevi böylece gerçekleştirilmiş olacaktır. Adıyaman ili ve çevresinde ateş su yerine toprak ile söndürülür. Ateş su ile söndürülürse o eve uğursuzluk getireceğine inanılır. Aynı şekilde ateşe işemek, tırnak atmamak, pis şeyler yakmak yine ateşe saygısızlık kabul edilir ve bu tür davranışlardan



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kaçınılır. Ateşin veya üç harflilerin gazabına uğranılacağına inanılır. İslamiyet’le birlikte ateşe olan bağlılık azalmışsa da hem günlük hayatta hem özel günlerde varlığını canlı bir şekilde devam ettirmektedir. Ateşin kötülükleri giderici, iyileştirici veya önleyici, temizleyici olduğu ve canlılara şifa, sağlık, güç, kuvvet ve bereket, uğur kazandıran bir yönüne inanç bulunmasından başka ürküten, tahrip eden, öldürücü, tahrip edici, dolayısıyla cezalandırıcı bir kuvvete sahip oluşu da ona tazim edilmeye yol açmış, onda insanüstü yüksek bir mahiyet ve karakter görülmüştür (Tanyu,1976:286).

Tüm bu törenlerin ortaya çıkışı ise inanca dayanmaktadır. Kötü ruhları kovma, adaklarla memnun etme, doğanın bir parçası gibi kabul görme amaçlı hayvanları ve tabiatı taklit etme insanın doğaya karşı mücadelesinin ürünüdür. İnsanoğlu bir nedenselliğe bağlayamadığı olaylara karşı inancı geliştirmiş ve böylece en eski inanç biçimlerinden biri olan Şamanizm ortaya çıkmıştır. Şaman kelimesi Mançu dilinde Sama denilen bir sözcük olup, "coşmuş, zıplayan, durmadan dans eden" anlamına gelmektedir. Ayrıca “Şaman”ın türlü adları arasından örneğin yakutların kullandığı ad, Türkçe bir ad olan “oyun”dur. Orta Asya budunlarında Orta Şaman’a verilen ad “orta oyun”dur. Şamanın dinsel töreninin çeşitli parçaları olduğu görülür. Şaman dans eder, ses ve çalgı müziğine başvurur, yüz kaslarını kullanır, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğeleri de içine alarak şiir okur. Böylece bugün oyun kelimesiyle tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunlarının ortak bir anlamla karşılanmış olması kolaylıkla açıklanabilir (And, 1964:11). Müzikolog ve araştırmacı Mahmut Ragıp Gazimihal’in “oyun” ve “büyü” kavramlarının anlamdaş olmasından dolayı Türk Halk Oyunlarını Şaman törenleriyle bağdaştırması da bundan ileri gelmektedir. Tekkelerdeki raks, sema ve zikir ayinleri şaman geleneğinin bir devamıdır. Her ikisinde de dans, şiir, müzik iç içedir (Kaygısız, 1993:174-178). İlkel topluluklarda gerçekleştirilen törenlerin amacı kötü ruhları kovmak ve bereket dileyip iyi ilişkiler kurmaktır.

Bozkırlar sahasındaki dini inançların Şamanlığa bağlanması âdet hâline gelmiştir. Eski Türk inancının şamanlık olduğu kanaati, geçen asrın 2. yarısında Orta Asya Türkleri arasında yapılan araştırmalar neticesinde iyice yerleşmiştir (Kafesoğlu, 1999: 287). Şamanizm, genellikle Sibiryalı halklarının dinsel inanışlarını anlatan bir deyim olup, Kuzey Asya halkları arasında “büyücü, sihirbaz” anlamına gelen Şaman kelimesinden türemiştir. Çok geniş bir alana yayılmış olan ve Türk-Moğol kültür tarihinin önemli bir bölümünü oluşturan Şamanizm, insanlığın en eski inanışları arasında bulunmaktadır. Tüm dünyada farklı şekillerde ortaya çıkmış ve varlığını sürdürmüştür. Şamanizm isminin Orta Asya ile birlikte anılmasının en büyük sebebi bu bölgede çok yoğun bir kültür oluşmasını sağlamış olmasıdır. Bunun yanında Keltlerden, Kızılderililere, Türklere ve Moğollara kadar daha pek çok kavmin inanışı olmuştur (Mandaloğlu, 2011:11-112). Şaman törenlerinde de ateş kültü oldukça önemli bir yer tutar. Şamanistlerin inancına göre ateş her şeyi temizler, kötü ruhları kovar. VI. yüzyılda Batı Göktürk hakanına gelen Bizans elçileri ateşler arasından geçirilerek Hakanın huzuruna kabul edilmişlerdir. Bu tören, elçilerle gelmesi muhtemel olan kötü ruhları kovmak için yapılmıştır (İnan, 1995:68). Bayat’a göre, ağaç ana, karaciğeri ve öd kesesini, ateş ana kalbi ve bağırsakları, yer ana mide ve dalağı, metal (rüzgâr) ana akciğeri ve su ana da böbrekleri yönlendirmekteydi. Ateşle iletişime geçen kamın tedavi ve enerji yöntemi de modern tıp yalnız hasta organı sağaltırken; otacı ve şifacı kam, ruha yönelik tedaviye başvurmakta ve böylece bütün vücudu sağaltmaktadır. Ateş, bu bağlamda bahse konu, kutsal güç, enerji ve yaşam-ölüm arasında son derece önemli bir iye olup gökten gelen güç, sıcaklık ve ateş karakterlidir. Yerden gelen güç ise soğukluk ve buza eşleştirilir. (Bayat, 2006:244-245) Kam, göğün her katına çıktığında kat adedi kadar ateşin etrafında döner. Şaman



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ayinlerinde okunan manzum dualarda ateş ruhu takdis edilir. Şamanistlerin yaptığı her törende mutlaka ateş bulunur; kurbanlık hayvan hangi ruh için olursa olsun bir parçası önce ateş ruhuna sunulur (İnan 2000: 68-71).

Göç yoluyla Orta Asya'dan gelen kültür öğeleri içerisinde "oyun" olarak adlandırılan "şaman törenleri" gelişip yayılıp geleneksel kültür öğelerinden biri haline gelmiştir. Günümüzde icra edilen Türk halk danslarında Şamanist öğeler hala açıkça görülmektedir. Bu öğeler, ateş etrafında oynanan Gaziantep Sin Sin, Adıyaman Sımsımsı gibi oyunlarda, danslarımızın genellikle daire formatında icrasında ve bu icralarda davulun kullanılmasında karşımıza çıkmaktadır. Oyun ile Şaman büyüsü arasında sıkı bağı başka örneklerde de bulabiliriz. Nitekim bar kelimesi, Altay dilinde Şamanın davulunun tutağına verilen addı ve bir insan biçimindeydi. Bugün bar Doğu Anadolu'da başlıca çalgısı davul olan oyunlara genel olarak verilen addır. Şamanın en önemli aracı davuluydu ve Buryat dilinde dakhul kelimesi kötücül ruh, ölmüş yoksul kişinin ruhu anlamına geliyor. Kötücül ruhlarla savaşmak Şamanın başlıca uğraşları arasında ver aldığına ve bunda da davulun büyük payı bulunduğuna göre bu bağlantı da bir değer kazanmış oluyor (And, 1964:11). Şamanın gerçekleştirdiği tören danslarımıza ritüelistlik bir yaklaşım kazandırmıştır, Türk halk danslarının günümüzde hala kutsal kabul edilmesinin sebebi de Şamanizm inancına dayanmaktadır. Oyun olarak adlandırılan bu öğeler dans dışındaki bazı kavramlar için de kullanılmıştır. Danslar yaratıldıkları toplumun inançları, ritüelleri, törenleri gibi birçok konu hakkında birer taşıyıcı niteliğindedirler. Ateş kültürünün danslara nasıl sirayet ettiği ve hala kutsal bir varlık olduğu net bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

Adıyaman Halk Dansları

Adıyaman, Güneydoğu Toroslar'ın Malatya dağları adı verilen kesiminin güney eteklerinde, deniz seviyesinden 725 m. yükseklikte kurulmuş ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer alan bir ildir. Adıyaman'ın eski adı Hısnımansûr'dur. "Hısn", kale korunacak yer anlamına gelmektedir (Battuta, 2004:376). Coğrafi konum itibariyle Güneydoğu Anadolu Bölgesi, güneyde Mezopotamya, doğuda İran, kuzeyde doğu Anadolu ve Kafkasya, batıda Orta Anadolu bozkırları arasında yer alan bir orta bölgedir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi yaylaları, sözü edilen bölgeler arasında binlerce yıl önce parlayıp sönen eski medeniyetlerin bir kavşak yeri olduğu için insanlık tarihi boyunca eşi az görülen medeniyetlere sahne olmuştur (Erzen,1984:7). Bölgede yapılan kazılardan, Adıyaman ve çevresinin sırasıyla Hitit, Hurri, Mitanni, Kummuh, Âsur, Pers, Kommagene krallıkları ile Roma ve Bizans Egemenliğine girdiği anlaşılmaktadır (Halaçoğlu, 1988:377).

Bu kadar köklü bir geçmişe sahip bir yerleşim yeri olması, Adıyaman ili ve ilçelerinin oldukça zengin bir kültüre sahip olmasına neden olmuştur. Özellikle kültürün temel yapı taşlarından biri olan dansları etkileyen bu zenginlik Adıyaman halk danslarını önemli kılmaktadır. Adıyaman halk danslarına bakıldığında en dikkat çekici nokta kadın erkek bir arada icra edilen dansların çokluğudur. Birlikte hasat toplamayı konu edinen Galuç oyununda, bir düğünün acıklı hikâyesini anlatan Sal oyununda, haşerenin ekinlere zarar vermesi sonucu meydana gelen kıtlığı ve halkın kımilla mücadelesini konu alan Kımıl (Süne) oyununda ve buna benzer birçok dansda kadın erkek her zaman birlikte rol almaktadır. Toplumsal cinsiyet açısından ele alındığında Anadolu'da icra edilen birçok danstan daha farklı bir forma sahip olduğu aşikâr olan Adıyaman halk dansları bu bağlamda oldukça önemlidir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



YBL Lisesi Adıyaman Halk Oyunları 1985 (Faik Özçelik Arşivi)

Adıyaman halk dansları halay türünün tüm özelliklerini taşımaktadır. Oyunlar yavaştan hızlıya, yani ağırlamalardan hoplatmalar dediğimiz yüksek tempolu kısımlara doğru ilerler. Genellikle tek sıra, yarım çember veya çember şeklinde oynanmaktadır. Günümüzde bağlama, cümbüş, kaval, keman gibi sazlar da eklenmiş olmasına rağmen aslında davul zurna eşliğinde icra edilmektedir. Genellikle kadın erkek karma oynanır. Nidalar ve zılgıtlar danslara eşlik etmektedir. Adıyaman yöresinin bir diğer özelliği de tiyatral öğelerin fazlasıyla yer almasıdır. Kadın erkek dayanışmasını, günlük olayları ve birçok diğer öğeyi canlandıran danslar mevcuttur. Eller kenetlenerek veya serçe parmaklardan tutularak oynanır. Bazı kadın danslarında ise belden tutularak oynanmaktadır. Türkülü oyunları da mevcuttur, özellikle düz oyunu uzun havalar eşliğinde icra edilmektedir. Halay başında ya çok iyi oyuncular ya da saygın kişiler yer alır. Halay başladıktan sonra katılmak isteyen kişi halayın sonuna geçerek oyuna katılmalıdır. Halayın bölünmesi veya ekip başının rızası olmadan başa geçilmesi pek hoş karşılanmamaktadır. Oyun gereçleri olarak mendil, mangal, kabak, galuç (orak) kullanılmaktadır.

Simsimi oyunu ise kökeni Şamanlığa dayalı bir oyun olmasının yanında çeşitli rivayetlerle anlatılmaktadır. Kaynak kişi Osman Kartal'ın Hasan Meçi ve Ali Işık'tan aktardığına göre bu oyun dağ köylerinde yaşamış olan Kasım isminde bir delikanlı ile aynı köyde yaşayan Bekir kızı Zeynep arasındaki aşkı konu almaktadır. Kasım Zeynep'e âşık olmuştur. Kızın başındaki pullar ve kollarındaki bileziklerin parıltıları sebebiyle Zeynep'e sinli diye hitap edilmektedir. Bu sebeple bu oyuna da Sinsin veya simsimi denilmektedir. Zeynel Fıstık ile yapılan görüşmede ise Simsimi oyununun mendil ile oynandığı ifade edilmiştir. Kız mendilini ortaya



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bırakır ve gençler kızın mendilini almak için mücadele ederler. Mendili güç gösterisi yaparak alabilen genç, kızın gönlünü de almış olacaktır. Simsimi oyununun sahneye uyarlanması genellikle kızın gönlünü çelme ve bir kavganın barışa dönmesi şeklinde olmuştur.

Simsimi dansının özellikle gerçek ateş yakılarak icra edilmesi gerekmektedir. Bu sebeple mangal kullanılmaktadır. Kurath *Kuzey Amerika'da Dans ve Mitoloji* isimli makalesinde bununla ilgili; gereçler, canlandırmanın etkinliğini artırabilir. Ses üreten gereçler, bir dansçının vücuduna bağlandığında veya adımlar sırasında manipüle edildiğinde özel bir etki gösterir. Kaplumbağa çingirakları veya çanları yağmur getirir; kabak çingirakları doğurganlık getirir; Boğa güreşçileri gök gürültüsünü yakalar (Kurath,1960-1961:207-212) demektedir. Yani her kültürde icra edilen danslarda kullanılan gereçler bir amaca, tiyatral anlatının güçlendirilmesine veya inanca hizmet etmektedir.

Çeşitli anlamları üzerinde en çok düşündüren oyun Anadolu'nun en yaygın oyunlarından olan Sinsin'dir. Bu oyuna bazı yerlerde Simsim de denilir. Urfa'da Çındır denilir. Ayrıca bunun benzeri Tura Oyunu veya Zamak Oyunu da vardır. Sin sin kelimesinin çeşitli anlamları dansa uymaktadır. Konya köylerinde ateşi güçlüce olan ağaca sinsin deniliyor. Bu oyun hep ateş yanında yapıldığı için bu anlamı benimseyebilir. Bundan başka sinsin Isparta'da sessiz hareket demek. Bu da oyuna uyuyor. Sinenmek, saklanmak, bir de sinsi sinsi'nin gizli anlamalarına geldiğini unutmamalıyız. Bazı yerlerde kemana zimzim veya zinzin denilir. Sin mezarlık anlamına da gelir. Bazı kimseler sin kelimesinin Sümerlilerin Ay tanrısı Sin'den geldiğini ileri sürmüşlerdir (And,1964:30-31).

Sinsin oyunu düğünlerde asker eğlencelerinde ve tözel günlerde mutlaka oynanır. Çünkü bu dansın yapılmasının uğur getireceğine inanılmaktadır. Sinsin Oyununu belli başlı bazı kuralları mevcuttur:

- 1-Ateşin etrafında dönen oyuncu oyunun geleneksel hareketlerini yapmak zorundadır. Yapmayan oyuncu, seyirciler ve diğer oyuncular tarafından çember dışına alınır.
- 2-Ateşin etrafında dönen oyuncuya arkadan vurulmaz. Oyuncuyu kovalayan kişi, meydan okuyan kişiye yüzü dönük olduğu taraftan saldırmak zorundadır.
- 3-Yanan ateş oyun sonuna kadar canlı tutulmalıdır.
- 4-Meydanda yanan ateşin dışında ışık olmamalıdır.
- 5-Ateşte is ve aşırı duman çıkaran maddeler yakılmaz. (Çıra, lâstik vb)
- 6-Kuralı bozan oyunculara ceza verilir. (Başarısız ya da kural dışı oyuna giren oyuncu bir merdivene sıkıca bağlanır. Merdiven ters çevrilir ve cezalıdan gök yüzündeki yıldızları sayması istenir. Yıldızları sayamayacağına göre merdiven askısından ziyafet sözü alınır. (<https://uqusturk.wordpress.com/2011/06/30/sin-sin-oyunu/>)

Adıyaman, Gaziantep, Ankara, Amasya, Mersin gibi birçok ilde icra edilen Sinsin veya Simsimi dansına Anadolu'nun hemen yerinde rastlanmaktadır. Oynandığı yere göre çeşitli kurallar veya formlar barındıran bu dans temelde uğur, bereket, neşe getiren bir öge olarak görülmektedir.

Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Simsimi Oyununda Kadın İmgesi

Diğer toplumlara nazaran Türk kadını her zaman için değer görmüş, devlet işlerinde dahi büyük rol oynamıştır. Eski Türklerde kadına gösterilen saygı günümüzdekinden çok daha ilerdeydi. Türk mitolojisi içerisinde kadınların lider bir profil taşıdıkları yönünde birçok anlatı yer almaktadır. Bunların en başında Türklerin anaerkil bir toplumsal yapıya sahip oldukları yönünde özelliklerin yer aldığı Umay Ana miti ve İskitlerin kadın hükümdarı Tomris Han'ın



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

liderlik özellikleri ifade edilmektedir (Çolak, 2016:59). Bilge Kağan kitabesinde: “Tanrı Türk milleti yok olmasın diye babam İl-teriş Kağan ile anam İl-bilge Hatun’u yükseltti” ifadesi, Türk kültüründe kadının siyasi ve toplumsal değerinin ne kadar yüksek olduğunu göstermektedir (Kafesoğlu,2015:141). Kadına verilen değeri kitabelerde ve anlatılan destanlar net bir şekilde görmek mümkündür. Talas Savaşı sonrası İslamiyet ile tanışan Türklerde kadın imgesi değerini yitirmemiş ve birtakım haklarını korumaya devam etmiştir. Ancak kadın yine de arka planda tutulmaya başlanmıştır. Cumhuriyet’le birlikte kadının elde ettiği haklar eril baskının azalmasını sağlamış ve kadını daha özgür bir hale getirmiştir. Ancak bu gelişmeler günümüz dünyasındaki eril tahakkümün baskın olmasını engellememiş ve kadını ikinci plana itmiştir. Feminist hareketin temel problemi olduğu haline gelen kadının ikinci planda tutulması bu tür çalışmaların yapılmasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca önemle belirtilmesi gereken bir diğer nokta ise dans rütellerinin bazıları kadın erkek ayrı mekanlarda olacak şekilde icra edilmesidir. Bu uygulamalar arkaik çağlarda bereket ritüelleri olarak kadının erkek veya erkeğin kadın yerine dans etmesiyle gerçekleştirilmekteydi. Yani sadece İslamiyet’le kadın erkek ayrı mekanlarda dans etmeye başladı demek yanlış bir kaniye sebep olacaktır. Ancak İslamiyet’in etkisiyle bir arada oynanan oyunlar da zamanla azalmaya başlamıştır. Toplum yaşamı hakkında önemli fikirler veren dans olgusunda kadına atfedilen roller hakkında da birtakım çıkarımlar yapmak mümkün olmaktadır. Bu bağlamda incelenen Simsimi dansında günümüz kadın imajından farklı bir tutum sergilendiği net bir biçimde görülmektedir.

Sahneye taşınan Simsimi oyununda erkeklerin ya naz yapan bir kız için yiğitlik gösterisi yapmalarını ya da kavgaya tutuşup sonrasında barış içinde dans etmelerini izlemekteyiz. Burada ateş kültürünün ve kadın rolünün ne denli önemli olduğu arka planda tutulmuştur. Oysa ateşin koruyucusu kadının kötü ruhları ateşin gücü ve arındırıcılığıyla kovup barışı sağlaması oldukça önemli bir motiftir.

Şamanizm’den doğrudan etkilenen danslarımızda ateş kültürünün ve dolayısıyla kadın şamanların rolünün olduğu aşikardır. Şamanlar, yeryüzü, yeraltı ve gök ile bağlantı kurabilen, şifacı, gelecekte haber veren, zıtlıkları birleştiren, kozmosla kaos arasında gidip gelen bir arabulucudur ve toplumun lideri olarak görülmüşlerdir. Toplayıcılığın ekonomiyi şartlandığı devirde “ocağı ve ateşi” koruyanların kadınlar olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı da kadınların kozmik bilgi kaynağını ellerinde tuttuğu sanılmaktaydı (Bayat, 2010:50). Şamanizm’in hâkim olduğu toplulukların yaşam koşulları ve bu yaşam koşulları çerçevesinde oluşan sosyal teşkilatlanma yapıları kadının yerleşik topluluklarda olduğu gibi çok fazla ikincil planda olması durumunu oluşturmamıştır. Ortak yaşam anlayışı kadın ve erkeğin hayatla beraber mücadele etme ve böylece yaşamı gerçekleştirme durumunu ortaya çıkartmış ve bu beraberlik içinde birinin diğerini kötü, gizli, lanetli, bastırılması gereken bir varlık olarak görme gibi bir durum oluşmamıştır (Şahin&Toprak, 2016:209).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Amerika Yerlilerinden Kadın Kam

<https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2017/10/tarihte-kadin-samanlar.html>

Kadınlar, ilk kâhin olduklarından, ateşin koruyucusu ve ona kurban sunmakla yükümlü kişilerdi. Utkan (udagan, utagan, ubakan, utugun, iduan, dauna), yani ateşi koruyan kadın şaman, Yer Ana kompleksine girmekle en eski çağların hatıralarını yaşatmaktadır. Çünkü, “ilk ata, alevli ateşi çakmağıyla çakmış; ana ise ocağı gömmüştü”. Udagan veya Odhan terimi, Türklerden Moğol-Buryat halklarına geçmiş hem ateş tanrısı hem de kadın şaman anlamlarına gelmektedir. Yakut Türkleri ateşi, ak saçlı bir kadın olarak görürken, kuzeydeki Buryat Moğollarında ateş ruhu, “kırmızılar giymiş yaşlı bir kadın” olarak görülmekteydi. Moğollar da ateşe “gal”, ateş tanrısına da “galhan veya galayhan” demektedirler. Bunun yanı sıra Türkçe bir kelime olan Odhan da kullanılmaktadır. Altayların, ateş hamisini ateş-ana diye adlandırmaları da ateşin kadınla ilişkisine bir başka örnektir. Eski karakterdeki Kuzey masallarında od-ene (ateş-ana), “çiğleri pişir ve donları erit” denilir ve dişleri dışarıya sarkmış korkunç bir tanrıça olarak betimlenirdi (Ögel, 2002:498-499). Buna göre kültürlerin kaynağı bakımından anaerkil-ataerkil olmasına göre sınıflandırıldığında genel olarak ağaç kültü, yer-su kültü, ateş kültü ve ay kültürünün anaerkil; dağ kültü, güneş kültü ve gök kültürünün ataerkil



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

olduğu ifade edilebilir (Çobanoğlu, 2012:981-986). Ataerkil topluluklara yakın konumlarda yaşayan Şamanist topluluklarda topluluklar arası kültürel etkileşim sonucunda kadın şamanların ikincil plana atıldıkları veya ikincil planda düşünüldükleri durumlar ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan bazı Şamanist topluluklarda kadın şamanların etkin bir biçimde erkek şamanlardan daha üstün yeteneklere sahip oldukları düşünülmektedir. Özellikle Sibirya bölgesindeki topluluklarda kadın şamanların etkinliği, erkek şamanlara göre üstünlüğü görülmektedir (Güngörmez, 2013: 25).

Simsimi oyunu meydanda davul zurna eşliğinde oynanır. Erkeklerin bir gövde gösterisi sergilemesi söz konusudur. Yumruklaşarak, meydan okuyarak, göğüs göğüse gelerek icra edilen bu dansa bir kavga canlandırılmaktadır. Ayrıca ateş çevresinde dönerek ve bazen üzerinden atlayarak ateşten de güç alınmaktadır. Bu kavgaya tanık olan kadın da dansa dahil olur. Ateş çevresinde kollarını sallayarak dans eder ve sonunda heybesinden çıkardığı üzerlik tohumunu veya tuzu ateşe serper. Buradaki amaç yine Şaman ayinindeki gibi olan kötü ruhları, nazarı kovmaktır. Kadın sonrasında bu ateşi alarak erkeklerin önünden geçirir, böylece herkes o dumandan solmuş olur. (Adıyaman ili ve çevresinde nazara karşı uygulanan pratiklerde evde tütsü, üzerlik, soğan kabuğu ve tuz yakılarak tüm ev halkının bu dumanı soluması sağlanır. Özellikle nazar olduğuna inanılan kişinin üzerinde ise soğan kabuğuna konulmuş tuz çevrilip öyle yakılır. Simsimi oyununda gerçekleştirilen ritüelde de aynı uygulama söz konusudur.) Dumanı soluyan erkekler sonra kolkola girerek barış içinde dans ederler. Kadın kavgayı bitirip kötü ruhları ve kötü enerjiyi kovan kişidir. Aynı zamanda ateşi koruyan konumundadır. Tüm bu motiflerde Şaman öğelerini ve kadının rolü net bir biçimde görülmektedir.

Tevhide Bozkurt ve Hatice Bozkurt ile yapılan görüşmelerde elde edilen bilgiye göre kavgayı sonlandıran bir diğer unsur dikkat çekmektedir. İki topluluk arasında çıkan kavgada kadının buna son verdiği yaygın bir gelenek söz konusudur. Özellikle çözüm sağlanmayacağına inanılan ve ölümler olabileceğinden korkulan kavgalarda kadın iki topluluk arasına girip başındaki yazmayı yere atmaktadır. Bunun yaptırım gücü en yüksek ritüel olması oldukça ilgi çekicidir. Çünkü Adıyaman ili ve ilçelerinde bunu yapan kadının namusunu ortaya koyduğu ve kavgaya devam eden tarafın haklı olsa bile toplum tarafından dışlanacağı dile getirilmiştir. Kadın kimliği burada çok büyük bir yaptırımı gerçekleştirilmektedir. Kavga tamamen son bulur ve asla devam edilemez. Ancak dikkat edilmesi gereken asıl unsur böyle bir şeyin basit tartışmalarda yapılmayacağıdır. Kadın kendi kimliğini küçük bir şey için ortaya atmaz. Simsimi oyunu ile birebir benzerlik gösteren kadın gücü burada da devreye girmektedir.

SONUÇ

Sonuç olarak Anadolu'nun her yöresinde icra edilen bu danslar genelde erkekler tarafından icra edilirken Adıyaman ili ve ilçelerinde, özellikle Kahta dağarında incelendiğinde kadının icrası da söz konusu olmaktadır. Kadının ateş çevresindeki dansı ve ateşe tuz, üzerlik gibi maddeler atmasının kadın şaman uygulamalarıyla birebir benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Adıyaman ili ve çevresinde kadına verilen önem danslarına ve ritüellerine net bir biçimde yansımıştır. Sadece Simsimi dansında değil gerçek kavgalarda da kadın başındaki yazmayı yere atarak kavgayı hatta olabilecek ölümleri durdurma vasfına sahiptir. Kadının erkek tahakkümünde olduğu günümüz dünyası ile bu uygulamalar arasında oldukça büyük uçurumlar söz konusudur. Günlük hayatta kadına atfedilen rollerle, danslardaki ve ritüellerdeki roller asla uyuşmamaktadır. Simsimi dansındaki kadın rolüne bakıldığında bu dansın icra edildiği toplumdaki erkek egemen iktidar yapısının tam tersine kadın imgesinin



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

çok güçlü bir rolü olduğu görülmüştür. Bu tespitler ışığında birçok medeniyete ev sahipliği yapmış Kahta ilçesinde kadın rolünün eril tahakkümün hâkim olduğu günümüz dünyasındakinden çok daha farklı olduğu kanısına varılmış ve toplumsal cinsiyet bağlamında incelendiğinde oldukça dikkat çekici olduğu görülmüştür. Günümüzde Kahta ilçesinde kadın rolünün erkek egemen yapının gölgesinde bir seyir izlediği görülmüş ancak ritüel ve danslarında kadın imgesinin çok güçlü olduğu tespit edilmiştir. Bu tezat yapı çalışmanın gerekliliğini ortaya koymuş ve din, siyaset, gelenek, hukuk gibi kurumların kadın imgesine etkilerini bir kez daha göz önüne sermiştir.

KAYNAKLAR

Yazılı Kaynaklar

- AND M. (1964) Türk Köylü Dansları, İstanbul: İzlem Yayınları.
- BATTUTA İ. (2004) İbn Battuta Seyahatnamesi (Cilt I) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAYAT F. (2006) Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BAYAT F. (2010) Türk Kültüründe Kadın Şaman, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- ÇAY A. (1993) Türk Ergenekon Bayramı Nevruz, Ankara.
- ÇOBANOĞLU Ö. (2001) Türk Mitolojisi, Türk Dünyası Edebiyat Tarihi, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ÇOBANOĞLU Ö. (2012) Türk Mitolojisinde Al Dini ve Okra İlişkisi, 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Tarih ve Medeniyetler Tarihi Cilt 2, Ankara: AYG.
- ÇOLAK F. (2016) Türklerde Lider Kadın Tipolojisi ve Gülnar Hatun Efsanesi, Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi, 1/2.
- ERZEN A. (1984) Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi Tarih Anatolia and Urartions- Ankara.
- GÖMEÇ S. (1998) Şamanizm ve Eski Türk Dini, PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı. 4, Denizli.
- GÜNGÖR H. (1991) Kayseri ve Çevresinde Ateşle İlgili İnanışlar, Erciyes Yöresi I.
- GÜNGÖRMEZ E. (2013) Eski Türk Dini ve Türk İslam Kültürü Üzerindeki İzleri, Sütçü İmam Üniversitesi. SBE. Tarih ABD, Kahramanmaraş.
- HALAÇOĞLU Y. (1988) İslâm Ansiklopedisi (Cilt I) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İNAN A. (1976) Eski Türk Dini Tarihi, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- İNAN A. (2000) Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KAFESOĞLU İ. (1999) Türk Milli Kültürü, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- KAYGISIZ Ş. (1993) Halk Oyunları 1948-1992 Yılları Arasındaki Folklor İle İlgili Makaleler, Bildiriler ve Kitaplardan Derlemeler.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KURATH G. P (1960-1961) Dance and Mythology in North America, Midwest Folklore, Winter, 1960-1961, Vol. 10, No. 4.

KUMARTAŞLIOĞLU S. (2012). Türk Kültüründe Ateş Ve Ocak Kültü, (Doktora Tezi), Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü.

MANDALOĞLU M. (2011) Türk Kültür Çevresinde Şamanizm ve Şamanlık Meselesi TSA / Yıl: 15 S: 3, Aralık.

ŞAHİN K. Ve TOPRAK S. (2016) Kültürel Ve Dinsel Perspektifte Kadın Kimliği Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 11/18 Fall.

ÖGEL B. (2002) Türk Mitolojisi II, Ankara: TTK.

TANYU H. (1976) “Türklerde Ateşle İlgili İnanışlar”, I Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, s. 283-304, C. IV, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

TOKAREV S. A. (2005) Kültür Tarihinde Ateş Sembolü, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies, Cilt: VI, Sayı 1, Sayfa: 257-262, İzmir.

İnternet Kaynakları

<https://uqusturk.wordpress.com/2011/06/30/sin-sin-oyunu/> (Erişim Tarihi: 28.04.2021)

<https://mutlakaoku.com/kadin-saman-udagan/> (Erişim Tarihi : 28.04.2021)

<https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2017/10/tarihte-kadin-samanlar.html> (Erişim Tarihi

Sözlü Kaynaklar

Tevhide Bozkurt 05.03.1926 Adıyaman Kahta

Hatice Bozkurt 09.06.1949 Adıyaman Kahta

Zeynel Fıstık 16.12.1978 Adıyaman Merkez

Osman Kartal 06.03.1957 Adıyaman Kahta



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

TÜRK DİLLİ HALKLARIN OPERA SANATINDA FOLKLOR TÜRLERİNİN YORUMU (T. JARMUKHAMED'İN YENİ KAZAK OPERASI “DOMALAK ANA” ÖRNEĞİ ÜZERİNE)

Gulmira MUSSAGULOVA*

Özet

Musagulova G.J. araştırmasında Kazak folklorunda anlatım biçimlerinin uygulanmasına adanmıştır. Ana hedefi, modern operadaki şiirsel metnin müzikal düzenlemesinin çeşitli biçimlerini incelemektir. Araştırmanın amacı tarihsel-teorik, analitik ve karşılaştırmalı yöntemler kullanılarak, folklor türlerini yorumlama süreci ve eserin dramatik ana hatları üzerindeki etkileri ortaya çıkarmaktır.

Yeni Kazak operası “Domalak Ana”nın dikkate alınması, derin ulusal tadı ve folklor malzemesinin parlak uygulamasıyla öne çekmektedir. Eserin prömiyeri, opera profesyonelleri ve amatörleri arasında tarihi tuvalin muazzam başarısını gösterdi. Sözlü ve profesyonel yaratıcılık türleri: - bata, joktau, besik jırı, recitative ve diğerleri, müzikal dramanın kahramanlarının deneyim ve duygu paletinin derinliğini vurgulayarak dramatik çizgiyi esnek bir şekilde yönlendirmiştir. Bilimsel makalede, Kazak operası “Domalak Ana”da yorumlanan halk türlerinin işlevsel yeteneklerinin detaylı bir şekilde açıklanması planlanıyor.

Sonuç olarak, tüm Kazak operalarında ezber bozan folklor türlerinin yaygınlığı ile ilgili tez kanıtlanmıştır. Müzik sanatının gelişiminin erken dönemlerinde var olan sözlü aktarımda çeşitli form ve türlerde şarkı-şiir sanatı, yaratıcılığın uygulanma alanıydı ve daha sonra ulusal opera yapıtlarının ortaya çıkması için bir teşvik görevi gördü. T.Jarmukhamed'in yeni Kazak operası “Domalak ana” da cenaze ve nikah döngülerinin ritüel ağıtları ve bunların diğer çeşitleri, ninni, çeşitli konuşma ve okuma türleri, günlük hikaye anlatımı, sözlü tartışma metinleri ulusal müziğinin ve kültürün yankısı olarak görülüyor.

Anahtar Kelimeler: opera, Kazak folkloru, resitatif, yaratıcılık, ritüeller, türler.

INTERPRETATION OF FOLKLORE GENRES IN THE OPERATIC ART OF THE TURKIC-SPEAKING PEOPLES (ON THE EXAMPLE OF THE NEW KAZAKH OPERA “DOMALAK ANA” BY T.ZHARMUKHAMED)

Abstract

Scientific article of the candidate of art sciences, professor Mussagulova G.Zh. is devoted to the interpretation of recitative forms in Kazakh folklore. Its main purpose is the study of numerous forms of musical embodiment of the poetic text in modern opera. The application of historical-theoretical, analytical, and comparative methods reveals the process of interpretation of folk genres and their impact on the dramatic canvas of production.

The review of the new Kazakh opera canvas "Domalak ana" is based on its deep national color and bright interpretation of folklore material. The premiere of the composition demonstrated the colossal success of the historical canvas among professionals and fans of opera. Genres of master-professional creativity - blessing, mourning, lullabies, recitative, and others flexibly led to the dramatic line, emphasizing the depth of the experienced palette of feelings and experiences of the heroes of musical drama.

The result proves the thesis of failure in all Kazakh operas of folklore genres of recitative performance. The multifaceted number of forms and types of song-poetic art during the original program, which existed in the early period of the development of musical art, was a sphere of interpretation of creative and operative service. In the new Kazakh opera canvas "Domalak ana" T.Zharmukhameda rites of burial and wedding cycles and other of their diversity, lullabies, various types of speech and recitation, recitation ritual.

Keywords: opera, Kazakh folklore, recitative, creativity, rhymes, genres.

* Prof. Dr. Kazakistan Kurmangazı adına Kazak Ulusal Konservatuarı, gulmi_mus@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ (НА ПРИМЕРЕ НОВОЙ КАЗАХСКОЙ ОПЕРЫ «ДОМАЛАК АНА» Т.ЖАРМУХАМЕДА)

Оперное искусство Казахстана на современном этапе обогатилось поистине национальным творением, способным удовлетворить вкусы как профессионалов, так и любителей оперы. На сцене оперного театра Шымкента завершило свое премьерное шествие новое музыкальное творение «Домалак ана» молодого композитора Таскына Жармухамеда.

«Домалак ана» - это первое оперное произведение представленного автора и обращение к этому жанру является поистине важным событием для казахского музыкально-сценического жанра. Выбор исторического контекста свидетельствует о необходимости и важности появления подобных произведений в современном социуме и обращение композиторов к представленному жанру обосновано возрождением и необходимой пропагандой духовно-культурного наследия тюркского ареала.

Созданное за относительно короткое время, произведение полностью состоялось, два акта оперы насыщены событийными перипетиями, в ней слились воедино исторический сюжет с профессиональной подачей материала.

С обретением Республикой независимости, повлекшей за собой мощный всплеск национального самосознания народа, обращение к глубоко национальной тематике, к богатому фольклорному кладезю воспринимается очень органично. В этом смысле опера «Домалак ана» Т.Жармухамеда явилась знаменательным событием в истории казахского оперного искусства. Данное сочинение отличается прежде всего национальным духом, величиим идейного уровня, увлекательным и стремительно разворачивающимся сюжетом в аспекте восприятия ушедшей эпохи. «Домалак ана» – произведение, с мастерским претворением в нем сложившихся закономерностей жанра – использование развитых оперных форм в характеристиках героев оперы – арий и ариозо (Байдибека би, святой Нурилы, Марау, Зерип и др.), диалогических (сцена из I акта с участием Байдибека би и Нурилы, из II акта Байдибека би, святой Нурилы, Марау, Зерип и др. из II акта и тд.), ансамблевых и народно-хоровых сцен, где присутствуют главные и второстепенные действующие лица – Байдибек би, святая Нуриля, Марау, Зерип, бии, батыры, народ (I, II акты).

Претворение историко-героических мотивов, актуальных и социально значимых идей и тем, достоверных и колоритных образных зарисовок в концептуальном содержании данного сочинения предполагало использование крупной оперной композиции. Как известно, литература является кладезем многочисленных музыкально-сценических воплощений, успех которых напрямую зависит от заимствованного источника. В этом смысле замысел композитора органично совпал с предоставленной возможностью обращения к сюжету видного театрального деятеля Асхата Маемирова. Тексты для оперы были заимствованы из его пьесы о великой матери казахской земли, выдающейся исторической личности – Нуриле – ана и ее жизни с батыром казахской земли Байдибек батыром. Либретто отличает высокий поэтический дар, глубокое философское мышление, лаконичность и сосредоточенность, мастерское владение психологической ситуацией, отточенность и богатство стилистики и языка. Вообще, в национальной музыкальной культуре тема матери в ее многообразной трактовке получила свое всестороннее воплощение. Это такие оперные шедевры как «Қыз



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Жібек», «Еңлік-Кебек», «Айман-Шолпан», «Алпамыс», «Ақан сері-Ақтоқты», драматическая пьеса «Қарагөз» и т.д. И только опера отечественного композитора Т.Жармухамеда посвящена исторической личности – святой матери Нуриле. Проблема историзма вызывала живой отклик в умах многих представителей культуры и всегда находилась в центре внимания. Обращение к достоверным фактам, событиям из жизнедеятельности известных личностей прошлых времен было обусловлено, с одной стороны, пристальным вниманием к их деятельности в качестве государственных правителей, способных нести ответственность за судьбы людей, с другой – стремлением выявить и воплотить социально-психологические, нравственные проблемы прошедшей эпохи, оценивая ее культурно-исторический статус.

Преломление национальных истоков, обращение к собственным корням являлось наиболее востребованной областью творческого кредо многих мастеров, которое стало реально возможным в суверенное время, вызывая живой интерес в воплощении исторических сюжетов и выдающихся лиц – Абылай хана, Толе би, Махамбета, Жамбыла и многих других видных деятелей. Каждый художник по-своему интерпретировал их образы, применяя индивидуальные стилистические и композиционные особенности, проявив знания в реконструировании прошлого. В поисках оригинальных путей и новых драматургических решений в созданных произведениях они стремились к успешной реализации своих проектов. В частности, к личности святой Нурилы (Домалақ ана) обращались многие известные акыны, писатели и драматурги – Жамбыл, Д.Дуйсенбаев, күйши Ш.Абильтаев, жыршы А.Абдуали и многие другие. Различные письменные источники указывают на достоверность событий, описываемых в многочисленных летописях об этой женщине, обладающей удивительными сверхъестественными способностями, мудростью и состраданием. К сожалению, по различным объективным причинам многие шежіре (родословная) не дошли до наших дней. Известные факты свидетельствуют об исчезновении ценных сведений из архивов утерянных во времена тяжелых испытаний и нескончаемых войн. Из уста в уста, среди людей распространялась информация об удивительной прорицательности матери. Потомок пророка Мухаммада, наследница рода Урмат, дочь Газиза Нурилы, наделенная религиозными способностями, гибким умом и глубокой мудростью в опере с одноименным названием превалирует в различных сценах, демонстрирующих такие ее человеческие качества как гуманность, благородство, дипломатичность, в то же время нежность, женственность, гибкость, неопишумую внутреннюю и внешнюю красоту, сильно развитый материнский инстинкт. Описание ее детских лет, в особенности деятельности в последние годы, которая проходила в городе Ташкенте в качестве советника народного правления описана в различных источниках. Ее наставления всегда имели поучительный, назидательный характер и для будущего поколения являлись своего рода сводом правил чести, достоинства, милосердия, сострадания, благородства, единства и сплочения.

Основополагающую роль сыграла постановка, осуществленная автором идеи, исполнительницей главной роли Заслуженной артисткой РК, лауреатом Государственной Премии Майрой Мухамедкызы, режиссёром-постановщиком Михаилом Панджавидзе, дирижером-постановщиком Джузеппе Аквавивой, автором либретто - Заслуженным деятелем Республики Асхатом Маамировым.

По словам композитора, первая редакция оперы, подготовленная для премьеры подлежит доработке в области оркестровки, планируется расширение либреттной



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

канвы, будут перераспределены функции хоровых сцен для совершенствования композиторской задумки.

Интерес к рассмотрению нового казахского оперного полотна «Домалак ана» обоснован его глубоко национальным колоритом и ярким претворением фольклорного материала. Жанры устно-профессионального творчества – бата, жоқтау, бесік жыры, речитатив и другие гибко вели драматургическую линию, подчеркивая глубину переживаемой палитры чувств и переживаний героев музыкальной драмы.

Они являются одними из основных формообразующих средств, концентрируя в себе различные нюансы человеческого бытия. В данном произведении композиционное, драматургическое назначение фольклорных жанров складываются из основ сюжета, тематики, стиля и отношения самого композитора к народному материалу. Гармоничное сочетание глубоко национальных традиций в совокупности с плодотворным воздействием западно-европейской и русской оперных школ представляют «Домалак ана» Т.Жармухамеда.

Автор либретто А.Маемиров своим точным поэтическим слогом сумел расцветить все происходящие события, которые составили основу пролога оперы. В связи с этим следует особо выделить прозу в опере «Домалак ана», отличающуюся емкостью, художественной полнокровностью с опорой на исторический материал, раскрывающую вечные проблемы бытия и содержащую в своей основе предания вековой истины народа. Произведению свойственны – высокий гражданский пафос, глубина и жизненность национальной идеологии – созвучные современной эпохе. Писатель открывает перед нами мир суровой поэтичности, глубокой философской мудрости, затрагивая самые высокие струны человеческих страданий, испытаний и достижений .

Содержание произведения продиктовало выбор разнообразных оперных форм для воплощения идейной концепции. Наличие в ней арий, ариозо, хоровых эпизодов, дуэтов, мелодизированных речитативов и диалогических сцен продиктовано стремлением раскрыть разнообразные характеры главных и второстепенных персонажей, соответствующих выбранному лирико-историческому жанру. Основной целью, выдвинутой композитором явилось желание подчеркнуть религиозный характер матери Нурилы¹⁶.

Особым лиризмом и мелодичностью отличаются партии положительных героев оперы – Нурилы и Байдибека. В их уста композитор вложил наиболее выразительные, эмоционально насыщенные интонационно развитые фразы, подчеркивающие их высокие чувства и благородные намерения.

Т.Жармухамед в опере «Домалак ана» намеренно избегает цитирования народного материала и интерпретирует оригинальную музыку. Хоры, использованные в данном произведении, выполняют активную поддерживающую и продвигающую вперед музыкальное действие роль. В новом произведении в самых ответственных драматургических отрезках оперы «Домалак ана» – в сценах свадьбы, бракосочетания Байдибека и Нурилы, в финале оперы, хоровые эпизоды очень реалистичны и колоритны. В качестве поддержки и сочувствия байбише, скорбь и оплакивая вместе с ней тему подхватывает хор женщин, выполняющий, как было сказано ранее,

¹⁶ В Южно-Казахстанской области в честь святой Матери выдвинут величественный памятник.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

исключительно важную роль в представленной опере. Ведь с давних пор не только у казахов, но и у других народов бытовала традиция поддержки родственников и близких людей в день ухода из жизни кого-либо.

В искусном прозаическом изложении нашли полнокровное и исключительно тонкое преломление различные жанры богатейшего эпического фольклора, а также ораторского искусства. Известно, что исключительно важную роль речитативы выполнили в характеристике как положительных, так и отрицательных героев. В анализируемом произведении Т.Жармухамед использует жанры устно-поэтического творчества – бата (благословение), бесік жыры (колыбельная), жоқтау, (оплакивание), жылау (плач), жұбату (утешение), терме в характеристике хабаршы (посыльный, повествующий, вестник). Известно, что некогда у казахов «вестники» являлись одной из основных фигур не только на радостных, праздничных, но и на скорбных, траурных событиях. Они, как доверительное лицо из народа приносили вести самого различного характера. Хабаршы появляется в самых ответственных, узловых, драматургически важных моментах оперы.

Как известно, функция плачей-причитаний в похоронно-поминальном обряде, где жоқтау является основной частью ритуала находится на важнейшем месте. Ведущий узбекский ученый-фольклорист Р.Абдуллаев указывает на то, что поминальный обряд это «...эмоционально-длительная, экспрессивно-насыщенная, драматично-воздействующая импровизация, которая «перемешивается» с внемузыкальными средствами, выразительными паузами, разговорами. Весь этот комплекс действия создает особый похоронно-поминальный синкретический жанр (слово, пение, музыка, мимика и тд.), где ведущее место занимает плач-причитание» [1, с.232]. В этом смысле жоқтау Марау (плач матери по погибшим сыновьям) выделяется типичными и характерными для любого народа комплексом выразительных средств, среди которых можно назвать мелоинтонации плача, скорби, горести, лаконичные интонационные блоки с определенной звуковысотной зоной и особой манерой произношения. При анализе представленного образца были выявлены стереотипные элементы данного жанра - импровизационно-речитативный склад, узкий звуковой объем, нисходящие интонации жалобы, заачстую минорный лад. Важная функция при этом непосредственно отведена прозаическому тексту. Так, представленные жанры бытующие в устно-поэтическом фольклоре казахов являются двигателями композиционного развертывания сюжета. Они имеет речитативную манеру исполнения, которая дает возможность подбирать тексты стихотворений, соответствующие напеву. К примеру, назидательные стихотворные терме всегда выделялись своим нравственно-поучительным содержанием. Без какой-либо строго выверенной логической последовательности в них присутствуют различного рода высказывания, изречения из повседневной жизненной практики. Повторение слов, объединение одной рифмой нескольких строк, непосредственно содержащих определенный смысл, характеризуют данный жанр. Академик З.Ахметов всегда отмечал произношение стихов в речитативной форме – значимый элемент в манере исполнения произведений народной поэзии. Его надо иметь в виду, чтобы правильно представлять себе то впечатление, которое стихи производят на слушателей при исполнении певцами. В поэтических полотнах стихотворные произведения «обычно не читали и строго говоря не декламировали, а произносили речитативом» [2, С.245-246].



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

В опере композитором интерпретирован древнейший вид традиционной культуры многих тюркоязычных народов бата, когда Нуриля, дает свое благословение в военный поход шести сыновьям Марау. Впервые в казахстанском музыкознании один из наиболее распространенных форм фольклорного наследия народа бата научно обосновается профессором С.А.Кузембай. Как указывает исследователь, «Бата сөз – один из древнейших видов традиционной культуры многих тюркоязычных и других (славянских, европейских) народов. Магическая сила слова выкристаллизована многовековой жизненной и творческой практикой» [3, с.29]. Содержательные, художественно-выразительные «бата-сөздер» часто произносятся благородными, почетными, заслуженными людьми с особой манерой речевого интонирования (торжественно, размеренно, с достоинством), с четким и внятным произношением поэтического или произвольно-импровизационного текста. В анализируемом в данном исследовании оперном сочинении представлена широкая возможность проследить претворение различных видов «бата», имеющих речитативно-декламационный характер. Перечисляя все эти формы устно-поэтического фольклора можно с уверенностью констатировать их речитативную природу, так как в казахской поэзии и музыке небольшие по объему произведения наряду с большими эпическими полотнами исполнялись нараспев [4-6].

Несмотря на краткость высказывания, здесь отчетливо вырисовывается глубина мысли, раскрывающая одну из граней образа Нурили – умение быть благородной и благодарной.

В опере «Домалақ ана» наряду с многообразными видами ритуально-обрядовых жанров преобладают и свадебно-обрядовые. Среди них наиболее распространенные – тойбастар, беташар, шашу, неке қию и др. Все перечисленные виды обрядовых песен свадебного торжества традиционно сопровождаются играми, танцами, хоровыми эпизодами. В данном произведении представленная сцена выдержана в виде инструментального фрагмента, в котором присутствуют хор женщин, хор народа, танец сарбазов.

В данном конкретном случае композитором интерпретирован семи-восьми и одиннадцатисложник в поэтической строке. При строгой ладовой организации происходит мелодико-интонационное и ритмическое варьирование материала. Многие источники свидетельствуют о речитативности, декламационности в произношении слов утешения, об особой манере произношения слов «жұбату» (утешение), «уату» (успокоение). Известный ученый Р.Абдуллаев, среди характерных черт обрядового жанров фольклора выделяет: «Песнопения поминальной обрядности с определенной драматургией мелоса и стиха при импровизационности характера исполнения. Сольно-переменное пение в манере «высказывания» с соблюдением метро-ритмической упорядоченности. Импровизационно-ритмическая свобода сочетается с использованием разнообразных элементов речитирования и распевности» [1, с.245].

Таким образом, существенная роль в анализируемой опере принадлежит речитативу, т.е. слову в музыке как носителю основного концептуального и эмоционального содержания, вместе с тем, составляя значительный пласт в применении различных видов речитативных форм исполнения, превалирующих над другими средствами выразительности и конструктивно воздействующих на раскрытие сюжетной фабулы. Рассматриваемые сцены и эпизоды являются наиболее яркими образцами



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

диалогических форм, речевых высказываний, ораторского искусства, столь широко бытовавших в устно-поэтическом фольклоре казахов, где мотивированно задействованы различные формы речитации, имеющие значительное воздействие на музыкально-сценический жанр [7].

Многочисленные разновидности речитативных форм, являясь своеобразным «двигателем» оперного спектакля в периоды возникновения и развития оперного жанра, выполняли значительную роль в композиции целого. На примере разнообразных оперных полотен (от классических до современных) мы получили широкую возможность проследить пути инновационного развития важной, сложной, многоаспектной проблематики в казахстанском музыкознании.

На наш взгляд, рассмотрение представленного художественного полотна обосновано тем, что именно в них наряду с другими многочисленными образцами, наглядно демонстрируются чувства любви и преданности Родине, воспевание свободолюбивого народного духа, прославление героических подвигов сынов Отечества. Это, в большей мере, обусловлено историческим прошлым Казахстана, тесно связанным с освободительным движением против иноземного нашествия, что является доказательством силы и могущества народа, его героизма и патриотизма [8].

Подытоживая вышесказанное следует отметить, что оперное искусство Казахстана на современном этапе испытывает необходимость в произведениях национального характера, постановка которых осуществляется поистине профессиональными мастерами.

Список Использованной Литературы

1. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Ташкент 2006. – 334 с.
2. Ахметов З. Казахское стихосложение. – Алма-Ата: Наука, 1964. – 458 с.
3. Кузембаева С. Казахстанское музыкознание /С. Кузембаева, Т. Егинбаева. Лекции по истории казахской музыки.– Алматы, 2005. – 270 с.
4. Кузембаева С. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы». – Алматы, 2006. – 379 с.
5. Казахские оперы (С.А.Кузембай, Г.Ж.Мусагулова, З.М.Касимова). – Алматы: Өнер, 2010. – 248 с.
6. Қазақ опералары (С.Ә.Күзембай, Г.Ж.Мұсағұлова, З.М.Қасымова). – Алматы: Өнер, 2010. – 296 б.
7. Мусагулова Г. Новая казахская опера «Домалак ана» Т.Жармухамеда: к возрождению духовного наследия // <https://kazpravda.kz/articles/view/domalak-ana-k-vozhzhdeniu-duhovnogo-naslediya>. 12.04.2021.
8. Т.Жармухамед. Домалак ана. Клавир. Алматы, 2021. – 160 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

AZERBAJCAN'DAKİ CENGİ DANSLARININ ÇEŞİTLERİ VE ÖZELLİKLERİ

Gülnaz ABDULLAZADE*

Özet

Cengi- Azerbaycan dans türünün ana dallarından biridir. Cengi, kahramanlık, cesaret ve vatanseverliği ifade eden kolektif olarak gerçekleştirilen bir dans türüdür.

Savaş dediğimizde her şeyden önce Ortaçağ, hanlıklar arası savaşlar ve düşmanı mağlup edenlerin zafer sevinci, milli bayramlar canlanıyor. Cengi - *havası* bize Dede Korkut, Köroğlu gibi antik destanları anımsatır. Yüzyıllar boyunca şairlerin dilinde söylenen Cengi *havaları*, halkımızın kahramanlık tarihini her zaman yeni zirvelere taşımıştır.

Azerbaycan'da var olan hanlıkların kendilerine has bir yürüyüş müziği ve Cengi *havası* vardı. Hanlıkların bulunduğu yere göre *Cengiler* şu şekilde isimlendirilmiştir: "Karabağ cengisi", "Oğuzlar", "Şirvan cengisi", "Ovsari cengisi", "Bayandur", "Nahçıvan cengisi", "Bayat qala", "Guba cengisi" ve diğerleri.

Cengi'den farklı olarak, Qaytagi dansları kartalın uçuşunu ve ihtişamını bir itidal ve cesaret sembolü olarak tasvir eder. Bu dansın tüm Kafkas halklarında yeri vardır ve farklı dans seçenekleriyle ayırt edilir.

Bu dansın eşsiz bir örneğini oluşturmak için ilk kez Üzeyir Hacıbeyli tarafından "Köroğlu" operasında profesyonel müzikte benzersiz bir örneğini yaratmıştır. Bugün cengi danslarını sadece bestecilerimizin yazdığı eserlerde duyuyoruz. Ancak halk müziğinin ayrılmaz bir parçası sayılan ve halk müziğini süsleyen Azerbaycan halkına ait oyunlar neredeyse unutulmuş durumda. Çünkü bilinmeyen nedenlerden ötürü, bu eski dans türü zamanında derlenemedi ve maalesef bu alanda yeterli çalışmalar yapılamadı.

Bu anlamda, R.Bahmanli'nin bu yöndeki derleme ve yazıya dönüştürme çalışması, bu eski dans türlerinin korunmasında büyük bir hizmette bulunmuştur.

Sonuç olarak, cengi danslarının toplanmasına ve incelenmesine devam edilmesi gerektiğinin önemini belirtmek isteriz. Günümüzün en önemli konularından biri, unutulmuş cengi *havasını* elde etmek, kaydetmek ve gelecek nesillere aktarmaktır.

Anahtar Kelimeler: cengi, dans, performans, kolektif, müzik.

VARIETIES AND FEATURES OF JANGI DANCES IN AZERBAIJAN

Abstract

One of the main branches of the Azerbaijani dance genre is Jangi. Jangi is a type of dance performed collectively, expressing heroism, courage, and patriotism.

When we say Jangi, first of all, the Middle Ages, wars between khanates, as well as the joy of victory of the people who defeated the enemy, folk holidays come to life. The music of the Jangi tells us about ancient epics, Dada Gorgud, Koroglu. For centuries, the Jangi motives in the language of poets and the Saz music have always raised the heroic history of our people to new heights.

The khanates existing in Azerbaijan had their marching music and Jangi. According to the location of the khanates, the battles were named as follows: "Karabakh's Jangi", "Oghuzs", "Shirvan's Jangi" "Ovsari battle". "Bayandur", "Nakhchivan's Jangi", "Bayat qala", "Guba's Jangi" and others.

Unlike Jangi, Qaytagi dances depict the eagle's flight and majesty as a symbol of restraint and courage. This dance has its place in all Caucasian peoples and is distinguished by different dance options.

For the first time, professional music was used by Üzeyir Hacıbeyli in the opera "Koroglu" to create a unique example of this dance. Today, we hear war dances only in the works written by our composers. However, the dances belonging to the Azerbaijani people, which are considered to be an integral part of folk music and adorn

* Prof., Dr. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, gabdullazade@rambler.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

its folk music, have been almost forgotten. Because, for unknown reasons, this ancient type of dance was not collected and studied in time.

In this sense, R.Bahmanli's work of collecting and transcribing notes in this direction is a great service to the preservation of these ancient types of dance.

As a result, it should be noted that the collection and study of the types of Jangi dances should be continued. One of the most important issues today is to obtain the forgotten Jangi, to record it, and pass it on to the next generation.

Keywords: Jangi, dance, performance, collective, music.

Azərbaycan rəqs janrının əsas şaxələrindən biri də Cəngidir. Cəngi – kollektiv şəkildə oynanılan, qəhrəmanlığı, igidliyi və vətənpərvərliyi ifadə edən rəqs növüdür.

Cəngi deyəndə, ilk növbədə orta əsrlər dövrü, xanlıqlar arasında gedən müharibələr, eləcə də, düşməyə qalib gələn xalqın qələbə sevinci, el bayramları göz önündə canlanır. Cəngi havaları bizə qədim eposlardan, Dədə Qorquddan, Koroğludan xəbər verir. Əsrlər boyu ozanların dilində oxunan, saz havalarında səslənən cəngilər xalqımızın qəhrəmanlıq tarixini hər zaman zirvələrə ucaltmışdır.

Azərbaycanda mövcud olan xanlıqların özünəməxsus yürüyüş musiqiləri və cəngi havaları olmuşdur. Xanlıqların yerləşdikləri əraziyə uyğun olaraq cəngilər aşağıdakı kimi adlandırılmışdır: “Qarabağ cəngisi”, “Oğuzlar”, “Şirvan cəngisi”, “Ovşarı cəngisi”. “Bayandır”, “Naxçıvan cəngisi”, “Bayat qala”, “Quba cəngisi” və s. İlk dəfə professional musiqiyə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən “Koroğlu” operasında müraciət edərək bu rəqsin bənzərsiz nümunəsini yaratmağa nail olmuşdur. Adətən cəngi rəqsi 2/4 ölçüdə verilir.

Cəngidən fərqli olaraq Qaytağı rəqsləri təkliklik, cəsarət simvolu olaraq qartalın uçuşunu, əzəmətini təsvir edir. Musiqi ölçüsü baxımdan daha çox 6/8 ölçüsünə rast gəlinir, eyni zamanda da musiqi cümlələri içərisində ikihissəli vəznə üçhissəli vəznin ardıcıl surətdə növbələnməsinə də təsadüf edilir ki, bu da musiqinin çevikliyini artırır. Bu rəqs bütün Qafqaz xalqlarında öz yerini tutur və müxtəlif rəqs variantları ilə fərqlənir.

Bu gün cəngi rəqslərini yalnız bəstəkarlarımızın yazdıqları əsərlərdə eşidirik.

Üzeyir Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Cəngi” (1941), “Koroğlu” operasının III pərdəsindəki “Rəqs”, Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baletinin 1-ci pərdəsindəki “Rəqs”, Aqşin Əlizadənin kamera orkestri üçün yazdığı “Cəngi”, Vasif Adıgözəlovun solist, qarışıq xor və simfonik orkestr üçün yazdığı “Novruzum” kantatasının (1993) “Azərbaycan” adlanan birinci hissəsi, Süleyman Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Cəngi” və s. irihəcmli əsərlərlə yanaşı, Səid Rüstəmovun və Adil Gərayın yazdıqları “Cəngi” pyesləri, eləcə də bir çox bəstəkarlarımızın mahnı janrında yazdıqları cəngilər belə musiqi nümunələrindəndir. (Aqşin Əlizadə “Cəngi”)

Lakin Azərbaycan xalqına məxsus olan, xalq musiqisinin tərkib hissəsi sayılan, onun folklor musiqisini bəzəyəcək rəqs-cəngiləri demək olar ki, unudulmuşdur. Çünki, bu qədim rəqs növü naməlum səbəblərdən vaxtında toplanmamış, tədqiq edilməmişdir.

Xalq musiqisi nümunələrinin toplanması zərurətini vacib məsələ kimi irəli sürən dahi Üzeyir bəy hələ 1924-cü ildə çıxmış məqalələrindən birində yazırdı: “Hal-hazırda qədər Azərbaycan xalqının bir çox el nəğmələri və rəqsləri aradan çıxaraq, get-gedə əhali arasında intişar tapmayıb axırda əskilir. Hərgah biz istəsək bir neçə il bundan qabaq Azərbaycanda oxunan



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

mahnılardan xəbərdar olaq, ola bilər ki, onları xatırlaya bilməyək. Buna səbəb musiqi əsərlərini toplamamağımızdır... El musiqi əsərlərinin təlif olunmasında, özgələr tərəfindən mənimsənilməsində həpsinin səbəbi el nəğmələrinin toplanmaması, notaya salınmaması və nəğmə məcmuələri şəklində həmişəlik saxlanmamasıdır. Əgər el nəğmələri nota salınaraq toplansa və saxlansa, əlbəttə, heç kəs onu özünə çıxı bilməz. Və eyni zamanda o nəğmələr itib batmaz, tez unudulub məhv olmaz”.

Bu mənada alim-tədqiqatçı Rauf Bəhmənlinin təqdim etdiyi “Azərbaycan cəngi rəqsləri” toplusu aşıq yaradıcılığına aid cəngi havaları istisna olmaqla, cəngi rəqsləri haqqında yazılmış ilk geniş tədqiqat əsəridir. Topluda cəngi rəqslərinin qədim yaranma tarixi və növləri, ifa xüsusiyyətləri, xoreoqrafik oyun haqqında geniş məlumat açıqlanıb, eləcə də 28 cəngi rəqsinin not yazısı işıqlandırılıb.

Xalq rəqslərinin toplanılması və araşdırılması ilə məşğul olan müəllif uzun illər boyu (37 il) Azərbaycanın bölgələrini qarış-qarış gəzərək müxtəlif rayonlarda, ucqar kəndlərdə yaşayan qocaman sənətçilər, ustad ifaçılarla görüşüb. Onların ifasından 450-dən çox oyun havası toplayıb və bu rəqslər haqqında çox maraqlı faktlar əldə edib. Məhz bu tədqiqatlar nəticəsində uzun müddət ifa edilmədiyindən unudulmaq təhlükəsində qalan 28 cəngi rəqsi yenidən yaddaşlara qaytarılıb.

Topluda yer almış cəngi havaları, əsasən, Qarabağ, Şirvan, Naxçıvan bölgələrinə aiddir, eləcə də Şəkiddə, şimal bölgəsi sayılan Qubada və Bakıda yaranmış rəqslərdir. Bu rəqslərin bəziləri yarandığı tarixi ərazinin, yaxud mənsub olduğu qədim tayfanın adını daşıyır. Məsələn, “Qarabağ cəngisi”, “Şirvan cəngisi”, “Naxçıvan cəngisi”, “Əlincə qalası”, “Quba cəngisi” və s. havalar qədim tarixi məkanla bağlı, “Ovşarı cəngisi”, “Bayandur”, “Oğuzlar”, “Bayat qala” havaları isə tayfa adları ilə bağlı rəqslərdir.

Hər bir not yazısının altında rəqsin nə vaxt, hansı tarixi ərazidə və kimin ifasından yazıldığı haqqında məlumat verilib.

Not yazılarından sonra gələn “Rəqslər haqqında” adlı bölmədə topluya daxil edilmiş cəngi havaları sıra nömrəsi ilə sənədləşdirilib, hər bir rəqsin nota alınarkən hansı məqama aid olduğu, hansı tonallıqda yazıldığı və hansı ölçüyə, tempə malik olması şərh edilib.

Tədqiqat nəticəsində müəllifin əldə olunmuş Cəngi rəqslərinin dərinəndən araşdırılması göstərir ki, belə rəqslər şur, segah, şüştər və bayatı-şiraz muğamlarında yaradılıb. Məsələn, “Kəbbadə” Bayatı-kürd muğamı üstündə, “Əlincə qalası”, “Şirvan cəngisi”, “Cəngavərlər” Rahab muğamı üstündə, “Naxçıvan cəngisi”, “Bayandur”, “Narın qala cəngiləri” Şur məqamında, “Qarabağ cəngisi”, “Ləngəri”, “Nuru Paşa” cəngi rəqsləri Şüştər məqamında, “Kəndirbaz”, “Ovşarı cəngisi” Segah məqamında, “Mehrican”, “At oyunu” cəngiləri isə Bayatı-Şiraz məqamında səslənir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

24. NURU PAŞA

Moderato

Ələddin Həsən oğlu Tağıyevin ifasından (klarnet) nota yazılıb.
Bakı, Qaradağ rayonu, Sahil qəsəbəsi, 2008-ci il

Nəticə olaraq qeyd etməliyik ki, Cəngi rəqslərinin toplanması və öyrənilməsi bundan sonra da davam etdirilməlidir. Unudulmuş cəngi havalarının əldə olunması, notlaşdırılaraq gələcək nəsələ ötürülməsi bu gün ən önəmli məsələlərdəndir.

Ədəbiyyat

1. Bəhmənli R.B. Azərbaycan Qaytağı rəqsləri. Bakı, 2019
2. Bəhmənli R. Azərbaycan Cəngi rəqsləri. Bakı, 2021



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

SES EĞİTİMİ VE TÜRKİYE'DE SES EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞ KİTAPLARIN İNCELENMESİ

Günay AKGÜN* & Hande YILMAZ**

Özet

Sesi doğru kullanabilmek için sesin anatomik yapısını bilmek, güzel kullanabilmek için ses kullanım tekniklerini bilip uygulayabilmek, etkili kullanabilmek için ise bunların ikisini de bilip bunlara hâkim olmak gerekmektedir. Bu sebeple bu çalışmada, sesin fizyolojik ve anatomik yapısı, oluşumu, ses eğitimi ve türleri, Türkiye'de ses eğitiminin tarihsel süreci açıklanarak ses eğitimi üzerine yazılan kitapların incelemesi yapılmıştır. Bu çalışma, literatür taraması yapılarak, ses eğitimi alanıyla ilgili ulaşılabilen Türkçe kaynaklarla sınırlıdır. Araştırmada bu alandaki kitapların karşılaştırmaları yapılmış, güçlü ve zayıf yönleri tespit edilmiş ve ses eğitimi alanına katkı sağlayarak yapılacak yeni çalışmalara yol gösterici bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır. Ses eğitimi alanında yazılmış kitapların incelenmesi konusunda ilk çalışma olması bakımından da ayrıca önemlidir. Elde edilen bulgulara göre en eski 1965 yılında, en yeni 2020 yılında basılmış kitaplara ulaşılmıştır. En eski kitap ses eğitimi alanında yazılmış ilk kitaptır. Ses eğitimiyle ilgili farklı türlere ait kitaplar incelenmiştir. Bazı kitaplarda konular bölümlere ayrılırken bazılarında ayrılmamıştır. Tüm bulgular değerlendirilip, kitapların güçlü ve zayıf bulunan yönleri karşılaştırıldığında; güçlü yönlerinin daha fazla olduğu, hitap ettiği kitlelere faydalı ve eğitici bilgiler sunduğu, her kitapta kendi dönem şartlarına uygun bilgilerin, araştırmaların, deneyimlerin, görsellerin, egzersizlerin veya repertuvarların yer aldığı ve kitapların, hedefledikleri amaçlara uygun yazıldığı ve ses eğitimi alanına katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ses Eğitimi, Müzik, Kitap İncelemesi

VOICE EDUCATION AND A REVIEW OF BOOKS ON VOICE EDUCATION IN TURKEY

Abstract

In order to use the sound correctly, it is necessary to know the anatomical structure of the sound. In order to use the sound well, it is necessary to know and apply sound usage techniques. In order to use sound effectively, it is necessary to know and master both of them. For this reason, the physiological and anatomical structure of the voice, its formation, vocal education and its types, and the historical process of vocal education in Turkey were examined and the books written on vocal education were examined in this study. This study is limited to the Turkish resources that can be accessed on the field of vocal education by means of a literature review. In the research, the comparisons of the books in this field were made, their strengths and weaknesses were determined, and it was aimed to create a guiding resource for new studies by contributing to the field of voice education. This study is also important as it is the first study on the examination of books written in the field of sound education. According to the findings, the oldest books published in 1965 and the newest books published in 2020 were reached. The oldest book is the first book written in the field of sound education. Books belonging to different genres related to vocal education were examined. In some books topics are divided into chapters, in others they are not. When all the findings are evaluated and the strengths and weaknesses of the books are compared, it has been concluded that the books have more strengths, they provide useful and educational information to the masses they appeal to, each book contains information, researches, experiences, visuals, exercises or repertoires appropriate to the terms of the period, and the books were written in line with their intended purposes and contributed to the field of voice education.

Keywords: Voice Education, Music, Book Review

* Doç. Dr. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD, gunayakgun1@gmail.com

** Doktora öğrencisi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD, handeyilmazofficial@hotmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Giriş

1.1 Sesin Yapısı ve Oluşumu

Ses, insanlar ve diğer canlılar tarafından, akciğerler ve ses telleri kullanılarak oluşturulur. Yalnızca konuşmak için oluşturulmaz ses; bebekler ve küçük çocuklar, anlaşılmaz sesler çıkarırlar, hayvanlar, havlar, böğürür, kişner ya da miyavlarlar, yetişkin insanlar da bazen konuşmanın dışında değişik sesler çıkarır; gülmek, şarkı söylemek ve ağlamak gibi. Ses akciğerlerden gelen hava akımının ses tellerini bir araya getirmesiyle oluşur. Hava ses tellerini diyaframdan gelen basınçla itince ses telleri titreşir. Eğer yeterli basınç uygulanmamışsa çıkan ses fısıltı olur (Adıgüzel, 2005:119).

Bir sesin var olabilmesi için, çalışır durumda bir kulak ve beyin (yani bir alıcı sistemin) bulunması, onları uyarabilecek nitelikteki etkenlerin bir yerlerde (ses kaynağı) oluşması ve bu etkenlerin, oluştuğu yerden kulağa kadar, kulağı uyarmaya yetecek bir şiddette iletilmesi (iletici ortam) gerekir. Bu öğelerden herhangi biri yoksa ses de yoktur (Zeren, 1995:11).

İnsan sesi tüm vücudun büyük bir uyum içinde çalışması sonucu gerçekleşir. Tüm vücut doğrudan veya dolaylı olarak ses üretimini etkiler. Konuşma özellikle solunum sistemini ilgilendirmekle birlikte aynı zamanda beyin korteksindeki özel konuşma merkezleri, beyindeki solunumun kontrol merkezleri, artikülasyon, ağız ve burun boşluklarındaki rezonatör yapılarla da ilişkilidir. Normal konuşma ve ses üretimini temel olarak üç bölümde incelemek mümkündür. Bunlar; solunum, fonasyon, rezonans ve sesletimdir (Erdebil, 2004:2).

Sesin oluşması için yukarıda bahsedilen solunum, fonasyon ve rezonans bölgeleri gibi etkenlere ihtiyaç olduğu gibi, sesin varlığından bahsedebilmemiz için de kulak ve beyin organlarının etkili olmasına ihtiyaç vardır.

1.2 İnsanda Sesin Oluşumu ve Özellikleri

Bütün varlıkların kendilerine göre ses çıkaran organları vardır. Bunlarla heyecanlarını, eş isteklerini veya tehlikede olduklarını belirtirler. Bu ses yapıcı organlar, karıncaların ayaklarında, çekirge ve tahtakurusu gibi haşerelerin de özel ses çıkıntılarındadır. Bazı böcekler de kanatlarıyla ses çıkarırlar. Memelilerde ses çıkarma organları daha gelişmiş, insan hançeresinde ise en üstün şeklini bulmuştur (İkesus, 1965:1).

Sesi doğru kullanabilmek için sesin anatomik yapısını, güzel kullanabilmek için ses kullanım tekniklerini, etkili kullanabilmek için ise bunların ikisini de bilmek ve bunlara hâkim olmak gerekir. İnsanda sesin oluşabilmesi için ses organının bazı bölümlerinin kullanılması ve bu bölümlerin tepki göstermesi, diğer bölümlerle etkileşimli çalışması gereklidir.

İnsanın ses oluşturma sisteminin üç ana parçası vardır. Birinci kısım akciğerlerdir. Akciğerlerden gönderilen hava, sistemin öbür iki parçasından geçerek dışarı atılırken, ses oluşturma mekanizmasını uyarır. İkinci parça gırtlaktır. Gırtlığın dip tarafında ses telleri de denen ama telle bir benzerliği olmayan ses kıvrımları vardır. Bunlar mukozadan oluşmuş, çatı biçimini andıran iki çıkıntıdır. Bu çıkıntıların boyu erkeklerde 2 cm, kadınlarda ise 1,3 cm kadardır. Bunların biçimi ve sertliği bazı kaslarla denetlenir. Ses kıvrımları birleşerek soluk borusunun ucunu tıpkı bir çatı gibi kapatabilirler. Birbirinden ayrı durdukları zaman aralarında oluşan boşluğa glotis denir. Ses oluşturma sisteminin üçüncü parçası, ses bölgesi denilen, gırtlaktan başlayarak yutak ve ağızla sınırlanan bölgedir. Bu bölgenin biçimi ve boyutları, sesin niteliği bakımından çok önemlidir (Zeren, 1995:240-241- 242).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Sesin oluşumundan sonra konuşmanın başlayabilmesi için bir bölgenin daha etkili olması gerekir. Alınan nefesin akciğerlerden geçerek, larenkste titreşim sağlayıp rezonatör bölgelerde büyüdükten sonra farensk bölgesinde yansıtılırken boğumlayıcı olarak adlandırılan, kelimelere dökme ve konuşma için, konuşma organlarından oluşan bir bölgenin daha etkili olması gerekir.

Ses organımızın anatomisini ve fizyolojisini bilmenin önemi ve faydası şudur: Ses organını daha iyi koruyarak kullanmamızı sağlar. Ses eğitimiyle ilgilenen, bu eğitimi alacak ya da almış kişiler, sesin anatomisini ve fizyolojisini bilerek onu ustaca kullanmalıdır. Eğitim anında eğitmen ya da öğrenci, ses çıkarma sırasında ses organını ne kadar bilinçli ve etkili kullanabilirse o kadar başarılı sonuç alabilir. Aksi durumda, yetersiz uygulama ya da sesi yanlış kullanma sonucu ses organları doğru ve yeterli cevabı veremez. Sonuç olarak da ses telleri ve organı zarar görmüş olur. Sesin kullanımının bilinmesi, sadece bu alana ilgi duyanlar için değil, sesini her türlü amaç için kullanan kişiler açısından da önemlidir.

Kaufman, ses kullanımını farklı dört sınıfa ayırmıştır. 1. Grup ses kullanıcıları başta ses sanatçıları ve tiyatro oyuncularının oluşturduğu “seçkin ses kullanıcıları” olarak adlandırılmıştır. 2. Grup ses kullanıcıları ise “profesyonel ses kullanıcılarıdır”, din görevlileri, santral memurları gibi ancak orta derecede ses bozukluğunda mesleklerini icra ederken zorlanırlar. 3. Grup’da “non- vokal profesyoneller” olarak tanımlanan politikacı, öğretmen ve avukat gibi meslek gruplarını içermektedir. Bu gruptaki hastalar çok şiddetli ses kısıklığı olduğunda çalışamazlar. 4. Grup ise terzi, işçi gibi profesyonel amaç ile sesini kullanmayan gruptur (aktaran Baydağ ve diğerleri, 2020).

Kaufman’ın ifadelerinden de anlaşıldığı gibi sesi kullanmaktan daha önemli olan şey, sesi sağlıklı ve bilinçli bir şekilde kullanmaktır. Sağlıklı kullanım için gerekli olan etkenler arasında, sesin fizyolojik yapısının bilinmesi ve ses eğitiminin alınması yer almaktadır.

1.3 Ses Eğitimi

Ses eğitimi bireyin, müzik özelliklerine uygun olarak, sesini doğru, güzel ve etkili biçimde kullanabilmesine ilişkin davranışların kazandırıldığı bir eğitimidir (Özel, 2012:4).

Ses eğitimin amacı, kişinin sağlıklı ses üreterek sesini doğru, güzel ve etkili kullanma alışkanlığı kazanmasını; seslendireceği eseri güzel söylemesini; konuşurken, bir topluluğa hitap ederken, şiir okurken sesini kendi anatomik yapısına en uygun biçimde ve kendi ses sınırlarını zorlamadan maksimum verimde kullanmasını sağlamaktır.

Şarkı söylerken amaç en az çabayla en iyi, en yüksek (gür), en güzel tınıya sahip sesi üretmektir. Bunun için hem sesi oluşturan organları öğrenmek, onların nasıl kullanılması gerektiğini bilmek, hem de ses tekniklerini öğrenip uygulamak gerekir. Şarkı söylemenin daha verimli hale gelmesini sağlayabilmek için sesimizi nasıl kullanacağımızı ve sesi kullanırken hangi organların ne görev üstlendiğini bilmemiz gerekir.

Ömür (2001)’e göre, şarkı söylerken ses organlarının çalışma şekli konuşma sırasında olduğundan daha farklıdır. Ayrı bir beceri ve eğitim gerektirir. Şarkı söyleyen her bireyin ses organlarının işlevsel farkındalığına sahip olması gerekmektedir. Profesyonel seslere uygun yaklaşımlarda özellikle kulak burun boğaz ve baş boyun cerrahisi, psikiyatri, pedagoji, ses terapisi, ortodonti, şan sanatı gibi değişik bilim ve sanat dallarından yararlanılmalıdır. Lehmann’a göre (1993), vokal rejistür (vocal register) kavramı yalnızca vokal pozisyonu ifade



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

etmektedir. Şarkı söylerken oluşan tonlar, vokal organların- larenksin, dilin ve damağın belirli pozisyonlarında üretilen belirli yollarla oluşmaktadır (aktaran Baydağ ve diğerleri, 2020).

1.4 Ses Eğitimi Türleri

Müzik türlerine ve seslendirilecek olan şarkıların tür ve dönem özelliklerine göre; ses eğitimi, eğitim verilen kişiye ve gruba göre, eğitimin verildiği kurumun amaçlarına göre değişiklik gösterir ve ikiye ayrılır. Bunlar bireysel ses eğitimi ve toplu ses eğitimidir.

1.4.1 Bireysel Ses Eğitimi

Bireysel ses eğitiminin içeriği; uygulamalı vokal ses egzersizleri, nefes alma teknikleri, şarkı yorumlama ve teorik bilgi, diyafram, artikülasyondur (Saklıca, 2010:43).

Bireysel ses eğitimi, amacına ve ulaşılmak istenen düzeye göre ikiye ayrılır. Bunlar temel ses (genel) eğitimi ve ileri ses (şan) eğitimidir.

Temel (genel): Şarkı söyleme eğitimi; şarkı öğretimini içine alan, bireylere ses eğitiminin gereklerine uygun olarak, doğru, güzel ve etkili şarkı söylemeyle ilgili davranışların kazandırıldığı ve özellikle genel ve amatör müzik eğitimi kapsamında uygulanan bir ses eğitimidir (Töreyin, 2008:157).

İleri (Şan- Profesyonel): Ses eğitimi alanı içinde yer alan, sesin dayanıklılık ve sağlamlık kazanabilmesine yönelik davranışların ve özellikle opera, operet, lied ve chanson gibi çok sesli müziğin ses edebiyatı eserlerinin müzik, tür ve dönem özelliklerine uygun olarak seslendirilmesine ilişkin davranışlar kazandırmanın amaçlandığı ses virtüözlüğü gerektiren ileri düzey bir ses eğitimi türüdür (Töreyin, 2008:163).

1.4.2 Toplu Ses Eğitimi (Koro)

Koro, çok sayıda kişinin kendi seslerini kullanarak birlikte söz veya şarkı söylemek amacıyla bir araya geldiği organize müziksel bir topluluktur. Aynı şekilde koro, topluluk halinde müziksel seslenme, konuşma ve söylemedir (Uçan, 2005:50).

1.5 Türkiye’de Ses Eğitiminin Tarihi Süreci

Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ün birçok alanda yaptığı reform ve değişiklikler arasında müzik eğitimi, müziğin icrası ve müzik sanatının kurumsallaşması da yer almaktadır. Cumhuriyet ilan edildiğinde Türkiye’de iki müzik kurumu bulunuyordu. Bu kurumlar Mızıkai Hümayun ve Darülelhan’dı.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte 1 Eylül 1924 yılında Ankara’da kurulan ve 1 Kasım 1924’te 6 öğrencisi ile hizmete giren Musiki Muallim Mektebi, Türk Müzik tarihi açısından çok önemli bir yere sahiptir. Bu kurum Türkiye Cumhuriyeti’nin müzik alanında öğretmen yetiştiren ilk kurumudur (Uçan, 2005:226-233).

1930’lu yıllarda Musiki Muallim Mektebi içerisinde kurulmuş olan konservatuvar sınıfları, 16 Mayıs 1940 tarihinde Devlet Konservatuvarı’na dönüştürülmüştür. 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde Opera ve Şan bölümü kurulmuştur.

Ülkemizdeki eğitim kurumlarında ses eğitimiyle ilgili derslerin ve ders adlarının kronolojik olarak sıralanması şu şekildedir:

Ses eğitimi dersi ülkemizde ilk olarak 1925-1931 Musiki Muallim Mektebi eğitim programlarında “Vocal” adı altında okutulmuştur. 1936 yılında Ankara Devlet



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Konservatuvarında “Anadal Ses”, Gazi Eğitim Enstitüsü’nde 1941’den 1969 yılına kadar “Şan-Koro” adı altında, 1969’da “Ses Eğitimi (Şan)” olarak okutulmuştur (Ayaz, 2017:201).

Türkiye’deki müzik eğitiminde temel amaç; kendi öz müziğimizden kopmadan, Batının bilgisinden, eğitiminden, teknik ve temelinden yararlanarak geliştirilmiş bir müzik sistemi oluşturmak, oluşturulan bu müziği duyurmak, yeni nesillere aktarmak ve eğitimini vermektir. Bu amaç doğrultusunda açılan kurumlardaki programlar da ona göre şekillenmiştir (Türkmenoğlu ve Yılmaz, 2021:276).

Yöntem

2.1 Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, ses eğitimi alanındaki kitapların karşılaştırmaları yapılmış, güçlü ve zayıf yönleri tespit edilmiş ve ses eğitimi alanına katkı sağlayarak yapılacak yeni çalışmalara yol gösterici bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

2.2 Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, ses eğitimi alanında yazılmış kitapların incelenmesi konusunda ilk çalışma olması bakımından önemlidir.

2.3 Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada literatür taraması yapılmıştır. Ses eğitimi alanında, en eskisi 1965, en yenisi 2020 yıllarında yayınlanan 13 kitaba ulaşılarak bunların incelemeleri yapılmıştır.

2.4 Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, ses eğitimi alanıyla ilgili ulaşılabilen ve incelenmesi yapılan 13 Türkçe kaynak ve 1965- 2020 yılları arasında bu alanda yayınlanan kitaplarla sınırlıdır.

Bulgular

3.1 Ses Eğitimi Kitapları ve İncelenmesi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

	Kitabın Adı	Kitabın Yazarı	Kitabın Türü	Sayfa Sayısı	Basım Yılı	Basımevi	Bölüm sayısı
1	Ses Eğitimi ve Korunması	Saadet İkesus Altan	Ders kitabı ya da kaynak kitap	52	1965	Milli Eğitimi Basımevi	2
2	Ses Eğitimi (Temel Kavramlar-İlkeler-Yöntemler)	Ayşe Meral Töreyn	Ders kitabı ya da kaynak kitap	200	2008	Sözkesen Matbaacılık	4
3	Foniatri	Behbut Cevanşir/ Güzin Gürel	Ders kitabı ya da kaynak kitap	199	1982	Sanal Matbaacılık	18
4	Sesimiz Eğitimi ve Korunması	Gül Sabar	Ders kitabı ya da kaynak kitap	192	2008	Pan Yayıncılık	10
5	Ses ve Nefes Teknikleri	Mustafa Kartal	Ders kitabı ya da kaynak kitap	213	2007	Sistem Yayıncılık	Bölüm yok
6	Şan İçin Temel Bilgiler ve Ses Egzersizleri	Asena Gözen Baltacıoğlu	Kaynak Kitap	56	2013	Müzik Eğitimi Yayınları	2
7	Şan İçin Piyano Eşlikli Albüm	Gülşen Şimşek	Repertuvara yönelik kitabı	171	2009	Müzik Eğitimi Yayınları	4
8	Şan İçin Piyano Eşlikli Türküler	Erdal Tuğcular	Repertuvara yönelik kaynak Kitabı	75	2013	Müzik Eğitimi Yayınları	Bölüm yok
9	Şan İçin Piyano Eşlikli Şarkılar- 1	Keriman Davran Ferda Gürkan Öztürk	Repertuvara yönelik kaynak Kitabı	160	2009	Müzik Eğitimi Yayınları	2
10	Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama	Ayşe Meral Töreyn	Ders ve Kaynak Kitap	320	2020	Akademisyen Kitapevi	4
11	Ses Metodu/ 1.cilt/ Nefes Alma Teknikleri	Cavit Murtezaoğlu	Ders ve Kaynak Kitap	164	2014	BGST Yayınları	?
12	Ses Metodu/ 2.cilt/ Ses Bölgeleri, AF Bandı	Cavit Murtezaoğlu	Ders ve Kaynak Kitap	48	2017	BGST Yayınları	2
13	Ses Eğitiminden Sahneye	Dr. Cemalettin Baydağ, Dr. Gül Fahriye Evren, Dr. Mehmet Şahin Akıncı, Dr. Melike Bolat, Dr. Seta Kürkçüoğlu, Tufan Öztürk, Dr. Tuğçem Kar, Dr. Tülün Malkoç	Araştırmaya yönelik Kaynak Kitap	206	2020	Gece Kitaplığı	Bölüm yok



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bu bölümde ses eğitimi alanına yönelik 13 adet kitap incelenmiş, bu kitaplar güçlü ve zayıf yönleri bakımından birbirleriyle karşılaştırılmıştır.

Basım tarihlerine göre sıralandığında incelenen kitapların en eskisi 1965, en yenisi 2020 yıllarına aittir. İncelenen kitaplar arasında en eski basım yılına sahip olan Saadet İkesus Altan'ın (1965) yazdığı “Ses Eğitimi ve Korunması” adlı kitap, kendinden önce yol gösterici Türkçe bir kaynak bulunmamasına rağmen dönemine göre çok iyi hazırlanmış, yazarın kendi deneyim ve birikimlerinin de yer aldığı oldukça kapsamlı bir kitaptır.

İncelenen kitaplar arasında en yeni basım yılına sahip olan Ayşe Meral Töreyn'in “Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama” adlı kitabı ile Dr. Cemalettin Baydağ ve diğerlerine ait olan “Ses Eğitiminden Sahneye” adlı kitap 2020 yılında yazılmış kitaplardır. Türleri bakımından birbirlerinden farklı bu iki eser, ses eğitimi alanındaki gelişmeleri ve yapılan çalışmaları kapsayan kitaplardır. Geçmişten günümüze ses eğitimi, gösterip yaptırmaya yönelik uygulamalar veya yazarların kendi deneyimlerini aktarmalarıyla oluşan kaynaklar şeklindeyken son yıllarda metodik ve sistematik eğitim şeklindedir. Ayşe Meral Töreyn'in yazdığı kitaplar tür bakımından teorik ve uygulamalıdır. Konu bakımından, çoğu teknik çalışmaları içerirken bir bölümü de uygulama için yönlendirici bilgileri içermektedir. Dr. Cemalettin Baydağ ve diğerleri tarafından hazırlanan eser ise kitapta çalışması bulunan her bir yazarın, kendi ilgi alanına yönelik yazdığı, araştırmaya yönelik güncel bilgileri ve gelişmeleri kapsayan bir kitaptır.

Kitaplar türleri bakımından ele alındığında Saadet İkesus Altan, Ayşe Meral Töreyn (incelenen tüm kitapları), Behbut Cevanşir- Güzin Gürel, Gül Sabar, Mustafa Kartal, Cavit Murtezaoğlu (incelenen tüm kitapları) adlı yazarlara ait kitapların ders kitabı ya da kaynak kitap olduğu; Dr. Cemalettin Baydağ ve diğerine ait kitabın araştırmaya yönelik kitap olduğu; Asena Gözen Baltacıoğlu'na ait kitabın hem repertuvar hem de kaynak kitap olduğu; Gülşen Şimşek, Erdal Tuğcular, Keriman Davran- Ferda Gürkan Öztürk'e ait kitapların ise repertuvara yönelik kitaplar olduğu saptanmıştır.

İkesus'un kitabı; deneyimlerini aktarmak, öğrencilerinin bu kitaptan yararlanmasını sağlamak ve ses icracısı olarak bu alanı meslek edinmiş kişilerle ses eğitmeni olacak kişilere yardımcı olmak amacıyla yazılmıştır. Bu kitap ülkemizin çocuklarına, uygun bir şekilde ses eğitiminin teknik yapısını sistemleştiren akademik bir kaynaktır.

Ayşe Meral Töreyn, ses eğitiminin kavramsal boyutuna yönelik olarak yazılan “Ses Eğitimi (Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler)” kitabının devamı niteliğinde olan “Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama” kitabı, metodik ve uygulamalı konuların yer aldığı bir kitaptır. Bu kitap metodik ses eğitimi uygulaması için eğitim-öğretim programı hazırlamak; hedef ve hedef davranışlar, öğrenme ürünleri, kullanılması uygun olan öğretim yöntem ve teknikleri ile ölçme ve değerlendirme yöntem ve araçlarının belirlenmiş olduğu bir kaynak olması bakımından faydalanacak kişileri yönlendirmek ve onlara rehberlik etmek amacıyla yazılmıştır.

Behbut Cevanşir- Güzin Gürel, kitabını; sesini aktif olarak kullanan meslek grubu mensuplarına, ses bozukluğuna sebep olabilecek hastalıkları tanıtmak; hastalıkların belirtileri, sebepleri, ayırıcı tanı ve tetkik yönleri bakımından bilgi sunmak; özellikle tıp talebelerinin, özel pedagoji, ses ve şan eğitimi yapan öğrencilerin de bu konudaki ihtiyaçlarını gidermek amacıyla yazmıştır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Gül Sabar, kitabını; araştırma ve deneyimleri sonucu olarak kendi şan anlayışı çerçevesinde insan sesini anlatan bir kitap yazmak, ses dünyasının kapılarını aralamak, şarkıcının sorunlarına çözüm üretip yoluna ışık tutmak ve bu ışığı zamanla güçlendirmek amacıyla yazmıştır.

Mustafa Kartal, kitabını; akademik olarak eğitimini aldığı ve bir yaşam biçimi haline getirdiği ses ve nefes teknikleri deneyimlerini paylaşmak için yazmıştır.

Dr. Cemalettin Baydağ ve diğerleri, kitabını; ses eğitimi, şan eğitimi, sahne sanatları alanında sahne dersleri ile ilişkili olarak kullanılan vokal performans eğitimi ve ilişkili olarak koro eğitimi alanında ses gelişimini sürdürmek isteyenlerin; kendilerini akademik ve yetenek bakımından geliştirmek, bilgilerini tazelemek ve güncellemek isteyen tüm ilgili okurların faydalanabilmesi amacıyla yazmıştır.

Asena Gözen Baltacıoğlu, kitabını; bireysel ses eğitimine ilişkin temel bilgileri ve ses egzersizlerini, şan eğitimi veren öğretmenlere ve bu eğitimi alan öğrencilere farklı bakış açılarıyla ve kolay yöntemlerle sunmak; bireyin öğretmeni olmadığı zamanlarda, sesini kendi kendine açabilmesi için egzersizleri kromatik olarak farklı tonlarda yazıp duyuşsal müziğin yanı sıra yazılı ve görsel bir eğitim anlayışına da dikkat çekmek amacıyla yazmıştır.

Gülşen Şimşek'in kitabı; müzik eğitimi kurumlarında kullanılmak üzere farklı dönemlere ait lied, aria antiche, aria ve napoliten şarkılardan seçilmiş; içindeki parçaların piyano eşliklerinin bir CD'sinin de bulunduğu, ülkemiz konservatuvar, eğitim fakültesi, güzel sanatlar fakültesi ve Anadolu güzel sanatlar fakültesi öğrencileri ve eğitimcileri ile yetenek sınavına girmeyi düşünenlere yönelik kaynak olması amacıyla hazırlanmış bir repertuar kitabıdır.

Erdal Tuğcular'ın kitabı; değişik makam, usül ve yöre farklılıklarıyla hazırlanmış ve içindeki parçaların piyano eşliklerinin bir CD'sinin de bulunduğu, bu alana ilgisi olanlara, müzik öğrencilerine ve eğitmenlere yönelik kaynak olması amacıyla hazırlanmış bir repertuar kitabıdır.

Keriman Davran- Ferda Gürkan Öztürk'ün kitabı; konservatuvarlar, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dalları, Anadolu güzel sanatlar liselerinin müzik bölümleri ile eğitimcilerin ve şan eğitimi alan öğrencilerin eğitsel amaçla kullanmaları için yazılmıştır.

Cavit Murtezaoğlu'nun incelenen iki ciltlik kitabı, birbirlerinin devamı niteliğinde yazılmıştır. Yazar; ses yapımında amaç ve kurallar olduğundan, bunlar göz ardı edildiğinde ses yapımının hedefsiz hale geldiğinden ve öğrenciyi istediği noktaya ulaştıramadığından bahsetmiştir. Kitapta, teknolojinin de kullanımına olanak sağlayan bir metottan bahsedilmiştir. Bu metotla hocalara bir kaynak oluşturmak, eğitim şekillerini kolaylaştırmak ve eğitimde zaman kazandırmak amaçlanmıştır.

Özetle kitaplar, yukarıda belirtilen kendi amaçlarına uygun olarak yazılmıştır.

Kitaplar bölüm sayıları bakımından incelendiğinde ya hiç bölümlendirilmemiş ya da en fazla 18 bölüme kadar ayrılmış olduğu saptanmıştır.

Kitapların sayfa sayıları bakımından en az 48, en fazla 320 sayfadan oluştuğu saptanmıştır.

Kitapların hitap ettiği kitleler ayrı ayrı belirtilmeyip genel olarak ifade edilmiştir. Çünkü incelenen tüm kitaplardan yararlanabilecek hedef kitle benzer özelliklere sahiptir. Sadece "Ses Eğitiminden Sahneye" kitabı genel kitleye hitap etse de daha çok müzik sanatıyla ilgilenen ve bu alanda akademik çalışmalar yapan kişilere hitap etmektedir. Genel olarak kitaplardan



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kimlerin yararlanabileceğine baktığımızda, az ya da çok sesini kullananlar (tiyatrocular, farklı branştaki öğretmenler, yöneticiler, imamlar, spikerler, sunucular, idareciler... gibi), hobi olarak müzikle ilgilenenler, mesleği şarkı söylemek olan kişiler, ses eğitmeni olacak öğrenciler, ses eğitmenleri, akademisyenler gibi oldukça geniş bir kitleye hitap etmektedir.

Böyle geniş bir kitleye hitap eden kitaplar, birçok yerde, kurumda ve birçok kişi tarafından hem ders kitabı hem de kaynak kitap olarak kullanılabilir. Şan ve koro derslerinde, diğer meslek gruplarının eğitimlerinin verildiği ve sesin etkin olarak kullanıldığı bölümlerde, ses eğitimi adıyla ders kitabı olarak; ayrıca hobi amaçlı müzik eğitiminin verildiği kurumlarda ve kurslarda, ses eğitimi dersleri için kaynak kitap olarak kullanılabilir niteliklere de sahiptir.

Tüm kitaplar, ses eğitimi alanına büyük bir katkı sağlamaktadır. Tarih sıralamasına göre, yazarların kitapları birbiriyle karşılaştırılarak güçlü ve farklı bulunan yönleri sırasıyla şu şekilde belirlenmiştir:

Saadet İkesus Altan'ın kitabı; ses eğitimi alanında kendinden önce Türkçe başka bir kaynak olmadığı halde yazılması ve kendinden sonrakilere yol gösterici olması, ayrıca yazarın birikimini yansıtmaya açısından oldukça güçlüdür. Kitapta yer alan egzersizler ayrıntılı bir şekilde anlatılmış, o egzersizlerde yapılması ve yapılmaması gereken şeylerden bahsedilmiştir. Öğrencinin ihtiyaçlarına ve öğretmenin yaklaşımlarına da yer verilmiştir.

Behbut Cevanşir- Güzin Gürel'in kitabı; ses eğitiminde ses organını tanıtmak ve sesin nasıl oluştuğu, ses sağlığı, ses hastalıkları, sesi koruma, ses hastalıklarını tedavi etme gibi konuların çok ayrıntılı anlatıldığı bir kitap olması bakımından güçlüdür. Özellikle ses hastalıklarını tedavi etme konusunda verilen egzersizler, metotlar ve temel ilkeler diğer ses eğitimi kitaplarında yer almamaktadır. Bu konuya oldukça ayrıntılı bir şekilde yer verilmiş olması bakımından güçlüdür.

Mustafa Kartal'ın kitabı; bazı konu başlıklarının soru biçiminde oluşturulması, bu alanda bilgi edinmek isteyen kişiyi ses eğitimi alanıyla ilgili düşünmeye sevk ediyor. Diğer kitaplarda bulunmayan konuşma eğitimi, mikrofonu kullanma, şarkıcı ve konuşmacı açısından solunum, nefes yoluna iyi gelen bitkiler konularına yer verilmiş olması bakımından güçlü bulunmuştur.

Ayşe Meral Töreyn'in kitabında; ses eğitimi alanındaki konular düzenli ve sistemli bir şekilde sıralanıp ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Bunların dışında ses eğitimi türleri, ses eğitiminin dayandığı bilimsel temeller, dünyada ve Türkiye'de ses eğitiminin tarihçesi, dil ve Türkiye Türkçesi başlığıyla da dil bilgisi, dil tipleri, Türkiye Türkçesi ve fonetik özellikleri-üstünlükleri gibi konulara da yer verilmiştir. Bu yönüyle güçlü bulunmuştur. Bu konular ses eğitimiyle ilgili olduğu halde buna çoğu ses eğitimi kitabında yer verilmemiş olması dikkat çekmiştir.

Gül Sabar'ın kitabı; yazarın kendi araştırma ve deneyimleri sonucu, kendi şan anlayışı çerçevesinde insan sesini anlatan bir kitap yazmış olması bakımından güçlüdür.

Gülşen Şimşek'in kitabı; Batı müziği alanında ses eğitimine başlayacak olan ve repertuarını genişletmek isteyen kişiler için sistemli bir şekilde kolaydan zora doğru sıralanarak hazırlanmış bir repertuvara sahip olması bakımından güçlüdür. Aynı parçalar tonu değiştirilerek farklı ses renklerine uygun kişiler için yeniden eklenmiştir. Farklı dönemlere ve bestecilere ait eserlere yer verilmiş olması bakımından da güçlü bulunmuştur.

Keriman Davran- Ferda Gürkan Öztürk'ün kitabı; öğrenci ve öğretmenlere kolaylık sağlamak bakımından eserde yer alan lied ve arya antiklerin İtalyanca okunuşları ile Türkçe çevirilerine,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kitabın başında besteciler hakkında biyografik bilgilere, kitabın sonunda eser içinde kullanılan terimlerin açıklamalarına yer verilmiş olması bakımından güçlü bulunmuştur.

Asena Gözen Baltacıoğlu'nun eseri; ses eğitimi en temel hatlarıyla ele alması, ses eğitimi almak isteyen ya da ses eğitimi veren kişilere en genel hatlarını sade bir şekilde çizmesi; ayrıca bireyin, bir eğitmen olmadan da egzersizler yapabilmesi için bu egzersizleri kromatik olarak farklı tonda notaya almış olması bakımından güçlü bulunmuştur.

Erdal Tuğcular'ın eseri; Türk müziği alanında ses eğitime başlayacak olan ve repertuarını genişletmek isteyen kişiler için makam, usul ve yöre farklılıklarının içinde olduğu böylelikle neredeyse Anadolu'nun her yöresine yönelik parçalara ulaşılabilen bir kitap olması bakımından güçlü bulunmuştur. Ses sınırları olarak genellikle orta tonda yazılmış fakat bazı eserler daha ince ve kalın sesler için değişik tonlara aktararak yeniden yazılmıştır. Ayrıca eserlerin başına ses sınırı göstergesi eklenmesi bakımından da güçlü bulunmuştur.

Cavit Murtezaoğlu'nun kitabı; ses eğitiminin hedeflerine ulaşmak için bilgisayarın ve sesle ilgili modern programların kullanılmasına olanak sağlaması ve kitapta bahsedilen metotla sesi tanıyıp yapılandırması bakımından güçlü bulunmuştur.

Dr. Cemalettin Baydağ ve diğerlerinin kitabı; ses eğitimiyle ilgili profesyonel olarak ilgilenen kişilerin yararlanabileceği bir kaynaktır. Bu kitapta operada kullanılan eserlerin eğitimsel analizleri, profesyonel seslere yaklaşımlar, Türkçe solo eser türleri, ses eğitimi metotlarında yer alan temel esaslar, opera icracılarının performans öncesi uygulaması gereken eylemler, opera sahneleme derslerinin önemi, ses eğitimi etkileyen olumsuz psikolojik faktörlerin ses egzersizleriyle azaltılması konuları yer almaktadır. Bu konuların farklı bakış açılarıyla ele alınmış olması yönünden güçlü bulunmuştur.

Yazarların kitaplarında zayıf bulunan yönler genel olarak aynı olduğu için türlerine göre şu şekildedir:

Ders kitabı ve kaynak kitap türünde yazılmış olan eserlerde genel olarak zayıf bulunan yön; görsellerin olmaması, eksik olması, yetersiz olması ya da etkili olmamasıdır. Ses ve ses eğitimiyle ilgili konular soyut konulardır ve öğrenciye anlatılırken ya da yararlanmak isteyen kişiler bu kaynaklardan bilgi edinirken, soyut ifadeler konusunda imaj yaratma ya da ses organıyla ilgili bölümleri bilmediklerinden akılda canlandırmaları zordur. Bunların görsellerinin olmaması, az olması, yetersiz olması ya da etkili olmaması konuların anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Konularla ilgili görsellerin eklenip renklendirilerek yer almasının, konuların anlaşılmasını kolaylaştıracağı düşünülmektedir.

Ses eğitimi kitaplarından yararlanacak kişilerin ses organıyla ilgili kasları, kıkırdakları, hangi kasın ya da kıkırdağın sesi ne açıdan nasıl etkilediğini bilmesi yeterli olacaktır. Ses organı tıbbın da konusu olması ve bu alanda tıbbi kaynaklardan yararlanılıyor olunması sebebiyle bazı kaynaklarda bu konu fazla ayrıntılı olarak verilmiştir. Ayrıca tıbbi bilgilerin ağırlıkta olması sebebiyle tıbbi terimler de fazlasıyla yer almaktadır. Bu durum, tıbbi terimlere hâkim olmayan kişilerin, bu bilgileri kolay anlamasını engellemektedir.

Araştırmaya yönelik kaynak kitap türünde yazılmış olan eserlerde genel olarak zayıf bulunan yön ise kitap içindeki akademik araştırmaların belli bir konu başlığı sıralamasıyla verilmemiş olmasıdır. "Eğitime yönelik" ya da "sahne sanatlarına yönelik" gibi anahtar kelimelerle bölüm başlıklarının altında çalışmaların verilmesi, konuyla ilgili araştırma yapan ya da bilgi edinmek isteyen kişilerin bilgiye ulaşmasını kolaylaştıracaktır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Repertuvara yönelik kaynak kitap türünde yazılmış eserlerde genel olarak zayıf bulunan yön ise kitabın içinde yer alan yabancı eserlerin dönemleriyle ilgili kısa bilgilerin yer almamasıdır. Bu bilgilerin verilmesi, eserlere daha çok hâkim olmak ve eserleri seslendirecek kişilere yardımcı olmak açısından önemlidir. Kitabın içinde yer alan Türkçe eserlerde ise farklı yörelere ait eserlerin kültürel özellikleriyle ilgili kısa bilgiler verilebilirdi. Bu bilgiler eserlere daha çok hâkim olmak ve eserleri seslendirecek kişilere yardımcı olmak bakımından önemlidir. Ayrıca hem yabancı hem Türkçe eserlerle ilgili kısa bilgilere ya da eserlerin hikâyelerine yer verilebilirdi. Bu, eserin konusuna ve duygusuna hâkim olmak bakımından önemlidir. Bu yönlerden de zayıf bulunmuştur.

Sonuç

Sonuç olarak, ses eğitimi alanında yazılmış, ulaşılabilen 13 kitap incelendiğinde; bu alandaki ilk eser 1965 yılında yazılmış ve kendinden önce yol gösterici başka Türkçe kaynak olmamasına rağmen oldukça kapsamlı, ayrıntılı ve başarılı bir kitap olmuştur. Bu, ders kitabı ve kaynak olarak kullanılabilir bir kitaptır. Diğer yıllarda kitaplar tür bakımından daha çok çeşitlenmiş, ders kitabı ve kaynak kitabın yanı sıra araştırmaya ve repertuvara yönelik kitaplar da yayınlanmıştır. İncelenen eserlerin en yenisi 2020 yılında basılmış olan ders kitabı ve kaynak kitap türünde yazılmış eserdir.

“Ses ve Nefes Teknikleri, Ses Eğitiminden Sahneye, Şan İçin Piyano Eşlikli Türküler” adlı üç kitapta bölüm bulunmamaktadır. “Ses Eğitimi ve Korunması, Şan İçin Temel Bilgiler ve Ses Egzersizleri, Şan İçin Piyano Eşlikli Şarkılar, Ses Metodu -2.cilt- İnsanda Ses Üretme Sanatı” adlı dört kitapta iki bölüm bulunmaktadır. “Ses Eğitimi (Temel Kavramlar -İlkeler-Yöntemler), Şan İçin Piyano Eşlikli Albüm” adlı iki kitapta dört bölüm bulunmaktadır. “Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama” adlı kitapta altı bölüm bulunmaktadır. “Sesimiz -Eğitimi ve Korunması” adlı kitapta on bölüm bulunmaktadır. “Foniatrı” adlı kitapta on sekiz bölüm bulunmaktadır.

Kitaplarda ortak konular bulunurken birbirlerinden farklı konular da yer almaktadır. Kitapların güçlü ve zayıf bulunan yönleri karşılaştırıldığında; güçlü yönlerinin daha fazla olduğu; hitap ettiği kitlelere faydalı ve eğitici bilgiler sunduğu; her kitapta kendi dönem şartlarına uygun bilgilerin, araştırmaların, deneyimlerin, görsellerin, egzersizlerin veya repertuvarların yer aldığı; kitapların, hedefledikleri amaçlara uygun yazıldığı ve ses eğitimi alanına katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Kitapların zayıf yönleri belirlenirken yazıldıkları dönem ve imkânlar, yayımlandıkları yıllardaki bu alanla ilgili gelişmeler dikkate alınarak yorumlanmıştır. Her dönemin şartları eşit değildir. Bu kitaplar yazıldıkları dönemlere göre oldukça kapsamlı, başarılı, yenilikçi ve yol gösterici kitaplardır. Belirlenen zayıf yönlerin, farklı dönem ve imkanlarla kıyaslanarak yapıldığının göz önünde tutulması, bu yönlerin yetersizlik ve başarısızlık anlamına gelmediğinin vurgulanması gerekir.

Ses eğitimi alanına, bilimine, ses sanatına ve ülkemize katkıları için; incelediğimiz tüm kitapların yazarlarına, akademisyenlerimize ve eğitimlerimize teşekkür borçluyuz.

Öneriler

1- Ses eğitimi alanında kitap yazacak olan kişiler, hedef kitlelerini belirlemeli; kitaplarını bu hedef kitlenin bilgi, birikim ve algı seviyelerine uygun olarak yazmalıdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

2- Ses eğitimi alanında kitap yazacak olan kişiler, daha önce bu alanda yazılmış olan kitapları araştırıp incelemeli, bu kitapların zayıf yönlerini geliştirmeli ve yeni çalışmalarında bu yönleri güçlendirerek sunmalıdır.

3- Yeni kitaplar yazılırken, geçmişte bu alanda yazılmış kitaplardan faydalanılmalı; yeni bilgi, bulgu ve belgelerden yararlanılarak geleceğe dönük sürekli güncelleme yapılmalıdır.

Kaynakça

- ADIGÜZEL, B. (2005). *Aktörlere yönelik ses-konuşma-vücut eğitimi ve geliştirilmiş uygulama yöntemleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü, Ankara
- AYAZ N., NAYİR A. (2017). Müzik eğitimi verilen akademik kurumlarda ses eğitiminin uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 5(2), 157-185
- BAYDAĞ, C., EVREN, G.F., AKINCI, M.Ş., BOLAT, M., KÜRKÇÜOĞLU, S., ÖZTÜRK, T., KAR, T., MALKOÇ, T.(2020). *Ses eğitiminden sahneye*. İstanbul: Gece Kitaplığı
- ERDEBİL, D. (2004). *Profesyonel ses kullanıcılarının seslerini olumsuz yönde etkileyen faktörler hakkındaki görüşlerinin belirlenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir
- İKESUS, S. (1965). *Ses eğitimi ve korunması*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- SAKLICA, E. (2010). *Bireysel ses eğitiminden toplu ses/koro eğitimine geçiş sürecindeki yaklaşımlar* (Yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar
- ÖZEL, I. (2012). *Bireysel ses eğitiminde piyano eşliğinin önemi* (Yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- TÖREYİN, M. (2008). *Ses Eğitimi- Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler*. Ankara: Sözkesen Matbaacılık.
- TÜRKMENOĞLU, Ö., YILMAZ, H. (2021) Saadet İkesus Altan'ın Hayatı ve ses eğitimi kitabının incelenmesi. *Zeitschrift für die welt der Türken Journal of World of Turks*, 13(1), 273- 292
- UÇAN, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar – ilkeler –yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- ZEREN, A. (1995). *Müzik fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

CAHANGİR CAHANGİROV'UN YARATICILIĞINDA HALK MÜZİĞİNİN KULLANIMI

Günay MAMMADOVA*

Özet

Azerbaycan kompozisyon ekolünün önde gelen temsilcilerinden Halk Sanatçısı, profesör, pedagog, koro şefi Cahangir Cahangirov, Üzeyir Bey geleneğinin takipçisi olarak milli müzik tarihine adını yazdırmış, her zaman sevilmiş ve üslubuyla farklılaşmıştır. Müziği iyimserlik, samimiyet, parlak melodiler, halk müziğine derin bağlılık ile karakterizedir.

Bestecinin her yeni bestesi - ister senfonik, ister koro çalışması veya şarkı olsun - profesyonelliğinin sürekli geliştiğini, türkü geleneklerini daha derin, daha yaratıcı ve özgün bir şekilde öğrendiğini kanıtlıyor.

20. yüzyılın 40'lı yıllarında kariyerine başlayan ve 50 yılı aşkın sürede bu alanda çalışan C. Cahangirov, çeşitli müzik türlerine hitap ederek değerli sanat eserleri (kantatolar ve oratoryolar, operalar, vokal-senfonik performanslar ve filmler için eserler, romans ve şarkılar, koro için türkü çalışmaları vb.) yaratmıştır.

Makale, halk müziğinin Cahangirov'un çok yönlü çalışmasındaki yeri ve önemini incelemektedir. Mugam hakkındaki derin bilgisi ve bu bitmez tükenmez sanat hazinesi hakkındaki iyi bilgisi, C. Cahangirov'un muğamları yaratıcı bir şekilde kullanmasına imkan sağlamıştır.

Halk müziğinin Cahangirov'un çalışmalarındaki rolü hakkında konuşurken halk türkülerinin gelişiminden bahsetmek gerekir. Bestecinin "yaratıcılık laboratuvarı" olarak adlandırılabilir neredeyse kariyeri boyunca bu işle uğraşmıştır. Zengin bir yaratıcı mirasa sahip besteci, klasik ve modern, çağdaş müzik tarzlarının sentezini elde etmiştir. Tüm eserlerinde milliyetçilik ve milli renk hakimdir.

Anahtar Kelimeler: Cahangirov, koro, halk müziği, muğam, opera.

FOLK MUSIC IN THE CREATIVITY OF JAHANGİR JAHANGİROV

Abstract

One of the prominent representatives of the Azerbaijani composition schooling, People's Artist, professor, fine pedagogue, choirmaster Jahangir Jahangirov has his name engraved in the history of national music as a follower of Uzeyir Bey's traditions, and has always been loved and distinguished by his works and specific creative style. His music is characterized by optimism, sincerity, bright melodies, deep attachment to folk music.

Each of the composer's new compositions, whether symphonic, choral or lyrical, proves not only his constantly improving professionalism but also the fact that he has learned folk song traditions in a deeper, more creative and original way.

J.Jahangirov, who started his career in the 40s of the XX century and had been working in this field for more than 50 years, appealed to various music genres and created valuable works of art (cantatas and oratorios, operas, vocal-symphonic works, music, romances and songs for performances and movies, as well as samples of folk songs for choir, etc.).

The article deals with the place and importance of folk music in J.Jahangirov's multifaceted creativity. His deep knowledge of mugham and art allowed J.Jahangirov to use mughams creatively.

When mentioned the role of folk music in Jahangirov's works, development of folk songs cannot be left. The composer had been engaged in this work almost throughout his career, which can be called the "creative laboratory" of the composer. The composer, who has a rich creative heritage, achieved a synthesis of classical and modern musical styles. In all his works, nationalism and national color prevail.

Keywords: Jahangirov, choir, folk music, mugham, opera

* Doç., Dr. Nahçıvan Devlet Universitesi, gunay-memmedli@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Musiqi bəstələmək istəyənlər çoxdur. Amma milli musiqi folklorunun lad-intonasiya xüsusiyyətlərindən yaradıcılıqla bəhrələnib orijinal və yaddaqalan əsərlər yaratmaq hər bəstəkarın işi deyil. Sən xor üçün yazdığın “Gül camalın” və “Nazənin” mahnılarında buna nail olmusan. Sən bəstəkarlıq fəaliyyətini davam etdirə bilərsən...”- Cahangir Cahangirovu yazıb-yaratmağa ruhlandıran bu sözlər onun gələcək yaradıcılığının formalaşmasında, inkişaf etməsində mühüm rol oynayan dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli tərəfindən deyilmişdir. (2, s.14)

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri, Xalq artisti, professor, gözəl **pedaqoq, xormeyster** Cahangir Cahangirov Üzeyir bəy ənənələrinin ardıcılı kimi milli musiqi tariximizə adını həkk etdirmiş, öz dəst-xətti, spesifik yaradıcılıq üslubu ilə hər zaman sevilib-seçilən sənətkarlardan olmuşdur. Onun musiqisinə nikbinlik, səmimilik, parlaq melodika, xalq musiqisinə dərinlikdən bağlılıq xasdır.

Bəstəkarın hər yeni bəstəsi- istər simfonik, xor əsəri, istərsə də mahnıları onun profesional ustalığının daim yüksəlməsini, xalq mahnı adət-ənənələrini daha dərinlikdən, yaradıcı və orijinal formada öyrənməsini sübut edir.

Yaradıcılığa əsasən XX əsrin 40-cı illərində başlayan və 50 ildən çox bu sahədə fəaliyyət göstərən C. Cahangirov musiqinin müxtəlif janrlarına müraciət edərək dəyərli sənət əsərləri yaradıb: kantata və oratoriyalar (“Füzuli”, “Nəsimi” kantataları, “Sabir”, “Hüseyn Cavid” oratoriyaları), operalar (“Azad”, “Xanəndənin taleyi”), operetta (“Təzə gəlin”), vokal-simfonik əsərlər (“Arazın o tayında”, “Bayram süitəsi”), tamaşalara və kinofilmlərə musiqi, romans və mahnılar, eyni zamanda xalq mahnılarının xor üçün işləmələri və s. C.Cahangirov qələminin məhsulu olmuşdur.

Zəngin yaradıcılıq irsinə malik olan bəstəkar əsərlərində klassik və müasir musiqi üslublarından istifadə edərək qətiyyənlə milli köklərdən uzaqlaşmamışdır. Yaradıcılığı milli zəmin üzərində yüksələn ustad sənətkar çox vaxt milli musiqidən özünəməxsus yaradıcı variantda, bəzən isə sitat şəklində istifadə edir. Elə buna görə də Cahangirovun yaradıcılığında xalq musiqisinin rolu olduqca əhəmiyyətlidir. Bəstəkarın yaratdığı əsərləri təhlil edərkən bunun şahidi oluruq.

Cənubi Azərbaycanda yaşayan həmvətənlərimizin taleyindən bəhs edən “Azad” operasını yazmaqla Azərbaycan opera sənətinə yeni janr - optimistik faciə janrını gətirən C.Cahangirov əsərdə xalq musiqisindən yaradıcı surətdə istifadə etmiş, IV pərdədə səslənən “Çahargah” xoru (bəstəkar burada ilk dəfə olaraq muğamla xorun sintezinə nail olmuş və muğam xorunun ilk nümunəsini yaratmışdır), eyni zamanda “Yallı” nömrəsində milli təfəkkürə sahib olduğunu, xalq musiqisi ruhuna daxil olmaq qabiliyyətini ortaya qoymuşdur.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“...Bu xor “Çahargah” muğamının intonasiya məzmununun ən vacib elementlərini parlaq şəkildə nümayiş etdirir. Bəstəkar, faktiki olaraq muğamdan bir motiv götürmüş və öz xorunda ondan fərqləndirici əlamət kimi istifadə etmişdir. Xorun əsasını təşkil edən “Çahargah” ladından və muğamın intonasiyalarından istifadə edən C.Cahangirov cəsarətlə, novatorcasına xorda muğam janrını yenidən dərk etmiş və xor muğamı nümunəsi yaratmışdır.” (4, s.74)

Milli rəqs melodiyalarını xatırladan I pərdədəki Səriyyə ilə Ayazın duetində, xalq mahnılarının melodik gedişatına uyğun olaraq bəstələnmiş Səriyyənin II pərdədəki ariyasında, finalda ananın ifa etdiyi “Beşik nəğməsi”ndə bəstəkar milli musiqi xəzinəsindən bacarıqla istifadə edir.

Muğamı dərindən bilməsi, bu bitməz-tükənməz sənət xəzinəsinə yaxşı bələd olması C. Cahangirova muğamlardan yaradıcı surətdə istifadə etməyə imkan verir. Onun “Azad” operasının III pərdəsində olan “Fars qızının mahnısı” faktura cəhətdən muğamın xırdalıqlarını göz önünə sərir.

Bəstəkar operada orkestrə zurna və tar alətini daxil etməklə zəngin milli koloritin qabarıq şəkildə əks olunmasına şərait yaradır.

Ümumiyyətlə, bu operanın musiqi dilinin milli xüsusiyyətlərindən qısaca bəhs etməli olsa, deyə bilərik ki, “Azad” operasında bəstəkar xalq musiqi yaradıcılığını, folkloru olduqca dərindən mənimsəyərək, bu doyumsuz sənət bulağından qidalanaraq gözəl bir əsər yaratmışdır. Əsərdə bəzi hallarda folklorada olduğu kimi rast gəlsək də, burada xalq musiqi materialının inkişaf prinsipinin tətbiqi yeni, orijinal melodiyaların yaranmasına gətirib çıxarır.

Musiqişünas İ.Abezqauz 1959-cu ildə yazdığı məqaləsində operanın musiqisinin ehtiraslı, koloritli olmasını qeyd etmiş, müəllifin istedadından, hər şeylə maraqlanmasından və xalq incəsənətinə olan sevgisindən bəhs etmişdir. (5)

C. Cahangirovun “Xanəndənin taleyi” operasında əsərin adından da görüldüyü kimi, baş qəhrəmanı xanəndədir. Elə buna görə bəstəkar əsərin bütün nömrələrində muğam intonasiyalarından, muğamın xarakterik xüsusiyyətlərindən istifadə etmişdir. Əsəri bəstələyərkən Cahangirov muğamlardan sitat şəklinə istifadə etməyi qarşısına məqsəd qoymasa da operadakı bütün nömrələr muğam boyaları ilə cilalanmışdır. Ümumiyyətlə,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

burada bəstəkar ənənəvi opera formaları ilə yanaşı, muğam və mahnı-rəqs janrlarının vəhdətinə nail olmuşdur.

Əsərdə hətta novator kimi çıxış edən Cahangirov burada müasir harmoniya və orkestr dilinin muğamla sintezindən yeni ariozo tipi (Mir Səidin “Siz mənim vətənimdə gəlmisiniz”) yaratmışdır.

“Operanın üslub xüsusiyyətini bilavasitə folklorla bağlı olan hissə təşkil edir. C.Cahangirov xalq musiqisini çox gözəl hiss edir və eyni zamanda xalq üslubunu öz fərdi elementlərindən birinə çevirməyi çox yaxşı bacarır...

Müəllif xüsusi tərzdə, çox orijinal olaraq onların harmoniyası və orkestr müşayiəti üzərində işləyir. Məsələn, kütləvi “Toy olacaq” səhnəsinə xalq mahnısı “Ay bəri bax” daxil edilib. I pərdədə olan rəqsdə “Kos-kosa” melodiyasından istifadə olunub. Demək olar ki, operanın I pərdəsi bütünlüklə folklor ənənəsi və onun xarakterik elementləri üzərində qurulmuşdur.” (3,s.37)

“Xanəndənin taleyi” operasında xorun ifa etdiyi xalq melodiyalarına olduqca yaxın olan “Bu gələn yar özüdür” mahnısı, “Toy olacaq” səhnəsi, Gülsüm bacının solo ifa etdiyi “Pəncərədən daş gəlir” xalq mahnısı - bütün bunlar xalq musiqisinin bəstəkarın yaradıcılığına necə dərinlən nüfuz etdiyini göstərir.

I. Pən - cə - rə - dən
II. Sə - ni mə - nə

daş - gə - lir ba - la ay - bə - ri bax bə - ri bax
ver - sə - lər

C.Cahangirov 1951-ci ildə yazdığı “Skripka və simfonik orkestr üçün konsert”ində klassik konsert janrının xüsusiyyətlərinə milli məzmun daxil etməklə konsert janrında da yenilik yaratmağa təşəbbüs göstərmişdir. Konsertin II hissəsində “Tərəkəmə”, “Vağzalı”, “Mirzəyi” kimi xalq rəqslərinin metroritmikasından, eyni zamanda həmin hissədə “Yar bizə qonaq gələcək” və “Apardı sellər Saranı”, bundan başqa finalda istifadə olunan “Qalalı” (“Bu gün ayın üçüdür”) adlı xalq mahnılarının melodik özəlliklərindən istifadə əsərə tam milli obraz verir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

50-ci illərin yaradıcılıq məhsulu olan “Skripka və fortepiano üçün sonatina”nda da, XX əsrin 40-cı illərində Cənubi Azərbaycanda baş verən hadisələrdən bəhs edən “Arazın o tayında” vokal-simfonik poemasında da bəstəkar milli zəmindən yenə də uzaqlaşmışdır. Hər iki əsərdə xalq musiqisinə xas olan sekvensiyalılıq, variantlılıq prinsipi, muğama məxsus nəqlədıcilik xüsusiyyəti bu əsərlərə milli ruh verir.

Milli musiqi mədəniyyəti tarixində kütləvi mahnının ilk nümunələrini dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli yaratmışdır. Ü.Hacıbəylidən sonra S.Rüstəmov, T.Quliyev, R.Hacıyev, C.Cahangirov və başqaları rəngarəng, yüksək səviyyəli mahnılar bəstələmiş, bu janrı inkişaf etdirmişdir.

C.Cahangirovun mahnılarında istifadə etdiyi mövzular çox maraqlı və aktual olmaqla yanaşı, həm də ürəkləri rıqqətə gətirir. Mövzu baxımından rəngarəng olan mahnılarında bəstəkar vətənə məhəbbət, ölkəmizin təbiəti və onun əsrarəngiz gözəllikləri, məhəbbət lirikası, əmək qəhrəmanları, gənclik və uşaq mövzuları tərənnüm olunur. Onun yazdığı “Zəriflik”, “Aylı gecələr”, “Alagöz”, “Ana”, “Xəzər”, “Qarabağ”, “Azərbaycan”, “Bakı” və s. adlarını çəkmədiyimiz onlarla mahnısı bu gün də dillər əzbəridir. Və elə bu fikrin davamı olaraq qeyd etmək yerinə düşər ki, bəstəkarın yaradıcılığına olan sevginin başlıca səbəbi də məhz xalq musiqisindən bəhrələnərək orijinal melodiylar bəstələməsidir. C.Cahangirov bütün mahnılarında lad-intonasiya, metroritm, melodik dil və forma cəhətdən müxtəlif Azərbaycan ladlarına, xalq mahnılarının, rəqslərin, aşıq musiqisinin spesifik xüsusiyyətlərinə istinad edir.

Hətta bu mahnılarda xalq mahnısı ilə kütləvi mahnının xüsusiyyətləri o qədər qaynayıb-qarışır ki, Cahangirovun bir çox mahnıları artıq “xalqın malı”, xalqın mahnısı kimi yaddaşlara həkk olunur. Bəstəkar mahnılarının melodiyasını bir və ya bir neçə məqam əsasında qurur və



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Solo alto

Mə-ni can - dan u - san - dır - dı, cə - fa - dən
yar u - san - maz - mı? u - san - maz mı? Fə - lək - lər

Digər əsərlərində olduğu kimi burada da musiqinin inkişafına şifahi ənənəli musiqinin - muğamın təsiri güclüdür. Xalq musiqisinə xas olan variantlılıq prinsipi əsərdə öz əksini tapır. Eyni sözləri Cahangirovun “Sabir” oratoriyasına da aid etmək olar.

Xor yaradıcılığından bəhs edərkən qeyd edək ki, bəstəkar Azərbaycan musiqi tarixində a capella xoru üçün ilk xor konsertinin də müəllifidir.(6, s.95)

“Azərbaycan xalq musiqisinin vurğunu Cahangir Cahangirov bütün yaradıcılığı boyu həmin musiqiyə xüsusi bir qayğıkeşlik və müdrikliklə yanaşmışdır. İstər könül açan mahnı olsun, istər aşiq havası, istər qədim muğam və ya təsnif olsun, istərsə də qaynar rəqs, fərqi yoxdur, folklardan quru iqtibas əhvali-ruhiyyəsi bəstəkara yabançı olmuşdur. O, xalq musiqisinin qaynaqlarından yaradıcılıqla faydalanmışdır. Onu da deyək ki, xalq musiqisinə dərin məhəbbəti C.Cahangirov məhz öz sevimli müəllimi Üzeyir Hacıbəyovdan əxz edibdir.” (2, s.4)

Beləliklə, deyə bilərik ki, *C. Cahangirovun musiqisi xalq yaradıcılığı, milli musiqimiz ilə üzvi surətdə bağlı olmuş, Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi keyfiyyətləri - çoxvəznlilik, sekvensiyalılıq və variantlılıq prinsipi Cahangirov yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Onun bütün əsərlərində xəlqilik və milli kolorit üstünlük təşkil edir. Muğamlara xas olan xırdalıqlar, intonasiya xüsusiyyətləri, muğamla klassik Avropa musiqi janrlarının sintezinin təcəssümü də Cahangirov əsərlərinin ən mühüm cəhətləri sırasındadır.*

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan Dilində

1. Azərbaycan musiqi tarixi. 5 cildə, III cild. Bakı, 2018. 752 s.
2. Cahangirov C. Bibliografiya. Tərtib edən, Məmmədova T. Bakı, 2011. 100s.
3. Quliyeva L. C.Cahangirov. Bakı, 2014, 90 s.
4. Məhərrəmova İ. “Azad operasının musiqi dilinin xüsusiyyətləri”. // Musiqi dünyası, №3/48, 2011, s. 73-75



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Rus Dilində

5. Абезгауз И.В. “Об Азербайджанской опере”. Советская музыка, 1959
6. Творчество Джангира Джангирова в контексте хоровой культуры Азербайджана (к 90-летию со дня рождения) Лейла Мамедова (Фараджева) // Musiqi dünyası, №3/48, 2011, səh.94-96

Notoqrafiya

1. Azərbaycan xalq mahnıları. Qarışıq xor üçün işləyəni С.Саһаңгиров. Bakı, 1962,15 s.
2. Саһаңгиров С. Skripka ilə simfonik оркестр üçün Konsert. Bakı, 1953, 21 s.
3. Саһаңгиров С. “Azad” operası. Bakı, 1978, 252 s.
4. Саһаңгиров С. “Füzuli” kantatası. Bakı, 1960, 58 s
5. Саһаңгиров С. Mahnılar. Bakı, 1966, 31 s.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

SEVDA İBRAHİMOVA'NIN BÜYÜK ÖLÇEKLİ PİYANO ESERLERİ

Hagigat YUSİFOVA*

Özet

Besteci Sevda İBRAHİMOVA'nın edebi kişiliğinde piyano konser türü büyük önem arz etmiştir. Azerbaycan besteciler kuşağının pekçok temsilcisi bu türde değerli eserler kaleme almış, senfoni müziği düşünce ilkesi ve aynı zamanda icracılık açısından enstrümantal düşünce yeteneğini sergilemişler. İşbu iki özelliğin sentezi, belirli bir anlamda konser türünün kavramsal temelini oluşturmaktadır.

Sevda İBRAHİMOVA'nın piyano konserleri edebi kişiliğinin temelini oluşturmuş ve bestecinin yenilikçi düşüncelerini gerçekleştirmesinde temel unsur olmuştur. Piyano konserlerinin yaratıcı konsepti pedagojik açıdan güncelliğini meydana getirmiştir. Onun yaratıcılığındaki yenilikler ilk önce piyano performansında eşsiz şahsi bir özelliktir. Bu açıdan yazar yaratıcılığın yanısıra müziğin öğretilmesinde ve uygulanmasında önemli bir görev almıştır. İşte bu bağlamda kendisinin piyano (küçük çocuk repertuarı temelinde) yaratıcılığı özel amaç ve nitelikte görev almaktadır. Piyano repertuarının yazılmasında icracıların (yaşa göre) teknik gelişimi, algılama yeteneği özellikle belirtilmiştir. Bestecinin piyano konserlerinin temel kavramsal yeniliklerinden birini yaş özelliklerinin aşamalı şekilde bölünmesi yöntemi oluşturmaktadır. Bu açıdan icracının teknik entelektüel gelişiminin amaçlı şekilde doğru bölünmesi, öğretim ve uygulama yönünden gelişiminin sonucudur. Konserlerin tonlama yapısı piyano dokunuşu temelinde, melodi özelliğinin milli – halk müziği ortamında ele alınmasıdır. Burada açık müziğinin tımsal örneği işte piyano temelinde sanki yeniden elde edilmiştir ki, bu özellik de bestecinin yaratıcı aramalarının sonucunu kanıtlıyor. Bestecinin piyano konserlerinin tonlama – melodi özellikleri incelendiğinde ilam yapısı ilkesinde zengin halk müziğinin etkisinin olduğunu duymaktayız. Öyle ki, yazarın müzik tonlama dili milli müziğimizin, eski köklere sahip halk müziğimizin tonlama özelliğine sıkı bağlıdır. Yazarın müzik ilam yapısı Azerbaycan müziğinin en derin tonlaması, halk müziğinin zengin melodi esası ile ilgilidir. Genellikle, bestecinin tonlama yapısı, ait olduğu milli – halk müziğinin ve çağdaş müziğin öncül başarılarının genelleştirilmiş sonucu olarak gösteriliyor ki, bu da besteci Sevda İBRAHİMOVA'nın edebi kişiliğini ilginç ve özel yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: konser türü, tonlama, halk müziği, çağdaş müzik, melodi özelliği.

SEVDA İBRAHİMOVA'S LARGE VOLUMINOUS PIANOFORTE WORKS

Abstract

Pianoforte concert genre has significant role in the creativity work of composer Sevda Ibrahimova. Lots of representatives of Azerbaijani composer generation created decent works in this genre, represented symphonic musical thinking principle and as well as instrumental thinking ability from the point of performance view. Synthesis of such two features comprises the conceptual basis of concert genre in some sense.

Pianoforte concerts of S.Ibrahimova comprised the basis of her creativity works and played key mediation role in realization of innovator ideas of composer. Creative concept of pianoforte concerts comprised its topicality in point of pedagogical view Innovations covered in the creativity work of composer first of all, are invaluable individual features in her pianoforte performance. In this point of view, author, in parallel with creativity works, has valuable activity in pedagogical – practical significance of music. Due to this, her pianoforte creativity services to special goal and duties (on the basis of minor aged child repertoire). Technical development and comprehension ability of performers (related to age) was foreground in the processing of composing of pianoforte repertoire. One of key conceptual innovations of pianoforte concerts of composer comprises the method of staged division of age feature. In this point of view, expedient correct division of technical intellectual development of performer is the result of its pedagogical – practical development. Intonation structure of concerts is its covering on the basis of national – folks music of melodic feature in accordance with pianoforte bill. Here, timbre sample of ashyg music was re-achieved on the basis of pianoforte and this feature proves the result of creative searches of composer. When analyzing the intonation – melodic feature of pianoforte concerts

* Doç. Dr. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, mehdiquliyeva89@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

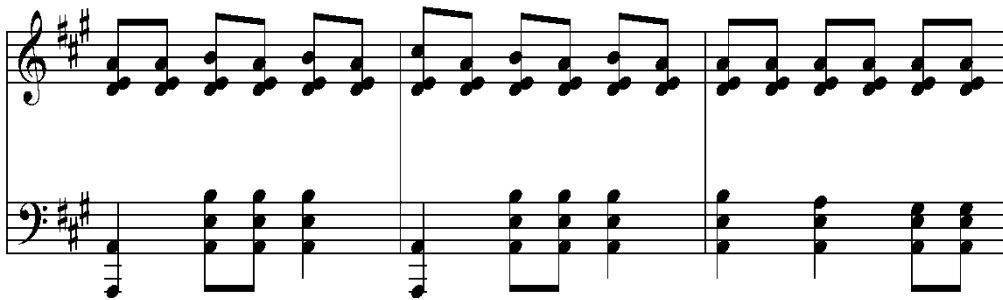
www.imdcongress.com

of composer, we feel that rich folks music influenced her sentence structure principles. Thus, music intonation language of author is related with the feature of our national music, and intonation feature of our folks music with the very ancient roots. Music sentence structure of author is related with the deepest intonations of Azeri music, and very rich melodic basis of folks music.

In general, intonation structure of composer is indicated as a summarized result of leading achievements of national-folks music she belongs to and modern music and this makes the creativity works of composer Sevda Ibrahimova more interesting and specific.

Keywords: concert genre, intonation, folk music, modern music, melodic feature.

Besteci Sevda İbrahimova'nın bir piyanist olarak müzik sanatına dahil olması, her şeyden önce ulusal piyano yaratıcılığının gelişimine nitekim önmeli eserler kazandırmıştır. Bu özellik, bestecinin piyano ve piyano konçertoları için yaptığı küçük ölçekli çalışmalarında kanıtlanmıştır. Besteci S. İbrahimova'nın konçerto türündeki çalışmaları da piyano müziği edebiyatında özel bir yere sahiptir ve yazarın bireysel tarzını tanımlar. Bu tür içinde S.İbrahimova, besteci ve icracı yeteneğini aynı anda yüksek düzeyde göstermiştir. İlk olarak araştırmada bestecinin 1978'de yazdığı piyano ve senfoni orkestrası için №1 konçertosunun analizi ele alınacak. Eserin analizinde müzik dili, yapısı, yazı tekniği ve solo enstümanın özellikleri yer alıyor. Eser üç bölümden oluşmaktadır. Parçaların görüntü yapısı zıt bir şekilde çözülmüştür. Biçim, yapısal düzenlilikteki hızdaki değişikliğin bir örneğidir, bölümler arasındaki karşıtlık ve bölümlerin sıralı ifadesi, klasik düzenliliğe dayalı rondo biçimini doğrular. Besteci, bu temelde ilk bölümün biçimsel yapısal yapısını ifade eder. Kelimenin tam anlamıyla bir tekrar yoktur ve yeni unsurlar gelişmiş bir biçimde ortaya çıkar. Metnin tonal yapısına bakarsak besteci tarafından piyanodan bir ölçüde (seslenme anlamında) çıkarıldığını görebiliriz. Yani bir anlamda Saz ve Tar müzik aletleri performansın dokusuna yakındır. Burada özellikle Sazın akor (mızrab) müziğinin sesini anımsatan bir akor düzeyi oluşturulmuş. Bu özellik, öncelikle Azerbaycan halk müziğinde var olan geleneksel icra yaklaşımının yaşıyor olması ve aşık müziğinin karakteristik özelliklerinin bestelerde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Müzik aletinin metinsel ilkesi Sazın seslenme yapısına dayanır ve piyanonun icrasında çok profesyonelce kullanılır.



İkinci bölüm (Moderato) yeni bir üç bölüm şeklinde yazılmıştır ve bir önceki bölümden tamamen farklıdır. Burada "moderato" nun müziği lirik ve biraz melankoliktir. Besteci bu bölümde müzikal anlamda en hassas kısımların dünyasına hitap etmekte ve kelimenin tam anlamıyla piyanonun lirik ve vokal icrasının olanaklarını ortaya koymaktadır.

İkinci bölümün tonal yapısı da oldukça ilginç ve dikkat çekicidir. Burada besteci zor bir hedef belirlemiştir. Konçertonun ikinci bölümün ana teması olarak kullanılması, milli müziğin imgesi olarak kabul edilen halk şarkısı "Laçın" besteci tarafından çok ilginç olarak değerlendiriliyor.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

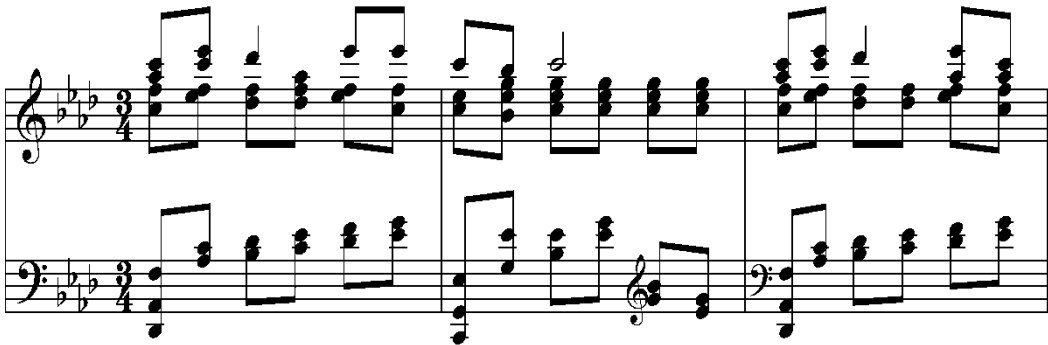
www.imdcongress.com

Üçüncü bölüm, kadansın virtüöz çözümündeki nihai fikrini ifade eder. Besteci, kadansını eserin ana konusuna dayanarak oluşturarak bunu çok yüksek bir düzeyde başardı. Ana tema piyano ve nefesli çalgıların paralel çalınmasıyla başlar. Burada besteci, solist, piyano ile farklı gruplara ait enstrümanlar arasında bir anlamda melodik bir çizgi oluşturmuştur.

Üçüncü bölüm (Allegro con brio) teknik olarak hala ilerlemiştir. Buradaki temel fikir bölüm dizisidir. Besteci, üçüncü bölümde değişikliği temel ilke olarak görür ve bu sayede müzik bölümlerini sıralayarak bir düzine rondo biçimine atıfta bulunur. Allegro con brio olarak ifade edilen üçüncü bölümün tematik yapısı, virtüöz müzikal doğası ile doğrulanmaktadır.

S. Ibragimova tarafından yaratılan piyano ve oda orkestrası için №2 konçertosu, müzik dili açısından dikkat çekici ve orijinaldir. Bu konçerto, yaratılışındaki sahne önemini koruyan ulusal müziğin tanıtımı açısından önemli yapıttır. Besteci, 1981'de konçertoyu bestelemeye başladı ve 1982'de tamamladı. Eser ilk kez 30 Ekim 1984 tarihinde Azerbaycanlı bestecilerin genel kurulunda Uluslararası Ödül'ü Teymur Shamsiyev tarafından icra edildi. Konser 3 bölümden oluşuyor. Parçaların tematik yapısı, karşıt konulardan oluşan bir dizi gibi ifade edilebilir. İlk bölüm (Presto ma non troppo) bir sonat Allegro'su şeklinde yazılmıştır. Bestecinin form içindeki tonal yapıların somut, epizodik ve tutarlı olması oldukça ilgi çekicidir. Örneğin, bir konçertonun ilk bölümünde ana tema sergilenir ve sostenuto bölümünde (sayfa 9) ikinci tema olarak geçer. Bu iki bölümün birleşmesi ve ardarda ilerlemesi besteci tarafında özenle düzenlenmiştir. Burada tonalite değişiyor, burada besteci Azerbaycan halk ezgisi "Çal oyna"dan alıntılar kullanmış, bu alıntılar üzerine orkestra ve piyano partisninde improvizeler oluşturmuş. Ezgi eserin doğasına profesyonelce oturtulmuş.

Besteci, eserin tonal yapısında aşık müziği türlerinin özgünlüğünü korumaya çalışmıştır. Bu, bestecinin burada aşık müziğinden bir alıntı olarak değil, kendi unsurlarını kullanarak kendi müzikal düşüncesi aşık müziğini anımsatan melodiler yaratmıştır.



İkinci kısım (Andante canantabile) üç kısımdan İkinci bölümün dramatik yapısı nispeten lirik ve aynı zamanda okunabilir. Piyano bölümünün müzikal yapısı, ifade edici ve bir anlamda vokal sesi ile ayırt edilir. Bunun bir kanıtı olarak ikinci bölümde "Guba'nın ağ elması"nın halk şarkısının motifleri duyulmaktadır. Dramatik bir bakış açısıyla, şarkı, ikinci bölümün malzemesi olarak görüntünün haklı gösterileceği şekilde kararlaştırıldı. Şarkının tonal yapısı doğaçlama üslubuna bağlıdır ve bestecinin bireysel ifade tarzının gösterir.

Üçüncü bölüm (Allegro scherzando) bir rondo şeklinde yazılmıştır. Müzik malzemesi virtüözdür. Rondo formuna özgü farklı melodik epizotlar müzikal kompozisyonu ifade eder. Piyanonun dokulu yapısı aşık müziğinin ritmini doğrular ve bir anlamda uyumlu bir şekilde taklit eder. Konçertonun üçüncü bölümünün melodik motifleri, özellikle aşık müziği türlerinde var olan özelliklere benzer bir şekilde kullanılmış. Bilindiği üzere eserin ilk

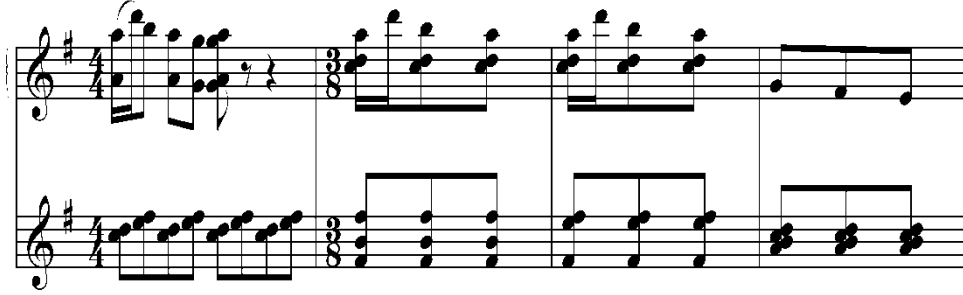


VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

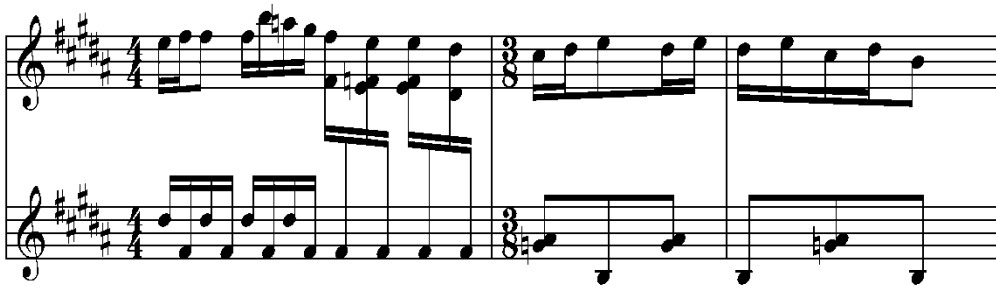
28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bölümünün melodik yapısında müzikal (aşığ) müziği taklit eden bir tonal yapı örneği kullanılmıştır. Böylece, aşık müziği, konçertonun ana fikriydi ve metnin metinsel doğasının imgesinin yaratılmasında, doğrudan “kahramanlık” motifi fikrinin ifadesinde, aşık müziği (müzik) bir araç olarak kullanılmıştır.



"Concertino" 1983 yılında yazılmıştır ve diğer konçertolar gibi piyanistler tarafından yorumlanması amaçlanmıştır. Eser genç piyanist Murad Adıgözelzade'ye ithaf edilmiş ve yorumcu eserin ilk icra edeni olarak kendi yorumunu katmıştır. Eser ilk kez Aralık 1984'te "Çocuk Müziği" genel kurulunda başarıyla seslendirildi. Konçerto, teknik araçların ustalığı ve tonal yapısının özgünlüğü ile ayırt edilir. Bestecinin üslubunun yanı sıra bireysel müziğin dilinin eserdeki ifadesi onun ana ve en önemli el yazısıdır. "Concertino", sonat formunda yazılmış tek parça olarak yorumlanır. Esas olarak okul çağındaki piyanistlerin repertuarı için yazılmıştır. Burada zıt ifadeler, karşıt konular "yardımcı" ve "gelişme" konusu bağlamında çok önemli bir rol oynamaktadır. Sonat formu içinde, bölümler aynı temayı farklı varyasyonlarda ifade ediyor gibi görünüyor. "Concertino" dans türünü anımsatan biçimde yazılmış ve aşık müziğinin ritmik kalıpları eserin genel yapısında hissedilir. Piyano, aşık müziğinin ritmik yapısını taklit eden birkaç saniye süren armonik figür duyulur. "Concertino'da kullanılan makam müziğinin motifleri önem taşıyor. Bu eserinde besteci, kendine özgü üslub ile lad mağam'ı doğaçlama olarak kullanmayı başarmıştır. Kompozisyon, Allegro temposunda, teknik büyüme ve gelişme araçlarıyla ifade edilir.



Genelde concertino, konçerto türünün küçük ölçekli versiyonu olarak bilinir ve konçerto türünün türleri, konçerto tarafından onaylanmış ve teknik yollarla sunulmuştur. Ayrıca besteci, solo enstrümanın teknik yeteneklerini ve piyanistin virtüöz düzeyini konçerto bestesinde kaydetmede kadansın maksatlı rolünü vurgulamaktadır. Kadans, ana temanın tematik doğası üzerine somut ve özlü terimlerle inşa edilmiştir.

Kadansın doğaçlama tekniğine dayanan melodik çizginin, dokusal karakterini koruduğu ve daha doğrusu, eserin gelişimindeki doruk noktasının yönü olduğuna dikkat etmek önemlidir. Piyano ve orkestra için bestelenen Concertino, Sevda Ibragimova'nın çalışmalarında önemli



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

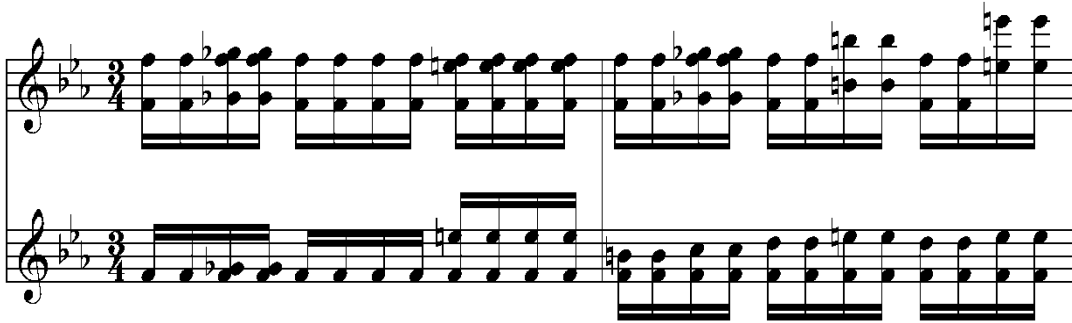
www.imdcongress.com

yapıtlardan biri olarak yer almış ve genç sanatçıların ister teknik, isterse de genel anlamda gelişimlerini sağlamaktadır.

Besteci S. İbragimova'nın konçerto türünde yazdığı eserler arasında, piyano ve oda orkestrası için №3 konçertosu özellikle belirtilmek gerekir. Daha önce de belirttiğimiz gibi besteci Sevda İbragimova piyano konçertosu türündeki başarısını göstermiş ve bu alanda başarılar elde etmiştir. Bestecinin №3 piyano ve oda orkestrası konçertosu 1993 yılında icra edildi ve ilk kez Azerbaycanlı bestecilerin plenumunda piyanist Uluslararası Ödüllü Teymur Şemsiyev tarafından Nazim Rzayev yönetiminde seslendirildi. Eser, rondo formunda yazılmış tek bölümden oluşuyor. Besteci bu formda karşıt konuların renkli epizotların aracılığıyla müzik fikrini oluşturmuştur. Eserin bir parçası olarak yazılmış olması çözümünü çeşitli imgelerin anlatılmasında bulmuştur. Burada yaylı çalgılar çerçevesindeki piyanonun ses tınısı farklı ses ahengi oluşturuyor. Besteci, eserde piyanonun çeşitli enstrümanların tınılarını taklit ettiği bir orkestrasyon üslubu seçmiştir. Örneğin bazı bölümlerde piyano sol eldeki çello ve kontrbas sesiyle birleşiyor. Solo bir piyano enstrümanı olarak piyano, ritmik figurasyonları vurgular ve doğrudan orkestrada bir müzik enstrümanı rolünü oynar.

Cadence'de besteci, konserin mantıksal-ideolojik yapısında ifade edilen fikirleri tutarlı bir şekilde ifade etmiştir. Teknik araçlar dizisi, virtüöz sıçramalar, yaratıcının nesnenin dokusuna sahip olduğunu gösterir. Kadansın ifade edilme ilkesi ana temaya dayanmaktadır. Melodik bölümlerin yapısının, bölümler dizisindeymiş gibi, ana ve son düşüncesinde belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir.

Besteci, piyanonun dinamik bir sondaj ve akor ifadesini benzersiz bir şekilde kullandı. S.İbragimova, akor bazında küçük bir saniye ile belirli uyumsuzluk seslerine ve efektlerine ulaşmıştır ve bu, ulusal ses ilkesinde önemli bir rol oynamıştır.



Konserin orkestra tarzı, yazarın kendi yaratma yöntemine hizmet eder. Bu açıdan, yazarın güncel piyano konçertosunun bir yaylı orkestrası eşliğinde bestesi, orkestra karakterinde üslup yeniliklerinin ortaya çıkması için gerekli koşulları yaratmıştır.

Sevda İbrashimova'nın piyano konçertoları daha çok genç kuşak piyanistlerin üyeleri tarafından yorumlanmaktadır. Burada da ilginç bir hikaye var. Genç piyanistler belli bir yaş sınırını geçtikten sonra, repertuarındaki değişim ve karmaşıklıkta bazı çalışmalara talep vardır. İşte bu bağlamda Sevda İbragimova'nın piyano konçertoları bir anlamda genç yeteneklere kendilerini göstermek için sahne oluyor. Bu çalışmaların temelinde karmaşık bir repertuar talep etmek ve aynı zamanda sanatçının teknik yeteneklerinin virtüöz düzeyini oluşturma sürecinden geçmek gerekmektedir. Sevda İbragimova'nın piyano konserlerinin milli müzik tarihinde özel bir yere sahip olduğu ve pedagojik açıdan hem önemli hem de ilgi çekici olduğunu vurgulamak gerekir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kaynakça

1. Абасгулийев О.Ш., Кянэярлинскайа Т.Ф. Фортепиано методикасында мцщазира курсу. Б., 2001, 83 с.
2. Бабайев Е. Азярбайжан муьам дятэащларында ритмоинтонасийа проблемляри. Б., Ерэцн, 1996, 126 с.
3. Ялийева Ш. Тофиг Бакыхановун камера-инструментал ясярляриндя ифачылыг хцсусийятляри. Б., АДПУ, 2004, 186 с.
4. Щажыбйаов Ш. Азярбайжан халг мусигисинин яаслары. Б., Йазычы, 1985, 154 с.
5. Щясянова Ж. Азярбайжан бястякарларынын ясярляриндя милли ладларын тязашцрц. Б., Марс Принт, 2004, 136 с.
6. Ибрашимова С. Азярбайжан тяраняляри фортепиано факултясинин тялябляри цццн тяжрцбя курсу цзя методики вя практики тьвсийяляр. Б., 1986, 56 с.
7. Исмайылов М.С. Азярбайжан халг мусигисинин ьанрлары. Б., Ишыг, 1984, 100 с.
8. Зьощрабов Р. Шифащи яняняли Азярбайжан профессионал мусигиси. Б., Азярбайжан Енсиклопедийасы, 1996, 72 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ÇUKUROVA'DA BİR TÜRKÜLÜ HİKÂYE: ESMEHAN HİKÂYESİ VE TÜRKÜLERİ

Halil İbrahim TOPALAK*

Özet

Çukurova bölgesi, yıllarca göçrevli Türkmen aşiretlerine ev sahipliği yapmış bir coğrafyadır. Göçrevli yaşam tarzı gereği hayvanlarına su ve otlak bulmak amacıyla yazları Gavurdağları, Binboğa, Berit, Uzunyayla, Erciyes gibi dağlara ve yaylalara çıkmışlar; kışları ise iklim koşullarının elverişli olmasından dolayı Çukurova düzlüklerine inmişlerdir. Burayı yurt tutan Türkmen aşiretleri bu yaşam tarzından dolayı birçok kültürel özelliklerini korumayı başarmışlardır. Korudukları bu kültürel unsurlarından biri de türküler ve hikâyelerdir. Karacaoğlan'dan günümüze birçok âşık yetiştiren Çukurova, hikâyecilik geleneği açısından oldukça zengin bir bölgedir. Yörede hikâyecilik geleneğinin canlı olduğu dönemlerde anlatılan hikâyelerden biri ise Esmehan türkülü halk hikâyesidir. Bu çalışmamızda Osmaniye'nin Kadirli ilçesinden tarafımızca derlenen Esmehan halk hikâyesi, halkbilimi kuramlarından bağlam merkezli kuramlar ışığı altında incelenecektir. Bu bağlamda türkülerin hikâyedeki rolü de önemli bir ilgi odağı olarak irdelenecektir.

Alan araştırması yöntemiyle elde ettiğimiz verilere göre, teknolojinin hızla yaygınlaşması ve buna bağlı yaşam tarzından dolayı hikâyecilik geleneği yörede artık bitme noktasına gelmiştir. Bu çalışmayla sözlü kültür ortamında önemli bir yer tutan halk hikâyelerinden biri olan Esmehan, Osmaniye'nin Kadirli ilçesinin Durmuşsofular köyünden 1945 doğumlu İsmail Dokuzoğlu'ndan görüşme yöntemiyle tarafımızca derlenerek kayıt altına alınmış, bilim dünyasının hizmetine sunulmuş olunacaktır. Çalışmada, aynı zamanda İsmail Dokuzoğlu'nun köyüne oldukça yakın Kadirli'nin Bekereci köyünden Yusuf Sıra'dan derlenmiş aynı halk hikâyesinin varyantıyla benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sözlü gelenek, Çukurova, Halk hikâyesi, Hikâyecilik geleneği, Esmehan.

A FOLK SONG TALE IN ÇUKUROVA: THE TALE AND SONGS OF ESMEHAN

Abstract

The area of Çukurova is a land which has been hosting Turkmen mobile tribes for years. The people of Turkmen tribes, as the typical style of their mobile life, moved up to mountains like Gavurdağı Mountains, Binboğa, Berit, Uzunyayla in summer time in order to find water and grassland for their animals. In winter time, they moved down to Çukurova plateau for the climatic factors are good for their living conditions. Thanks to their life style as mentioned, Turkmen tribes were able to protect their many cultural features. Some of the items they saved are folk songs and tales. Raising many minstrels since the time of Karacaoğlan, Çukurova has been a rich place for its tradition of narration. One of the folk song stories narrated when storytelling tradition was vivid in the area is Esmehan. In this study, the folk tale which was compiled by me from Kadirli county of Osmaniye will be examined under the light of context based theory from folklore theories. In this context, the role of folk songs in the tale will be looked into as an important part of interest.

According to the data we obtained by the field study method, with the fast popularity of technology and the life styles bound to this, the traditional storytelling has been about to vanish. By this study, Esmehan, one of the folk tales that take an important place at oral tradition, compiled from İsmail Dokuzoğlu who was born in 1945 in Durmuşsofular village, Kadirli, Osmaniye by interview method and will be journalled and presented to the use of science world. In the study, the similarities and differences of Esmehan's variety with the same folk tale which was compiled from Yusuf Sıra who is from Bekereci village, very close to İsmail Dokuzoğlu's village was put forward.

Keywords: Oral Tradition, Çukurova, Folk Tale, Tradition of Narration, Esmehan

* Doktora öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, ibocemil_17@hotmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

GİRİŞ

Çukurova; coğrafi açıdan, Karaağaç Limanıyla Sultan Dağlarının kuzey ucuna çekilecek bir hat ile Ege Bölgesi'nden ayrılan Akdeniz Bölgesi'nin, Orta Anadolu ile sınırı, güneyde yükselen Toros Dağları'nın eteğini takip eder. Akdeniz Bölgesi, Toros Dağları'nın doğu ve güneydoğu kollarını meydana getirmek için çatallaştığı Elbistan çanağının kenarında, Doğu Anadolu ile temasa geçer ve Antakya-Kahramanmaraş çöküntü hendeğinin doğusunda yerini Güneydoğu Anadolu'ya bırakır. Bu bölge, Manavgat Çayı ağzından başlayıp, Çarşamba Deresi'nin Çumra'ya kavuşmak üzere aktığı yönde bir hat ile de, 'Antalya' ve 'Adana' bölümlerine ayrılır. Adana Bölümü; Manavgat Irmağı ağzı-Çarşamba Çayı çizgisinin doğusunda, bölgenin ziraat alanı daha geniş ve üretimi daha yüksek, nüfus sıklığı daha fazla olup Erdemli'ye kadar uzanan Taşeli Platosu ile başlar. Platonun en çukur kısmına gömülmüş olan Göksu Irmağı, bir deltanın ucunda Akdeniz'e kavuşur. Göksu Vadisi Orta Anadolu'yu Akdeniz sahillerine bağlayan doğal bir yoldur. Göksu Deltasının batısında küçük delta ovalarının birbirini izlediği girintili çıkıntılı kıyılar başlar. Daha doğuda, Seyhan ve Ceyhan Irmakları'nın Toroslardan taşıdığı malzemeyi, bir düzlüğe kavuşturduktan sonra, terk etmeleri sonucu meydana gelmiş, Türkiye'nin en büyük delta ovaları bulunur.”(Girginer, 2000: 71-72).

1941 yılında toplanan Birinci Türk Coğrafya Kongresi'nde Amanos-Toros arasında yer alan ovanın tamamına Adana Ovası adı verilmiş, eskiden beri kullanılan Yukarıova ve Çukurova adlarının da Ceyhan Irmağının Misis boğazında birbirinden ayrılan iki bölümü için kullanılması uygun görülmüştür (Meydan Larousse C. III. 1990: 313-314). Derlemenin yapıldığı yer Osmaniye'nin Kadirli ilçesinin Durmuşsofular köyü olup Çukurova'nın Yukarıova bölümünde yer almaktadır.

Durmuşsofular köyü, Kadirli'nin doğu tarafında Ceyhan Nehri civarında yer alan bir Türkmen köyüdür. Ceyhan Nehri, Düziçi ile Kadirli arasında doğal sınır teşkil etmektedir. Dolayısıyla Durmuşsofular köyü, Düziçi'nin bazı köyleriyle karşı karşıya olduğunu söyleyebiliriz. Durmuşsofular köyünün güney taraflarında Sofular, Bahadırlı ve Bekereci; kuzey taraflarında Kesim köyü bulunmaktadır. Bekereci köyünde Kadirli'nin tanınmış hikâye anlatıcılarından Yusuf Sıra yaşamaktadır. Yusuf Sıra'dan birçok araştırmacı derleme çalışmaları yapmıştır ki bunlardan biri Doğan Kaya'nın öğrencisi Güzide Öztürk'tür. Güzide Öztürk'ün Yusuf Sıra'dan derlediği hikâyelerden biri olan Esmehan'ı Doğan Kaya, 1998 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi (S. 20-21, Sivas, 1998, s. 215-235) nde yayımlamıştır (Kaya, 2020: 4-5). Yusuf Sıra'dan derlenen halk hikâyeleri 1994'te Kâzım Çimen tarafından “Yusuf Sıra'dan Derlemeler (Adana)”, 1996 yılında Güzide Hekimoğlu tarafından “Kadirli'den Derlenmiş Halk Hikâyeleri” adlı bitirme tezinde bir araya getirilmiştir (Durbilmez, 1999). Yusuf Sıra hakkında ilk bilimsel çalışmaları yapan Esmâ Şimşek, Yusuf Sıra'yla ilk derleme çalışmalarını 1990 yılında gerçekleştirmiştir. Bugüne kadar Yusuf Sıra hakkında iki bitirme tezi, üç bildiri ve dört makale çalışması yapılmıştır (Şimşek, 2015: 10).

1. Çukurova'da Hikâyecilik Geleneği ve Esmehan

Çukurova bölgesi ve Gâvurdağları türküler, bozlaklar ve türkölü halk hikâyeleri açısından oldukça zengin bir coğrafyadır. Bu bölgenin türkü ve hikâye yönünden zengin olduğunu gösteren en önemli unsurlardan biri bu bölgede yabancı ve yerli birçok araştırmacının, bilim insanının bu bölgede derleme çalışmaları yapmaları ve bunları yayımlamalarıdır. 1936'da Béla Bartók, 1950'li yılların başlarında W. Eberhard, 1955, 1956, 1963 yıllarında Reinhard, 1988 yılında ise J. Sipos gibi birçok yabancı araştırmacı ve Ali Rıza Yalman başta olmak



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

üzere Pertev Naili Boratav, Fatma Gülay Mirzaoğlu, İsmail Görkem, Erman Artun gibi birçok yerli araştırmacı bu bölgeden hikâye ve türküler derlemişlerdir. Bunlar içinde Eberhard'ın “Güneydoğu Anadolu’dan Âşık Hikâyeleri” adlı eseri yörenin hikâyecilik geleneği hakkında verdiği bilgi açısından oldukça önemli bir eserdir. Fatma Gülay Mirzaoğlu’nun 1994 yılında tamamladığı “Çukurova’da Yaşayan Cerit Türkmenleri’nde Halk Hikâyeciliği ve Halk Hikâyeleri” adlı yüksek lisans tezi ile 2003 yılında yayınladığı “Çukurova Bozlağı” adlı eseri; İsmail Görkem’in 2000 yılında yayımladığı “Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı” adlı eseri bu bağlamda bir diğer önemli eserlerdir.

Şarkı veya müzik eşliğinde hikâyeler icra etmek, pek çok kültürde uzun bir tarihsel geleneğe sahiptir (Gregory, 1997: 128). Bu gelenek bütün Türk dünyasında¹⁷ olduğu gibi Türkiye’de de yakın zamanlara kadar varlığını canlı bir şekilde korumuştur. Nitekim eskiden Anadolu’da profesyonel veya yarı profesyonel âşıklar bulunmakta ve bunlar uzun kış gecelerinde hikâyelerini anlatmaktaydı (Saussey, 1952:50-51). Çukurova’da da bu gelenek XX. yüzyılın ilk yarısına kadar çok yaygın ve canlıydı (Mirzaoğlu, 1994: 36). Çukurova’nın bir parçası olan Osmaniye’de de özellikle Düziçi ve çevresinde eski zamanlarda hikâyeci âşıklar bulunmakta ve bunlar başta düğünlerde kınalarda olmak üzere uzun kış gecelerinde icralarını gerçekleştirmekteydi (Görkem, 2000: 29). Gerçekleştirilen bu icralar, yöre halkı tarafından büyük bir ilgiyle dinlenmekteydi. Yörenin ünlü hikâyeci âşıklarından Köroğlu (Mehmet Demirci), yörede icra edilen hikâyelerin ve türkülerin ne kadar sevilmesiyle ilgili söylediği şu sözler oldukça önemlidir: “*Meselâ kış geldi mi bir ay kadar gezerdim; 15 gün sürer. Bir köyden öteki bir köye gitmek için dinleyicilerin elinden zorla kurtulurdum. Gece, kadınlar ve kızlar yorgan da sırtlarında sabaha kadar otururlardı...*” (Görkem, 1999: 377).

Yaptığımız saha çalışmasında hikâyecilik geleneğinin canlı olduğu dönemlerde bu kadar rağbet gören bu geleneğin bittiği görülmüştür¹⁸. Eski zamanların önemli hikâyeci âşıklarından 29.10.2020 tarihinde görüştüğümüz Karayiğit Osman (Osman İper) da bunu doğrulamaktadır. Karayiğit Osman, yörede âşıklık geleneğinin 1990’lı yıllardan sonra bittiğini, kendisinin ancak yanına gelen araştırmacılara ve çok nadir de olsa eş dosta türkülü halk hikâyesi icra ettiğini, bunun dışında hikâye icra etmediğini; çünkü yöre halkından böyle bir talep gelmediğini belirtmiştir. Hikâyecilik geleneğinin çok canlı olduğu dönemlerde günler hatta aylar öncesinden kendisinden düğünlerde kınacı âşık olarak randevu alındığını, bu randevulara çoğu zaman yetişemediğini belirtmiştir. Karayiğit Osman’a göre bu geleneğin bitmesinde en önemli etken televizyon olmuştur. Yörede televizyonun yaygınlaşması, uzun kış gecelerinde yöre halkının en büyük eğlencelerinden olan hikâyecilik geleneğinin sona ermesinde başat rol oynamıştır. Düğünlerde boy göstermeye başlayan orkestralı çalgılar, 2000’li yıllarda ise internetin yaygınlaşması da bu geleneğin sonlanmasında diğer etkenler olmuşlardır. Yörede hikâyecilik geleneği bitmesine karşın türkü ve bozlak söyleme geleneği eskisi kadar canlı olmasa da devam ettiği de bir gerçektir.

Çukurova bölgesinde birçok hikâyeci âşık yetişmiştir. Bu âşıklardan bazıları ise şunlardır: Osmaniye’nin Düziçi ilçesinden Kır İsmail (İsmail Güngör) (Eberhard, 2002: 13), Âşık

¹⁷ 1860-1861 yıllarında on dört ay Harezm bölgesinde Teke Türkmenleri arasında esir kalan Fransız subayı Henri de Blocqueville, yanında kaldığı Türkmenlerin her ne kadar baksılar kadar olmasa da masal ve hikâye anlatıcılarına çok değer verildiğinden bahsetmektedir (Blocqueville, 1986: 73). Bu bilgiden de anlaşılacağı üzere Türkiye dışında Türk dünyasında da hikâyecilere değer verilmektedir.

¹⁸ Doğan Kaya, 1993 yılında yayımladığı bir eserinde Sivas’ın köylerinde ve kazalarında hikâye anlatma geleneğinin tamamen ortadan kalktığını dile getirmiştir (Kaya, 1993: 5). Bu bilgi bize hikâyecilik geleneğinin sadece Çukurova’da bitmediğini ülkenin başka yerlerinde, Sivas’ta, da sonlandığını göstermektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Mustafa (Deli Mustafa), Gül Ali ve Abdal Seydihan, Âşık Mehmet Köse, Karayığit Osman, Koroğlu (Mehmet Demirci), Üdülü Mustuk, Âşık Mahmut, Kirik Ali (Ali Altun), Âşık Güllü (Kahya Güllü) (Görkem, 2000: 32-37). Hikâyeci âşıklık geleneğinin güçlü olduğu Düziçi'nde yaptığımız saha çalışmasında bazı hikâyeci âşıkların olduğunu tespit ettik. Düziçi'nin Çunur köyünde Âşık Durmuş (Durmuş İmrek), Yeşildere köyünde Âşık Cine Kiki (Mehmet İnce), Çerçioğlu köyünde Mehmet Lök, Karagedik köyünden İbrahim Aksay, Fakı Hössün, Fakı Mustafa (Mustafa Siyah), Gocabıyık Mustafa'dır. Bu tespit ettiğimiz hikâyeci âşıkların içinde sadece Mehmet Lök hayattadır. Kadırlılı Âşık Feymânî, günümüzde yaşayan en büyük hikâyeci âşıklarından biridir. Ancak günümüzde bu geleneğin bitmesinden dolayı daha çok kısa hikâyesi olan türküler icra etmektedir. Bunun dışında Ceyhan'ın İmren köyünden Ahmetçe olarak bilinen Ahmet Cihan (Mirzaoğlu, 1994: 38-39; Mirzaoğlu, 2003: 48) da yörenin büyük hikâyeci âşıklarından biridir. Bu saydıklarımız dışında Çukurova bölgesinde adı bilinen ve bilinmeyen birçok âşık ve hikâyeci âşık yetişmiştir.

Doğan Kaya'ya (2020: 5) göre Esmehan türkülü halk hikâyesi halk edebiyatı anlatım türleri arasında çok yaygın bir tür değildir. Nitekim yörede yapılan çalışmalarda da Esmehan halk hikâyesinin pek derlenmediğini görmekteyiz. Halil Atılğan (2019: 253), Osmaniye'nin Düziçi ilçesinde anlatılan toplam 27 hikâyeli türkü tespit etmiştir¹⁹. Atılğan'ın tespit ettiği hikâyelerin içerisinde Esmehan bulunmamaktadır. İsmail Görkem'in (2000: 21-26) tespitlerine göre yörede Esmehan hikâyesi sadece Yusuf Sıra'dan Kazım Çimen tarafından 1994 yılında derlenmiştir. Doğan Kaya'ya (2000: 6) göre aynı kaynak kişiden 1996 yılında Güzide Hekimoğlu tarafından da derlenmiştir. Bu da yörede Esmehan'ın Elbeyoğlu, Ali Paşa, Kerem ile Aslı, Hurşit Bey, Ahmet Bey ile Güheri Hanım gibi bilinen hikâyelere göre daha az bilindiğini ya da çok fazla derlenmediğini göstermektedir. Yaptığımız saha çalışmasında da Esmehan'ın diğer hikâyelere kıyasla daha az bilindiğine, en azından hikâyedeki türkülerin daha az hatırlandığına tanık olduk. Yöredeki elde ettiğimiz bilgilere göre Esmehan hikâyesini genellikle Düziçi'nin önemli dört hikâyeci âşığı Kirik Ali (Ali Altun), Apoğlu²⁰, Çöllo lakaplı Mehmet Öztürk ve Dombal Ali Ağa²¹ icra etmekteymiş. İlginçtir ki bu dört hikâyeci âşığın dördü de aynı muhitte (Atalan beldesi ve civarı) yaşamaktadır. Yörenin en ünlü âşıklarından Kır İsmail ve Güllü Kahya'nın icralarında defalarca bulunmuş olan ve 01.09.2020 tarihinde görüşüne başvurduğumuz kaynak kişimiz İbrahim Çoban, Esmehan hikâyesini bu iki âşıktan hiç dinlemediğini, Kirik Ali ile Çöllo'dan dinlediğini belirtmesi de Esmehan hikâyesinin Düziçi'nin ova köylerinde yetişen âşıklar tarafından daha çok icra edildiğini göstermektedir. Kaynak kişimiz İsmail Dokuzoğlu ise eski zamanlarda kendi köyüne gelen Koroğlu (Mehmet Demirci), Havan Mehmet ve adını hatırlayamadığı Düziçili âşıklar ve icracıların bu hikâyeyi icra ettiğini belirtmiştir. Düziçi'nin ova köylerinden olmayan Koroğlu'nun da bu hikâyeyi icra etmesi ise ilginçtir.

¹⁹ Halil Atılğan, yörede söylenen ve anlatılan türkülü halk hikâyelerine "hikâyeli türkü" demektedir. Hikâyeli türkü söyleme geleneği ile bozlak söyleme geleneğini ise eş anlamlı tutmaktadır (2019: 250).

²⁰ Apoğlu ile Kirik Ali hakkında bilgi için bkz. (Görkem, 2000: 34, 37).

²¹ Dombal Ali Ağa, Düziçi'nin Atalan beldesinden olup zamanında hali vakti yerinde, sözü dinlenilir biridir. Dombal Ali Ağa, yörede anlatılan hikâyelerin ve söylenen türkülerin çoğunu bilen, bunun yanı sıra kendine ait besteleri de olan önemli bir icracıdır. Yaptığımız saha çalışmasında Dombal Ali Ağa'ya ait türküler derlememiz, Dombal Ali Ağa'nın türkülerinin yörede bilindiğini ve sevildiğini göstermektedir. Çöllo lakaplı Mehmet Öztürk de Düziçi'nin Atalan beldesinden olup profesyonel bir hikâyeci âşıktır. Yörede anlatılan ve söylenen hikâye ve türkülerin çoğunu bilmekte ve bunları başta kına geceleri olmak üzere çeşitli ortamlarda icra etmiştir. Dombal Ali Ağa, yıllar önce vefat etmiştir. Diğerleri ise 1990'lı vefat etmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Saha çalışmalarımız sırasında Kadirli'nin Durmuşsofular köyünden 1945 doğumlu İsmail Dokuzoğlu'ndan 08.09.2020 tarihinde kendi evinde ses kayıt cihazı ve kamerayla derlediğimiz Esmehan, her ne kadar içerisinde bazı masalımsı motifler taşısa da hikâye özellikleri ağırlık basmaktadır (Kaya, 2000: 6). Derlediğimiz hikâyede hikâyenin farklı yerlerinde söylenmiş dört türkü metni bulunmaktadır. Dört türkü metni ise on dokuz dörtlükten oluşmaktadır. Aynı hikâyeye, yukarıda da belirttiğimiz üzere İsmail Dokuzoğlu'nun köyünün, Durmuşsofular, hemen güney tarafında çok yakın mesafede yer alan Kadirli'nin Bekereci köyünden Yusuf Sıra'dan Güzide Hekimoğlu tarafından 1996 yılında derlenmiştir. Bu derlenen halk hikâyesini Doğan Kaya, 1998 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisinde (S. 20-21, Sivas, 1998, s. 215-235) yayımlanmıştır. Doğan Kaya, aynı hikâyeyi e-kitap olarak 2020 yılında yayımlamıştır. Biz bu çalışmamızda Doğan Kaya'nın 2020 yılında e-kitap olarak yayımladığı eseri ölçüt alacağız. Hemen hemen aynı kaynaklardan beslenen ve birbirine oldukça yakın yerden derlenen Esmehan türkülü halk hikâyesi arasındaki benzerlikler ve farklılıklar bu çalışmamızın temelini oluşturmaktadır.

2. Performans Teori Doğrultusunda Metnin Değerlendirilmesi

Malinowski'nin “Şüphesiz metin önemlidir fakat bağlamsız metin ölüdür.” şeklindeki tespiti bağlam merkezli kuramların en önemli dayanaklarından biri olagelmıştır (Çobanoğlu, 2015: 281). ABD'de 1960'lı yıllarda bazı genç kuşak halkbilimciler, kendinden önceki metin merkezli kurama karşı çıkarak bağlamsal kuramı savunmuşlardır. Bu genç halkbilimcileri, farklı kılan nokta, folklor kavramının metne değil geleneğin icra edildiği ya da nakledildiği zamanın etkinliğine uygulanması konusundaki ısrarlarıydı. Bundan dolayı bütün performans veya iletişimsel hareketler kayıt altına alınmalıdır (Dorson, 2011: 77-78). Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere bağlam merkezli kuramlarda²² metin kadar icracı ve dinleyicilerin de olduğu icra ortamı önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda, bu bölümde icracı (İsmail Dokuzoğlu) ve icranın bağlamı hakkında kısa da olsa bilgi verilecektir.

2.1. İcracı

İsmail Dokuzoğlu: Kadirli'nin Durmuş Sofular köyünden, 1945 doğumlu, ilkokul mezunu İsmail Dokuzoğlu, uzun yıllar Kadirli Belediyesinde çalışmış ve bu kurumdan emekli olmuştur. Hem Kadirli'de hem de kendi köyünde evi bulunan Dokuzoğlu, yazları kendi köyünde kışları ise Kadirli'deki evinde geçirmektedir. Yazları kendi köyünde ufak tefek çiftçilikle meşgul olurken kış mevsiminde ise herhangi bir işle uğraşmamaktadır. Dördü erkek biri kız olmak üzere beş çocuğu olan Dokuzoğlu'nun hanımı ölmesi üzerine ikinci bir hanımla evlenmiştir. Dokuzoğlu'nun köyüne ve civar köylere eski zamanlarda Düziçi ilçesinden başta Köroğlu olmak üzere Dombal Ali Ağa gibi bazı âşıklar gelir, misafir olarak kaldığı evde icralarını gerçekleştirmişlerdir. Dokuzoğlu, bu âşıkları uzun yıllar önce dinleme fırsatı bulmuştur. Bu âşıkların yanında başta babası olmak üzere çevresindeki amatör icracıları da dinleme imkânı bulmuştur. Bu profesyonel âşıklardan ve amatör icracılardan birçok türkü ve hikâyeli türkü öğrenmiştir. Yörenin geleneksel ezgilerini muhteşem bir ses tonuyla icra etmesi, kendisinin sözlü kültürden beslendiğini açıkça göstermektedir. Repertuarındaki türküleri ve hikâyeleri uzun yıllar önce yakın köylerde istek üzerine icra etmiştir. Dokuzoğlu, âşıklık yapmamakla birlikte hem kendine ait 100'den fazla bestesi olması hem de sözlü ve yazılı kaynaklardan öğrendiği onlarca türkü ve hikâyeli türkü bulunması İsmail

²² Bağlam merkezli kuramlar hakkında daha fazla bilgi için bkz. (Çobanoğlu, 2015).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dokuzoğlu'nun iyi bir icracı olduğunu göstermektedir. Saz çalmasını bilmeyen Dokuzoğlu, repertuarındaki birçok türkü ve hikâyeli türküyü unutmamak adına bir deftere not almıştır.

2.2. İcra Bağlamı

Bu türkülü halk hikâyesi, Halil İbrahim Topalak tarafından 08.09.2020 tarihinde Kadırlı'nın Durmuşsofular köyünden 1945 doğumlu İsmail Dokuzoğlu'nun kendi köyündeki evinde kendisinden ses kayıt cihazı ve kamera aracılığıyla derlendiğini yukarıda belirtmiştik. İsmail Dokuzoğlu, bu türkülü halk hikâyesini yıllar önce birkaç kişiden dinlemiştir. Ancak Osmaniye'nin Düziçi ilçesinden kendi köylerine gelen birinin icrası daha çok hoşuna gitmiştir. Dokuzoğlu, bu hikâyeli türkünün ezgisinin iki çeşit olduğunu ancak Düziçili birinden öğrendiği şekliyle ve havasıyla söyleyeceğini belirtmiştir.

23.08.2020 tarihinde ve 08.09.2020 tarihinde olmak üzere iki kez bir araya geldiğimiz İsmail Dokuzoğlu'ndan Esmehan'ı ikinci görüşmemizde (08.09.2020) derledik. Her iki görüşmemizde de icracı, icracıya saha çalışmasında eşlik eden bir öğrencisi, icracı ve icracının eşi bulunmaktaydı. Dokuzoğlu ile daha önceden 23.08.2020 tarihinde bir araya geldiğimiz için bir önceki derleme çalışmalarına göre biraz daha rahat bir tavır bulunmaktaydı. Dokuzoğlu, icrasını kendi köyündeki evinin balkonunda akşam vaktinde gerçekleştirmiştir. Derleme çalışmaları esnasında dinleyici olarak bulunan orada bulunan derlemeci, derlemeciye saha çalışmasında eşlik eden bir öğrencisi ve icracının eşi icracı İsmail Dokuzoğlu'nu genel itibarıyla sessizce dinlemekle yetinmişlerdir.

Dokuzoğlu, Esmehan'ı icra ederken yer yer mizahi unsurlara, atasözlerine, deyimlere, benzetmelere, ses taklitleri gibi unsurlara; sık sık da “ara sözlere” başvurmuştur. İlhan Başgöz'e göre “ara söz”; “dinleyiciden ayrı” ya da “parantez içine konulacak değerlendirme” dir. Başgöz, “ara sözü” üç kategoride ele alır: 1) açıklayıcı ve öğretici, 2) görüş, yorum ve eleştiriyle alakalı, 3) şahsi serzeniş ve itiraf (2006: 321, 322, 326). Dokuzoğlu, bunlar içinde daha çok birincisine yani “Açıklayıcı ve öğretici” unsura başvurmuştur.

Dokuzoğlu'nun icrasını gerçekleştirirken başvurduğu ara sözlere şu şekildedir: Esmehan'ın babasının hacca gitmesi hakkında “O zaman tabii şimdiki mi uçanañ otobisüneñ gedilmiyor. Atınañ deviyeneñ o şekilde gediliyor. Bayâ da zaman sürüyo tabii o zamanlar.”; Esmehan'ın sabunu bilerek Mulla'nın gözüne kaçırmaması sonucu Mulla'nın gözünün aşırı derecede yanması hakkında “O zaman da sabunlar şey olur ya! Sert olur.”; Esmehan'a sahip olamayan Mulla'nın yazdığı iftira dolu mektubuna hac görevini ifa eden Esmehan'ın babası Hoca'nın hemen inanması “İşde o zamanın adamları saf, tembel yav. Şimdik olsa onu bir araşdırmadan neden öyle, şey yapar mı?”; Hoca'nın oğlu Ahmet'e Esmehan'ı öldürüp kanlı gömleğini getirmesini istemesi ve Ahmet'in de bunu mecburen kabul etmek zorunda kalması hakkında “O zaman da tabii, öyle babaya garşı gelmek yok. Hac'a da gedmiş kine.”; şeklinde açıklama yaparak ara sözlere başvurmuştur. Evren yılanın Esmehan'ı bacağından yutması üzerine kardeşine kıyamayan Ahmet Bey'in Esmehan'a bir türkülle nasıl kurtulması gerektiğini söylediği türküden önce “O zamanlar kadınların kızların cebinde mutlaka buçakları olurmuş.” şeklinde bir açıklama yaparak türküde geçen “Buçağımı ver ağzına” dizesine bir açıklama getirmiştir. Padişahın oğlunu evlendirmek için talih kuşuna başvurması hakkında “O padişahların oğlunu everirkenñek veyahut da padişah seçerken sen daha iyi bilin sen bunu. Devlet guşu goyurlarmış, devlet guşu. Kimin başına gonarsa onu alırlarmış, padişahın oluna.”; Esmehan ile padişahın oğlunun düğünün kırk gün sürmesi hakkında “Düğüneñ davulunañ, artık işde padişahlar kırk gün yaparlarımı, o devirde siz de biliyorsunuz bunu ya.”; Esmehan'ın evlendikten sonra yedi yıl boyunca konuşmaması hakkında “Meğer, o



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

memleketin kızları yedi sene gelinlik yaparlarımı. Sen²³ de yetişdin heralde, bu evvelden böyle gelinlik yaparlarıdı. Bir iki üç sene beş sene gaynanaya gayınbabıya gonoşmıyan gelinler olurdu.” şeklinde açıklama yaparak ara sözlere başvurmıştır. Esmehan’ın en küçük oğlu Ali’yi avutmaya çalışırken söylediği ilk dörtlükten sonra yine Esmehan’ın konuşmaması hakkında “Çocuğu uyutmaya çalışıyo yani. Ğavğa ediyolar. Oña güccük deyi vermiyolar ya. Uyusa ötekilerde birer tene olacak. He, gelinlik yapar söylemezdi. (Derlemeci: He, burda da varmış.) Bizde daha çok varıdı. Hâlâ benim amcamın oğlu benim babama söylemeden böyle vefet eddi. Belki on-on beş sene geçdi. Enterli ğaldı, bilmem neddi. Bir sefer de söyleyememiş ya.”; Arap’ın Esmehan’a sahip olmak için uğraşması, Esmehan’ın buna direnmesi hakkında “Bizim burda bir adamcağız varıdı. Aşşâ yokarı habul gübül derkeñnek derdi, böyle.” şeklinde açıklama yaparak arasözlere başvurmıştır.

Dokuzoğlu, icra sırasında yer yer benzetme unsurlarına da başvurmıştır. Esmehan’a zorla sahip olmak isteyen Mulla’dan artık kaçma umudu kalmayan Esmehan’ın Mulla’nın teklifini mecburen kabul etmek zorunda kalmasını “Aynı Garacoğlan hesabı mecbur ğalıyo yani” sözleriyle Karacaoğlan’ın hanımının Karacaoğlan’ın yeğenin bir gecelik sırt sırta yatma teklifini kabul etmek zorunda kalmasına benzetmiştir. Arap’ın Esmehan’a göz koymasını “Aynı Garacoğlan’ın yeğeni hesabı” şeklinde yine Karacaoğlan’a ait aynı hikâyeli türküdeki bir motifi benzetme unsuru olarak kullanmıştır²⁴. Benzetme unsuru olarak kullanılan bu motif ise Karacaoğlan’ın on üç-on dört yaşındaki yeğenin düğün günü Karacaoğlan’ın hanımının yüzünü görür görmez yengesine göz koyma motifidir. Deli katırın arkasına bağlanan Arap’ın katırın arkasında paramparça olmasını ise hallaç pamuğuna benzetmiştir. Esmehan’ın memleketine varan padişahın oğlu, oradakilere şehirde bir lokanta olup olmadıklarını sormasını ve lokantayı bu kişinin vasıtasıyla bulmasını “Siz, deminki Garadepe’de şeyi buldunuz hesabı. ... Oraya Yolçatı derik biz, Garadepe Yolçatı. Üdürüklü Mahallesi derik orıya. Aynı onun gibi.” şeklindeki sözleriyle derlemecinin İsmail Dokuzoğlu’yla temas kurmasına benzetmiştir.²⁵

Dokuzoğlu, icra sırasında mizahi bir anlatıma da başvurduğu görülmüştür. Kendisine zorla sahip olmak isteyen Mulla’dan kurtulmak için Esmehan’ın yalan söyleyip Mulla’ya banyo yaptırdıktan sonra birlikte olacağını söylemesi üzerine Mulla’nın bu teklife sevinmesini “Tamam, diyo Mulla. Seviniyo (gülüşmeler)” şeklinde mizahi bir üslupla dile getirmiştir. Yedi sene sonunda eşinin konuştuğunu gören padişahın oğlu Ahmet Bey, bu müjdeli haberi babasına ulaştırmak için Esmehan’ı da alarak babasının yanına vardığında babasına Esmehan’ın konuştuğunu müjdeler. İsmail Dokuzoğlu hikâyenin bu kısmını şu şekilde anlatmaktadır: “Varıyo, ğapıyı vuruyo ‘tak tak’. Gel, diyor babası, padişah. Baba, müjde, diyo. Noldu ulan? Vallahi geliniñ gonoşdu. Allah Allah, ne dedi baba? *Ya türkü söyledi yav* (gülüşmeler) Halla halla. Getir bakım, getir. Geliyor, padişahın elini öpüyor şimdi.” Dokuzoğlu, yedi yıl boyunca tek bir kelime etmeyen Esmehan’ın yedi yıl sonra türkü

²³ Derlemeci; kaynak kişiyle aynı coğrafyadan olduğu için kaynak kişimiz, ortak geleneklerden bahsederken derlemeciyi de işin içine katmaktadır. Burada geçen “Sen de...” ifadesi derlemeciyi işaret etmektedir.

²⁴ Hikâyede benzetme unsuru olarak kullanılan Karacaoğlan’a ait hikâyeli türkü tarafıma 23.08.2020 tarihinde İsmail Dokuzoğlu’ndan derlenmiştir. Dokuzoğlu, yukarıdaki benzetmeleri, bize icra ettiği Karacaoğlan’a ait hikâyeli türküye göre yapmıştır.

²⁵ Derlemeci, Durmuşsofular köyünde saha çalışması yaparken yol kenarındaki bir kişiye köylerinde türkü bilen ve icra eden birilerinin olup olmadığını sorduğunda, bu kişi İsmail Dokuzoğlu’nun iyi bir icracı olduğunu söyleyerek derlemeciyi Dokuzoğlu’na yönlendirmişti. Derlemecinin Dokuzoğlu’yla temas kurması ve derleme yapması bu şekilde olmuştu. Dokuzoğlu’nun burada kullandığı benzetme unsuru, yaşanan bu olaya dayanmaktadır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

söyleyerek konuşmasını mizahi bir üslupla dile getirmiştir. Yola çıkan askerlerden sorumlu Arap'ın Esmehan'a sahip olmak için kendi askerlerine nöbeti kendisinin tutacağını söyleyerek izin vermesi üzerine zaten yorgun olan askerlerin bu teklifi seve seve kabul etmesini "Tamam diyo, asgerler memnunnuñan. Zatan orda beklese bile uyucü asger zatan, yorulmuş (gülüşmeler)" şeklinde anlatarak yine mizaha başvurmuştur. Hikâyenin sonuna doğru Hoca'nın evinde toplanan topluluğa yemek getiren Keloğlan kılığındaki Esmehan'a padişahın oğlunun oradakilerin Esmehan'ın şartını kabul edip söz hakkı vermesi ve Esmehan'ın da ileri sürdüğü şartın kabul edilip hikâyesine başlamasını "Hani kestane bahçası vakıf, demiş. Hani basdonu atıp yere düşene ğadar baña padişahlığı veriyon mu? demiş çoban da. Kesdane bahçesine davar dıkılırmış başğa bir padişahın. O da veriyom, demiş. Ativermiş yokarı Kedane bahçası vakıf, demiş. Orda davar serbes olacak. Ora vakıf ğalmış öyle. Aynı onun gibi." şeklinde bir mizahi fıkrya başvurarak anlatımına canlılık katmıştır.

Dokuzoğlu, icrasında çeşitli formel ifadelere başvurmuştur. Dokuzoğlu'nun hikâyenin farklı yerlerinde kullandığı formeller şunlardır: "*Şimdi vakti zamanında* Şam diyarında bir Hoca varımış.", "Buñnar geri döne dursun.", "Bu, burda yemēni yapadursun. Lokantada çıraklık yapadursun.", "Oğlan alıyo, ğarşılıklı söyleyecekler Esmehan'a.", "Şimdi ğız alıyo.", "Oğlanlara bakim ne söylemiş, çocuklara", "Buñnar geri döne dursun.", "Şimdi bu burda, yemeğini yapadursun, lokantada çıraklık yapadursun."

Dokuzoğlu icra sırasında bir kez kullandığı "hatırlatma" yöntemi şu şekildedir: Hikâyenin sonuna doğru, Esmehan, babasının evinde üçüncü kişi ağzından başından geçenleri anlattığı bölümü "İşde, vakti zamanında bilmem nerde bir Hoca varımış. İşde, bunu bir oğul evlatlık almış. Ondan sonra aynı bizim başladığımız gibi başlıyo, başından geçenleri anlatmaya." şeklinde anlatmıştır. Dokuzoğlu, "Aynı bizim başladığımız gibi başlıyo, başından geçenleri anlatmaya" şeklindeki sözleriyle tarafımıza baştan sona aktardığı hikâyeyi anımsatmıştır.

Dokuzoğlu, icrasında yer yer deyimlere başvurmuştur. Hikâyenin farklı yerlerinde kullanılan deyimlerden bazıları şunlardır: "mitilini çıkarttırıyorlar" "*Daşın babasından düşdüğünü anlıyo* ğız bu arada böyle deyince." "Belli küllü bir adam" "dili boğazına akıyo".

Dokuzoğlu, icra sırasında bir kez "tak tak" şeklinde bir yansıma kökenli sözcüğe başvurmuştur.

3. Yusuf Sıra Anlatması İle İsmail Dokuzoğlu Anlatması Arasındaki Farklıklar

Burada karşılaştırmaya esas aldığımız metin yukarıda da belirttiğimiz gibi, Osmaniye'nin Kadirli ilçesine bağlı Bekereci köyünden Yusuf Sıra'dan Güzide Öztürk tarafından derlenmiş Esmehan türkülü halk hikâyesinin Doğan Kaya tarafından 2020 yılında e-kitap olarak yayımlandığı eserindeki metin esas alınmıştır. Karşılaştırmada kolaylık olsun diye Yusuf Sıra'dan derlenen ve Doğan Kaya tarafından 2020'de e-kitap olarak yayımlanan ve bizim karşılaştırmaya ölçüt olarak aldığımız metni "YSE"; tarafımızca İsmail Dokuzoğlu'ndan derlenen metni ise "İDE" şeklinde adlandırdık. Kısaltmada kaynak kişinin adı, soyadı ve Esmehan halk hikâyesinin baş harfleri esas alınmıştır.

Yusuf Sıra'dan derlenen metin ile tarafımızdan derlenen metin arasında metinde yer alan türküleri saymazsak büyük oranda benzerlik bulunmaktadır. İki anlatmadaki nesir kısmındaki farklılıklar genelde küçük ayrıntılarda olduğu ve hikâyenin ana olay akışını bozacak nitelikte olmadığı söylenilebilir. Bu yüzden bu bölümde iki anlatmanın benzerliğinden ziyade farklılığı üzerinde durulacaktır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

3.1. Farklılıklar

3.1.1. Nesir kısmında

- (YSE)'de hikâyenin önemli kahramanlarından Molla, Şam'ın sevilen ve sözüne itimat edilen Hoca tarafından camide bulunur ve evlatlık alınır. Mulla evlatlık olarak alındığında Hoca'nın Esme adında bir kızı, Osman adında bir oğlu bulunmaktadır. (İDE)'de ise Hoca'nın uzun yıllar çocuğu olmadığı için Mulla başka bir yerden evlatlık alınır. Mulla evlatlık alındıktan sonra bir iki yıl sonra Esmehan, Esmehan'dan iki yıl sonra Ahmet dünyaya gelir. (YSE)'de camide bulunan çocuğun ismi Molla, (İDE)'de ise çocuğun adı Mulla'dır.
- (YSE)'de Esmehan'ın babası Hoca, rüyasında bir ihtiyarın çağrısı üzerine Hicaz'a gitmek zorunda kalır. (İDE)'de de ise Hoca, Hac vazifesini yapmak üzere kendi isteğiyle Mekke'ye gider. (YSE)'de Hoca, Hicaz'a giderken kızı Esemehan'ı bir odaya kilitleyip anahtarı kendisine verdikten sonra kendileri gelene kadar kapıyı kimseye açmamasını söyler. (İDE)'de ise böyle bir durum yoktur.
- (YSE)'de Mulla, Esmehan ile kardeş olmadıklarını bir arkadaşından; (İDE)'de Molla, bu gerçeği yaşlı bir kadından öğrenmektedir.
- (YSE)'de Molla, kardeşi olmadığını öğrendiği Esmehan'a sahip olmak için kilitli odada duran Esmehan'ı kandırarak pencereden kolundan yakalamaya çalışmaktadır. (İDE)'de ise evde hiçbir şeyden habersiz oturan Esmehan'la birlikte olmak için engel yoktur, ona doğrudan sahip olmaya çalışır.
- (YSE)'de Esmehan'a sahip olamayan Mulla, canı sıkılmış bir halde gezerken yaşlı bir kadın Mulla'ya Esmehan'a sahip olmanın yolunu söyler. Önerilen yol ise kiralanmış bir hamama Esmehan'ın kandırılarak getirilmesidir. (İDE)'de bu kısım bulunmamaktadır.
- (YSE)'de hamamda savunmasız yakalanan Esmehan, Molla'yı kandırarak elinden kurtulup tekrardan odasına gelmektedir. Bu gerçeği Hoca'nın duymasından çok korkan Molla'ya bu durumdan kurtulmanın yolunu yine yaşlı kadın gösterirken; (İDE)'de Mulla ise çareyi kendisi bulmaktadır.
- (YSE)'de mektubu okuyan Hoca, oğluna Esmehan'ı öldürmesini ve kanlı gömleğini kendisine getirmesini isterken (İDE)'de mektubu okuyan Hoca, Hac vazifesinden sonra Esmehan'ı öldürmek için evine doğru yola koyulur. Şam'a yaklaştığında oğlundan Esmehan'ı öldürmesini ve kanlı gömleğini getirmesini emreder.
- (YSE)'de Esmehan'ı öldürmek için eve gelen Hoca'nın oğlu Osman, mektupta yazılanların doğru olup olmadığını öğrenmek amacıyla bacısı Esmehan'ı denemek için köyde belli başlı delikanlıların isimlerini sayarak kapıyı açmasını söyler. Esmehan'ın kapıyı açmaması üzerine mektupta yazılanların doğruluğundan şüphe eden Osman, bu sefer kardeşine dörtlükle kendini tanıtır. Esmehan ise dörtlükle cevap verir. Burada karşılıklı olarak söylenen türkü altı dörtlükten ibarettir. Bu karşılıklı söylenen türkülerden sonra bile Esmehan, gelenin kardeşi olup olmadığından kesin olarak emin olmak için pencereden kardeşinin kolundaki beni göstermesini ister. (İDE)'de ise kardeşini öldürmeye gelen Ahmet, doğrudan Esmehan ile görüşür ve bu bölümde hiçbir türkü yoktur. Dolayısıyla kardeşinin kolundaki bene bakma motifi de bulunmamaktadır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- (YSE)'de Evren Dağı'na bırakılan Esmehan'ın ayağından bir evren yılanın yutmaya başlaması üzerine kardeşine kendisini kurtarmasını isteyen bir dörtlük söyler. Kardeşi Osman ise kardeşine nasıl kurtulması gerektiğini bir dörtlükle dile getirir. (İDE)'de ise aynı bölümde söylenen dörtlük sayısı beştir. Ayağını evren yılanın yutması üzerine Esmehan, kendisinden uzaklaşan kardeşine neden kendini ölüme terk ettiğini ve kendisini neden kurtarmadığını sorar. Ahmet ise bu soruya bir dörtlükle karşılık verir. Kardeşinin dörtlüğüne karşılık Esmehan, kardeşine yine kendisini kurtarmasını dile getiren bir dörtlük söyler. Ahmet ise kardeşine neden yardım etmediğini bir dörtlükle dile getirir. Esmehan, kardeşinin söylediği dörtlükten kendisinin ölüm emrini babasının verdiğini anlar ve kardeşine yine kendini kurtarmasını dile getiren bir dörtlük söyler. Kardeşinin ölmesine gönlü razı olmayan Ahmet, kardeşi Esmehan'a nasıl kurtulacağını bir dörtlükle dile getirir ve oradan ayrılır. Bu bölümde görüldüğü üzere her iki hikâyede de olay örgüsü hemen hemen aynı olmasına karşın söylenen türkülerin sayısı ve bir dize benzerliği haricinde türküler de farklılık arz etmektedir.
- (YSE)'de Osman Bey, kardeşi Esmehan'ı Evren Dağı'nda bıraktıktan sonra yolda bir çobanla karşılaşır ve bu çobanın iki köpeğini öldürür. Öldürdüğü bu köpeklerin kanını Esmehan'ın gömleğine sürerek Hicaz'da bulunan babasının yanına döner. (İDE)'de ise kardeşini dağda bırakan Ahmet, bir şekilde kana buladığı Esmehan'ın gömleğini Şam'ın girişinde bekleyen babasına verir.
- (YSE) de padişah, oğlu Ahmet Bey'i evlendirmek istediğini söyler. Ahmet Bey ise ülkesindeki bütün kızları padişahın (yani babasının) çocukları olarak gördüğü için bu kızlarla evlenmek istemez. Padişah, bunun üzerine mecburen talih kuşuna başvurmak zorunda kalır. (İDE) de ise oğlunu evlendirmek isteyen padişah, doğrudan talih kuşuna başvurur.
- (YSE) de bir pınarın başındaki ağaçta saklanan Esmehan'ı bulan padişahın oğlu Ahmet Bey, kızı alarak babasının yanına dönerken Esmehan, kendisini bırakması için iki dörtlükten oluşan bir türkü söyler. Bundan başka hiçbir söz söylemez. (İDE) de ise Esmehan, padişahın oğluna ve babasına başından geçenleri en ince ayrıntısına kadar anlatır. (YSE) de söylenen türkü (İDE) de yoktur.
- (YSE) de ve (İDE) de padişahın oğluyla evlenen Esmehan'ın üç oğlu olur. (YSE) de Esmehan'ın oğullarının sırasıyla isimleri şöyledir: Ömer, Osman, Ali. (İDE) ise üç oğlunun isimleri şöyledir: Mehmet, Veli ve Ali. Ali en küçük oğlanın ismi olup diğerlerinin yaş sıralaması belirsizdir.
- (YSE) de padişahın oğluyla evlenen Esmehan, altı yıl boyunca tek bir kelime bile etmez. (İDE) de ise Esmehan yedi yıl boyunca konuşmaz. (İDE) de Esmehan'ın yedi yıl boyunca konuşmamasının nedeni o dönemde evlenen bir gelinin yedi yıl konuşmama geleneğine bağlanmakta iken (YSE) de böyle bir gelenekten bahsedilmez.
- (YSE) de ve (İDE) de Esmehan'ın uzun süre konuşmaması üzerine Esmehan'ın dilsiz olduğu söylentileri çıkar. (YSE) de bu söylentiler üzerine padişah devreye girer ve gelinini konuşurmanın yollarını arar. Çareyi ise 115 yaşındaki bir Ermeni kadın bulur. (İDE) de ise çareyi padişahın oğlu, yani Esmehan'ın kocası, bulur. Bulunan yöntem (YSE) de ve (İDE) de aynı olmasına karşın meyveler farklıdır. (YSE) de meyveler elma iken (İDE) ise portakaldır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- (YSE) de ağlamaya başlayan Ali'yi avutmak için Esmehan, dört dörtlükten oluşan bir türkü söyler. Esmehan'ın türkü söylemesini bizzat padişah ve oğlu duyar. (İDE) de aynı şekilde Ali'yi avutmak için Esmehan dört dörtlükten oluşan bir türkü söyler. Bu türküyü ise sadece kocası duyar. (YSE) de Esmehan'ın neden altı yıl konuşmadığıyla ilgili bir açıklama yokken (İDE) de Esmehan neden yedi yıl konuşmadığını açıklar. Dörtlüklerin son dizelerindeki benzerliği saymazsak söylenen türküler tamamen farklıdır.
- (YSE) de padişah, Esmehan'ın türküsünden hareketle Şam diyarından olduğunu ve babası Hoca'yı özlediğini öğrenmekte iken (İDE) de ise padişah, Esmehan'ın memleketini ve ailesini özleyip özlemediğini Esmehan'a sorarak öğrenmektedir.
- (YSE) de ve (İDE) de üç çocuğunun padişahın kırk atlısının başı olan Arap tarafından öldürülmesi üzerine Esmehan, öldürülmüş olan üç çocuğunun yanına gelerek çocuklarına türkü söyledikten sonra çocuklarını gömer. (YSE) söylenen türkü altı dörtlükten oluşmakta iken (İDE) ise söylenen türkü dört dörtlükten oluşmaktadır ve (YSE) de söylenen türkülerden tamamen farklıdır. (YSE) de Esmehan, çocuklarını gömdükten sonra kocasının geri gelmesi ve kendisini bulması umuduyla yazı yazar. Üç gün boyunca kocası gelir umuduyla mezarların olduğu dağda kalan Esmehan, kocası gelmeyince baba yurduna doğru hareket eder. (İDE) ise bu motif yoktur. Çocuklarını gömen Esmehan, doğrudan baba yurduna doğru hareket eder.
- (YSE) de (İDE) de üç çocuğunu gömdükten sonra Esmehan yolda bir çobanla karşılaşır. (YSE) de çoban Esmehan'ın babasının koyunlarını otlatan Keloğlan'dır ve bekârdır. Esmehan, Keloğlan'dan ailesi hakkında bilgiler edinirken (İDE) de ise çoban evli olup Esmehan, kendi ailesi hakkında herhangi bir şey öğrenmez.
- (YSE) de padişah, üç torunun ölümü üzerine 40 günlük yas ilan ettirir. 41. gün Bağdat padişahı rüyasında Esmehan'ın sağ olduğunu görür. Bunun üzerine gelinini bulması için oğlu ve Arap'ı görevlendirir. (İDE) ise üç torunun ölüm haberini alan padişah, oğlu ve Arap'a gelini Esmehan'ı bulmaları emrini hemen verir. 40 günlük yas ve rüya motifi bulunmamaktadır.
- (YSE) de padişahın oğlu ve Arap doğrudan Esmehan'ın babasının evine varır ve kendi kimliklerini açıklarlar. (İDE) ise kendi kimliklerini gizleyen padişahın oğlu ile Arap Esmehan'ın çalıştığı lokantaya uğrarlar.
- (YSE) de Esmehan, kocasının ve Arap'ın Şam'a geldiğini rüyasında görmektedir. Bunun üzerine sabah namazı için Ulu Cami'ye gider ve oraya bir mendil serer. Namaza gelen Esmehan'ın ailesi ve padişahın oğluyla Arap, dilenci kılığında Esmehan'ı tanımazlar. (İDE) de bu bölüm yoktur.
- (YSE) de Esmehan'ın babası lokantaya gelerek misafirleri için sipariş vermekte iken (İDE) de ise siparişleri padişahın oğlu vermektedir. (YSE) de siparişler öğle yemeği için, (İDE) de akşam yemeği içindir.
- (YSE) de padişahın oğlu, dilenci kılığındaki Keloğlan'ı cami avlusunda görünce bu kişinin Esmehan olduğunu sezerken (İDE) de ise lokanta da sezer. Üstelikle de yediği yemekten sonra Keloğlan kılığındaki kişinin Esmehan olduğundan nerdeyse şüphesi kalmaz.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- (YSE) de (İDE) de Esmehan, babası Hoca'nın evinde kendi yaşadıklarını bir hikâye şeklinde anlattıktan sonra altı dörtlükten oluşan bir türkü söyler. Ancak dörtlüklerin son dizelerindeki benzerlik haricinde iki anlatmada söylenen türküler tamamen farklıdır.
- (YSE) de Esmehan'ın türküsünden sonra gerçek ortaya çıktıktan hemen sonra Molla'yı Osman Bey, Arap'ı ise Ahmet Bey öldürür. (İDE) ise Mulla, kendisiyle ilgili dörtlükten sonra kaçmaya çalışırken padişahın oğlu tarafından öldürülür. Huysuz bir katırım arkasına bağlanan Arap, dörtlüğe koşan katırım arkasında parçalanarak ölür.

Yukarıda açıklandığı üzere iki anlatmada da bazı farklılıklar olmasına karşın hikâyenin olay örgüsü hemen hemen birbirinin aynısıdır diyebiliriz. Daha açık bir ifadeyle bu farklılıklar, hikâyenin olay örgüsündeki ufak teferruatlar olup hikâyenin ana olay zincir halkasını hiçbir suretle bozmamaktadır.

3.1.2. Türkü kısmı

Yukarıda nesir kısmındaki farklılıklara değinirken iki anlatmadaki türküler hakkında da olay örgüsünün bütünlüğünün bozulmaması adına bazı açıklamalarda bulunmak zorunda kalmıştık. Burada iki anlatmadaki türküler hakkında daha fazla bilgiler ve örnekler verilecektir.

Halk hikâyelerinde nesir kısmı uzayıp kısalabilirken türkü kısmı daha sabit kalmaktadır. Bir hikâyeci âşık, icra ettiği halk hikâyesinin nesir kısmında mevzunun ana hatlarından sapmamak kaydıyla hikâyesine istediği genişliği verebilmektedir. Çünkü asıl mevzudaki değişikliklerden dinleyici kitlesi pek hoşlanmaz. Nesir kısmındaki bu serbestliğe karşın halk hikâyelerinde değişmemesi gereken parçalar, nazım kısmıdır. Nazım kısımlarında yapılacak değişmelere, bu kısımları bilen eksiklikleri veya tahrifleri fark eden dinleyiciler kızarlar. İyi bilmediği nazım kısımlarını uydurmaya kalkışan âşığın adı kötüye çıkar (Boratav, 2015: 66-67). Bu tespitler, anladığımız kadarıyla sözlü kültür ortamında bir hikâyeci âşığın aynı hikâyeyi farklı ortamlardaki icrası için söylenmiş tespitler olsa da halk hikâyelerinde nesir kısımlarının daha esnek nazım kısımlarının ise daha sabit olduğu bir gerçektir. Nitekim yörenin ünlü hikâyeci âşıklarından Koroğlu (Mehmet Demirci) na sorulan "Hikâyeleri anlatırken uzatıp kısalttığın yerler türkölü mü?" şeklindeki bir soruya verdiği cevap şöyledir: "Türkölüleri sabit, hikâyeye [nesir] kısımlarını kısaltırız. Türkölüleri de kesebiliriz [söylemeyebiliriz]." (Görkem, 1999: 385). Yörenin ünlü âşığı Koroğlu'nun bu cevabından hikâyelerde yer alan türkölülerin genelde sabit kaldığı, hikâyeye kısmının ise âşığın isteğine bağlı olarak uzayıp kısaltıldığı anlaşılmaktadır.

Yusuf Sıra'nın anlatmasıyla İsmail Dokuzoğlu'nun anlatması arasında hikâyeye kısmı büyük oranda benzerlik taşımasına karşın nazım yani türkölüler kısmının bazı dörtlüklerin son dizelerindeki benzerliği saymazsak tamamen farklı olması oldukça ilginçtir. Yusuf Sıra'nın beslendiği kaynaklar ile İsmail Dokuzoğlu'nun beslendiği kaynaklar hemen hemen aynıdır. Yusuf Sıra'nın hikâyeye ve türkölüler repertuarının büyük oranda kaynağı Osmaniye'nin Düziçi ilçesinden gelen âşıklar/icracılardır (Şimşek, 2015: 5-13). 23.08.2020 ve 08.09.2020 tarihlerinde iki kez bir araya geldiğimiz İsmail Dokuzoğlu, repertuarındaki birçok türkölüyü yazılı kaynaklardan ve sözlü kültür ortamında icrasını gerçekleştiren icracılardan öğrenmiştir. Sözlü kültür ortamında ise en çok Osmaniye'nin Düziçi ilçesinden âşıkları ve icracıları dinlemiş, repertuarındaki birçok türkölü ve hikâyeyi bu kişilerden öğrenmiştir. Çok eski zamanlarda İsmail Dokuzoğlu'nun kendi köyüne (Durmuşsofular) ve civar köylere (Kesim, Sofular, Bekereci) Düziçi'nden âşıklar ve icracılar tütün satmak için gelmişler, gelen bu kişiler ise köy halkının talebi üzerine misafir olarak kaldıkları evde icralarını



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

gerçekleştirmişlerdir. Sonuç olarak Yusuf Sıra'nın da İsmail Dokuzoğlu'nun da sözlü kültür ortamında öğrendiği türkü ve hikâye repertuvarının kaynakları Düziçili âşıklar ve icracılardır.

İki varyantta yer alan türkülerin bir iki dize benzerliği haricinde tamamen farklı olmasının yanında iki anlatmadaki türkü dörtlüklerin sayısı da farklıdır. (YSE) metninde toplam 26 dörtlük bulunmakta iken (İDE) de ise toplam 19 dörtlük bulunmaktadır. Bu yönüyle (YSE) metni türkü yönünden (İDE) metninden daha zengindir. (YSE) de hikâye metni içinde 6 yerde türkü söylenmekte iken (İDE) de ise 4 yerde türkü söylenmektedir. (İDE) de söylenen türkü metinlerin metin içindeki sırası ile (YSE) söylenen metin içindeki türkü sırası aynıdır. Yani türküler aynı olay örgüsü içinde söylenmiştir.

(YSE) de metin içinde söylenen ancak (İDE) de metin içinde söylenilmeyen yerler ise şunlardır: Esmehan'ı öldürmek için eve gelen Esmehan'ın kardeşi Osman Bey, kardeşine söylediği türkü ve Esmehan'ın kardeşine karşılık verdiği 6 dörtlükten oluşan türkü metinleri (İDE) yoktur. (İDE) de Esmehan'ın kardeşi Ahmet, doğrudan kardeşiyle sözlü olarak konuşmaktadır. (YSE) de padişahın oğlu Ahmet Bey tarafından çınar ağacında bulunan Esmehan'ın Bağdat'a götürülürken söylediği iki dörtlükten oluşan türkü de (İDE) de bulunmamaktadır.

Hem (YSE) de hem de (İDE) de metin içinde hemen hemen aynı yerlerde söylenen türkülerin dörtlük sayıları ise şu şekildedir: (YSE) de Esmehan'ın Evren Dağı'nda ölüme terk edilirken söylenen türkü iki dörtlükten oluşmaktadır. Birini Osman Bey, diğerini ise Esmehan söylemektedir. (İDE) de ise söylenen türkünün dörtlük sayısı beştir. Üç dörtlüğü Ahmet, iki dörtlüğü ise Esmehan söylemektedir. (YSE) de ve (İDE) de oğlu Ali'yi avutmak için Esmehan'ın söylediği türkülerin dörtlük sayısı eşittir. İki anlatmada da söylenen dörtlük sayısı dördür. (YSE) de üç oğlunun Arap tarafından öldürülmesi üzerine Esmehan'ın söylediği dörtlük sayısı altı iken (İDE) Esmehan'ın söylediği dörtlük sayısı dördür. Son olarak hikâyenin sonuna doğru Esmehan'ın söylediği türkü her iki anlatmada da eşit olup dörtlük sayısı altıdır.

(YSE) de söylenen bütün türküler 11'li hece ölçüsüyle söylenmişken (İDE) de metin içindeki ilk üç türkü sekizli hece ölçüsüyle son türkü ise on birli hece ölçüsüyle söylenmiştir. (YSE)'deki bütün türkülerin uyak düzeni "aaab"; durakları ise "6+5 ve 4+4+3" şeklindedir. Şiirde ahenk ise genelde yarım kafiye ve rediflerle sağlanmıştır. (İDE) ise metinde yer alan ilk türkünün uyak düzeni "aaxa", ikinci türkünün uyak düzeni "aaab", üçüncü türkünün uyak düzeni "aaxa", dördüncü türkünün uyak düzeni ise "aaab" şeklindedir. Durakları ise 8'li hece ölçüsüyle söylenmiş türkülerde bir iki dizeyi saymazsak "5+3 ve 4+4"; 11'li hece söylenmiş türküde ise "6+5 ile 4+4+3" şeklindedir. Şiirde ahenk ise genelde yarım uyak ve rediflerle sağlanmıştır.

(YSE)'de türkü metinlerinin havası/ezgisi hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir. Belki de türkü metinleri şiir şeklinde söylenmiştir. Bizim derlediğimiz metindeki türküler, ezgisiyle söylenmiştir. İsmail Dokuzoğlu, icra ettiği türkünün iki farklı ezgisi olduğunu, tarafımıza icra ettiği türkülerde ise kendisinin deyimiyile "Tecirli havası" şeklinde icra ettiğini belirtmiştir. Dokuzoğlu, Tecirli havasının genelde bozlak makamında söylenen türküler olduğunu bilgisini de sözlerine eklemiştir. Düziçi'nin büyük çoğunluğunu Tecirli Türkmen aşiretine mensup olmasından dolayı Düziçi, civar yerlerde Tecirli yurdu olarak da bilinmektedir ki Dokuzoğlu da bu şekilde bilmektedir. Dokuzoğlu'nun bu hikâyeyi birkaç kişiden dinlediğini, ancak bize aktardığı hikâyeyi içindeki türkülerin ezgisi de içinde olmak üzere Düziçili bir



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

icracıdan öğrendiği şekliyle aktardığını yukarıda söylemiştik. Dolayısıyla türkünün ezgisi Düziçi'nde söylenen ezgilerden biridir.

Osmaniye'nin doğusundan başlamak üzere, Haruniye, Düziçi ve Bahçe'ye kadar olan bölgede bozlaklar, kendine özgü bir söyleyişle icra edilmekte ve bu söyleyiş tarzına "Gavurdağı ağzı" denilmektedir (Mirzaoğlu, 2003: 47). Düziçi kültürü üzerine "Gelvurdağlarından Gavurdağlarına Düziçi" adında çok hacimli bir kitap çıkaran Halil Atılğan da bu duruma değinir. Osmaniye, Bahçe, Düziçi üçgeninde söylenen havaların "Gâvur Dağı Havaları" olarak bilindiğini belirten Atılğan, bu yörede uzun havaların çok rağbet gördüğünü ve özellikle de Düziçi'nde bozlak söyleme geleneğinin eski zamanlarda çok canlı olduğunun altını çizmiştir. Atılğan, yörenin önemli iki âşığı Aşık Koroğlu (Mehmet Demirci) ve Mehmet Ova'nın yörede söylenen türkülerin makamlarını "(1) Barak Ağzı Türkmen'i Makamları, (2) Ağıt Makamları, (3) Bozlak Makamları, (4) Benderî Makamları" olmak üzere dörde ayırdıklarını belirtmiştir. Bunlar içerisinde yer alan "Bozlak Makamları" ise yörede icra edilen türkölü halk hikâyeleri içindeki uzun havalar olup bozlak makamları da kendi içinde "(1) Yüksek Makamlar ve (2) Engin Makamlar" olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Atılğan, 2019: 244, 246, 254). Ele aldığımız Esmehan hikâyesi, bir türkölü halk hikâyesi olduğuna göre içindeki türküler de bozlak makamıyla söylenmiş türküler olmalıdır. Zaten kaynak kişimiz İsmail Dokuzoğlu da Tecirli havasının genelde "bozlak" makamında türküler olduğunu belirtmişti. Bozlak²⁶ ise sözlüklerde "1. Orta ve Güney Anadolu'nun birçok bölgelerinde bir türkölü ezgisi. 2. Bu ezgiyle söylenen, konusu acıklı türküler: Afşar bozlağı." (Türkçe Sözlük, 2005: 310). "1. Güney Anadolu'da ve Orta Anadolu'nun kimi yerlerinde bir türkölü ezgisi. 2. Bu ezgiyle söylenen, konusu acıklı türkölü, bir tür uzun hava (Püsküllüoğlu, 2004:182) şeklinde geçmektedir. Her ne kadar türkölünün ezgisi hakkında burada çıkarımlarda bulunsak da bu konuda kesin hüküm vermek için türkölü ezgilerinin alanında uzman biri tarafından notaya alınması gerekmektedir.

SONUÇ

Çukurova, hikâyecilik geleneği açısından oldukça zengin bir bölgedir. Her ne kadar bu gelenek teknolojinin hızla gelişmesi ve buna bağlı yaşam tarzından dolayı bitme noktasına gelmiş olsa da yörede eski kuşak âşıkların ve bu hikâyeci âşıkların meclisinde bulunmuş geleneğe meraklı bazı kişilerin repertuarında yörede söylenen türkölü halk hikâyelerinden az veya çok parçalar bulunmaktadır. Hikâyecilik geleneğinin canlı olduğu dönemlerde sözlü kültür ortamında bu hikâyeci âşıkları veya icracıları dinleyen İsmail Dokuzoğlu'nun da repertuarında birçok türkölünün yanında Esmehan türkölü halk hikâyesi bulunmaktadır.

Bu çalışmanın ana çerçevesini İsmail Dokuzoğlu'ndan derlediğimiz Esmehan türkölü halk hikâyesi ile Dokuzoğlu'nun köyünün hemen güneyinde yer alan Bekereci köyünde Yusuf Sıra'dan derlenmiş Esmehan türkölü halk hikâyesinin karşılaştırmalı olarak ele alınması oluşturmaktadır. Hemen hemen aynı kaynaklardan beslenmiş, birbirlerine oldukça yakın iki köyde yaşayan iki kaynak kişinin anlatımındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Yapılan karşılaştırma sonucunda iki anlatmanın nesir kısımları büyük oranda birbiriyle örtüşmesine karşın türkölülerin bir iki dize dışında tamamen farklı olduğu görülmüştür. Nesir kısımlarındaki farklılıklar veya fazlalıklar hikâyenin ana olay örgüsünü bozacak nitelikte olmayan küçük ayrıntılardır. Bir iki örnek vermek gerekirse her iki anlatmada da Esmehan'ın

²⁶ Çukurova bozlağı konusunda önemli bir çalışma için bkz. (Mirzaoğlu, 2003).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

üç çocuğu bulunmaktadır. Yusuf Sıra anlatmasında çocukların isimleri Ömer, Osman ve Ali iken; İsmail Dokuzoğlu'nun anlatmasında Mehmet, Veli ve Ali'dir. Sıra'nın anlatmasında Esmehan'ın babası Hicaz'a, Dokuzoğlu'nun anlatmasında Mekke'ye gitmektedir. Görüleceği üzere bu motifler hikâyenin akışını bozacak nitelikte farklılıklar değildir.

Halk hikâyelerinde genel itibariyle nazım kısmı pek değişmezken nesir kısmı icracının, dinleyicinin durumuna göre uzayıp kısalabilmektedir. Tarafımızca derlenen Esmehan türkülü halk hikâyesi ile Yusuf Sıra'dan derlenen Esmehan türkülü halk hikâyesinin nesir kısmı büyük oranda benzerlik göstermesine karşın dikkat çekici olan ise iki anlatmada da türkülerin tamamen birbirinden farklı olmasıdır. Bunun yanında hikâye içinde farklı yerlerde söylenen türkülerin sayısı da farklıdır. Yusuf Sıra anlatmasında hikâyenin farklı yerlerinde altı türkü metni bulunmakta iken İsmail Dokuzoğlu'nun anlatmasında dört türkü metni bulunmaktadır. Sıra'nın anlatmasındaki altı türkü metni 26 dördlükten, Dokuzoğlu'nun anlatması ise 19 dördlükten oluşmaktadır. Dokuzoğlu'nun anlatmasındaki hikâye içinde söylenen türkülerin yerleri ile Sıra'nın anlatmasında söylenen türkülerin yeri aynı olmakla beraber Sıra'nın anlatmasında fazladan iki yerde daha türkü metni bulunmaktadır. Her iki anlatmadaki türküler, hem sayı hem de biçim ve içerik olarak birbirinden farklılık arz etmekle birlikte hikâyenin içeriğiyle uyumlu olduğu görülmektedir.

Aynı türkülü halk hikâyesinin iki varyantının olay örgüsünün hemen hemen aynı olmasına karşın hikâyede söylenen türkülerin sözlerinin bir iki dizeyi saymazsak tamamen farklı olmasının nedenini şu an için bilemiyoruz. Bunun öğrenmenin yolu ise yaklaşık 10 yıldır hapiste yatan Yusuf Sıra ile görüşme sonucu ortaya çıkacağı kanaatindeyiz. Kendisiyle yapılan görüşme sonucunda hikâyeyi kimden, ne zaman, nasıl, nerede öğrendiği gibi bilgiler elde edildikten ve de aynı hikâyeyi kendisinden bir kez daha derledikten sonra ortaya çıkan bu veriler sonucunda daha sağlıklı çözümlenmeler yapılacak ve bir sonuca ulaşılabilecektir.

Metin

ESMEHAN²⁷

Çok eski zamanlarda Şam diyarında Hoca adında evli, hali vakti yerinde biri yaşarmış. Uzun süre çocuğu olmayan Hoca, çok uzak mesafedeki memleketin birinden bir çocuğu evlatlık alır. Bu çocuk bir iki yaşına gelince Hoca'nın bir kızı, bir iki yıl sonra da bir oğlu olur. Kızın adını Esmehan, oğlanın adını da Ahmet koyarlar. Evlatlık olarak aldıkları çocuğun adı ise Mulla'dır. Bu üç çocuk aynı evde büyür ve evlenme çağına gelirler. Bu üç çocuk büyüyüp evlenme çağına geldiğinde Hoca, hanımına Mekke'ye hacca gitmeyi önerir. Hanımının bu teklifi kabul etmesi üzerine hac mevsiminde küçük oğlunu da yanına alarak yola koyulur. Yola çıkmadan önce Mulla ve Esmehan'a malına mülküne sahip çıkmalarını salık verir. Hoca, ailesiyle hac görevini ifa ederken Mulla hayvanların bakımıyla ilgilenmekte, Esmehan ise ev işleriyle meşguldür. Hoca, hacca gittikten bir süre sonra Mulla hayvanları otlatırken yöre ahalisinden bazı kişiler, evlenme üzerine sohbet etmektedir. Birbirlerine şunla evleneceğim, sen kiminle evleneceksin tarzında soru sormakta, birbiriyle sohbet etmektedir. Oradakilerden

²⁷ Bu türkülü halk hikâyesi, Halil İbrahim Topalak tarafından 08.09.2020 tarihinde Kadırlı'nın Durmuşsofular köyünden 1945 doğumlu İsmail Dokuzoğlu'nun kendi köyündeki evinde kendisinden ses kayıt cihazı ve kamera aracılığıyla derlenmiştir. Dokuzoğlu, bu hikâyeli türküyü yıllar önce birkaç kişiden dinlemiştir. Ancak Düziçi'nden kendi köylerine gelen birinin icrası daha çok hoşuna gitmiştir. İsmail Dokuzoğlu, bu hikâyeli türkünün ezgisinin iki çeşit olduğunu ancak Düziçili birinden öğrendiği şekliyle ve havasıyla söyleyeceğini belirtmiştir. Metnin nesir kısmı icracının anlatımı esas alınarak tarafımızca kendi cümlelerimizle yazılmıştır. Türkü metni ise icracının söylediği biçimde yazılmıştır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

biri Mulla'ya "Sen kiminle evleneceksin?" diye sorması üzerine Mulla aklında daha kimsenin olmadığını söyler. Bu esnada orada bulunan Mulla ile Esmehan'ın kardeş olmadıklarını bilen yaşlı bir kadın "Mulla'nın sevgilisi yanında hazır." deyince oradakiler merak edip kim olduğunu sorarlar. Yaşlı kadın da Esmehan olduğunu söyledikten sonra Esmehan ile Mulla'nın kardeş olmadığını açıklar. Bunu duyan Mulla çok sevinir ve Esmehan ile evlenmeyi kafasına koyar. Hemen eve gelir ve Esmehan'a kardeş olmadıklarını, bu yüzden kendisine talip olduğunu söyler. Esmehan ise yıllardır kardeşçe büyüdüklerini, birlikte olamayacaklarını söylese de Mulla'yı kararından vazgeçiremez. Mulla, Esmehan ile zorla birlikte olmak istemesi üzerine çaresiz kalan Esmehan, Mulla'dan kurtulmak için o anda bir plan kurar. Esmehan; Mulla'ya yıkanmasını, tıraş olmasını ondan sonra beraber olacağını söyler. Mulla, sevinçli bir şekilde banyoya girdiğinde Esmehan, Mulla'nın başını sabunlarken sabunun köpüğünü Mulla'nın gözüne bilerek kaçıtır. Bu işlemi yaptıktan sonra oradan hızlıca odasına kaçar ve kapıyı kilitletler. Mulla, gözüne kaçan köpüğün acısıyla sağa sola çarpsa da gözünü yıkar ve Esmehan'ın odasının kapısına yüklenir. Kapıyı zorlamasına rağmen kapıyı açamaz. Esmehan, Mulla'ya babasının Hac'dan gelene kadar odadan dışarı çıkmayacağını, Mulla'nın yemeğini ise pencereden aşağı bırakacağını söyler. Mulla, hem bu olayın duyulmasından korktuğu hem de Esmehan'dan intikam almak için Hac'a giden bir kafileyeye Hoca'ya ulaştırması için bir mektup verir. Mektupta; Esmehan'ın köyde yatıp kalkmadığı erkeğin olmadığı, bu durumla baş edemediği, köylülerin bu kızın ortadan kalkmadığı müddetçe Hoca'yla konuşmayacakları gibi bilgiler yer almaktadır. Mektubu okuyan Esmehan'ın babası çılgına döner. Hac bittikten sonra memleketine doğru yola çıkan Hoca, evine yaklaştığında oğlu Ahmet'e Esmehan'ı öldürmesini ve kanlı gömleğini kendisine getirmesini aksi takdirde evine varmayacaklarını söyler. Bu dediklerini yapmazsa oğluna hakkını helal etmeyeceğini, ifa ettiği Hac vazifesinin de kabul olmayacağını belirtir. Çaresiz babasının dediklerini yapmak zorunda kalan Ahmet, eve gelir ve babasının kendisini karşılamasını istediğini söyleyerek bacısını bindiği atın arakasına bindirerek Evren Dağı'na doğru götürür. Evren Dağı'nda insanları yutan evren yılanları bulunmaktadır. Ahmet, bacısını kendi elleriyle öldürmeyi içine sindiremediği için Esmehan'ı Evren Dağı'na bırakmayı uygun görür. Hiçbir şeyden haberi olmayan Esmehan, kardeşiyle birlikte uzun bir yolculuktan sonra Evren Dağı'na gelirler. Bir pınar başına geldiklerinde biraz mola vermek için inerler. Uzun yolculuktan dolayı yorulan Esmehan attan iner inmez uykuya dalar. Ahmet, kardeşinin uyuduğunu görünce atıyla oradan uzaklaşmak için harekete geçer. Bu esnada evren yılanı gelir ve uyuyan Esmehan'ın ayaklarından yutmaya başlar. Ayağının acıması üzerine uyanan Esmehan, evren yılanın kendisini ayaklarından yutmaya çalıştığını görür ve atıyla uzaklaşmakta olan kardeşi Ahmet'e niye kendisini kurtarmadığını, neden uzaklaştığını sorması üzerine Ahmet, orada bacısına neden kurtaramadığını, yardım etmediğini ima eden aşağıdaki dörtlükleri söyler. Ahmet ile Esmehan karşılıklı olarak birbirlerine aşağıdaki dörtlükleri söylerler:

Aldı Ahmet

Çıkıdık dağların çatına
Ayrılık yolun çatına
Gardaşın binmiş atına²⁸
Gediyom bacım dönemem

²⁸ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Gediyom bacım gediyom" şeklinde söylenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ahmet, bacısına bakarak atıyla yavaş yavaş oradan uzaklaşmaktadır.

Aldı Esmehan

Ne gediyon ğıçın ğıçın
Nedur ğardaş benim suçum
Al beni evran ağzından²⁹
Hacılığın başı uçun

Ahmet, kardeşini kurtarırsa babasının kendisine hakkını helal etmeyeceğini, Hacılık ifasının ise kabul olmayacağını düşünür ve çaresiz kalır.

Aldı Ahmet

Ğardaşın da geri dönmez
Seni evran ağzından almaz
Ben nasıl edeyim bacım³⁰
Hacılığım ğabul olmaz

Esmehan, kardeşinin bu dörtlüğü söylemesi üzerine kendisini ölüme terk edilme fikrinin babasından geldiğini anlar.

Aldı Esmehan

Ğardaş niye yaptın eyle
Ölüyorum yardım eyle
Al beni evran ağzından³¹
Babama da yalan söyle

Ahmet'in yanında kılıcı, oku, yayı olması hasebiyle Ahmet isterse kardeşini yılan ağzından kurtarabilir ama babasının hakkını helal etmeme ve Hacılığının kabul olmaması düşüncesiyle kardeşini kurtarmaz. Ancak yılanın da kardeşini göz göre göre yutmasına gönlü elvermez. Bu arada o dönemde bayanların cebinde mutlaka bir bıçak olurmuş. Ahmet, bu durumu göz önüne alarak kardeşine kurtuluş çaresini aşağıdaki dörtlükle dile getirir:

Aldı Ahmet

Atım gediyor izine
Bacım bakamam yüzüne
Buçağımı ver ağzına³²
Gediyom bacım dönemem

Ahmet, bu dörtlüğü söyledikten sonra atını mahmuzlayarak oradan uzaklaşır. Babasının yanına vardığında Esmehan'ın kendisinin kana buladığı gömleğini babasına verir. Bu arada Esmehan ise kardeşinin dediğini yaparak bıçağı çıkarır ve evrenin yuttuğu bacağına üzerine dik bir şekilde koyar. Evren, Esmehan'ın bacağına yutarken bıçak ağzına gelir ve ağzı kesilir. Ağzı kesilen evren can acısıyla Esmehan'ı bırakarak oradan uzaklaşır. Yılandan kurtulan Esmehan, kardeşinin atının izini takip ederek oradan uzaklaşır. Esmehan, atın izini takip

²⁹ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir.

³⁰ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda üçüncü dize "Babamızın vasiyeti" şeklinde söylenmiştir.

³¹ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir.

³² Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Gediyom bacım gediyom" şeklinde söylenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ederek oradan epey uzaklaştıktan sonra yolu bir pınar başına düşer. Pınardan suyunu içen Esmehan, pınarın yanında biten otlarla da karnını doyurur. Akşam olunca korkmaya başlayan Esmehan, pınarın yanında bulunan büyük bir ağacın tepesine çıkar ve orada saklanır.

O sıralarda Esmehan'ın yaşadığı ülkenin padişahı oğlunu evlendirmek ister. O dönemde yeni bir padişahın seçimi esnasında veya padişahın oğlu evlendirilmek istendiğinde devlet kuşunu havaya atarlarmış. Bu devlet kuşu kimin üzerine konarsa o padişah olur ya da o kız padişahın oğluyla evlendirilirmiş. Padişah, kendi ülkesine dellallar çağırıp oğlunu evereceğini ve bütün kızların şehrin meydanında toplanmasını emreder. Şehrin bütün kızları en güzel elbiselerini giyer, en güzel kokularını sürer ve meydana toplanır. Herkes meydana toplandıktan sonra devlet kuşunu havaya bırakırlar. Devlet kuşu, meydanın üzerinde dolandıktan sonra padişahın oğlunun üzerine konar. Bir kızın üzerine konmayan devlet kuşunu tekrardan havaya bırakırlar. Kuş, havada dolandıktan sonra yine padişahın oğlunun üzerine konar. Kuşu üçüncü kez tekrardan havaya bırakırlar. Bu kez devlet kuşu, hiçbir yere konmadan oradan uzaklaşmaya başlar. Padişahın oğlu, yanına birkaç kişi alarak bu kuşun peşine düşer. Bu kuş, epey bir yer dolaştıktan sonra Esmehan'ın saklandığı ağacın başına konar. Padişahın oğlu ağacın dibine geldiğinde pınarı görür ve bu pınardan su içmek için eğildiğinde suya dünyalar güzeli bir kızın şavkı yansır. Padişahın oğlu, başını kaldırınca ağacın tepesindeki Esmehan'ı görür. Esmehan'ı gören padişahın oğlu, kısmetinin bu kız olduğunu anlar. Padişahın oğlu, bu kıza ağacın tepesinde ne gezdiğini sorar. Esmehan da ağaçtan inerek başından geçenleri tek tek anlatır. Padişahın oğlu, Esmehan'ı yanına alarak babasının yanına gelir. Padişaha da başından geçenleri tek tek anlattıktan sonra padişah, devlet kuşunun bu kızın bulunduğu ağaca konmasından ötürü oğlunun evleneceği kızın Esmehan olduğunu anlayarak Esmehan ile oğlunu kırk gündüz kırk gece süren görkemli bir düğün ile evlendirir.

O dönemde Esmehan'ın yaşadığı yerde, Şam'da, bir kız evlendiği zaman kocasının ailesiyle yedi yıl boyunca konuşmama geleneği varmış. Esmehan da bu geleneğe uyarak yedi yıl boyunca ağzını açıp tek bir kelime etmemiş. Tabii, bu süre zarfında Esmehan'ın Ali, Veli ve Mehmet adında üç oğlu olmuş. Padişahın, oğlunun ve o yörenin insanların bu gelenekten haberi yok olmalı ki Esmehan'ın dilsiz olduğu söylentisi konuşulmaya başlanır. Padişahın oğlu; Esmehan'ı çok sevmesine karşın yine de aklından Esmehan'ın konuşamadığını, bu şekilde Esmehan ile bir ömür nasıl geçireceğini de geçirmeye başlar. Padişahın oğlu bir gün hanımının gerçekten de konuşup konuşmadığını ölçmek ister. Padişahın oğlunun aslında buradaki amacı, kendisi dâhil kimseyle konuşmayan hanımının kendi çocuklarıyla konuşup konuşmadığını öğrenmektir. Padişahın oğlu bahçeden iki portakal alarak eve gelir ve kendisinin bir yere gideceğini söyleyerek evden ayrılır. Evden ayrılınca hemen gizlice evin yan taraflarında bir yere gizlenir. Bu olayın gerçekleştiği sırada Esmehan'ın evlenmesinin üzerinden tam yedi yıl geçmiş ve geleneğin öngördüğü yedi yıl konuşmama süresi dolmuştur. Ali ile Mehmet portakalları alınca en küçük kardeşleri Ali ağlamaya başlar. Portakal için ağlayan Ali'yi bir türlü avutamayan Esmehan, en küçük oğlu Ali'ye orada aşağıdaki dörtlükleri söyler:

Bahçemizde çok muyudu
Bu da baña hak mıydı
Bir de saña yok muyudu³³
Ali'm nenni gülüm nenni

³³ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Ali'm nenni guzum nenni" şeklinde söylenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Gökde yıldız sıra sıra
İçerimde vardur yara
Benim bahtım zaten ğara³⁴
Ali'm nenni ğuzum nenni

Gökte yıldız sayılmıyor
Dadlı cana ğıyılmıyor
Ali'm ağlar avunmuyor³⁵
Ali'm nenni gülüm nenni

Şaşdı Esmehan'ım şaşdı
Şaşdı da dağları aşdı
Memleket aklıma düşdü³⁶
Ali'm nenni gülüm nenni

Esmehan türküyü okuyup bitirince padişahın oğlu sevinçli bir şekilde içeri girer ve hanımına bu zamana kadar neden konuşmadığını sorar. Esmehan ise kendi memleketinde gelin gelen bir kızın yedi sene konuşmaması gibi bir geleneğin olduğunu, bu yüzden bu geleneğe uyarak yedi sene konuşmadığını, yedi sene bittiği için bundan sonra konuşabileceğini söyler. Padişahın oğlu, Esmehan'a babasıyla da konuşup konuşmayacağını sorması üzerine Esmehan da konuşacağını söyler. Padişahın oğlu, eşini alarak babasının yanına varır. Babasına müjdeyi vererek gelininin konuştuğunu, türkü söylediğini bildirince padişah çok sevinir. Padişah da aynı oğlu gibi Esmehan'a neden bu zamana kadar konuşmadığını sorar. Esmehan da yedi sene neden konuşmadığını anlatır. Padişah, gelinini dinledikten sonra memleketini özleyip özlemediğini sorar. Esmehan da memleketini çok özlediğini söyleyince padişah Esmehan'ı babasının memleketini görmesine yardımcı olacağını söyler. Oğluna da Esmehan'ın artık aile hasretiyle yaşamaması adına Esmehan'ın ailesini de dönüşte yanında getirmelerini buyurur. Padişah, başında yüzbaşı olan bir Arap önderliğinde bir manga askeri bunlara yoldaş olarak verir. Hazırlıklar yapıldıktan sonra padişahın oğlu, Esmehan, üç oğlu ve başında Arap'ın olduğu mangayla yola koyulurlar. Bir iki gün yol aldıktan sonra padişahın oğlu; Esmehan'ın memleketine boş gitmemek, eşinin ailesine elbise diktirmek üzere geriye doğru yola koyulur, kendisinin de gelene kadar burada beklemelerini buyurur. Padişahın oğlu, memleketine eşinin ailesine elbise almak için gittiğinde Arap komutan akşam olunca askerlerine çok yorulduklarını söyleyerek uyumalarını, dinlenmelerini salık verir; bu gece kendisinin bekçilik yapacağını söyler. Askerlerine uyumalarını söylemesinin nedeni ise önceden beri göz koyduğu Esmehan ile baş başa kalabilmek ve birlikte olabilmektir. Askerler uyuyunca Esmehan'ın yanına varır ve niyetini Esmehan'a bildirir. Esmehan ise Arap komutanın teklifine şiddetle karşı çıkar. Arap, Esmehan'a kendisiyle birlikte olmazsa çocuklarını öldüreceğini söyler. Esmehan, çocuklarını öldürse dahi yine kendisiyle birlikte olmayacağını söyler. Bunun üzerine Arap, çocuğun birini öldürüp Esmehan'a kendisiyle birlikte olmazsa diğer çocukları da öldüreceğini söyler. Esmehan'ın yine razı olmaması üzerine Arap, diğer iki çocuğu da öldürür. Esmehan, Arap'tan kurtuluş yolu olmadığını anlayınca o anda kaçış için

³⁴ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Ali'm nenni gülüm nenni" şeklinde söylenmiştir.

³⁵ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Ali'm nenni ğuzum nenni" şeklinde söylenmiştir.

³⁶ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Ali'm nenni ğuzum nenni" şeklinde söylenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bir yol düşünür. Arap'a dışarı çıkıp bir hava almak istediğini, ondan sonra birlikte olacağını söyleyerek Arap'tan izin ister. Arap da Esmehan'ın kaçmaması için eline bir ip bağlayarak dışarı çıkmasına izin verir. Esmehan dışarı çıkınca elindeki ipi cebindeki bıçakla keserek bu ipi bir çalıya bağlar ve oradan kaçarak uzaklaşır. Aradan epey bir süre geçince Arap ipi çekmeye başlar ama ip gelmez. İpin ucuna vardığında ipin bir çalıya bağlandığını görür ve Esmehan'ın kendini kandırarak kaçtığını anlar. Şaşkın bir halde ne yapacağını bilemeyen Arap'ın biraz sonra aklına bir plan gelir ve kendini kurtarmak için Esmehan'ı kötölemenin bir yolunu bulur. Uyuyan askerlerini uyandırarak Esmehan'ın üç çocuğunu öldürerek kaçtığını söyler. Arap, Esmehan'ın üç çocuğunu öldürerek kaçmasının nedenini de Esmehan'ın üvey kardeşi Mulla'nın dediklerinin doğru olabileceğine, Esmehan'ın kendi memleketine varınca babası tarafından öldürüleceği korkusuyla kaçtığına bağlar. Askerler de bu yalana inanırlar. Arap, askerleriyle birlikte geri kendi memleketine döner. Esmehan askerler gittikten sonra boğularak öldürülen çocuklarının yanına gelir. Ölü çocuklarını gören Esmehan, orada acıyla aşağıdaki dörtlükleri söyler:

Gökte yıldız ağıydı
Yüreğimin yağıydı
Ali Veli Memmed oğlum³⁷
Üçü de dün sağıydı

Gökte yıldız sarıydı
Gözlerimin nuruyudu
Bu acıyı göreceme³⁸
Ben de ölsem yeriyidi

Babañız bunu duymaz mı
Yavrularını sormaz mı
Ėávurumuş Ėávur Arap³⁹
İnsan birini Ėoymaz mı

Esmehan'ım yoruluyor
Ėanadlarım Ėırılıyor
Ahrad hağğım helal olsun⁴⁰
Aranızdan ayrılıyom

Esmehan, üç çocuğunu oraya gömdükten sonra babasının memleketine doğru yol almaya başlar. Akşam olunca yol üzerinde hanımıyla birlikte koyunlarla uğraşan bir çobanı görür. Esmehan, geceyi burada geçirmek ve karnını doyurmak için bu eve varır. Çoban, Esmehan'ın üzerindeki elbisenin ihtişamından ve güzelliğinden gelenin sıradan biri olmadığını sezer. Esmehan, çobanın evine vardıktan sonra çobana bir koyun ve eski püskü bir elbise karşılığında üstündeki elbiseleri çobana vermeyi teklif eder. Çoban ise koyunun önemli olmadığını söyleyerek Esmehan'a ne derdi olduğunu sorar. Esmehan da tanınmamak için eski

³⁷ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Üçü de dünden sağıdı" şeklinde söylenmiştir.

³⁸ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Ben de ölsem eyiyidi" şeklinde söylenmiştir.

³⁹ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir.

⁴⁰ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize "Yavrulardan ayrılıyom" şeklinde söylenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

püskü bir elbiseye ve saçını gizlemek için de bir koyun postuna ihtiyacı olduğunu dile getirmesi üzerine çoban koyun vermeye razı olur. Çoban'ın bu teklife razı olması üzerine Esmehan, çobandan akşam yemeği için koyunu kesmesini, derisini de kendine vermesini buyurur. Bunun üzerine koyun kesilir, kebaplar yapıp yemekler yenilir. Kesilen koyunun derisi kurumaya bırakıldıktan sonra da uyurlar. Sabah olunca Esmehan çobanın eski püskü elbiselerini giyer, başına da koyunun derisini ters bir şekilde yerleştirir. Esmehan, bu yeni haliyle tıpkı bir Keloğlan gibi olur. Esmehan, yeni haliyle yola koyulur ve memleketine varır. Esmehan'ın memleketinde tanıdığı bir lokantacı var imiş. Esmehan, bu lokantada kocasının kendisini buluncaya kadar boğaz tokluğuna çalışmayı düşünür ve lokantacının yanına varır. Lokantacıdan kendisini çırak olarak işe almasını söyler. Lokantacı, kendi lokantasının gelirinin ancak kendisine yettiğini, yanında çalıştıracağı çırağa verecek parası olmadığını söyler. Esmehan; lokantacıya kendisini işe alması halinde kısa sürede şehirdeki diğer lokantaların müşterilerini çekebileceğini, lokantayı çok canlı bir hale dönüştüreceğini, bu süre içinde de kendisinin para almadan sadece boğaz tokluğuna çalışacağını teklif eder. Lokantacı, bu cazip telif üzerine Esmehan'ı yanına çırak olarak işe alır. Bu arada Esmehan'ın önceden beri muhteşem yemekler yapma hüneri bulunmaktadır. İşe başlayan Esmehan, kısa sürede lokantayı canlandırmaya başlar. Esmehan'ın yemeklerini yiyen müşteriler, etraflarına Esmehan'ın yemeklerinin lezzetini anlatmaya başlarlar. Lokanta dolup taşmaya başlar. Esmehan lokantada bu şekilde çalışmaya devam eder.

Arap, padişahın ve oğlunun yanına vardığında Mulla'nın dediklerinin gerçek olduğunu, Esmehan'ın kendi memleketine vardığında babasının kendisini öldüreceği korkusundan dolayı üç çocuğunu öldürüp kaçtığı yalanını yineler. Padişah, bu işte bir iş olduğunu sezer. Padişah, oğluna Arap ile birlikte Esmehan'ı aramalarını ve bulmalarını buyurur. Arap ile padişahın oğlu epey bir yer gezdikten sonra Esmehan'ın memleketine varırlar. Oraya vardıklarında acıkırlar. Orada birine lokanta olup olmadığını sorar. O kişi de Esmehan'ın çalıştığı lokantayı kastederek o lokantaya çoban kılıklı, Keloğlan'a benzeyen birinin geldiğini ve çok güzel yemekler yaptığını söyleyerek Esmehan'ın çalıştığı lokantayı önerir. Lokantaya vardıklarında padişahın oğlu, Keloğlan kılığındaki eşini az tanır gibi olur ama emin olamaz. Gelen yemekleri yedikten sonra eşinin yemeklerini bilen padişahın oğlu, bu Keloğlan kılıklı kişinin Esmehan olabileceğinden iyice şüphelenir. Padişahın oğlu, yemeği yedikten sonra akşam vaktinde Hoca'nın evinde olacaklarını, oraya yemek getirmelerini söyler. Lokantacı da tamam diyerek akşam yemek göndereceğini söyler. Akşam olunca Esmehan, lokantacıya yemekleri kendisinin götürmek istediğini söyler. Lokantacı da orada eğlenip de sabahleyin geç kalmaması şartıyla yemekleri Esmehan'ın götürmesine izin verir. Esmehan da sabahleyin geç kalmayacağını söyleyerek yemekleri alır ve babasının evine doğru yola çıkar. Padişahın oğlu ile Arap, Hoca'nın evine vardıklarında kimliklerini gizlemişlerdir. Padişahın oğlunun amacı, Esmehan hakkında bilgi edinmek olduğu için devamlı olarak bu konu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu esnada Keloğlan kılığındaki Esmehan elinde yemeklerle çıkar gelir. Padişahın oğlu, gelenin Esmehan olduğundan nerdeyse artık şüphesi kalmamıştır. Padişahın oğlu, laf arasında çobanların çok güzel laflar bildiğini söyler. Esmehan'a dönerek bu kadar güzel yemekler yapmayı ne arada öğrendiğini sorduktan sonra sözü Esmehan'a bırakır. Esmehan ise padişahın oğluna "Vallahi beyim. Ben şimdi konuşursam benim lafımı yarı kesersiniz. Benim zoruma geder. Söz verin ben lafımı bitirinceye gâdara lafımı kesmeyeceğinize, aınadıyım, ben de aınadıyım." der. Zaten böyle bir fırsat kollayan padişahın oğlu, Esmehan'ın teklifini severek kabul eder ve orada bulunanlardan hiç kimsenin Esmehan'ın sözünü kesmeyeceğini söyler. Esmehan ise biraz tedbirli davranarak kapının



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kilitlenip anahtarının kendisine verilmesini ister. Esmehan'ın isteği hemen yerine getirildikten sonra sözü Esmehan'a bırakırlar. Esmehan, kendini ele vermeden, bir çobanmış gibi Esmehan'ın yaşadıklarını üçüncü ağızdan tek tek anlatmaya başlar. Tabii, oradakiler artık çoban kılıklı kişinin Esmehan olduğunu anlarlar. Esmehan başından geçenleri anlattıktan sonra aşağıdaki dörtlükleri söylemeye başlar:

Çıkıp ücelerde yayla yaylayan
İnip has bahçanda seyran eyleyen
Gece gündüz gızım diye ağlıyan⁴¹
Ėarşımdaki Ėarı anam dēĖil mi

Yalan řu dñyanın ötesi yalan
Felektir muradım elimden alan
Ėanlı gömlek diye Ėardaşım salan⁴²
Ėarşımdaki Hoca babam dēĖil mi

řu garip gönlüm de oluyor viran
Olmadı gönlümün güllerin deren
Götürüp de dağda evrana veren⁴³
Ėarşımdaki Ėardaş Ahmed dēĖil mi

Yalan řu dñyanın ötesi yalan
Söylemenin vakti geliyor Ėalan
Babama da yalan haberler salan⁴⁴
Ėarşımdaki Ėávur Mulla dēĖil mi

Esmehan, bu dörtlüğü söylediği anda Mulla kaçmaya çalışır. Mulla kaçmaya çalışırken padişahın oğlu tarafından kılıçla Mulla'nın başı kesilir. Diğerleri ise korkudan yerlerinden kımıldamadan Esmehan'ı dinlemeye devam eder.

Çıkıp ücelerde yayla yaylayan
İnip enginlerde seyran eyleyen
Üç Ėuzumdan bir eřimden eyliyen⁴⁵
Ėarşımdaki Ėávur Arap dēĖil mi

Esmehan'ım bunu böyle söyleyen
Yavruları için feryad eyleyen
Benim için buraları boyluyan⁴⁶
Ėarşımda şahzade Ėocam dēĖil mi

⁴¹ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize “Ėarşımda oturan anam dēĖil mi” şeklinde söylenmiştir.

⁴² Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda son iki dize “Ėanlı gömlek diye oğlunu salan/Ėarşımda oturan babam dēĖil mi” şeklinde söylenmiştir.

⁴³ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize “Ėarşımda Ėardaşım Ahmed dēĖil mi” şeklinde söylenmiştir.

⁴⁴ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda üçüncü dize “Babama da acı haberler salan” şeklinde söylenmiştir.

⁴⁵ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir.

⁴⁶ Son iki dize iki defa tekrar edilmektedir. İkinci tekrarda dördüncü dize “Ėarşımda oturan Ėocam dēĖil mi” şeklinde söylenmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Esmehan bu dörtlükleri söyledikten sonra kafasında sardığı koyun postunu çıkarıverince oradakiler Esmehan'ı tanır. Padişahın oğlu, hemen Arap'ın elinin kolunun bağlanmasını emreder. Arap'ın eli kolları bağlandıktan sonra Arap direğe bağlanır. Sabah olunca Arap'ı huysuz bir katırın arkasına bağlarlar. Katıra bir tekme vurunca katır, dörtlüğe koşmaya başlar. Katırın arkasındaki Arap parçalanarak ölür. Arap, böylece yaptığının bedelini feci şekilde ödemiş olur. Padişahın oğlu, eşinin ailesine kendi buldukları yere gitmeyi, birlikte yaşamayı önerir. Esmehan'ın ailesi ise bu teklifi seve seve kabul eder. Hep beraber, padişahın yanına varırlar. Orada hep birlikte çocukların ölümünün verdiği burukluk olsa da mutlu bir şekilde yaşarlar.

Kaynakça

Yazılı Kaynaklar

- ATILGAN, Halil (2019) *Gelvurdağları'ndan Gâvurdağları'na Düziçi*. Ankara: Sega Yayıncılık
- BAŞGÖZ, İ. (2006). Sözlü Anlatımında Ara Söz: "Türk Hikâye Anlatıcılarının Şahsi Değerlendirmelerine Ait Bir Durum İncelemesi" (Çev. Metin EKİCİ). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, (Yayına hazırlayanlar: : M. Öcal OĞUZ, Metin EKİCİ, Gülin ÖGÜT EKER, Selcan GÜLÇAYIR), Ankara: Geleneksel Yayıncılık, s. 320-348
- BLOCQUEVILLE, Hanri de Couliboeuf de (1986). *Türkmenler Arasında* (Çev. Rızâ Akdemir). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- BORATAV, P. N. (2015). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2015), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Meydan Larousse (1990), C. III., İstanbul: Meydan Yayınevi
- DORSON, R. M. (2011). *Günümüz Folklor Kuramları* (çev. Selcan Gülçayır ve Yeliz Özyay). (2. Baskı) Ankara: geleneksel Yayıncılık.
- DURBİLMEZ, B. (1999). "Kadirli Yusuf Sıra'nın Hikâye repertuarı ve Güzel Ahmet Hikâyesi" III. *Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni (Sempozyumu)/Bildiriler*. s. 258-271
- EBERHARD, W. (2002), *Güneydoğu Anadolu'dan Âşık Hikâyeleri* (çev. Müfide Kocaoğlan Van Der Hoeven). Ankara: TDK Yayınları
- GÖRKEM, İ. (1999). "Sözlü Kültür Geleneği Açısından Çukurovalı 'Türkölü Hikâye' Anlatıcısı Koroğlu (Âşık Mehmet Demirci)" III. *Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildiriler*. Adana: Adana Valiliği, s. 358-388
- GÖRKEM, İ. (2000), *Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*. Ankara: Akçağ Yayınları
- GİRGİNER, K. S. (2000), "Tepedağ Höyük(URU Adaniia) Kizzuwatna Ülkesinin Başkenti miydi?", *Efsaneden Tarihe Tarihten Bugüne Adana: Köprübaşı*. İstanbul: YKY Yayınları



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- GREGORY, A. H. (1997). "The Roles of Music in Society: The Ethnomusicological Perspective" *The Social Psychology of Music* (Edt. David J. Hargreaves and Adrian C. North). New York: Oxford University Press, pp. 123-140
- KAYA, D. (1993). *Mahmut ile Nigar Hikâyesi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları
- KAYA, D. (2020) *Esmehan*. Sivas (http://dogankaya.com/fotograf/esmehan_ekitap.pdf E. T. 25.04.2020).
- MİRZAOĞLU, F. G. (1994). *Çukurova'da Yaşayan Cerit Türkmenleri'nde Halk Hikâyeciliği ve Halk Hikâyeleri*. Hacettepe Üniversitesi, SBE. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara
- MİRZAOĞLU, F. G. (2003), *Çukurova Bozlağı*. Ankara: Binboğa Yayınları, s. 75
- PÜSKÜLLÜOĞLU, A. (2004), "Bozlak" *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi
- SAUSSEY, E. (1952). *Türk Halk Edebiyatı* (Çev. İlhan Başgöz). Ankara: Emek Basım-Yayınevi
- ŞİMŞEK, E. (2015). "Meddahlıkta, 'Yaşayan İnsan Hazine'leri Listesi'ne eklenmesi Gereken Bir İsim: Kadirli Yusuf Sıra" *Milli Folklor*, Y. 27, S. 106, s. 5-13
- Türkçe Sözlük (2005), Ankara: TDK Yayınları

Sözlü Kaynaklar

- Abdullah Kara (Âşık Softa), (2021). Osmaniye'nin Düziçi ilçesinin Böcekli Beldesi Demirciler Mahallesi 1950 doğumlu Âşık Softa (Abdullah Kara) ile 05.05.2021 tarihinde yapılan telefon görüşmesi.
- İbrahim Çoban (Âşık Çobanoğlu), (2020). Osmaniye'nin Düziçi ilçesinin Akdere Farsak köyü 1936 doğumlu Âşık İbrahim Çoban ile 01.09.2020 tarihinde yapılan görüşme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları H.İ.T. arşivindedir.
- İsmail Dokuzoğlu (2020). Kadirli'nin Durmuşsofular köyü 1945 doğumlu İsmail Dokuzoğlu ile 08.09.2020 tarihinde yapılan görüşme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları H.İ.T. arşivindedir.
- Osman İper (Karayığit Osman), (2020). Osmaniye'nin Düziçi ilçesinin Çitli köyü 1950 doğumlu Âşık Karayığit Osman (Osman İper) ile 29.10.2020 tarihinde yapılan görüşme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları H.İ.T. arşivindedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN'DA YAŞAYAN ETNİK AZINLIKLAR: “İNGİLOYLAR”

Hatire HASANZADE*

Özet

Azerbaycan'ın yeni bir devlet bağımsızlığı aşamasına girdiği bugünkü koşullarda, etnik paletini zenginleştiren etnozlardan biri - İngiloyların geleneksel yaşam tarzı ve kültürünün incelenmesi siyasi açıdan da çok önemlidir. Modern idari-bölgesel bölünmeye göre, İngiloylar bazen diğer etnik gruplarla da karışık halde Azerbaycan'ın kuzey-batı kısmında - Balaken, Zagatala, Gah bölgelerinin (Gürcistan ve Dağıstan halklarını birbirine bağlayan) Alazan vadisinde yerleşen kısımdaki ovalıklarda yerleşmişler. Onların cüzi bir kısmı Adana'nın Ceyhan bölgesinde, bir kısmı da Gürcistanın Samaskava (eski adıyla Anagar Karağan) köyünde yerleşmiştir. Bu bölge, ingiloyların ataları - kadim *Gellerin* yayıldığı geniş alanın merkezi kısmıydı. Bu anlamda İngiloylar, Alazan Vadisi'ndeki en eski aborjin etnosudur. Şu anda, onlar çoğunlukla vadinin merkezi ve güney kesimlerinde, kısmen batı ve doğu kısımlarında yerleşmiş, Ana Kafkas Dağları'nın güney eteklerine bağlanan vadinin kuzey hudutlarında diğer yerli etnozlar- muğal, avar, sakurlarla karışık yaşarlar. Her ne kadar modern İngiloylar dini aidiyete göre Müslüman ve Hristiyan topluluklara bölünmüş olsa da (Bu bölünme, Çarlık diktatörlüğünün desteklediği dini ve siyasi eylemlerin bir sonucu olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle 1851-1858'de gerçekleşti. Çarlık diktatörlüğü, 1830'da ayaklanmanın bastırılması ve özgür Car-Balaken topluluklarının siyasi bağımsızlığının sona ermesinin ardından, Alazan Vadisi'ni dağlılara karşı mücadelede askeri operasyonlar için bir kaleye dönüştürmek açısından Hristiyanlaştırma politikası izlemeye başladı. O zamanlar bu sinsî niyetin gerçekleşmesi için seçilen en uygun hedef İngiloylar oluyor. Bunun nedeni, bir zamanlar Ortodoks olan ve Güney Kafkasya'daki tüm etnik gruplardan sonra İslam'a geçen İngiloyları tekrar inancını değiştirmeye ikna etmek Çarlık yetkilileri ve bu konuda onlarla birlikte hareket eden Gürcü ve Rus Ortodoks din adamları için nispeten kolaydı.) etnografik ve toponimik gerçekler, bölgede yaşayan tüm İngiloyların aynı kökene sahip olduğunu kanıtıyor. Tarım, hayvancılık, milli kıyafet, mutfak, aile ilişkileri, örf ve adetler, yani Müslüman ve Hristiyan İngiloyların ortak özelliğe sahip olmadığı bir manevi kültür alanı yoktur.

İngiloylar'ın kökeni, etnik adının kökeni ve etimolojisi ile ilgili konular birbirleriyle bağlantılı şekilde incelenmektedir. Yakın zamana kadar, tarihyazımındaki nispeten yaygın bir kavrama göre (19.-20. yüzyıllar), İngiloylar "Müslümanlaşmış Gürcüler" olarak kabul ediliyordu (çünkü İslam'dan önce Hristiyanlardı ve konuşma dilleri Gürcüce'nin doğu lehçesi olarak kabul ediliyordu.) 19. yüzyılın ortalarında Rus tarih yazımında belirli bir amaç için oluşturulan bu kavram, Gürcü araştırmacıların büyük desteğiyle daha da geliştirildi. Bu kavramdan da anlaşılacağı gibi, etnonimin kökeni, İngiloyların İslam'a geçmesiyle ilişkilendiriliyor. İngiloyların İslam'a geçiş sürecinin 17. yüzyılın ortalarında tamamlandığı tarihten bilinmektedir. Kökenlerinin ve yaşadıkları bölgenin Gürcistan olduğu fikri de büyük bir tarih çarpıtmasından başka bir şey değildir.

İngiloy sorunuyla ilgilenen araştırmacılar arasında ilk kez alışılmış kavramı tamamen terk ederek bilimsel eleştirisini veren Azerbaycanlı bilim adamı G.A.Geybullayev toponimik materyallere dayalı tarihin birçok karanlık sayfasına netlik getirerek İngiloyların, Kafkasya Albaniya'sının bir parçası olduğunu ve Azerbaycan'ın etno-politik tarihinin ayrılmaz bir parçası olan eski Gel kabilelerinin halefleri olduğunu kanıtlamıştır ("Yengeloy" etnik adının kökenini, İslam'a geçen Gellerin adının önüne "yeni" kelimesinin eklenerek "yeni Geller" şeklinde oluştuğunu kanıtlamıştır). Bu dil, modern dilbilimde "Gürcü dilinin Doğu lehçesi" olarak kabul edilse de, 19. yüzyıl Kafkas araştırmacıları farklı oldukları sonucuna varmışlar. Onlar tarihsel nedenlerle eski dillerini kaybetmiş olsalar da, örf, adet, inanç ve geleneklerinde Alban kimliğini yaşatmışlar. Bu adet ve törenlerin icrasında hem Müslüman hem de Hristiyan İngiloylar aynı kadim köke bağlılık gösteriyorlar. Bunlardan biri "Gorgod" (mevsimle alakalı Nevruz'a benzeyen bir bayram "Gorgot") bayramıdır. İngiloylarda bu kelime qor(q)ot- "turna" anlamına gelir. Mart ayının 20-den Nisanın ortasına kadar turnaların göç ederek gelmesi kutlanır (bu bayramda köse ve kel olmuyor). "Kürmükoba", "Tutnüşberi" de diğer kadim bayramlardır.

İngiloy kültüründe benzersiz ve önde gelen bir müzik türü olan aşık müziğinin olması şaşırtıcı değildir. Azerbaycan halkının etno-kültürel sisteminde, Türk halklarının en eski sanat türlerinden biri olan ozan-aşık sanatı, bir şekilde bu bölgede yaşayan birçok azınlığın da müziğini etkilemiştir. Merkezi Derbent, Dağıstan çevresindeki Tabasaran ve Rutul ilçeleri olmakla Guba-Haçmaz ve Şeki-Zagatala, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin aşık sanatının ana bölgeleri arasındadır. Aşık sanatını yaşatan ve bugünkü kuşağa aktaran sanatçılar arasından

* Doç. Dr. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, khatirahasanzada@yahoo.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Aşık Alihan, Aşık Muhammed, Aşık Hüseyin, Aşık Celaleddin ve diğer sanatçıların adlarını söyleye biliriz. Onların icraat tarzında Azerbaycan'ın batı Aşık mektebinin yaratıcı ve icra edici özelliklerinin izleri var.

Alanda araştırmalar yaparak ana noktayı vurgulamak önemlidir - Azerbaycan'da en eski yerli etnik gruplarından biri olan İngiloyların müzik kültürünün, Azerbaycan müzik kültürünün gelişen dallarından biri olarak, ülkemizin etnik tarihinin bir bütün olarak, Azerbaycan kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak incelenmesi çok önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, etnik, müzik, halk, kültür.

MINORITIES LIVING IN AZERBAIJAN: "THE INGILOYS"

Abstract

In the modern conditions in which Azerbaijan has entered a new stage of state independence, the study of the traditional way of life and culture of the Ingiloy, one of the ethnic groups that enriched its ethnic palette, has an important practical and political significance. The Anglo-Saxons settled in the north-western part of Azerbaijan in the plain part of the Alazan valley (uniting the peoples of Georgia and Dagestan) in the north-western part of Azerbaijan - fifty and sometimes mixed with other ethnic groups in the region. A small part of them settled in the Ceyhan region of Adana province, Turkey, and some settled in the Georgian village of Samaskava (former name Anagar Karagan). This area was the central part of the area where their ancestors, the ancient gels, spread. In this sense, the Ingiloy is the oldest aboriginal ethnos in the Alazan Valley. At present, they live mostly in the central and southern parts of the valley, partly in the western and eastern parts, and in the northern part of the valley, which joins the southern foothills of the Main Caucasus Mountains, mixed or closely with other local ethnic groups - Mughals, Avars, Sahurs. Although the modern Ingiloy was divided into Muslim and Christian communities by religious affiliation (this division took place in the second half of the 19th century, mainly in 1851-1858, as a result of religious and political actions supported by the tsarist dictatorship. After the end of the political independence of the free communities of Balakan, the tsarist dictatorship began to pursue a policy of Christianization to turn the Alazan Valley into a stronghold for military operations in the struggle against the highlanders, then the Ingiloy was the most suitable target for this insidious intention. In the South Caucasus, it was relatively easy for tsarist officials and their Georgian and Russian Orthodox clergy to persuade the Ingiloy, who had converted to Islam after all other Muslim ethnic groups, to change their faith. Ethnographic and toponymic facts also prove their origin. Agriculture, animal husbandry, national costumes, cuisine, family relations, customs, ceremonies, that is, there is no area of spiritual culture that is not accompanied by common features and identity in the Muslim and Christian Ingiloy.

Issues related to the origin of the Ingiloy, the origin of the ethnonym, and its etymology are being studied closely. Until recently, according to a relatively common concept in historiography (19th-20th centuries), the Ingiloy was considered "Muslimized Georgians" (since their spoken language was the eastern dialect of Georgian and they were Christians before Islam). Formed for a specific purpose in Russian historiography in the middle of the 19th century, this concept was further developed with great support by Georgian researchers. As can be seen from this concept, the origin of the ethnonym is associated with the conversion of the Ingiloy to Islam. It is known from history that the process of conversion of the Ingiloy to Islam was completed in the middle of the XVII century. The idea that their origin and the territory in which they live are Georgian lands is nothing but a gross distortion of history.

For the first time among the researchers dealing with the Ingiloy problem, the Azerbaijani scientist GA Geybullayev, who completely abandoned the traditional concept and gave its scientific critique, clarified many dark pages of history based on toponymic materials. (The etymology of the ethnonym "Yengely" proves the origin of the ethnonym "new gels" by adding the word "new" in front of the name of the gels who converted to Islam). , Nineteenth-century Caucasian scholars concluded that they were different. Although they lost their ancient language for historical reasons, they kept their Albanian identity alive in their beliefs and traditions. Both Muslim and Christian Ingiloy show their ancient roots by participating in the performance of these customs and ceremonies. One of them is Gorged ("Gorgot" similar to Novruz, which is a seasonal holiday). In English, the word means snow (q) ot- "crane". It is celebrated from March 20 to mid-April due to the arrival of cranes. This holiday is not bald.), It is necessary to celebrate such ancient holidays as Kurmukoba, Tutnugbari.

It is not surprising that ashug music, as a unique and leading genre of music in English culture, has ceased to exist. In the ethnocultural system of the Azerbaijani people, the art of Ozan-ashug, as one of the oldest arts of the



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Turkic peoples, has changed the music of many minorities living in this area in one way or another. Guba-Khachmaz and Sheki-Zagatala are among the main regions of the ashug art of the Republic of Azerbaijan, with the coverage being the Central Derbent district and Tabasaran and Rutul districts around Dagita. Among the performers who lived and passed on the art of Ashug to the modern generation are Ashig Alikhan, Ashig Muhammad, Ashig Huseyn, Ashig Jalaledin, and others. In the moments of their performance, there are traces of the creative and performing features of the western ashug school of Azerbaijan.

It is important to emphasize the main point of field research - the study of music culture as an integral part of the ethnic history of our country, the Azerbaijani culture as a whole, is one of the developing branches Azerbaijani music culture.

Keywords: Azerbaijan, ethnic, music, folk, culture.

Azerbaycan'ın yeni bir devlet bağımsızlığı aşamasına girdiği bugünkü koşullarda, etnik paletini zenginleştiren etnozlardan biri - İngiloyların geleneksel yaşam tarzı ve kültürünün incelenmesi siyasi açıdan da çok önemlidir. Modern idari-bölgesel bölünmeye göre, İngiloylar bazen diğer etnik gruplarla da karışık halde Azerbaycan'ın kuzey-batı kısmında - Balaken, Zagatala, Gah bölgelerinin (Gürcistan ve Dağıstan halklarını birbirine bağlayan) Alazan vadisinde yerleşen kısımdaki ovalıklarda yerleşmişler. Onların cüzi bir kısmı Adana'nın Ceyhan bölgesinde, bir kısmı da Gürcistanın Samaskava (eski adıyla Anagar Karağan) köyünde yerleşmiştir. Bu bölge, ingiloyların ataları - kadim *Gellerin* yayıldığı geniş alanın merkezi kısmıydı. Bu anlamda İngiloylar, Alazan Vadisi'ndeki en eski aborjin etnosudur. Şu anda, onlar çoğunlukla vadinin merkezi ve güney kesimlerinde, kısmen batı ve doğu kısımlarında yerleşmiş, Ana Kafkas Dağları'nın güney eteklerine bağlanan vadinin kuzey hudutlarında diğer yerli etnozlar- muğal, avar, sakurlarla karışık yaşarlar.

Her ne kadar modern İngiloylar dini aidiyete göre Müslüman ve Hristiyan topluluklara bölünmüş olsa da (Bu bölünme, Çarlık diktatörlüğünün desteklediği dini ve siyasi eylemlerin bir sonucu olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle 1851-1858'de gerçekleşti. Çarlık diktatörlüğü, 1830'da ayaklanmanın bastırılması ve özgür Car-Balaken topluluklarının siyasi bağımsızlığının sona ermesinin ardından, Alazan Vadisi'ni dağlılara karşı mücadelede askeri operasyonlar için bir kaleye dönüştürmek açısından Hristiyanlaştırma politikası izlemeye başladı. O zamanlar bu sinsi niyetin gerçekleşmesi için seçilen en uygun hedef İngiloylar oluyor. Bunun nedeni, bir zamanlar Ortodoks olan ve Güney Kafkasya'daki tüm etnik gruplardan sonra İslam'a geçen İngiloyları tekrar inancını değiştirmeye ikna etmek Çarlık yetkilileri ve bu konuda onlarla birlikte hareket eden Gürcü ve Rus Ortodoks din adamları için nispeten kolaydı.)

İngiloylar'ın kökeni, etnik adının kökeni ve etimolojisi ile ilgili konular birbirleriyle bağlantılı şekilde incelenmektedir. Yakın zamana kadar, tarihyazımındaki nispeten yaygın bir kavrama göre (19.-20. yüzyıllar), İngiloylar "Müslümanlaşmış Gürcüler" olarak kabul ediliyordu (çünkü İslam'dan önce Hristiyanlardı ve konuşma dilleri Gürcüce'nin doğu lehçesi olarak kabul ediliyordu.) 19. yüzyılın ortalarında Rus tarih yazımında belirli bir amaç için oluşturulan bu kavram, Gürcü araştırmacıların büyük desteğiyle daha da geliştirildi. Bu kavramdan da anlaşılacağı gibi, etnonimin kökeni, İngiloyların İslam'a geçmesiyle ilişkilendiriliyor. İngiloyların İslam'a geçiş sürecinin 17. yüzyılın ortalarında tamamlandığı tarihten bilinmektedir. Kökenlerinin ve yaşadıkları bölgenin Gürcistan olduğu fikri de büyük bir tarih çarpıtmasından başka bir şey değildir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Hıristiyanlaştırma politikası halkla bütünleştirilerek tüm İngiloy köylerinde kiliselerin inşa edilmesi başlatılmıştı. (1836'da Rus İmparatoru I. Nikolay ve Sinod'un kararı ile Albanapostol kiliseleri kapatılmış ve son nesil Hıristiyan Albanlar, mecburen Ortodoks ve Gregoryen kiliselerine giderek onların istediği politikaya uymuş Gürcüleşmeye ve Ermenileşmeye maruz kalmışlardır). İngiloy sorunuyla ilgilenen araştırmacılar arasında ilk kez alışılmış kavramı tamamen terk ederek bilimsel eleştirisini veren Azerbaycanlı bilim adamı G.A.Geybullayev toponimik materyallere dayalı tarihin birçok karanlık sayfasına netlik getirerek İngiloyların, Kafkasya Albaniya'sının bir parçası olduğunu ve Azerbaycan'ın etno-politik tarihinin ayrılmaz bir parçası olan eski Gel kabilelerinin halefleri olduğunu kanıtlamıştır. (Kafkas Albaniyası'nda yaşayan 26 kabileden biri - Gel'lerin olduğundan bahs eden Antik Yunan bilginleri Strabon ve Plutarch, İskit, Alban, Leg ve Amazon kabileleriyle birlikte bu bölgede yaşadıklarını bildiriyorlar. Ptolemy, Kafkas Albaniyası'ndaki Gelda şehriden bahseder. Bu toponim, Şeki-Zagatala bölgesinin nüfusu arasında "Goloda" şeklinde hala korunmaktadır. Goloda, Avarlar ve Sahurlar arasında İngiloyların yaşadıkları yerin adı olarak kullanılmaktadır. 19. yüzyılda A.Bakıhanov "Gülüstani-İrem" adlı eserinde 18. yüzyıla kadar İlisu bölgesinin üst kısmına "Goloda" denildiğini yazmıştır.) Bu dil, modern dilbilimde "Gürcü dilinin Doğu lehçesi" olarak kabul edilse de, 19. yüzyıl Kafkas araştırmacıları farklı oldukları sonucuna varmışlar. "Yengeloy" etnik adının kökeninin, İslam'a geçen Gellerin adının önüne "yeni" kelimesinin eklenerek "yeni Geller" şeklinde oluştuğu kanıtlanmıştır. Arkaik dilin izlerini onlar hala dillerinde taşımaktadırlar (Kahramanlık destanı "Kitabi Dede-Korkut"da kullanılan kelimelerden qas-qas (kahkaha atmak anlamında) kelimesi İngiloy dilinde halen kullanılmaktadır. Korkut adı, İngiloy'ların bu bayramda pişirdiği bir yemeğin adı olarak varlığını sürdürmektedir).

Kafkas Albaniyasının tarihini araştıran alim M.Pashayeva, Azerbaycanlıların manevi mirasını oluşturan Alban tapınağı ve etnosunun tarihte bazı dönüşümler geçirmesine rağmen, Azerbaycanlıların zengin ve kadim geleneklerinde, dini ayinlerinde izlerinin korunduğuna dikkat çekerek Gürcü misyonerlerin Rus İmparatorluğu'nun desteğiyle bölgedeki eski Alban tapınaklarını "tamir" bahanesiyle mahvederek Ortodoks kilisesi işlevi görmesini sağlamaya çalıştıklarını belirtiyor. Bu abideler içinden kadim bir tarihe sahip olan Kürmük Nehri kıyısındaki Kürmük Alban tapınağının da dağıtılarak onun yerine Ortodoks klisesinin (1873) inşa edildiğini belirtmemiz gerekir. Böylece tapınak, Ruslar aracılığıyla Gürcü Kilisesi'nin emrine verilmişti. Şu anda tapınak eski ismiyle anılıyor ve Kafkas Albaniyası'na ait olduğu kabul ediliyor. Kürmük Alban tapınağının yerini bir Ortodoks kilisesi almış olsa da, hem Hıristiyan hem de Müslüman İngiliz yerlileri, eski Arnavut geleneklerine sadık kalarak tapınağı ziyaret etmeye devam ediyor.

İngiloylar tarihsel nedenlerle eski dillerini kaybetmiş olsalar da, örf, adet, inanç ve geleneklerinde Alban kimliğini yaşatmışlar. Bu adet ve törenlerin icrasında hem Müslüman hem de Hıristiyan İngiloylar aynı kadim köke bağlılık gösteriyorlar. Bunlardan biri "Gorgod" (mevsimle alakalı Nevruz'a benzeyen bir bayram "Gorgot") bayramıdır. İngiloylarda bu kelime qor(q)ot- "turna" anlamına gelir. Mart ayının 20-den Nisanın ortasına kadar turnaların göç ederek gelmesi kutlanır (bu bayramda köse ve kel olmuyor). "Kürmükoba", "Tutnügberi" de diğer kadim bayramlardandır.

Kafkas Albaniyası döneminden beri Kürmük Nehri'nin taşkın mevsimlerinde, ilkbahar ve sonbahar mevsimlerinde düzenlenen Kürmükoba şenlikleri, genel bir Alban karakteri olduğu kadar genel bir Azerbaycan karakterine sahiptir ve kökleri ilkel inanışlara dayanmaktadır. Bu bayram her zaman Gah bölgesindeki kadim Kürmük Alban tapınağının topraklarında



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kutlanılır. Tapınağa giden yolun ortasındaki büyük bir siyah kaya parçası, ana ibadet nesnelere biridir. Bu kaya hakkında çeşitli efsaneler var. Bunlardan birine göre İsa peygamberin yaşadığı dönemde bir ibadet yeri olmuş ve çarmıha gerildiği anda bu yerin kapıları taşa çevrilerek kapanmıştır. Alban inanışına sadık kalarak, hem Müslüman hem de Hıristiyan İngiloyları tapınağı birlikte ziyaret ediyor ve törende yapılan ritüelleri gerçekleştiriyorlar. (Alıntılar M.Paşayeva ve A.Qurbanovun "Biz Azərbaycanlılarıq" kitabından alınmıştır). Arkeolojik kazıların eski binaların izlerini ortaya çıkarması sonucunda bu tapınağın erken bir ortaçağ Alban manastırının antik kalıntıları üzerine inşa edildiği ortaya çıkmıştır. Yerlilerin söylediklerine göre, tapınağın yakınındaki yüksek kayalık alanda eskiden bir Ay tapınağı vardı. Arkeologlar ve etnograflar da araştırmalarında bu gerçeği doğrulamaktadırlar. Yunanlı Strabon, Hıristiyanlıktan önce, Albanların gök cisimlerine - güneşe (Helios), yer ve gökyüzünün tanrılarına (Zeus) ve İberyaya yakınlarındaki ay tapınağına (Selena) tapınmalarını yazıyordu. Bu yer Şeki ili. Araştırmalara göre, Kafkas Albaniya'sının kuzeybatı kesiminin ana siyasi ve idari merkezlerinden biri olan Şeki bölgesi, ay tapınakları açısından zengindir. (arkeolojiyle hilal şeklindeki mezar taşlarının ortaya çıkarılması). Alban tapınakları önce ibadet yerleriydi, daha sonra Hıristiyanlığın başlangıcında o yerlerde tapınaklar inşa edildi, sonraysa yıkılarak yerlerine kiliseler yapıldı. İnsanlar dini görüşleri ne olursa olsun, bu yerleri mukaddes bir yer gibi belleklerine yazarak onun kadim ruhunu yaşatıyorlar.

Bu yörelerde yaygın olarak kullanılan ve görünüm olarak kullanma tarzı bakımından benzer olan diğer telli çalgılara nazaran farklılık gösteren "tambur", "dambur" adlı müzik aletinin kökeni Hunlara kadar götürülebilir. Bu İki telli (bazı yörelerde üç telli) kopuz benzeri çalgı hakkında uzun yıllardır organoloji araştırmaları yapan alim S.Abdullayeva, bu çalgıya genellikle balabancının (bu bölgede genellikle balaban ney olarak adlandırılır), bazen nağaraların da eşliğinde yerliler tarafından mahmı denilen manilerin söylendiğini belirtmiştir. Çoğu zaman aleti solo veya enstrümantal veya söylenen şarkı ile birlikte çalıyorlar. Buradaki yaşlılar, çalgının iyi ile kötünün mücadelesi olarak iki telden oluştuğunu söylerler.

Katekh köyü sakini Asab Kerimov'un kurban töreniyle ilgili sözlerinden: "Kurban Bayramı töreninde bayramdan önceki gece bir "yığnag" vardı. Herkes evinden getirebildiğini getirip sabaha kadar bir evde tembur çalar, okur, Yunus İmre'nin ilâhilerinden söylerdi. Bu gece uyuyanı oturduğu yatağa kalın bir iplikle diker, yüzünü kömürle karartırlardı. Bu yüzden herkes uyanık kalmaya çalışırdı. uyuyanı "cezalandırarak" gece komşunun "elma lignisi"nden en az yarım kilo elma getirmeye gönderirlerdi. Mevlid merasimlerinde de Yunus İmre'nin ilahileri okunurdu. Allahü teâlâ, oruç ayında bütün ağaçları sevgili Peygamberi Muhammed (sav)'e secde ettirerek o gece dallarını yere değdirirdi. Bu geceye " Leyletül-gedr" denir. Onun için şimdi bile şiddetli bir fırtına olduğunda ve ağaçlar rüzgarla savrulduğunda, "Kim Allah'tan ne dilerse o olur" derler. Genellikle dini törenlere aşıklar davet edilir ve Yunus İmre'nin sözlerine dini müzikler söylerlerdi. Gumlah köyünde "Usden Aşırma" oynanırdı. Erkekler kadın kıyafetleri giyerek garmonla "Turullayı"yı oynarlardı. Kadınlar da dans ederlerdi. Ellerini çırparak aşağı yukarı zıplayarak oynuyorlardı. Başka bir oyun havası - "Daşbulağı, gozağacı"nı oynayıp okurlardı:

Dağlara gar yağıfıdı, Yumul, benövşem, yumul.

Dağlara gün çıxıfıdı, Açıl , benövşem, açıl. [1.64]

Düğünlerde, teyzeler, halalar, büyükanneler damadın önünde "Dakudugudi" oyun havasını oynarlardı. Gelin dışarı çıkarıldığında da bir çember içinde bu dansı yaparlardı.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İngiloy kültüründe benzersiz ve önde gelen bir müzik türü olan aşık müziğinin olması şaşırtıcı değildir. Azerbaycan halkının etno-kültürel sisteminde, Türk halklarının en eski sanat türlerinden biri olan ozan-aşık sanatı, bir şekilde bu bölgede yaşayan birçok azınlığın da müziğini etkilemiştir. Merkezi Derbent, Dağıstan çevresindeki Tabasaran ve Rutul ilçeleri olmakla Guba-Haçmaz ve Şeki-Zagatala, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin aşık sanatının ana bölgeleri arasındadır. Aşık sanatını yaşatan ve bugünkü kuşağa aktaran sanatçılar arasından Aşık Alihan, Aşık Muhammed, Aşık Hüseyin, Aşık Celaleddin ve diğer sanatçıların adlarını söyleye biliriz. Onların icraat tarzında Azerbaycan'ın batı Aşık mektebinin yaratıcı ve icra edici özelliklerinin izleri var. Bu örnekler arasından Baş divanı, Baş gözelleme, Göyçe gülü, Orta gözelleme, Şahseveni gibi havaları ingiloy dilinde okuyarken, onlara mahsus olan ritmik özellikleri ve s. yapıyorlar.

Ritmik olarak hızlı, senkoplu, ses sırasının kademeli bir yürüyüş, cüzi sıçramalarla, özlü, akılda kalan küçük bir ana temanın tekrarlanarak varyanta uğraması tipikdir. Bu örneklerde müzik süslemelerinin az olması, yaşadıkları coğrafi rölyefle, dağlık alanla ilişkili olduğundan tesiri görülüyor. Sözlere gelince, dilin telaffuzu, aksan özellikleri şarkının temasının gelişiminde seslerin vurgularına yansır.

Alanda araştırmalar yaparak ana noktayı vurgulamak önemlidir - Azerbaycan'da en eski yerli etnik gruplarından biri olan İngiloyların müzik kültürünün, Azerbaycan müzik kültürünün gelişen dallarından biri olarak, ülkemizin etnik tarihinin bir bütün olarak, Azerbaycan kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak incelenmesi çok önemlidir.

Kaynakça

1. Azərbaycan folklor antologiyası. XIII kitab. (Şeki, Qəbələ, Oğuz, Qax, Zaqatala, Balakən folkloru) Bakı-“Səda”, 2005, 549s.
2. Azsayılı xalqların folkloru. I kitab. Bakı-“Elm və təhsil”, 2014, 204s.
3. Azərbaycanca yaşayan xalqların 50 mahnısı. Karaoke. /ideya müəllifi,tərtibçi və elmi redaktor: Tariyel Məmmədov./ Bakı-“Apostrof” çap evi, 2011, s.96-97.
4. Bakı Beynəlxalq Multikulturalizm mərkəzi. İngiloylar.
5. Cavadov, Q. Azərbaycanın azsayılı xalqları və milli azlıqları. Bakı,“Elm” nəşriyyatı, 2000,440s.
6. Hacıəli, Ş. Şimal-qərbi Azərbaycan: İngiloylar /I kitab: ən qədim zamanlardan XIII əsrin ortalarınaqədər/, Bakı, Təhsil, 2007, 280s. (7 xəritə)
7. Əliyev, İ. İngiloylar. Bakı, 2019, 368s.
8. Paşayeva, M. Qafqaz Albaniyası. Bakı- İrs.
9. Sipoş, Y. Azərbaycan el havaları. /Musiqinin ilkin qaynaqlarına/, Bakı, 2005, s.366.
10. Абдуллаева, С. Народный музыкальный инструмент Азербайджана. (Музыкально-органологическое исследование), Баку,Элм, 2000, с.20.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tənbür havası



Rəqs



İngiloy rəqsi



Toy mahnısı

toplayan: Y.Sipoş



Aliabati-Əliabad

toplayan: T. Məmmədov





VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

MÜZİK VE DANSIN VAZGEÇİLMEZLİĞİ: FESTİVALLERİN İŞLEVLERİ ÜZERİNE TESPİTLER

Hayati BEŞİRLİ*

Özet

İçinde yaşadığımız dönemde insanların birlikteliklerini sağlayan ve bu kapsamda aynı ilgiye sahip bireyleri bir araya toplayan önemli araç olarak festivaller karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliği ile festivaller belirli zaman aralıklarıyla bir araya gelen bireylerin kutlamak, anmak veya paylaşmak amacıyla düzenledikleri sanatsal ve sosyal etkinlikleri kapsamaktadır. Bu kapsamda festivaller, sadece bireylerin veya grupların performanslarını sergiledikleri sanatsal bir etkinlik olma özelliğinin yanı sıra toplumsal etkileşimi arttıran ve gerek ulusal gerekse uluslararası ölçekte görünürlük faaliyetlerini ifade etmektedir. Bu faaliyetleri, turizm, ekonomi ve siyaset gibi alanlar kapsamında kültür ve sanat faaliyetlerinin dışında değerlendirmek mümkündür.

Bu çok boyutluluğu içinde festivaller, kültürel etkileşimi arttıran, toplumsal hareketliliği sağlayan gerek bireysel gerekse toplumsal olarak estetik düşüncenin gelişmesine doğrudan veya dolaylı etki eden olgulardır. Bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal yapıyla olan ilişkilerini güçlendiren festivaller turizmin güçlendirilmesinde de önemli bir araç konumundadır. Bu özelliği ile festivaller gerek bireysel gerekse toplumsal anlamda belirli işlevlere sahip etkinlikler bütününe ifade eder.

Anahtar Kelimeler: Festival, Kutlama, Kültürel Faaliyet, Sanatsal Faaliyet

THE INDISPENSABILITY OF MUSIC AND DANCE: IDEAS ON THE FUNCTIONS OF FESTIVALS

Abstract

In the period we live in, in this context festivals emerge as an important tool that enables people to be together and gather individuals with the same interest. With this feature, festivals include artistic and social events organized by individuals who come together at certain intervals to celebrate, commemorate or share. In this context, festivals are not only an artistic event where individuals or groups exhibit their performances, but also express activities that increase social interaction and visibility at both national and international level. It is possible to evaluate these activities not only in the scope of culture and arts activities but also in the scope of fields such as tourism, economy and politics.

In this multidimensionality, festivals have direct or indirect effects on the development of aesthetic thought, both individually and socially, and they increase cultural interaction and provide social mobility. Festivals, which strengthen the relationships of individuals with the social structure they live in, are also an important tool in strengthening tourism. With this feature, festivals represent a set of activities that have specific functions both individually and socially.

Keywords: Festival, Celebration, Cultural Activities, Artistic Activities

Giriş

İnsan toplumsal bir varlıktır kabulü, insan eylemliliğini açıklamamızı sağlayan temel varsayımdır. Bu varsayım esasında insanların ortaya koyduğu tüm yapıp etmeler açıklanmakta ve bu açıklamalar insan davranışlarının diğer insanlarla olan etkileşim esasında önem kazandığını belirtmektedir. Hatta bu bakış açısı bazı noktalarda bireye ait olan ve topluma ait olan ayrımını güçleştirmekte bu kapsamda bireye ait olanı göz ardı etmememizi de beraberinde getirebilmektedir.

* Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, hayati.besirli@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Gündelik hayatımız içinde çok sık duyduğumuz kelimelerden bazıları karnaval, festival, şenlik veya kutlama gibi kelimelerdir. Hatta bu türden, benzer organizasyonlara ilişkin yerel veya bölgesel tanımlamalarda mevcuttur. Kolektif bir eylem olmasının yanı sıra bireysel anlamı da oldukça belirgin olan bu faaliyetler sosyolojik işlevleri itibarıyla incelenmesi gereken önemli bir sosyal olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ifadelerden şenlik daha yerel olana gönderme yaptığı gibi karnaval daha makro boyutlu bir faaliyeti ortaya koymaktadır. Ancak hangi boyutta olursa olsun bu eylemler gerçekleştiği topluma ilişkin bir bağ ifade eder. Bu bağ bu faaliyeti ortaya çıkaran unsurdur. Bu faaliyetler bu bağ esasında gelişebildiği gibi bazen bağın zayıfladığı ancak faaliyetin daha da yaygın olduğu görülebilir.

Bu çalışma da kültürel kutlamalar olarak ele alınacak olan festivaller üzerinde durulmuştur. Kültürel kutlama özelliği festivalleri günümüzde festival olarak tanımlanan birçok etkinliktir de ayırmaktadır. Bu kapsamda düşünüldüğünde günümüzde festival olarak ifade edilen birçok etkinliğin sadece isim benzerliği veya insanların oluşturduğu geniş çaplı birlikteliklere gönderme yaptığı ifade edilebilir.

Kutlamaların tasnifi sorunu oldukça önemli bir sorundur. Bu sorunun çözülmesini sağlayacak olan önemli tasniflerden birini Berridge'nin tasnifi oluşturmaktadır. Bu süreçte Berridge olay ve olayları ve bunların kategorik özelliklerini ifade eden bir tablo sunar. Böyle bir listeleme sayesinde bir etkinliğin ne olduğunu kolayca görebileceğini ve diğer olaylarla karşılaştırıldığında olayların daha kolay tanımlanabileceğini ifade eder. Bu liste bize çeşitli durumlar ve bu durumları nasıl adlandırabileceğimiz hakkında bilgi verir. Tabii ki buradaki önemli sorun, yeni olay türleri eklendikçe listenin gittikçe uzadığı ve hiç bitmez hale gelebildiğidir (Berridge, 2007:13).

Tablo 1. Etkinlikler ve Yönetenler

İş ve kurumsal etkinlikler	İş hedeflerini destekleyen etkinlikler; yönetim fonksiyonları, kurumsal iletişim, eğitim, pazarlama, teşvikler, çalışan ilişkileri ve müşteri ilişkileri kapsamında, tek başına veya diğer olaylarla birlikte planlanır.
Nedene bağlı ve bağış toplama faaliyetleri	Bir hayır kurumu veya bir amaç için yaratılmış etkinlikler; bir grup tarafından, gelir, destek ve/veya farkındalık amaçlı, diğer olaylarla tek başına veya birlikte planlanır.
Sergiler, Sergi ve fuarlar	Alıcıları ve satıcıları bir araya getiren ve ilgilenen etkinlikler; ürünleri, hizmetleri görüntülemek ve/veya satmak için birlikte ve diğer kaynaklar belirli bir sektöre veya genel halka açık, tek başına veya başkalarıyla birlikte planlanmış etkinlikler.
Eğlence ve boş zaman etkinlikleri	Bir kerelik veya periyodik, ücretsiz veya biletli performans veya eğlence amaçlı oluşturulmuş etkinlikler; sergi etkinliği gibi, tek başına veya diğer etkinliklerle birlikte planlanır.
Festivaller	Kültürel kutlamalar; ister dini olmasın ister dini olsun, halk tarafından ve/veya halk için yaratılmış, tek başına veya diğer olaylarla birlikte. (Birçok festival şunları içerir: alıcı ve satıcıyı bir şenlikte bir araya getirmek atmosfer.)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Hükümet ve sivil etkinlikleri	Siyasal partiler, topluluklar veya belediye tarafından etkinlikler; siyasi içerikli, siyasi amaçlı tek başına veya diğer etkinliklerle birlikte planlanır.
Pazarlama etkinlikleri	Alıcı getirmeyi kolaylaştırmak için ticaret odaklı bir etkinlikler; alıcı ve satıcı birlikte veya farkındalık yaratmak için ticari ürün veya hizmet için bir araya gelir, tek başına veya diğer olaylarla birlikte planlanır.
Toplantı ve kongre etkinlikleri	İnsanların bilgi aktarımı, kamuoyu oluşturma veya karar alma, eğitim ve ilişki kurma amacıyla toplanması; tek başına veya diğer etkinliklerle birlikte planlanır.
Sosyal/yaşam döngüsü etkinlikleri	Özel etkinlikler; yalnızca davetle katılımın olduğu, yaşam döngüsü olayı, kutlama veya kültürel, dini, toplumsal, toplumsal veya tek başına veya birlikte planlanmış etkinlikler.
Spor etkinlikleri	Bir izleyici veya katılımcıyı kapsayan eğlence veya rekabete dayalı spor aktiviteleri, tek başına veya diğerleriyle birlikte planlanmış etkinlikler.

Kaynak: Berridge, G. (2007). Events design and experience. Amsterdam: Elsevier.

Festivaller bir kasaba veya bölgede bir dizi önemli rol oynamaktadır. Bu kapsamda daha fazla gelişme için cazibe uyandırmakta ve katalizör görevi ortaya koymaktadır. Ortaya çıkardığı kitle ziyaretleri ev sahibi – misafir ilişkilerini orta koyması ile turizm alanında mevcut sezonu uzatabildiği gibi yeni bir sezonda yaratabilir. Bununla beraber topluluk ruhu ve gururu, işbirliği, liderlik, kültürel gelenekler, gelişmeyi kontrol etme kapasitesi, sosyal ve sağlık olanakları ve çevresel kalite gibi alanlarda festivaller kapsamında yeni bir anlam kazanabilmektedir (Derrett 2004:33)

Falassi (1987:1), tüm kültürlerde karşılaşılan bir olay, sosyal bir sosyal olgu olarak festivalleri ortaya koyarken, dinamik koreografik ve estetiğin renkli çeşitliliği ve dramatik yoğunluk ve bunların altında yatan derin anlam esasında değerlendirir. Bu anlamın tarihsel köklerinin dikkat çekiciliğini belirtir. Bu özellikleri ile festivallerin çeşitli bilim alanlarında, karşılaştırmalı din, antropoloji, sosyoloji ve folklor gibi disiplinlerden açıklamalar yapıldığını vurgular. Festivaller sosyal işlevleri ve topluluğun değerleri sistemi ile olan ilişkisi sürecinde önem kazanmakta, toplumsal hafızanın canlı tutulması, dünya görüşünü ve sosyal kimliğin bir parçası olarak önem kazanmaktadır. Festivaller ile toplum tarihsel sürekliliğini sağlamakta ve değerler sistemini korumaktadır.

Festivaller kutsal ile ilişkili veya kutsalla ilişkili olmayan, toplumsal hafızayı canlı tutmaya yönelik, geleneği onaylayan ve yeniliği tanıtan, konusunu oluşturan durum için anlamlı araçlar sağlayan, zamanı önceden belirlenmiş ve son seçkin güzel sanatlar faaliyetleri olarak ifade edilebilir.

Festivallerin tarihi önceden belirlenmiş bir etkinlik olması ve bu etkinliğin yerel topluluk tarafından sürdürülebilirlik özelliği onu birçok alanda toplumsal yapı içinde etkili bir olay haline getirmekte, bu etki sadece tanınma ve tanıtma alanlarında görülmemekte, ortaya çıkardığı hareketlilik ile festivaller gerek ekonomik hayatta gerekse kültür ve sanat hayatında önemli etkileşimler ortaya çıkarmaktadır. Bu etkileşimler farklı topluluklardan bireylerin ilgi ve paylaşımlar sağlamalarını beraberinde getirmektedir. Bu özellikleri ile festivaller yerel



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ekonomi, yerel kültür ve bunların oluşturduğu toplumsal yapının değişmesi ve gelişmesinde etkili bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

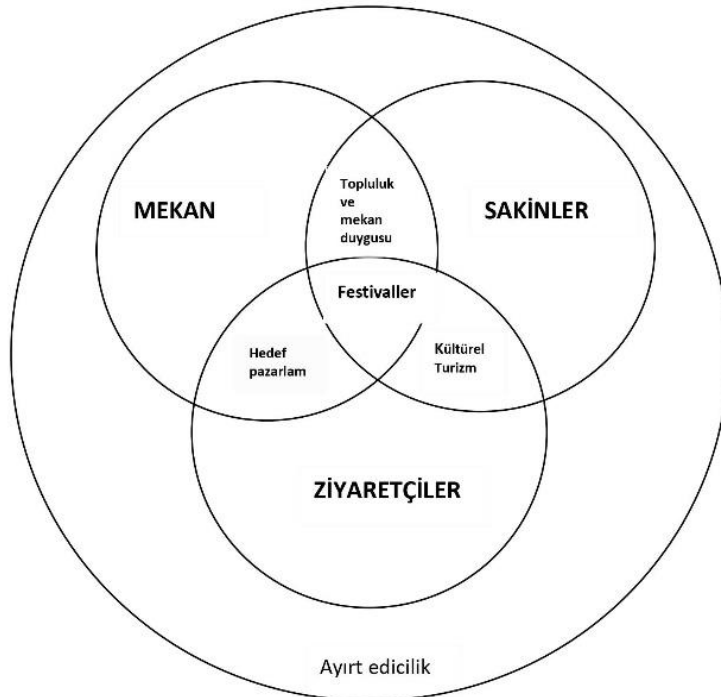
Tüm bu açıklamalar esasında Harry van Vliet (2019:8) *What is a festival?* adlı çalışmasında festivali, belirli bir alanda nispeten büyük bir grup insanın bir araya gelmesi, halka açık bir yerde ve ziyaretçilere benzersiz bir deneyimin sunulduğu, belirli bir süre boyunca, belirli bir amaca dayalı olarak planlanmış ve organize edilmiş, ziyaretçilerin günlük yaşamlarında olduğundan farklı davranma ve hissetme olanağına sahip oldukları bir durumu ifade etmek için kullanmaktadır.

Festivalleri çeşitli özelliklerine göre tasnif etmek mümkündür. Bu özellikler katılımcı sayısına göre, kutsal ile olan ilişkisine göre veya temalarına göre olabilecektir. Ancak bu tasnifin konunun anlaşılması sürecinde pek önemi olmayacaktır.

Festivallerin bazı özelliklerini şöylece sıralayabiliriz.

- Festivaller önceden belirlenmiş belirli bir tarih veya dönem, belirli bir olgudur.
- Festivaller belirli bir kutsal ile ilişkilendirilebildiği gibi kutsal ile ilişkili olmayan bir olgudur.
- Festivaller gelenekleri barındıran bir tarihsel bir olgudur.
- Festivaller belirli bir müzik veya dans gibi unsurları içerebilen sanatsal bir olgudur.
- Festivaller mekân, toplum ve geçmiş ilişkisini kuran tarihe gönderme yapan halka açık bir olgudur.

Bu olgu gerek bireysel gerekse toplumsal düzeyde etki alanına sahiptir. Bu etkileri Derrett aşağıdaki Şekil 1'deki gibi belirtir.(Derrett 2004:33)



Şekil 1. Festivallerin Etkisi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yukarıdaki özellikleri ile ortaya koyduğumuz festivallerin yerine getirdiği doğrudan ve dolaylı etkilerini ise aşağıdakiler şeklinde ifade edebiliriz.

A. Festivallerin Tanıtım Ve Turizm Etkisi:

Festivallerin dönemselliği ve çeşitli ilgilere yönelik olması önemli bir özellik olarak görülmektedir. Bu kapsamda kaynağı ne olursa olsun belirli bir dönemde insanların bir araya gelmeleri, aynı duygu ve düşünceyi paylaşan katılımcıların belirli aralıklarla bir araya gelmelerini veya ev sahiplerinin bu kapsamda kendilerini belirli bir katılım kapsamında hazır hissetmelerini beraberinde getirmektedir. Bu kapsamda yerel kültürün tanıtılması, korunması sürecinde önemli bir işlev görmektedir.

Festivallerin turizm amaçlı olarak düzenlenmeye başlaması 1950'lerden sonra olmuştur. Günümüzde uzmanlaşmış bir dağıtım olanağı bulamayan bir düşünce, üretim metası ya da sanat yapıtının uzun süre yaşamını sürdürmesi çok güçtür. Bilgili, Yağmur, Yazarkan'ın ortaya koyduğu bu gerçeklik esasında festivaller bu işlevi yaşatarak sürdürmeleri bakımından oldukça önemlidirler. Günümüzde, Rio festivali, Berlin Film festivali, Cannes Film festivali, buldukları ili dünyada marka haline getirmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığının rakamlarına göre Türkiye'de her yıl 400 dolayında festival (şenlik) düzenlenmektedir (Bilgili, Yağmur, Yazarkan, 2012,118).

Popescu ve Corboş(2012:19-28) "Festival ve etkinlik alanının bir endüstri alanı oluşturduğunu belirtmekte ve 1990'ların başından itibaren gelişen bu alanda bugün uluslararası, ulusal ve yerel boyutları ile yeni bir turizm türü olarak kabul edilmesini vurgulamaktadır. Aynı çalışmada festivalin yerine getirdiği üç alanı belirlemektedir.

Tablo 2. Kültürel Bir Etkinliğin/Festivalin İhtiyaçlarının Belirlenmesi

Kurumsal ihtiyaçlar	Halkın/turistlerin ihtiyaçları	Katılımcıların ihtiyaçları
<ul style="list-style-type: none">• Festival süresince ziyaretçi ve turist sayısını artırmak• Elde edilen karı artırmak• Festivali daha yeni bir yere yerleştirmek, pazar segmentleri (genellikle Yabancı müzik pazarları)• Seyirciler için yeni cazibe merkezlerinin tanıtılması	<ul style="list-style-type: none">• Yarışma/etkinlik/festivallere kaliteli katılım• Profesyonel ve rekabetçi uygun bir müzikal olması• Kaliteli müzik koşullarına sahip olmak• Tatminkâr ödüllere sahip olmak.	<ul style="list-style-type: none">• Kültürel alanlara ve müziğe doğru ilgiyi sağlamak,• Şehir veya ülkede turistik yerlere doğru ilgiyi sağlamak,• Kaliteli festivale katılmak,

Kaynak: POPESCU Ruxandra-Irina, CORBOŞ Răzvan-Andrei, 2012, The Role of Festivals and Cultural Events in the Strategic Development of Cities. Recommendations for Urban Areas in Romania Informatica Economică , vol. 16, no. 4/2012 19-28.

B. Festivallerin Ekonomik Etkisi:

Festivallerin ekonomik etkisi daha çok turizm alanındaki etkisi ile ilişkilidir. Bu kapsamda yerel, bölgesel, ulusal ya da uluslararası alanda düzenlenen festivaller, organize edildiği ülke veya bölge ekonomisine büyük oranda katkılar sağlamaktadır (Süslü, Eryılmaz, Demir, 2019:1079). Festivallerin genellikle ekonomik etkileri iki farklı kaynaktan oluşmaktadır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bu etki kaynakları

- Katılımcılara bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik etkiler
- Düzenleyicilere bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik etkiler şeklinde iki kategoride değerlendirmek mümkündür.

Festivale katılan ziyaretçiler tarafından gerçekleşen harcamalar katılımcılara bağlı etkileri kapsamında düşünülmelidir. Bu etki gerek konakla gerekse yeme içme gibi harcamaları kapsadığı gibi hatıra eşya gibi harcamalarda bu alanda önem kazanmaktadır.

Düzenleyicilere bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik etkiler ise oldukça geniş alanda görmek mümkündür. Bu alanda festival kapsamında yapılan festival alanının gerek inşa gerekse düzenlenmesindeki yatırım harcamaları, personel giderleri ve tanıtım giderlerini kapsayan organizasyon harcamaları önem kazanmaktadır. Bu kapsamda paydaş arayışlarının önemi açıktır. Festivaller kapsamında yeni hizmet alanları ortaya çıkabilmektedir. Festivallerin etkisi sadece festivalin gerçekleştiği bölge ile sınırlı kalmamakta, ortaya çıkan çarpan etkisi kendini birçok bölge ve alanda göstermektedir. Bu kapsamda etkinliklere işletmeler çeşitli destek mekanizmaları sağlar, nakit, aynı topluluk tutumlarının sponsorluğu, etkisi ve yansıması. İş etkinlik, topluluk etkinliklerinin sahnelenmesi sırasında etkilenir (Derrett,2004:41).

Benckendorff'un turizme ilişkin olarak gerçekleştirdiği kavramsallaştırmada festivallere kültürel alan içinde dönemselliği esasında geçici alanda yer verilmiştir. Bu alan turizmde kültürel eğilimlerinin önemini göstermesi bakımından önemlidir (Benckendorff, 2006:203).

Şekil 1. Turistik Cazibe Merkezlerinin Temel Kaynağının Kavramsallaştırılması

	Kültürel		
Kalıcı	Arkeolojik yer Tarihi / müze alanı Sanat Galerisi Tema parkı Bahçe Alışveriş Merkezi Şehir merkezi	Festival Müze / sanat sergisi Tiyatro performansı Müzikal resital Dini olay Spor olayı	Geçici
	Ulusal park Manzara Fauna Flora	Volkanik püskürme Mercan yumurtlaması Yaban hayatı göçü Astronomik olay Meteorolojik olay	
	Doğal		

Kaynak: Benckendorff, Pierre,2006, attractions megatrends, Tourism Business Frontiers edt. Dimitrios Buhalis and Carlos Costa, Elsevier Butterworth-Heinemann. s203



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

C. Kültürel ve Mirasın Korunması Etkisi:

Festivallerin kültürel alana olan etkisi en çok tartışılan konulardandır. Bu kapsamda festivallerin kültürel içeriğinin değersizleştirildiğini savunanlar ve yerel, “geleneksel” kültürün yerini küreselleşmiş, “popüler” kültürün aldığını ve metalaştırma süreçlerin de kimlik ve anlam kaybından söz konusu olduğunu ifade edenler söz konusudur (Crespi-Vallbona, Richards, 2008:104).

Festivaller yerli ile yabancıların karşılaşma alanlarını orta koyar. Bu alanlar yoğun bir etkileşim ve değişim alanlarıdır. Bunun gerçekleştiği önemli alanlar olarak karşımıza çıkan festival alanları da mevcut kültürel varlıklarından yararlanarak kendilerini yeniden konumlandırmak ve keşfetmek için sürekli çaba görülen alanlardır. Bu kapsamda Sert (2017:188) kültürel varlıkların sergilendiği festivalleri izleyiciler veya katılımcılar için bir ayna olarak tanımlar. Çünkü festivalleri oluşturan kültürel kodlar ev sahibi topluma, düzenleyen veya onun için düzenlenen gruba veya topluma ilişkin çok önemli bilgiler ve daha fazlasına ulaşmak için de ipuçları vermektedir (Sert, 2017: 188).

Festivallerin önemli fonksiyonlarından biri de kültürel kimliğin korunması, toplumu bir arada tutan ve biz duygusunu oluşturan kültürel mirasın korunması oluşturmaktadır. Hazırlanması ve uygulanması sürecinde kurumsal ve halk katılımlı anlayışıyla çok yönlü olarak gerçekleştirilen festivaller; kent kimliği, kent kültürü, yöre halkı ve dışardan katılan ziyaretçiler için bilgi, estetik, haz, iletişim, duyarlılık gibi kazanımlara vesile olması yönüyle önemlidir (Ercan, 2018:74-76).

Kültür aktarılır. Ortamı okuma, izleyicisi ve katılımcısı olma, anlamlar üretme, kültürün bir parçası olma fırsatı festivallerde sunulmaktadır. Toplumlar veya kültürler arası etkileşim ortamının yaratılması ile kültürel değişim alanına etkisi bulunmaktadır. Bu kapsamda festivallerde farklı coğrafya ve medeniyetlere ait kültürlerin bir arada sergilenmesi, bu kültürler arasındaki farklılıkların ortaya konulabilmesi, kültürel zenginleşme, farklı olanı anlama ve bilinç oluşturma açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir (Atak, Tatar, Tunaseli, 2017:1407)

D. Festivallerin Sanatsal Faaliyet Olarak Etkisi:

Gerek kutsal ile ilişkili olsun gerekse kutsal alanın dışında yer alsın müzik ve dans festivaller kapsamında önem kazanmaktadır. Hatta sadece müzik ve dansı içine alan sanatsal faaliyetlerin esas olduğu festivaller de söz konusudur.

Sanat bireysel ve toplumsal gelişim için oldukça önemlidir. Bu gelişimin sağlanması sürecinde hem kavramsal hem de uygulama pratiklerinin güçlendirilmesi önem kazanmaktadır. Sanata ilişkin uygulama pratikleri düşünüldüğünde ise akla eğitim kurumları, galeriler, sanat merkezlerinin yanı sıra yılın belirli dönemlerinde köy, kasaba ve kentlerde düzenlenen, kent için önemli günler olarak görülen festivaller, şenlikler gibi geniş katılımlarıyla ve çok yönlü kazanımlarıyla önemli toplumsal aktiviteler gelmektedir. Bu kapsamda sanatsal aktiviteleri kapsayan festivaller bireylerin estetik düşünce anlayışının ve duyarlılığının gelişimine direkt ya da dolaylı olarak etki etmektedir. Festivallerin bu didaktik özelliği bireyin gerek sosyal çevre gerekse fiziksel çevre ile kurduğu ilişkide belirleyici olmakta, topluma duyarlı bireyler yetişmesi sürecinde etkili olmaktadır. Bu bireylerin ise beşeri iletişimdeki estetik anlayışında sanatın ve sanat aktivitelerinin rolü büyüktür (Ercan, 2018:74-76).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Festivaller süresince birçok sanatsal faaliyetler gerçekleşmekte, çeşitli atölye çalışmaları düzenleyerek halkın bu faaliyetlere katılımı sağlanmaktadır. Bunlarda olduğu gibi yöresel mekânların çeşitli sanatçılar tarafından kullanılması, yerel tarihe ilişkin konularla sanat alanlarının temalarını oluşturması sanata ilişkin farkındalığı arttıracak gibi bir alandaki kazanımların güçlenmesini de beraberinde getirecektir.

E. Sosyalizasyon Sürecine Olan Katkıları:

Sosyalizasyon içinde yaşanan toplumun değerlerini içselleştirme olarak ifade edilebilir. Bu genel tanım sosyalizasyona ilişkin olarak bireysel ve toplumsal unsurların birlikteliğini ortaya koyar. Burada toplumsal unsurlar benzeştirme süreçlerini ifade ederken bireysel süreçlerde ise benzeştirme unsurlarını ifade eder. Festivaller ile bir araya gelen dans ve müzik gibi sanat alanlarından çeşitli grupların, bir mesleki alanda yeterliliğinin kabul edilmesi için gerekli olan tutum ve davranışların öğrenilmesini sağlayan bir unsur olarak işlev görmektedir. Daha önce belirlenen tarihlerde gerçekleşen festival organizasyonları belirli alanda çalışan bireylerin mesleklerine ilişkin olarak aidiyet duygularını geliştirdikleri, bilgi ve beceriler kazandıkları, hatta bu becerilerine yenilerini ekledikleri bir unsur olmaktadır.

Festivaller belirli hazırlıkları ifade eden bir sunum alanıdır. Bu alanda çeşitli toplumsal gruplar veya belirli alanda uzmanlaşmış birey ve topluluklar ilgililer ile karşılaşmaktadır. Bu karşılaşma çalışma alanına ilişkin kimlik hissini, bağlılığı besleyen bir unsur olmaktadır. Oluşan etkileşimsel alan eğitim işlevi üstlenmekte motivasyonu güçlendirici bir etki ortaya koymaktadır.

Sosyalizasyon sürecinde bireyde mesleki alanda istendik davranışların kazanımının sağlanması beklenmektedir. Bu eğitim vasıtasıyla gerçekleşmesi beklenmektedir. Festivaller bu eğitimin paylaşılan ortamda sağlandığı, bireylerde ortaya çıkarılmak istenen davranışların aynı dans ve müzik alanında çalışanların paylaşımlarının amaçlandığı didaktik bir ortam özelliği sergilemektedir.

SONUÇ

İçinde yaşadığımız dönemde insanların birlikteliklerini sağlayan ve bu kapsamda aynı ilgiye sahip bireyleri bir araya toplayan önemli araç olarak festivaller karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliği ile festivaller belirli zaman aralıklarıyla bir araya gelen bireylerin kutlamak, anmak veya paylaşmak amacıyla düzenledikleri sanatsal ve sosyal etkinlikleri kapsamaktadır. Bu kapsamda festivaller, sadece bireylerin veya grupların performanslarını sergiledikleri sanatsal bir etkinlik olma özelliğinin yanı sıra toplumsal etkileşimi arttıran ve gerek ulusal gerekse uluslararası ölçekte görünürlük faaliyetlerini ifade etmektedir. Bu faaliyetleri, turizm, ekonomi ve siyaset gibi alanlar kapsamında kültür ve sanat faaliyetlerinin dışında değerlendirmek mümkündür.

Bu çok boyutluluğu içinde festivaller, kültürel etkileşimi arttıran, toplumsal hareketliliği sağlayan gerek bireysel gerekse toplumsal olarak estetik düşüncenin gelişmesine doğrudan veya dolaylı etki eden olgulardır. Bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal yapıyla olan ilişkilerini güçlendiren festivaller turizmin güçlendirilmesinde de önemli bir araç konumundadır. Bu özelliği ile festivaller gerek bireysel gerekse toplumsal anlamda belirli işlevlere sahip etkinlikler bütününe ifade eder.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KAYNAKÇA

- Atak Onur, Tatar Selma, Tunaseli Arda, 2017, Kültürel Miras Oluşumunda Festivallerin Yeri Ve Önemi: Fethiye Müzik Köyü Üzerine Bir Değerlendirme Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt: 10 Sayı: 52 Volume: 10 Issue: 52 Ekim 2017 October 2017 www.sosyalarastirmalar.com, s. 1396-1409
- Benckendorf, Pierre, 2006, attractions megatrends, Tourism Business Frontiers edt. Dimitrios Buhalis and Carlos Costa, Elsevier Butterworth-Heinemann. s200-210
- Berridge, G. (2007). Events design and experience. Amsterdam: Elsevier.
- Bilgili Bilsen, Yağmur Önder, Yazarkan Hakan, 2012, Turistik Ürün Olarak Festivallerin Etkinlik ve Verimliliği Üzerine Bir Araştırma (Erzurum-Oltu Kırdag Festivali Örneği), Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi 2 (2): 117-124, 2012
- Crespi- Vallbona Montserrat – Richards Greg, 2008, The Meaning Of Cultural Festivals Stakeholder perspectives in Catalunya, International Journal of Cultural Policy, s.103-122
- DerrettRos, 2004, Festivals, events and the destination, Festival and Events Management An international arts and culture perspective Edt: Ian Yeoman Martin Robertson vd. Amsterdam: Elsevier
- Ercan H. Fazıl (2018) Sanat Etkinlikleri Bağlamında Festivallerin Kentsel Ve Toplumsal Gelişime Katkıları: Kervansaray Buluşması, İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 7, Sayı 2
- Falassi, Alessandro. (1987). “Festival: definition and morphology”. In A. Falassi (Ed.), Time out of Time. Essays on the Festival (1-10) (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press).
- Harry van Vliet (2019) What is a festival?, [PDF\) What is a festival? \(researchgate.net\)](https://www.researchgate.net/publication/338111111)
- Popescu Ruxandra-Irina, Corboş Răzvan-Andrei, 2012, The Role of Festivals and Cultural Events in the Strategic Development of Cities. Recommendations for Urban Areas in Romania Informatica Economică , vol. 16, no. 4/2012 19
- Sert Ayşe Nevin, 2017, Festivallerin Yerel Halk Üzerindeki Sosyal Etkileri: Beypazarı Örneği, Selçuk Ün. Sos. Bil. Ens. Der. 2017; (38): 187-199 -
- Süslü, Cemil, Eryılmaz, Gamze, Elif Demir, 2019, Festival Turizminin Ekonomik Kalkınmaya Etkisi: Silifke Uluslararası Müzik ve Folklor Festivali, Türk Turizm Araştırmaları Dergisi 2019, 3(4): 1074-1090. DOI: 10.26677/TR1010.201



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

SANATIN DUYGU DURUMU ÜZERİNDEKİ TERAPÖTİK ETKİSİ

Kamile Perçin AKGÜL*

Özet

Psikofizyolojik bir değişim olan duygu, bireyin dış dünyasında yaşananların iç dünyasına izdüşümü olarak nitelenebilirken, duygu çeşitliliğini ve yoğunluğunu yansıtan sonu intihara kadar uzanabilen depresyon ve bipolar gibi yaygın olarak bilinen duygu durum bozukluklarıysa duygularda tolere edilemeyecek düzeydeki aşırı iniş çıkışları ifade etmektedir. Sosyal varlık insanoğlunun sosyalleşememe, duygularını yönetememe ve sosyal çevresine uyumlanamama durumlarında sanat, geçmişte olduğu gibi günümüzde de terapötik etkileri kapsamında iyileştirici yönüyle etkin bir rol üstlenmiştir.

Bu çalışma disiplinlerarası bir anlayışla sanatın bireyin benlik algısı üzerindeki olumlu katkıları üzerine yoğunlaşmış, bireysel ve toplumsal boyutta sağaltıcı yönü vurgulanarak betimsel araştırma yöntemiyle yapılandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, birey, toplum, duygu durumu, terapötik etki.

THE THERAPEUTIC EFFECT OF ART ON MOOD

Abstract

While emotion, which is a psychophysiological change, can be described as the projection of what is experienced in the outer world of the individual to the inner world, commonly known mood disorders such as depression and bipolar which reflect the diversity and intensity of emotion and which can lead to suicide, express extreme fluctuations in emotions that cannot be tolerated. Art has played an active role in the context of its therapeutic effects, as in the past, in cases where human beings cannot socialize, manage their emotions and adapt to their social environment.

This study has been structured with a descriptive research method by focusing on the positive contributions of art on the individual's self-perception with an interdisciplinary approach, emphasizing its healing aspect in individual and social dimensions.

Keywords: Art, individual, society, mood, therapeutic effect.

Giriş

Psikofizyolojik bir değişim olan duygu kısaca; bireyin dış dünyasında yaşananların iç dünyasına izdüşümü olarak özetlenebilir. Acıma, bıkkınlık, kaygı, böhürlenme, gurur, minnet, özlem, sabır, sempati, şüphe, umutsuzluk, vicdan azabı, üşüme, suçluluk, aldırılmazlık, arzu, aşağılama, heyecan, kabullenme, merak, panik gibi onlarca duygu çeşitliliği söz konusu olsa da; genel olarak duygular, mutluluk, üzüntü, korku, şaşkınlık, öfke, iğrenme, ilgi ve utanç olarak sekiz ana başlık altında toplanmıştır.

Duygu durumu ifadesine gelince, bireyin duygusal durumuna ilişkin bir niteleme olarak duygu çeşitliliğini ve yoğunluğunu yansıtmaktadır. Bireyin duygusal zekâsıyla olduğu kadar, deneyimleri ve algısı kapsamında değişkenlik de gösterebilen duygu durumu; duyguların yönetimi, iletişim becerisi ve sanat aracılığıyla, olası duygu durum bozukluklarıyla karşı karşıya kalma tehdidini ortadan kaldırabilir.

* Prof. Dr. Antalya AKEV Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, kamileakgul@yahoo.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Duygu durum bozuklukları; sonu intihara kadar uzanabilen akıl sağlığı sorunu olarak, duygularda tolere edilemeyecek düzeydeki aşırı iniş çıkışlarla, bireyin yaşam kalitesi kadar, sosyal çevresinin de yaşam kalitesini düşürme yüksek olasılığıyla kaygı vericidir. Bazen genetik, bazen biyolojik bazense çevresel etmenler yoluyla belirebilir. Genetik yatkınlık kadar travma ve stres sonrası veya göç, evlenme, boşanma, birinci derece yakınların kaybı, fizyolojik rahatsızlıklar, ilaç veya madde bağımlılıkları gibi nedenler duygu durum bozukluğu nedenleri arasında yer almaktadır.

Depresyon ve bipolar yaygın olarak bilinen duygu durum bozukluklarından. Aşırı üzüntüden yani depresyondan arınamayan bireyde; enerji yoksunluğu, çaresizlik, umutsuzluk, uykusuzluk ya da aşırı uyku, iştahsızlık ya da aşırı yemek yeme, odaklanma gücü, intihar gibi semptomlar görülürken, aşırı coşkunluk yani mani dönemindeyse; enerji çokluğu, mutluluk hissi, müsriflik, gerginlik, uykusuzluk ya da aşırı uyku, korkusuzluk ve birçok şeyi aynı anda yapma isteği biçiminde semptomlar dikkat çekmektedir.

Öte yanda, olumsuz düşüncelere kapılıp, geleceğe ilişkin dramatik sonlara odaklanmak, her koşulda yaşamı ve ötekileri kontrol altında tutmaya çalışmak ve yaşama ilişkin belirsizliklerle yüzleşmekten kaçınmak gibi eğilimler de bireyin kaygı düzeyini arttırarak anksiyete bozukluğunu tetikleyebilmektedir. Böylesi endişeli halleri ve korkuları bireyi, panik atak krizlerine kadar sürükleyebilmektedir.

Adeta yaşamın sıradışı gücü yetmiyormuş gibi bir de kişisel olarak bireyin kendi kendine yeşertip büyüttüğü bu sorunlar kaynaklı içine girilen çıkmaz, bireyin ruh sağlığının sağaltılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Biriken enerjinin bir biçimde boşaltılabilme olasılığı, duygusal patlamaları ve stres kaynaklı fizyolojik rahatsızlıklarla açığa çıkan somatik belirtileri ortadan kaldırmaktadır. Çare sosyal varlık insanoğlunun sosyalleşebilmesinde, çözüm de sanattır gizlidir.

Sanatın Terapötik Etkisi

Toplumsal yaşamla başedebilme sürecinde bireyin duygularını dışa vurarak arınabileceği arayışlar kapsamında sanat, sunduğu olağanüstü olanaklarla biricikliğini tarihsel süreçte olduğu gibi günümüzde de korumaktadır. Depresyon ve anksiyete durumlarında bireyin kendini ifade edememe sorunsalını giderebilmek adına popülerleşen sanat terapisi tercihi de, sanatın bireyin duygu durumu üzerindeki terapötik etkilerinin etkin bir göstergesi olarak nitelenebilir.

İnsanoğlu sosyal bir varlık olmasına karşın, kimileyin sosyalleşememe sorunuyla yüzyüze kalabilmektedir. Bu bağlamda duygularını bir başkasına tanımlamaya çalışmak yerine, kendi kendini sanatın herhangi bir alanı aracılığıyla rehabilite etme seçeneğini değerlendirebilmektedir. Duygu yansımalarının güçsüzlükle özdeşim yanılması, bu seçeneği daha da albenili kılabilmektedir. Bir çeşit self terapi olarak da nitelenebilen bu ayrıcalık, gereksinim duyulan her aşamada yaşam bulabilme olasılığıyla da oldukça önem taşımaktadır.

Sanatsal etkinlikler kanalıyla zihnin yaratıcı düşünce becerisi aktive olurken, ruhsal sorunlarla yüzyüze kalan bireyin edindiği bu beceri, bireyin ruhsal bütünlüğünün kalkını olma misyonunu üstlenmiş olur. Nevrotik ve psikotik sorunların pek çoğunun kaynağında yeralan bozulmuş nörokimyasal dengenin, sanatsal etkinlikler aracılığıyla düzenlenme ayrıcalığı oldukça kıymetli bir can kurtaran niteliğindedir. Dopamin, serotonin, endorfin ve oksitosin gibi kimyasalların salınımını tetikleyen bu etkinlikler, sanatın terapötik etkisine ve önemine dikkat çekmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dünyanın farklı bölgelerindeki pek çok toplumda, tarihsel süreç içerisinde Şamanizm'e veya Şamanizm benzeri kurum ve oluşumlara rastlanılmaktadır. Söz konusu toplumlarda şaman, iyileştirme kudretine sahip olan kişiyi ifade eder. İyileştirme eylemine bakıldığında, toplumlara göre farklılık gösterse bile, çoğunlukla eylemin dans, müzik ve boyalar eşliğinde, sanatsal öğelere dayalı bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir.

Birçok şamanda bulunduğu için kimi zaman “kutsal hastalık” olarak da isimlendirilebilen nörolojik bir hastalık olan epilepsi hastalarının yaygın bir şekilde psikiyatrik bozukluklara sahip olabildikleri bilinmektedir (Cankurtaran vd., 2004: 97-106). Epileptik rahatsızlıkları olan şamanlar, gerçekleştirdikleri ritüellerde dans ve müziğin gücünden yararlanarak söz konusu rahatsızlıkla başedebilme şansı yakalamışlardır.

Paleolitik çağlara kadar gidildiğindeyse zorlayıcı yaşam koşullarına ek olarak; ilk insanın baş edemediği ve korktuğu vahşi hayvan figürlerini mağara duvarlarına resmettiği görülmüştür. Bu tercih bile, karşı karşıya kalınan korkuyla başedebilmek adına sergilenmiş bir refleks olarak nitelenebilir. Korktuğu vahşi hayvanla resim ya da heykel üzerinden kurulan ilişki bağlamında onu kontrol edebiliyor olabilme avantajı yine insanın ruhsal bütünlüğünü koruyabilme çabasının uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Psikolojik tedavi ve tanı süreçlerinde de sanattan yararlanılmaktadır. Örneğin Rorschach Testi mürekkep lekeleriyle biçimlendirilmiş on karttan oluşan projektif (yansıtma) bir test tekniğidir. Danışanın kartlarda gördüklerini tanımladığı sırada edinilen veriler üzerinden kişilik testi etkinlik kazanmaktadır. Okuma yazma bilmeyen çocuğa yaptırılan resimler üzerinden çocuğun ruh dünyasına ilişkin çözümlenmeler yapıyor oluşu da çarpıcı bir başka örnektir.

Terapi denince akla tedavi gelir. Ya olağan sürecin kaybına ilişkin ya da elde edilmek istenen sağlık düzeyinin erişimine ilişkin beklentinin karşılanmasıdır hedef. Oysa burada üzerinde durmaya çalıştığımız konu, iş işten geçmeden klinik bir aşamaya gelmeden ruhun dinginliğinin sürekliliğine odaklı bir yaşam kurgulanabilme sürecinde sanatın yapıcı desteğidir.

Örneğin dansın bireyler üzerindeki etkileri ve bu etkilerin bireyden topluma uzanan çizgideki pozitif sonuçları konusunda “Farklı Gruplarda Dans ve Hareket Terapisinin Kullanımı ve Etkileri” isimli çalışmada sunulan veriler önemli bir göstergedir. Sözkonusu çalışmaya göre dans ve hareket terapisi sağlıklı bireyler, çocuklar, psikiyatri hastaları ve yaşlılara uygulandığında çeşitli hastalıklara ve davranış bozukluklarına sahip bireyler üzerinde büyük oranda istedik yönde başarılı sonuçlar elde edilmiştir (Sarıkaya vd., 2017:1-5).

Otizimli çocuklar üzerinde sanatın iyileştirici etkisine ilişkin pek çok akademik çalışma gerçekleştirilmiş olup, özellikle grupla yapılan müzik etkinlikleri bağlamında bu çocukların iletişim becerilerinin geliştiği ve böylelikle sosyal ilişkilerde daha başarılı bir grafik sergiledikleri gözlemlenmiştir. Fazilet Eda Yılmaz, Gülşah Topal oğlu ve Mustafa Akyüzlüer tarafından “Grupla Yapılan Müzik Etkinliğinin Otizimli Çocukların Sosyal Becerilerine Etkisinin Betimlenmesi” isimli çalışma da bunlardan biridir (2014).

Zihinsel geriliği bulunan çocuk için müzik terapi, zihinsel düzeyde kaybedilmiş ya da yeterince gelişmemiş işlev ve becerileri eğlenerek öğrenme yoluyla başarıya ulaşmak için keyifli ve eğlenceli bir ortam yaratabilmektedir. Basit bir şarkı ya da parmak oyunu öğrenirken, göz kontağı, dikkat, yön takip, sözel taklit, hafıza, işitsel ayırım gibi becerilerin eş zamanlı olarak iyileştirebilmesi olasıdır. (Hanser, 1999).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Sanatçı olabilmenin olmazsa olmaz ön koşulu yetenekli olabilmektir. Sanat beceri gerektirir ve bu bir ayrıcalıktır. Küçük ayrıcalıklar büyük fırsatlara zemin oluşturur. Yetkinlik beklentisi bunlardan biridir. Sanatçı sanatıyla herkese olduğu kadar kendine de yetkinliğini kanıtlama şansı yakalamıştır. Ve bu güven, benlik saygını pekiştirmekle kalmayıp ideal benliğe erişim sürecini de yapılandırmış olur.

Sanat bireyin benlik algısıyla olumlu yönde kurmuş olduğu ilişki üzerinden, olası olumsuz düşüncelerin var olduğu durumlarda da mevcut olumsuzlukların giderilebilmesi yönünde etkinlik gösterebilmektedir. Bireyin kendini algılama biçimi olarak tanımlanabilen benlik kavramı, bireyin psikolojisinde ve sosyal yaşamında oldukça önemli bir yer edinmektedir. “Benlik kavramı, insanın kendi benliğini algılayış ve kavrayış biçimi olarak kendisini nasıl görüp, nasıl değer biçtiğini anlatmaktadır” (Tözün, 2010: 52).

Benlik bilinci, ayna benlik kapsamında bireyin sosyal çevresinin kendisi hakkında düşüncelerindeki özgürlüklerini kısıtlayarak, kendisinin tanımlanma sürecinde inisiyatif kullanabilmesine olanak sunar. Bu şans, bireyin haksız tanımlamalarla yaftalanma tehdidini ortadan kaldırır. Bireyin sahip olduğu sosyal kimliklerin çokluğu; toplumsal onay sürecinde kabul görmeyen bir kimliğine alternatif, öteki kimliğiyle varlık göstermesine ve böylelikle hem daha sağlıklı hem de daha mutlu bir birey olabilmesine olanak sunabilmektedir.

Sanatçının duygusal hafızasında biriktiklerinin olgunlaşması ardından ilgili sanat dalı yoluyla vücut bulan etkinliklerle anlaşılan bu süreç, gerçekte olası duygusal patlama olasılığını da ortadan kaldırabilme ayrıcalığıyla biriciktir.

İnsanlar psikolojik rahatsızlıkları artık başedilemeyecek bir sürece evrildiğinde nasıl profesyonel bir destek gereksinimi duyuyor ve bu süreç terapiler aracılığıyla aşılmaya çalışılıyorsa, zorlu koşulların yaşananları klinik bir tabloya dönüştürmeden bireyin kendini keşfedebilme süreci bir başkasının yardımı aracılığı alınarak psikolojik destek yerine, kendi farkındalığıyla daha uzun soluklu bir aşamada ancak, daha üretken bir biçimde kendi iç dünyasında sanatın terapötik avantajlarıyla giderebilir.

Homeostasisin yani biyolojik dengenin korunabilmesi çerçevesinde açlık dürtüsüyle harekete geçen organizma tarafından gereksinimin giderilmesiyle nasıl enerji üretiliyorsa, cinsel dürtüyle de, oluşan gerilimin giderilmesiyle enerji tüketilmekte ve bedenin olağan dengesine dönüşü sağlanabilmektedir. Benzeri bir süreç sanatla eşdeğer kapsamda spor sözkonusu olduğunda da etkinlik kazanmaktadır.

Bedensel devinimlerin enerji tüketim sürecini hızlandırıyor oluşu üzerinden spor, dans ve halk oyunları gibi etkinliklerin ruhsal arınma evresini hızlandırabildikleri öngörüsü de sözkonusu olabilmektedir. Bir çeşit bağımlılık olarak da nitelenebilen bu eylemlerin madde bağımlılıklarına kıyasla masumiyeti ve tercih edilebilirliği elbette kaçınılmazdır. Bir şekilde gerçeklerden kaçma eğilimi olarak da değerlendirilebilen alkol ve madde bağımlılıkları da bireyin düşük benlik algısının bir göstergesi olarak nitelenebilir.

Öteki sanat dallarına kıyasla müziğin insan psikolojisi üzerinde dinginleştirici etkisi de tartışma götürmez. Bebeğin, daha anne karnında iken annenin kalp atışlarından etkilendiği, doğumdan sonra bu bildik sesi ve ritmi yeniden bulmanın kendisi üzerinde rahatlatıcı bir etki yaptığı bilinmektedir. Yapılan deneylerde, teybe alınmış uterus sesi dinletilen odada yatan yeni doğmuş bebeklerin, hiç ses verilmeyen odadaki bebeklerden daha erken uykuya daldıkları gözlenmiştir. Bu durum, yenidoğanların müziğe daha doğmadan önce belirli bir duyarlılık kazanmaya başladığının bir göstergesi olarak kabul edilir (Jonsdottir 2005). Yine



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bu nedenledir ki anne, bebeğini ağlarken ya da uyuturken sakinleştirmek amacıyla müziğe başvurur. Duygu durumunu dengelemeye dönük içgüdüsel bu eylem anne evladını kaybettiğinde de yakılan ağıtlarla anlam bulur. İlk örnekte anne bebeğinin duygu durumunu dengelemeye çalışırken, ikinci örnekte bilinçsizce de olsa kendi duygu durumunu dengelemek için müzik tercihinde bulunur.

Sanat sadece bireysel boyutta değil, toplumsal boyutta da bir sağaltma işlevine sahiptir. Özellikle ölüm, yıkım, karmaşa, kaos, sürgün gibi birçok anlamı bünyesinde barındıran savaşlar, yalnızca bireysel boyutta değil, toplumsal boyutta da birçok yıkıma zemin oluşturmaktadır. Savaşların toplumlar üzerinde yarattığı korku ve buna dayalı travmaların atlatılabilmesi, toplumun ruhen de iyileşebilmesi, yeniden geleceğe dönük umutlar besleyebilmesi adına sanat işe koşulmaktadır. Çünkü sanat bir araç olarak kullanılarak toplumun tarihine, kültürüne, ortak değerlerine ve hedeflerine atıf yapılmakta; bir bakıma sanat toplumun kolektif hafızasının canlı tutulmasını sağlayarak, toplumun kimliğinin farkına varmasına aracı olmaktadır. Dünya üzerinde savaşların ardından sanata sığınılmasının, devletlerin kültür politikalarının sanatı önceler bir şekilde oluşturulmasının birçok örneği vardır. Türkiye özelinden bakıldığında Kurtuluş Savaşı gibi gerek Türk, gerek dünya tarihini derinden etkileyen bir imparatorluğun yıkılarak ulus devletin kurulmasını sağlayan bir savaşın ardından Mustafa Kemal Atatürk'ün sanatı incelemesi, dünyadan birçok sanatçının Türkiye'ye davet edilmesi, birçok Türk sanatçının da eldeki küçük bütçelere, kısıtlı olanaklara karşın eğitim için yurt dışına yollanması, ilerleyen yıllarda sanatçıların Anadolu'nun çeşitli yerlerine gönderilerek buraları tanımalarının, Türk kültürünü yansıtan eserler üretmelerinin özendirilmesi, bunun en somut örneklerinden biridir. Atatürk'ün sanatın bu işlevlerinin bilincinde olduğunun bir diğer göstergesi kurumsal bazda yaptıkları olarak değerlendirilebilir. Birkaç örnek vermek gerekirse

“1 Eylül 1924'te ilk ‘Musiki Muallim Mektebi’ açılarak, 1928-1933 yılları arasında öğretmen, orkestra elemanı ve askeri bando elemanı yetiştirmeye çalışıldı. 1925'te bir yarışma düzenlenerek sanatçı ve müzik öğretmeni yetiştirmek üzere Berlin, Paris, Budapeşte, Prag gibi Avrupa'nın önemli kültür şehirlerine yetenekli gençler gönderilmeye başlandı. 1926 yılında Batı müziği bölümü eklenmiş olan Darülelhan konservatuara dönüştürüldü. 1927'de İstanbul'da teşkil edilen ‘Sanayi-i Nefise Birliği’, tiyatro eğitimine başladı. ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ olarak 1908'de kurulan topluluğun, 1921'de ‘Türk Ressamlar Cemiyeti’, 1926'da ‘Türk Sanayi-i Nefise Birliği’ ve daha sonra da ‘Güzel Sanatlar Birliği’ adını alarak modern sanat akımlarının temel taşları arasında yerini almasını sağladı” (URL 1).

Sanatın iyileştirici etkisinin yalnızca insanlar üzerinde değil, doğanın diğer canlıları hayvanlar üzerinde de göze çarptığını belirtmek gerekir. Bu bağlamda, ineklerin otomatik sağım sistemine, ortamda müzik olmayan günlere kıyasla müzik olan günlerde daha çok yaklaştıkları, müzik olmayan günlerdeyse uzaklaşıp yemlendikleri ya da dinlendikleri gözlemlenmiştir. Öte yanda süttan kesilen domuz yavrularının ortamda müzik olan günlerde müzik olmayan günlere kıyasla daha az yaralandıkları gözlemlenmiştir (Uetake, 1996: 175).

Sonuç

Fazlaca sosyal olan bireyin kendi iç dünyasıyla ilişkisi zayıflama tehdidiyle yüzyüze kalabilmektedir. Bizzat bireyin kendisi tarafından biçimlendirmiş olduğu yaşamsal yoğunlukla zayıflayan içgörü yetisi, bireyin kendi kendine yetebilme becerisini de köreltmeye



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

mahkûmdur. İşte böyle bir tehlike anında birey; çareyi iç dünyasında değil, dış dünyada arama eğilimi gösterir. Sanatla kurulan ilişki bireyin duygularını yönetebilmesine, kendine yetebilmesine olduğu kadar, daha sağlıklı bir birey olarak topluma daha yararlı olabilmesine de olanak sunabilmektedir.

Sosyal kimlik edinim sürecinde sanat, bireyin yetenekleri çerçevesinde sınırsız olanaklar sunabilmektedir. Bu avantajla birey, olaylara daha pozitif, insanlara daha hümanist, doğaya daha ekosentrik bir anlayışla daha duyarlı ve daha üretken bir duruş sergileyebilir. Mutlu olan bireyin dans etmesi, üzüntülü olan müzisyenin beste yapması, doğaya büyülenen ressamın resim yapması, yaşanmışlıklara duyarsız kalamayan yazarın yeni eseri gerçekte sanatçının ruhsal bütünlüğünün korunabilmesi yönünde sağaltıcı içeriğiyle bir çeşit katharsis olarak nitelenebilmektedir.

Sanat şemsiyesi altında yer alan tüm etkinliklerin insan yaşamını renklendirmesi, beslemesi ve duyguların canlı tutulmasını sağlaması, insana insan olduğunu anımsatması gerekçeleriyle sağlıklı yaşamın güvencesi niteliğini taşıyor olduğunun her zaman için göz önünde bulundurulması, sanata bu bilinçle birlikte hak ettiği düşünülen değer verilmesi gerekmektedir. Sanatın üstlenmiş olduğu bu toplumsal sorumluluk bağlamında yeterince önemsenmiyor oluşu ve arka planda bırakılmasının özellikle toplum sağlığı açısından önemli bir tehdit oluşturduğunun göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Kaynaklar

Altan Sarıkaya, Nihan – Ayhan, Cemile Hürrem - Sukut, Özge: “Farklı Gruplarda Dans ve Hareket Terapisinin Kullanımı ve Etkileri”, *G.O.P. Taksim E.A.H.* jaren 2017/3 (Ek Sayı), 1-5.

Eylem Cankurtaran, Berna Uluğ, Serap Saygı, Epilepsiye Eşlik Eden Psikiyatrik Bozukluklar, Klinik Psikofarmakoloji Bülteni, Cilt: 14, Sayı: 2, 2004, 97-106.

Hanser, S. B. (1999). *The new music therapist's handbook* (2nd edition). Boston: Berkeley

Jonsdottir, V. (2005). Musical development in infancy the importance of early music stimulation, http://www.hisf.no/sts/Musikkterapi/hovudfag/semh01_jonsdottir.html

Tözün, Mustafa: “Benlik Saygısı”, *Actual Medicine*, Temmuz 2010, 52.

Uetake, K., Hurnik, J. F., Johnson, L. 1997. Effect of music on voluntary approach of dairy cows to an automatic milking system. *Applied Animal Behaviour Science*, (53): 175-182.

Yılmaz, Fazilet Eda- Topaloğlu, Gülşah ve Akyüzlüer, Mustafa, “Grupla Yapılan Müzik Etkinliğinin Otizmlili Çocukların Sosyal Becerilerine Etkisinin Betimlenmesi”, *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2014, Cilt 3, Sayı 1, 252-276.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:”Mustafa Kemal Atatürk’ün Sanat Sevgisi ve Sanata Kattıkları”, 10,11,2017 <https://www.haberturk.com/mustafa-kemal-ataaturk-un-sanata-katkilari-1707795> (Erişim: 26.05.2021).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN KEMAN VE PİYANO İÇİN SONATLARI

Kübra ERİŞEN*

Özet

18. yüzyılda klasik bir tür olarak ortaya çıkan sonat türü, tarihi boyunca bir dizi değişikliğe uğramış ve yeni özelliklerle zenginleştirilmiştir. Diğer oda-enstrümantal müzik türlerinin aksine, sonat bir veya iki icracı tarafından icra edilir. Azerbaycan bestecilerinin eserlerinde keman için yaratılan eserler arasında konserlerle birlikte sonat türüne belli bir yer verilmiştir. Her şeyden önce, Halk Sanatçısı Profesör Tofiq Bakhanov'un sayısız sonatlarından burada bahsedilmelidir. Tofiq Bakhanov'un ("Romantik sonat", "Hafıza") bir dizi sonatının yanı sıra Azerbaycan, Türk, İran ve Arapça temalı sonatlar bestelemiştir. Bestecinin keman ve piyano için Türk mevzuları esasında 5 numaralı sonatı, ünlü keman icracısı Sarvar Ganiyev'e ithaf edilmiş ve ilk kez Ankara'da seslendirilmiştir. T.Bakikhanov'un doğu temaları üzerine bestelediği orijinal sonatalara "Doğu sonatları" adı verildi.

Azerbaycan oda-enstrümantal müziğinde keman ve piyano için ilk sonat 1944 yılında Elmira Nazirova tarafından bestelendiği unutulmamalıdır. 1947'de Cahangir Cahangirov keman ve piyano için bir sonatin yazmış. Avrupa enstrümanı için yazılan bu sonatın üçüncü bölümü, Rondo (D-dur) - tar için işlenilmiş ve profesyonel tar çalgıcılarının repertuarının yanı sıra pedagojik repertuvarında da yer almıştır.

Süleyman Alasgarov'un keman ve piyano için sonatı (h-moll, 1946) bestecinin yaratıcı çizgisinin bir dizi özelliğini birleştiriyor. Bu sonatta milli müzik ve muğamlarla olan bağlantı yansıtılır.

1960 yılında Gara Garayev, piyanist V.M. Kozlov anısına bir d-moll sonatı besteledi. Bu sonat ilk kez 1964 yılında Bakü'de kemancı Sarvar Ganiyev ve piyanist Zohrab Adigozalzade tarafından icra edildi. Memorial tür ve neoklasik üslupta yazılan besteci, bölümlere adlar vererek eserin trajik içeriğini daha derinlemesine ortaya çıkarmayı başardı (bölüm II - "Resitatif ve Andante", bölüm III - "Pastoral", bölüm IV - "Fantezi").

Azer Rzayev'in 1961'de bestelediği sonatlar keman ve piyano sonatları arasında belirtilmelidir.

Tofiq Bakihanov, keman ve piyano için sonat türünde en üretken besteciye. Ayrıca sonatina türündeki eserleri Azer Rzayev ve Rena Gadimova'nın geçen yüzyılın onlu yıllarında ve XX yüzyılın başlarında yapıtları da izleyicilere sunuldu.

Anahtar Kelimeler: sonat, tür, keman, piyano, oda müziği.

SONATAS OF AZERBAIJANI COMPOSERS FOR VIOLIN AND PIANO

Abstract

Formed as a classical genre in the 18th century, the sonata genre has undergone some changes throughout its history and has been enriched with new features. Unlike other genres of chamber-instrumental music, the sonata is performed by one or two performers. Among the works created for violin in the works of Azerbaijani composers, along with concerts, a certain place is given to the sonata genre. First of all, numerous sonatas by People's Artist, Professor Tofiq Bakikhanov should be mentioned here. He composed several sonatas by Tofiq Bakikhanov ("Romantic sonata", "Memory"), as well as sonatas on Azerbaijani, Turkish, Iranian, and Arabic themes. The composer's sonata No. 5 for violin and piano based on Turkish themes was dedicated to the famous singer Sarvar Ganiyev and was performed for the first time in Ankara. The original sonatas composed by T. Bakikhanov on oriental themes were called "Eastern sonatas".

It should be noted that the first sonata for violin and piano in Azerbaijani chamber-instrumental music was composed in 1944 by Elmira Nazirova. In 1947, Jahangir Jahangirov created a sonatina for violin and piano. The third part of this sonata, written for the European instrument, was developed for the national musical instrument Rondo (D-dur) - tar and was included in the repertoire of professional tar players, as well as in the pedagogical repertoire.

* Doçent Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, lala@mamedov.biz



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Suleyman Alasgarov's sonata for violin and piano (h-moll, 1946) combines several features of the composer's creative line. In this sonata, the connection with national music and mughams is reflected.

In 1960, Gara Garayev composed a d-moll sonata in memory of pianist VM Kozlov. This sonata was first performed in Baku in 1964 by violinist Sarvar Ganiyev and pianist Zohrab Adigozalzade. Written in the memorial genre and neoclassical style, the composer managed to reveal the tragic content of the work more deeply by giving titles to the parts (part II - "Recitative and Andante", part III - "Pastoral", part IV - "Fantasy").

Sonatas composed by Azer Rzayev in 1961 should be mentioned among the sonatas for violin and piano.

Tofiq Bakikhanov was the most productive composer in the sonata genre for violin and piano. Also, the works of Azer Rzayev and Rena Gadimova in the genre of a sonatina in the decades of the last century and the beginning of the XX century were presented to the audience.

Keywords: sonata, genre, violin, piano, chamber music.

Sonata instrumental musiqinin əsas janrlarından biri olub, klassik janr kimi XVIII əsrdə formalaşmışdır. Üçhissəli silsilə təşkil edən sonata digər kamera-instrumental janrlardan (trio, kvartet, kvintet) fərqli cəhətləri ilə seçilir. Sonata bir və ya iki ifaçı üçün nəzərdə tutulur. Klassik musiqidə XVIII əsrdə yaranan sonata romantik bəstəkarların yaradıcılığında, eləcə də XX əsrin dünya musiqisində bir çox yeni xüsusiyyətlərlə zənginləşərək, dəyişikliklərə uğramışdır. İri formalı əsər kimi sonata janrı konsertlə yanaşı inkişaf etmiş, musiqi tarixində bəstəkarların yaradıcılığının yetkinlik dövrünün göstəricisi olmuşdur. Kiçik formalı pyeslərlə müqayisədə sonata janrı bəstəkarın daha geniş miqyaslı düşüncələrini əks etdirən və onun peşəkarlığını nümayiş etdirən nümunələrdir.

Məlum olduğu kimi, sonata silsiləli əsərin bir növü olub, burada hər hansı bir hissə sonata formasında yazılır. Azərbaycan bəstəkarlarının violin və fortepiano üçün sonataları haqqında açıqlamalar verməzdən əvvəl sonata formasının ilk nümunələrinə nəzər salmaq istərdik. Sonata formasının təşəkkülü dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin 1 və 2 saylı fantaziyaları, "Aşıqsayağı" triosu, "Koroğlu" operasının uvertürası, üçüncü pərdəyə giriş və "Çənlibel" xorunda özünü büruzə vermişdir. Bu nümunələr əsasında sonata formasının xüsusiyyətlərinin milli təfəkkür, xüsusən muğam dramaturgiyası ilə uzlaşaraq uyğunlaşması baş vermişdir. Musiqişünas professor Rəna Məmmədova "Azərbaycan sonatalılığı" məhfumunu işlədərək, onu bir tərəfdən sonatalılıq kontekstində daxil olan milli musiqimizin spesifik qanunauyğunluqları və digər tərəfdən milli zəmində professional Azərbaycan musiqi mədəniyyəti zəminində sonatalılığın yetişməsi kimi izah edir (Məmmədova, 1980: s.139). R.Məmmədova "Muğam-sonata qovşağı" adlı tədqiqat işində yazır: "Sonata formasına yiyələnmək həmişə üslub yetkinliyinin, bəstəkar sənətkarlığının göstəricisi olmuşdur. Sonata formasının imkan və zənginliyi onun mahiyyətini təşkil edən dialektik təfəkkür məntiqində, fəlsəfi məzmun dolğunluğunda və gerçəkliyi əks etdirmək çevikliyindədir... Milli üslubun yaranma mərhələləri (xüsusən yeni-yeni janrların meydana gəlməsi) özünü elə əsərlərdə xüsusilə qabarıq tərzdə göstərirdi ki, orada sonata formasının qanunauyğunluqları bu və ya başqa dərəcədə təzahür edə bilsin". (Məmmədova, 1980: s.139).

Azərbaycan fortepiano musiqisində sonata janrının ilk nümunələri 1940-cı illərdə yaranmışdır. 1940-cı ildə Qara Qarayevin fortepiano üçün birhissəli sonatası və 1943-cü ildə üçhissəli a-moll sonatınası yazılıb ərsəyə gəlmişdir. Daha sonra Fikrət Əmirovun fortepiano üçün "Romantik sonata"sı (1946) və Əşrəf Abbasovun sonatası yaranmışdır.

Violin və fortepiano üçün ilk sonataların yaranması da həmin dövrə aiddir. 1944-cü ildə bəstəkar Elmira Nəzirova violin və fortepiano üçün Azərbaycan kamera-instrumental musiqisi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

tarixində ilk sonatanı bəstələmişdir. Bu əsərin violin və fortepiano üçün sonatanın ilk nümunəsi olduğunu nəzərə alıb, qısa bir açıqlama vermək istərdik. Sonatanın I hissəsi (*Allegro*, D-dur) sonata formasının ənənəvi sxeminə uyğundur. Forteplanonun qısa dördxənəli girişindən sonra başlanan əsas mövzu girişin triolu fonunda lirik bir mahnı kimi səslənir. Həzin, $\frac{3}{4}$ ölçülü əsas mövzu ilə köməkçi mövzu arasında bir qədər təzad hiss olunur. Bu mövzu ritmik, obraz və tonallıq baxımından (f-moll) təzadlıdır. İşlənmə bölməsində bir qədər sxematiklik nəzərə çarpır. Repriza ixtisar edilərək, burada yalnız əsas tonallıqda əsas mövzu verilir. Sonatanın II hissəsi ənənəvi ağır hissədir (*Andante*, h-moll). Lirik, təmkinli mövzu getdikcə dramatik xarakter alır, kulminasiyaya çatdıqdan sonra yenidən sakitləşir. Sonatanın finalı (*Vivace*, D-dur) - ənənəvi rondo formasındadır. Oynaq refren rəngarəng epizodlarla növbələşir. Refrenin əsas xüsusiyyəti onun violin ədəbiyyatında tez-tez təsadüf edilən *perpetuum mobile* üslubunda yazılması, ifaçıdan texniki bacarığın tələb edilməsidir. Onu da qeyd etməliyik ki, sonatanın finalında bəstəkar fortepiano partiyasında maraqlı passajlar, tokkatalı epizodlar tətbiq etmişdir.

Süleyman Ələsgərovun 1946-cı ildə bəstələdiyi violin və fortepiano üçün h-moll sonatasında milli köklərlə bağlılıq özünü qabarıq şəkildə büruzə verir. Bu əsərin violin partiyasını S.L.Bretanitski, fortepiano partiyasını isə bəstəkar B.İ.Zeydman redaktə etmişdir. Əsərin ilk ifaçıları S.L.Bretanitski (violin) və V.İ.Kozlov (forteplano) olmuşdur. Sonata üç hissədən ibarətdir. I hissə (h-moll) sonata formasındadır. Burada əsas mövzu şur, köməkçi mövzu segah məqamına əsaslanır. Sonatanın II hissəsi “İntermesso” adlanır. Bu hissə üçhissəli formadadır və orta hissədə “Çahargah” muğamının intonasiyaları verilir. Koda isə segah intonasiyalarına əsaslanır. Sonatanın finalı (H-dur) cəld ifa olunur və Elmira Nəzirovanın sonatasında olduğu kimi *perpetuum mobile* xüsusiyyətləri verilir. Violin partiyası *spiccato strixi* ilə ifa edilir. Əsas mövzu rast məqamına əsaslanır. Burada ifa baxımından əsas çətinlik finalın sonata formasının reprizasında kodadan əvvəlki passajlarıdır.

Azərbaycan kamera-instrumental musiqisində bu dövrdə sonatina janrına da müraciət edilir. 1947-ci ildə Cahangir Cahangirov violin və fortepiano üçün sonatinanı bəstələyir. Bu əsərdə milli musiqiyə bağlılıq özünü qabarıq şəkildə büruzə verir və Avropa aləti üçün yazılan bu sonatinanın üçüncü hissəsi Rondo (D-dur) milli musiqi aləti – tar üçün işlənmiş və peşəkar tarzənlərin repertuarına, eləcə də pedaqoji repertuara daxil edilmişdir.

C.Cahangirovun sonatinası üçhissəlidir. I hissə (*Allegro con fermezza*, d-moll) tempi, canlı və dinamikdir. Sonatinanın II hissəsi – (*Largo*, F-dur) ağır, təmkinli və lirik olub, I hissə ilə təzadlıdır. Silsilənin dramaturji mərkəzi – III hissə Rondodur (D-dur). Bu hissə son dərəcə parlaq, *Allegro con brio* tempində ifa edilir. *Spiccato (senza sordino)* ifa edilən hərəkətli mövzu – refren müxtəlif xarakterli epizodlarla növbələşir.

Sonatinanın I hissəsi güclü *fortissimo* ahəngində 10 xənəli fortepiano girişi ilə açılır. Violin partiyasında ifa olunan əsas mövzi bəmdə səslənir, ölçü tez-tez dəyişilir. Əsas mövzunun lad əsasını re-mayəli şur təşkil edir. Sonatina sonatadan kiçik olduğu üçün burada I hissədə mövzuların gərgin, dramatik inkişafı verilmir. Sadəcə əsas və köməkçi mövzular qarşı-qarşıya qoyulur. İncə və məlahətli köməkçi mövzu (a-moll, *Meno mosso*) – şur məqamına əsaslanan improvizasiya xarakterli təsnifi xatırladır. Xanələrarası sinkopa və triol ritmik fiquru mövzuya improvizasiya xarakteri verir. Köməkçi mövzu *dolce* ifa edilir. Əsas mövzu ilə müqayisədə köməkçi mövzu daha inkişaflıdır. Belə ki, ekspozisiyada lirik obraz üstünlük təşkil edir. Köməkçi mövzu sadə üçhissəli formadadır və onun reprizası variasiya edilmişdir. Violin partiyasında hədsiz dərəcədə zildə səslənən zərif melodiyanı fortepiano sanki arfada səslənən



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

passajlarla (arpeciolarla) müşayiət edir. Violin partiyasında hətta üçüncü oktavanın Iya səsi eşidilir. Sonatınanın işlənmə bölməsində (*Allegro con fuoco*) möhtəşəm *fortissimoda* ikili notlar verilir. Bu ikili notlar fortepiano unisonu fonunda səslənir. Forteplano sanki virtuozluq baxımından violin ilə yarışır. Reprizada bütün mövzular əsas tonallıqda keçir.

Sonatinanın II hissəsi *pianissimoda* səslənən ağır baslar fonunda giriş mövzusu ilə (F-dur) açılır. İfadəli və violinin bəm səslənişində verilən tutqun, kədərli mövzu improvizasiya xarakteri daşıyır. Ostinat müşayiət fonunda səslənən bu melodiya getdikcə dramatikləşərək, kulminasiyada çox zildə fortepiano üst səsi ilə *feroce* səslənir. Sonatinanın II hissəsinə muğamda olduğu kimi tədricən zilə qalxma, fazalı inkişaf yolu ilə kulminasiyanın əldə edilməsi səciyyəvidir. Onu da qeyd etməliyik ki, sonatinanın II hissəsinin forteplano partiyası da tədricən mürəkkəbləşir, çətin passajlarla səciyyələnir. Bu hissənin sonunda konsert janrında olduğu kimi, kadensiya verilərək, solistin virtuozluğunu nümayiş etdirir. Bəstəkar bunu *Cadenza ad libitum* remarkası ilə qeyd edir. Kadensiya çahargah məqamına əsaslanır. Sonatinanın III hissəsi-(Rondo D-dur) *Allegro con brio* tempində ifa edilir. Bu, klassik rondo-sonatadır. Refren (a) fasiləsiz hərəkətə əsaslanaraq, *spiccato (senza sordino)* ifa edilir. Birinci epizod intonasiya baxımından refrenə yaxın olub, məqam əsasına görə də onunla eynidir.

Violin və forteplano üçün sonatalar sırasında Qara Qarayevin 1960-cı illərdə məşhurlaşan d-moll sonatası tanınmış musiqiçi, gözəl pianoçu və konsertmeyster kimi məşhur olan Vladimir Mixayloviç Kozlovun xatirəsinə həsr edilmişdir. Sonata ilk dəfə 1964-cü ildə violin ifaçısı Sərvər Qəniyevin və pianoçu Zöhrab Adıgözəlzadənin ifasında səslənmişdir. Q. Qarayevin sonatası dörd hissəlidir. Memorial janrda və neoklassik üslubda yazılmış bu proqramlı sonatada hissələrə sərlövhələr verməklə (II hissə - "Reçitativ və Andante", III hissə - "Pastoral", IV hissə - "Fantaziya") bəstəkar əsərin faciəvi məzmununu daha dərinlən açmağa nail olmuşdur. Proqramlı sərlövhələr əsərin dərin faciəvi məzmununu açmağa kömək edir. Qarayevin bu sonatası artıq ifa olunduğu ilk günlərdən dövrü mətbuatda, daha sonralar elmi ədəbiyyatda təhlilini almışdır. Belə ki, musiqişünas Lidiya Məlikovanın "Qara Qarayevin yeni sonatası" adlı məqaləsində və 1970-ci illərdə sonata Tohid Quliyevin "Kamanlı alətlər üçün Azərbaycan kamera-instrumental və konsert musiqisi" tədqiqat işində işıqlandırılmışdır (5). Tədqiqatçı bu sonatada XVII-XVIII əsr musiqi sənətinin bəzi prinsiplərinin, eləcə də Sergey Prokofyevin üslubunun təsirini qeyd etmişdir.

Ümumiyyətlə, 1970-ci illərdə Q. Qarayevin violin və forteplano üçün d-moll sonatası həmişə diqqət mərkəzində olmuşdur. Rus musiqişünası S. Qureyev "Qara Qarayevin 1960-cı illər kamera-instrumental əsərləri" adlı elmi məqaləsində bu sonatanın üslub xüsusiyyətlərini hərtərəfli işıqlandırmış və klassik sonatalarla olan sintezi ətrafında açıqlamalar vermişdir. Çox maraqlıdır ki, S. Qureyev rus musiqişünası olsa da, sonatada Azərbaycan milli musiqisi, xüsusən muğam və mərasim musiqisinin intonasiya xüsusiyyətləri ilə bağlılıq məsələlərini (xüsusən ikinci hissə- Reçitativ) işıqlandırır. Andante-də barokko üslubunun təsiri, sonatanın III hissəsi – "Pastoral"-da *siciliana* janrının tətbiqinin Qarayev yaradıcılığında klassikaya qədərki formaların assimilyasiyasının yeni aspekti olduğu göstərilir.

Məlumdur ki, Q. Qarayevin violin və forteplano üçün sonatasının yaranması 1960-cı illərə təsadüf edir və bu dövr, ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisində yeni bir mərhələni təşkil edir. Tam yeni bir ab-hava, gənc bəstəkarlar nəslinin meydana çıxması, yeni üslub axtarışları bu onilliyi səciyyələndirən əsas cəhətlərdir.

Nəzərə çatdıraq ki, Q. Qarayevin violin və forteplano sonatası ilə eyni onillikdə - 1960-cı illərin ortasında Q. Qarayev yaradıcılığının zirvəsi olan III simfoniya (1964) yaranmışdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Q.Qarayevin violin sonatası isə bu illərdə bəstəkarın yaradıcılığına epigraf əhəmiyyəti kəsb edərək, sanki bəstəkarın bu dövrdəki gərgin axtarırlarının bünövrəsini qoymuş oldu. Məhz bu sonatadan bir neçə il sonra yaranan Q.Qarayevin violin və fortepiano üçün d-moll sonatası isə bəstəkarın yaxın həmkarı, gözəl ifaçı V.Kozlovun vəfatı ilə bağlı keçirdiyi kədərli hissləri ifadə edirdi. Eyni zamanda sonatanın dramatik, faciəvi məzmunu həm də bəstəkarın daxili aləmindəki hisslərdən və duyğulardan irəli gəlirdi. Musiqişünas professor Zümrüd Dadaşzadə Qara Qarayevin yaradıcılığında 1960-cı illəri belə səciyyələndirir: “Bu onilliyin əvvəli sənətkarın yaradıcılığında, şübhəsiz, onu böyük əziyyətlərə düşər dərin böhran dövrüdür”. (Dadaşzadə, 2003: s.260)

Belə ağır, çətin və ziddiyyətli bir dövrdə yaranmasına baxmayaraq, violin və fortepiano üçün sonata Q.Qarayev üçün bir çıxış nöqtəsi oldu. Sonatanı dinlədikcə, burada həm gərginlik, həm də əzab və kədər hiss edirik. Bəzən işıqlı kədəri əks etdirən səhifələrlə rastlaşırıq. Maraqlıdır ki, sonatanın üç son hissəsi ardıcıl olaraq ağır tempdə verilir və bu dinləyicidə sanki sakitlik yaradır. Dramatizm getdikcə artaraq, son hissədə faciəvi hisslər açılır. Bəstəkar sonatanın birinci hissəsinin sonata formasında olmasına baxmayaraq, onu da *Moderato* tempində təqdim edir. Birinci hissədə ənənəvi işlənmə bölməsi yoxdur, onu sadəcə reprizaya keçid əvəzləyir. Sonatanın Reçitativ və Andante hissəsində reçitativ əsl muğam improvizasiyası üslubunda şərh olunur. Eyni zamanda oxşama, ağı xüsusiyyətləri də özünü büruzə verir. Eyni bir istinad pilləsi ətrafında gəzişmə, Çahargah muğamına xas olan intonasiyalar, *lamento* üslubunda səciyyəvi xromatizmlərlə hərəkət bir növ kədərli bir obrazı yaradır.

Sonatanın dramaturgiyasında üçüncü hissə - Pastoral mühüm əhəmiyyət daşıyır. Xarakter və obraz baxımından bu Pastoral bir qədər “İldırım yollarla” baletindən poetik “Laylay”a, “Don Kixot” filminə musiqi və eyniadlı simfonik qravürlərdən “Aldonsa”ya yaxındır. *Surdina* ilə (*con sord.*) ifa olunan melodiya 6/8 ölçüdə dəqiq nizamlanmış akkordların fonunda səslənir. Qədim italyan sicilianası ritmi çox kövrək və zərif olub dinləyicini xəyallar dünyasına aparır. Burada gözəçarpan ilk məqam Q.Qarayevin saf, ülvi mövzularına xas olan sadəlikdir.

Sonatanın finalı – “Fantaziya” – bütün silsilənin kulminasiyasıdır. Burada passakaliya janrının xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. Mövzu “Vladimir” adının anaqramına uyğun verilir. Hərfi səslərdən qurulmuş melodiya variasiya edilir. Bu mövzu *Largo* tempində fortepiano ahəngində səslənərək sanki bəstəkarın ona çox əziz olan bir şəxslə vidalaşacağından xəbər verir. Ciddi üslubda polifoniyaya yaxın olan mövzu on variasiya və kodada inkişaf edir və bu inkişafın əsasında polifonik üsullar dayanır. Sonatadakı *spiccato* və *detache* kimi ifa ştrixlərindən geniş istifadə olunub.

1960-cı illərdə violin ədəbiyyatını zənginləşdirən daha bir əsər Azər Rzayevin sonatası olmuşdur. A.Rzayevin violin və fortepiano üçün sonatası (1961) gözəl violin ifaçısı olan bəstəkarın fərdi üslubunu təsdiqləmişdir. Sonata e-moll kamera janrına aid olmasına baxmayaraq, burada konsert janrının da bir sıra xüsusiyyətləri cəmləşir. Ənənəvi sonata formasında yazılmış birinci hissə lirik monoloq şəklindədir və bu xüsusiyyət sonrakı hissələrdə davamını tapmışdır. Bu konsertdə aşıq musiqisi və xalq rəqslərinin xüsusiyyətləri verilir.

Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin inkişafında çox mühüm xidmətləri olan Tofiq Bakıxanov bütün yaradıcılığı boyu violın və fortepiano üçün sonata janrına müraciət edərək, bu sahədə çox məhsuldar işləmişdir. Bəstəkar sonata janrına ilk dəfə 1970-ci ildə müraciət etmişdir. Violin və fortepiano üçün 1 saylı F-dur sonatası 1971-ci ildə Sərvər Qəniyev və Zöhrab Adıgözəlzadənin ifasında səslənmişdir. Sonatanın birinci hissəsi *Andante maestoso*



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

üçhissəli, final-*Allegro* isə rondo-sonata formasındadır. Sonatada milli kolorit çox qabarıq verilmişdir. Bəstəkar ümumilikdə 13 sonatanın müəllifidir. Bir sıra proqramlı sonatalarla (“Romantik sonata”, “Xatirə”) yanaşı, T.Bakıxanov Azərbaycan, türk, iran, ərəb mövzuları əsasında sonatalar bəstələmiş, bu sonatalar “şərq sonataları” adını almışdır. Onu da qeyd etməliyik ki, bəstəkarın türk mövzuları əsasında violin və fortepiano üçün 5 saylı sonatası məşhur violin ifaçısı Sərvər Qəniyevə həsr edilib, ilk dəfə elə onun ifasında Ankarada səslənmişdir. 11, 12 və 13 saylı sonataları “Xatirə” adlanır. 6 saylı sonata iran, 8 saylı sonata isə Azərbaycan xalq musiqisi əsasında bəstələnmişdir. T.Bakıxanovun kamera-instrumental musiqiyə belə möhkəm bağlılığının əsas səbəbi peşəkar violin ifaçisi olmasındadır.

Bəstəkarın türk mövzularına bəstələdiyi orijinal 5 saylı sonatası müəllifin Türkiyədə olduğu dövrdə bəstələnmiş, onun mövzuları türk bəstəkarı Müzəffər Sarısözün “Türk xalq mahnıları” toplusundan götürülmüşdür. Ritmik baxımdan bunlar çox mürəkkəb mövzulardır. İran xalq melodiyları əsasında 6 saylı sonata (1991) xalq musiqisi nümunələrinin rəngarəng transformasiyasını nümayiş etdirir. Sonatanın birinci hissəsində “Rəftəm ki, rəftəm” iran xalq mahnısı, ərəb mövzularına 7 saylı sonatada isə Yaxın Şərqdə məşhur olan “Şələbiyyə” mövzusu istifadə edilmişdir. Bəstəkarın violin və fortepiano üçün “Romantik” sonatasında isə romantik bəstəkarların təsiri duyulur. Sonata üçün ənənəvi quruluş burada bir qədər başqa şəkildə şərh edilir: *Moderato, Andante və Allegro*.

Onu da qeyd etməliyik ki, bəstəkar violin və fortepiano üçün sonatalarla yanaşı, violonçel və fortepiano üçün bir neçə sonata bəstələmişdir. Bu sonatalarda violonçel alətinin kantilen imkanları çox gözəl nümayiş etdirilmişdir.

Azərbaycan kamera-instrumental musiqisində Arif Məlikovun solo violin üçün sonatası da (1980) özünəməxsus yer tutur. Son onilliklərdə Azərbaycan bəstəkarları əsasən sonatina janrına müraciət etmişlər. Azər Rzayevin 1990-cı ildə, Rəna Qədimovanın 2002-ci ildə yazdığı sonatinaları buna nümunə ola bilər.

Yarandığı dövrdən asılı olmayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının sonata janrında yaratdığı bütün əsərlərdə milli musiqinin ənənələri yaradıcı şəkildə istifadə edilmişdir.

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

1. Azərbaycan musiqi tarixi - IV cild. Bakı: Elm, 2019, 823 s.
2. Qara Qarayevin violin və fortepiano üçün sonatası barədə seçilmiş məqalələr. Bakı: 2018, 88 s.
3. Dadaşzadə Z. A. Axı biz də dünyanın bir hissəsiyik. ...– Qara Qarayev. Oçerklər. Bakı: Çinar-çap. 2003, 260 s.
4. Məmmədova R. A. Muğam-sonata qovşağı. Bakı: Işıq, 1980, 139 s.
5. Məlikova L. “Qara Qarayevin yeni sonatası”. “Bakı” qəzetində (rus dilində) 1964-cü il 20 dekabr.
6. “Вопросы теории и эстетики”. Редколлегия: А.А.Гозенпуд, В.В. Смирнов, Л.Н. Раабен (отв. редактор) Выпуск 13, 1974.
7. Кафарова З.Г. Тофик Бақыханов. – Баку: Ишыг, 1980, 75 с.
8. Кулиев Т.А. Азербайджанская камерно-инструментальная музыка для смычковых инструментов. Баку: Азернешр, 1971, 125с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

TÜRK HALK OYUNLARI İCRASINDA KULLANILAN TERİMLER

Kürşad GÜLBAYAZ*

Özet

Türk halk oyunlarının halen çözümlenememiş konularından bir tanesi de “terminoloji” sorunudur. Halen terminolojik olarak bir birlik ve beraberlik sağlanamamıştır. Bu durum hem bilimsel alanda hem de icra alanında birçok sorunu da beraberinde getirmektedir. Bilimsel alanda birikimlerin okuyucuya ve dinleyiciye aktarılmasında güçlük yaşanmakta, icra alanında ise oyun öğretimi esnasında terminoloji karmaşası ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Çalışmamız nitel bir çalışma olup literatür taraması yöntemi ile kaynak ve dokümanlar incelenmiş aynı zamanda gözlem ve tecrübe ile desteklenmiştir. Yapmış olduğumuz çalışmalar neticesinde Türk halk oyunları terimleri üzerine az da olsa yapılmış tezlerin ve birkaç kitabın haricinde başka bir kaynak bulunamamıştır. Ayrıca sunulmuş bir adet bildiri bulunmakla birlikte maalesef bir makaleye ise rastlanmamıştır. Yapılan bu çalışmalar ise genel olarak halk oyunlarında kullanılan giysi, müzik, yöre, oyun ismi, kullanılan araçlar, komutlar, nidalar vb. içeriklidir. Halk oyunlarının icrasında kullanılan terimler üzerine bir çalışmaya ise rastlayamadık. Bu terimlere sadece birkaç tez içerisinde değinildiğini gördük.

Halk oyunlarında her ne kadar tüm vücut kullanılsa da terminoloji sorunu en çok ayak hareketlerinde yaşanmaktadır. Bu yüzden çalışmamızda ayak hareketleri üzerinde durulmuş, hareketlerin isim ve anlamlarına yer verilmiştir. Bu hareketler fotoğraflarla desteklenerek anlaşılabilirliği artırılmıştır. Aynı zamanda yanlış kullanılan terimler ve tanımlara da yer verilmiştir. Bu tarz bir çalışmanın ilk olması nedeniyle alana katkı sağlayacağı kanısındayız.

Anahtar Kelimeler: Türk halk oyunları, dans, halk bilimi, terim, terminoloji.

TERMS IN PLAYING TURKISH FOLK DANCES

Abstract

One of the still unresolved issues of Turkish folk dances is the “terminology” problem. There is still no unity in terms of terminology. This raises many problems both in the scientific and enforcement field. This causes difficulties in conveying the scientific knowledge to the readers and listeners. In addition, there is a confusion of terminology between the teacher and the student during dance teaching in the field of performance.

Our study is a qualitative study and resources and documents were examined with the literature review method and also supported by observation and experience. As a result of our studies, we could not find any other source other than a few theses and a few books on the terms of Turkish folk dance. On the other hand, although there was only one paper submitted, we could not find any article. These studies generally include music used in folk dances, clothing, region, dance name, dance section, tools used, commands, exclamations, etc. We could not find a study on terms used in the performance of folk dances. We have seen that these terms are mentioned in just a few theses.

Although the whole body is used in folk dances, the terminology problem is mostly experienced in foot movements. Therefore, our study focused on foot movements and included the names and meanings of the movements. These movements are supported by photographs and their clarity is increased. Misused terms and definitions are also included. I believe that this study will contribute to the field with the effect of being the first.

Keywords: Turkish folk dances, dance, folklore, term, terminology.

* Doç. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, kursadgulbeyaz@hotmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Giriş

Türk halk oyunları bilindiği gibi en önemli kültür unsurlarımızdandır. Buna rağmen bu güne kadar yapılan çalışmaların çoğunluğunun “genel kapsamda” yapıldığını, özellikle konularda ise yapılan çalışmaların çok fazla olmadığını görmekteyiz. Türk halk oyunları alanında özellikle çalışmaların yapılmamış olmasından dolayı çözüme kavuşturulmamış konuları bulunmaktadır. Bu konulardan bir tanesi de “terminoloji” sorunudur. Çünkü halen terminolojik olarak bir birlik ve beraberlik sağlanamamıştır. Bu da hem bilimsel alanda hem de icra alanında birçok sorunu beraberinde getirmektedir. Bilimsel alanda bilgi ve birikimlerin okuyucu ve dinleyiciye aktarılmasında, icra alanında ise özellikle oyun öğretimi esnasında farklı terimlerin kullanılmasından dolayı öğretici ile öğrenci arasında terminoloji karmaşası yaşanmaktadır.

Halk oyunlarında henüz bir terminolojinin oluşturulamamış olmasından dolayı bilim adamları birikimlerini düzgün aktaramamaktadırlar. Aynı sorun icrada ve uygulama aşamasında da karşımıza çıkmaktadır. Oyun öğretimi esnasında hem öğretici hem de öğrenci kullanılan terimlerin farklı anlamlarından dolayı karmaşa yaşamaktadırlar (Yamaner, 2006:30-31)

Bilim anlatma, anlaşılma ve anlama üzerine kuruludur. Bu da kullanılan terime, tarife ve tasnife dayanır. Tüm bunların ışığında artık bir bilim dalı olarak nitelediğimiz “Türk Halk Oyunları” için terim/terminoloji sorununu ele almak ve çözümlenmek zorunluluk haline gelmiştir. Bu kapsamda çalışmamızda halk oyunları öğretimindeki ayak hareketlerinin herkesin anlayabileceği şekilde tanımlamaları yapılmıştır. Bu şekilde ayak hareketlerindeki kavram kargaşasına çözüm olacağı kanısındayız.

Türk Halk Oyunlarında Terminoloji Sorunu

Bilim öncelikle terim, tanım ve tasnife dayanmaktadır. Terimler zaman içerisinde ihtiyaçlar doğrultusunda çeşitli yeni anlamlar kazanırlar. Bu bağlamda terimin de farklı birçok tanımına rastlamakla beraber alanımızla ilgili en yakın tanımlar şu şekildedir: “Belli bir çalışma alanına, bilim ya da sanata özgü olup, tek anlamı bulunan sözcük ya da kavram” (Yeni Kültür Ansiklopedisi, 2002:17). “Bilim, sanat, meslek dallarıyla veya bir konu ile ilgili özel ve belirli bir kavramı karşılayan kelime” (www.sozluk.gov.tr, Erişim Tarihi 01.04.2021). Yine aynı sözlükte terminoloji için ise “terim bilimi” tanımı yapılmaktadır.

Türk halk oyunlarının hem bilimsel hem de icra yönü bulunmaktadır. Yaptığımız araştırma ve çıkarımlar halk oyunlarının hem bir bilim dalı hem de bir sanat olduğu gerçeğini ortaya koymuştur (Yamaner, 2006:2). Bilimsel bir ortamda aktarılacak bilginin veya tartışmanın verimli olabilmesi, herhangi bir konunun öğretim yoluyla aktarılması ve bilimsel bir araştırmanın amacına ulaşmada başarılı olabilmesi, terim ve kavramları doğru bilmekle ve terminolojiyi doğru kullanmakla mümkündür (Pelikoğlu, 2010:81). Terimlerin doğru ve yerinde kullanılması hem pratikte hem de yazıda anlatılmak istenilenin sağlıklı bir şekilde aktarılması ve anlaşılması açısından yarar sağlamaktadır (Murtezaoğlu, 1992:93).

Günümüzde halk oyunları üniversitelerde lisans, yüksek lisans ve doktora programı olan bir alan olmanın yanı sıra diğer programlarda da zorunlu veya seçmeli ders olarak da okutulmaktadır. Bununla birlikte örgün ve yaygın eğitim kademesinin tüm aşamalarındaki okullarda, kurum, kuruluş ve derneklerde çok geniş insan toplulukları tarafından da yoğun ilgi görmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dinamik bir yapıya sahip olan Türk halk oyunları halen usta çırak ilişkisi içinde öğrenilmekte ve öğretilmektedir. Bu eserin alandaki önemli bir eksiği giderecek özelliklere sahip olduğu kanaatindeyiz. Kitabımızda halk oyunlarımızı tanıtabilecek, öğrenme, öğretme, araştırma, inceleme ve sahneleme safhalarında çalışan bilim adamı ve uzmanlara ışık tutacak; halk bilimi, giysi, müzik, hareket, sahne, ışık, dekor, makyaj gibi alanlardaki terimlere yer verilmiştir. (Şenol, 1989:3-4).

Halk oyunlarının gelmiş olduğu bu durum sevindirici olmakla birlikte özellikle terimlerin yanlış kullanılması konusu ve kavram kargaşasının var olduğu da bir gerçektir. Halk oyunlarının teorik anlamda ele alınma geçmişinin çok da eski olmamasından dolayı kavram kargaşası yaşanmakta, bu da terimlerin kişilerce aynı anlamı ifade etmemesine neden olmaktadır (Murtezaoğlu, 1992:1).

Çalışmalarımız sırasında karşılaşılan en büyük zorluklardan bir tanesi Türk halk oyunlarındaki terminoloji probleminin günümüze kadar halen çözüme ulaştırılamamış olmasıdır. Bu durumun önümüzdeki yıllar boyunca da süreceği öngörülmektedir. Çünkü terminoloji sorununun çözümü için yapıldığı savunulan yüksek lisans tez çalışmaları, kitap çalışmaları ile sözlük denemeleri maalesef ihtiyaçları karşılayabilir düzeyde değildirler. Bu yüzden daha kapsamlı, detaylandırılmış ve sözlük görünümünden kurtularak, gerçek tartışmalara ve kullanıma yönelik yapılacak terminoloji çalışmalarına ihtiyaç duyulmaktadır (Ödemiş, 2018:281).

Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Terim ve Tanımlamalar

Günümüze kadar yapılmış çalışmalarda terminolojik olarak iki temel esas alınmıştır. Bir tanesi tıp ve anatomik terimlerin tercih edildiği çalışmalar diğeri ise geçmişten günümüze gelen terimlerin kullanıldığı çalışmalardır. Nihal Ötken sanatta yeterlik tezinde ve diğer çalışmalarında, Sonay Ödemiş ise yüksek lisans tezinde tıp ve anatomi terminolojini kullanmışlardır. Şenol (1989), Murtezaoğlu (1992), Alınca (2005), Gülbeyaz (2005), Uzunkaya (2005), Yamaner (2006) ve diğerleri ise çalışmalarında geçmişten süre gelen terimleri tercih etmişlerdir.

Ötken çalışmalarında tıp terminolojisi kullanmasını şu şekilde açıklamaktadır: Çalışmamız halk oyunları hareketlerinin anlatımları yazılı bir terminolojiye sahip olmadığı için tıp dünyasının da kullandığı uluslararası geçerliği olan terimler kullanılarak, anatomik dille yapılmıştır. Halk oyunları ve tıbbın ortak noktası insan vücudu ve hareketlerdir. Bu açıdan anatomik terimlerin kullanılması tercih edilmiştir. Kinesiyoloji (hareket bilimi) başlığı altında spor bilimleri fakülteleri ile beden eğitimi ve spor yüksekokulunda okutulan ve aynı zamanda tıp alanında hareketlerin anlatımında kullanılan anatomik terimlerin, Türk halk oyunlarında kullanılmasının tamamen bu çalışmaya özgü olduğu düşünülmektedir (Ötken, 2002; Ötken, 2011). Esas olarak insan vücudundaki hareketlerin en başarılı bir şekilde anlatımının ve tarifinin tek yolu bize göre tıp, dolayısıyla da Anatomi Bilimidir (Ödemiş, 2012:5).

Tıp ve anatomi her ne kadar halk oyunları ile ortak olarak insan vücudunu kullansalar da halk oyunları camiası tıp literatürüne sahip değildirler. Bundan dolayı tıp literatürü kullanılarak yapılan çalışmaların okunmasında ve anlaşılmasında zorluk çekildiği aşikârdır. Aynı zamanda halk oyunları ve tıp farklı, birbirinden bağımsız birer bilim dalı olduklarından dolayı aynı literatürü kullanmak zorunda olmadıkları düşüncesindeyiz. Buna bağlı olarak kullanacağımız terminoloji geçmişten günümüze kadar ortak kullanılan ve halk oyunları camiası tarafından da rahatlıkla anlaşılacak bir terminoloji olacaktır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Halk oyunlarının bilimsel tarafının olduğu kadar icra yönünün de olduğunu yukarıda bahsetmiştik. Bir gerçek vardır ki halk oyunlarının en yaygın olarak kullanılan yönü uygulamadır. Uygulamadaki gerçek ise anlamak ve anlaşılmasıdır. Yani karşımızdaki kişi bizim neyi kast ettiğimizi anlarsa, onu uygulaması da o denli rahat ve çabuk olacaktır. Bu şekilde de başarıma süresi kısalacak ve başarı oranı ise artacaktır.

Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Ayak Hareketlerinin Tanım ve Tarifleri

Türk halk oyunları yaygın ve örgün eğitimin tüm kademelerinde yer alan öğrencilerin yanı sıra kurum, kuruluş ve dernekler vasıtasıyla eğitim kademesinin dışında kalan insanlar tarafından da kullanılmaktadır. Bu kadar geniş bir kitleye hitap eden halk oyunlarında kullanılan terimlerin açıklaması da bu kitle göz önüne alınarak yapılmıştır.

Türkiye genelinden 500’ü aşkın halk oyunu incelenmiş ve sonuçta temel olarak basma, sekme, çift düşme ve çökme hareketlerinin ortak olarak kullanıldığı görülmüştür (Gülbeyaz, 2005:262). Türk halk oyunlarındaki ana türlerde (karşılama ve horalar, bar, halay, horon, zeybek) vücut kullanım teknikleri ve genel hareket özellikleri birbirlerinden farklı olmakla beraber ayak hareketleri ortaktır. Bu gerçekten yola çıkarak çalışmamız tüm türlere ait oyunlarda ortak olarak kullanılan ve terminoloji sorununun en çok yaşandığı ayak hareketleri üzerinde yapılmıştır.

Taban: “Ayağın alt yüzü, aya” (www.sozluk.gov.tr Erişim Tarihi 11.05.2021). Ayak bileğinden alt tarafta kalan bölüme ayak, ayağın yere temas eden tüm yüzeyine ise taban denir.



Resim 1 ve 2: Taban

Topuk: “Ayağın yuvarlakça olan alt bölümü” (www.sozluk.gov.tr Erişim Tarihi 11.05.2021). Ayak tabanının arka kısmında kalan, taban boşluğuna kadar olan yuvarlak bölümdür.



Resim 3 ve 4: Topuk



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Pençe: Ayak tabanının, topuk bölgesinin ön tarafında kalan, taban boşluğunun bitiminden ön tarafa kadar olan kısmıdır. Halk oyunlarında birçok hareket pençede yapılırken yanlış olarak “ayakucu” kelimesi kullanılmaktadır.



Resim 5 ve 6: Pençe

Ayakucu: Ayak parmaklarının uç bölümüdür. Halk oyunlarında vücut ağırlığının olmadığı dokunma (öne, yana vb.) hareketleri genellikle bu bölümle yapılır. Uzun kaya (2005:14-15) bu bölümde yapılan harekete “dokunma hareketi” adını vermiş ve vücut ağırlığını taşımayan ayağın yerle temasının sağlanması hareketi olarak açıklamıştır. Dokunma terimini ise vücut ağırlığını taşımayan ayağın herhangi bir bölümünün yukarı çekilip aşağı indirilerek yerle temas ettirilmesi şeklinde açıklamıştır. Hâlbuki ayakucu ile yere dokunma hareketi, ayağı yukarı çekmeden de yapılabilmektedir.



Resim 7 ve 8: Ayakucu

Esneme: Pençe üzerinde yapılan, vücut ağırlığının bulunduğu ayak/ayaklar ile yapılan, ayak bileğinin desteği ile vücudun yukarı-aşağı taşınması ile yapılan hareketlerdir. Esneme hareketi hareketin esnek yapılabildiği estetik bir şekilde icra edilmesini sağlar. Uzun kaya (2005:17) vücudun bazı bölümlerinin zorlanarak uzatılması ve açılması olarak tanımlamıştır. Muhtemelen halk oyunlarında ısınma hareketleri yapılırken vücudun esnetilmesi (açma-germe) tanımlanmıştır. Halk oyunları icrasında bu anlam kullanılmamaktadır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Resim 9, 10 ve 11: Esneme Hareketi

Yaylanma/Kırma: Tabanda, vücut ağırlığının bulunduğu ayak/ayaklar ile yapılan, diz kapaklarının yardımı ile vücudun aşağı-yukarı taşınması ile yapılan hareketlerdir. Tek ayağın, diz kapağından arkaya doğru çekildiği harekete de kırma (arkaya çekme) denilmektedir. Halk oyunlarında “esneme” ile “yaylanma veya kırma” hareketleri karıştırılmaktadır. Esneme hareketi pençede ve bilek destekli yapılırken yaylanma veya kırma hareketleri tabanda ve diz kapağı destekli yapılmaktadır. Ayrıca esneme hareketinde ilk başlangıç hareketi yukarıya doğru yapılırken yaylanma veya kırma hareketinde başlangıç aşağıya doğru yapılır.



Resim 12, 13 ve 14: Yaylanma/Kırma Hareketi

Basma: Vücut ağırlığının bir ayaktan diğer ayağa aktarılması ile oluşan harekettir. Basma hareketi genel olarak topuktan tabana yapılmakla birlikte, direkt taban veya pençede de yapılabilir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Resim 15, 16 ve 17: Basma Hareketi

Yürüme: Basma hareketinin ritmik veya aritmik şekilde, ardışık olarak tekrarlanması sonucu ortaya çıkan harekettir. Yerinde mesafe alınmadan yapılabildiği gibi mesafe alınarak da yapılabilir. Halk oyunlarında genel olarak “adım” veya “adım almak” kelimeleri kullanılmaktadır. Hâlbuki yürüme hareketi mesafe alınarak yapılabildiği gibi yerinde veya geriye doğru da yapılabilir.



Resim 18, 19, 20 ve 21: Yürüme Hareketi

Koşma: Yürüme hareketinin hızlı bir şekilde yapılması ile ortaya çıkan harekettir. Hareketin büyüklüğüne göre içerisinde atlama veya sıçrama barındırabilir. Sekme ile koşma hareketlerinin başlama veya bitim zamanlarında, yürüme hareketi içerisinde basma hareketi görülür. Uzunkaya (2005:14-16) koşma ve yürüme hareketlerinin arasındaki farkı şu şekilde anlatmıştır: her iki hareketin arasındaki fark sadece Ayakların yere temas etme şeklindedir. Yürüme hareketinde tek veya iki ayak yere temas ederken koşma hareketinde sadece tek ayak yere temas eder hatta her iki ayağın havada olduğu zaman vardır.



Resim 22, 23 ve 24: Koşma Hareketi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Sekme: Vücut ağırlığının bir ayakta iken aynı ayakta, ayak vücudun yukarı atılması ve yerdeki ayağında da yerden kesilmesi ile oluşan harekettir. Tek ayakta yapılan esneme hareketinin büyük halidir. Aralarındaki fark ise esneme hareketinde ayağın yerden teması kesilmez fakat sekme hareketinde ise ayağın yerden temasının kesilmesi şarttır.

Halk oyunlarında yaygın olarak “Sekme + koşma + koşma” hareketlerinden oluşan kümeye de sekme denilmektedir. Hâlbuki sekme tek harekettir, yaygın kullanım şekli ise bir hareket kümesini ifade etmektedir. Ayrıca “yedili sekme” tabiri de kullanılmaktadır. Burada da daha uzun bir hareket kümesi için kullanılmaktadır. Bu her iki kullanım da yanlıştır.



Resim 25, 26 ve 27: Sekme Hareketi

Sıçrama: Sekme hareketinin büyüğüdür ve vücudun daha fazla bir kuvvetle yukarıya atılması ile yapılır. Halk oyunları da diğer dans disiplinlerinde olduğu gibi alt ekstremitenin yer ile temasının tamamen kesildiği hareket silsilelerine (kümelerine) sahiptirler. Alt ekstremitenin zeminle temasını tamamen kesme hareketi Hareket Portesi Notasyon Sistemi'nde sıçrama şeklinde isimlendirilmiştir (Ödemiş, 2012:176). Uzun kaya (2005:16) sıçrama için “ayaklarla, yeri kuvvetle ve ansızın teperek yukarıya doğru atılmak şeklinde tarif etmek mümkündür” demiş olmasına rağmen sıçrama hareketinde yere bir kuvvet uygulanmaz aksine vücut yukarıya atılır ve hareket ansızın değil bilinçli yapılır. Ayrıca Uzun kaya (2005:16) halk oyunlarında sıçrama hareketi için “zıplamanın hazırlık safhasının ve yerden yüksekliğinin çok az olanı şeklinde” tanımlarken bu hareket aslında sekme hareketini karşılamaktadır. Sıçramada yerde yükseklik daha fazla olmaktadır.



Resim 28, 29 ve 30: Sıçrama Hareketi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Zıplama: Sıçrama hareketinin büyüğüdür ve vücudun çok daha fazla bir kuvvetle yukarıya atılması ile yapılır. Esneme, sekme, sıçrama ve zıplama hareketleri temelde birbiri ile aynıdır. Hepsinde de ayak bileğinin desteği ile vücudu, ağırlığın olduğu ayak üzerinde yukarıya doğru itme hareketi ile oluşurlar. Yere düşme anlarında ise diz kapağından kırılarak hareket yumuşatılıp sonlandırılır. Sadece hareketin büyüklüğüne ve yerden temasın kesilme boyuna göre farklılık gösterirler.



Resim 31, 32 ve 33: Zıplama Hareketi

Atlama: Vücut ağırlığının bir ayaktan diğer ayağa, aya bileği ve dizin de yardımı ile taşınması sonucunda oluşan harekettir. Halk oyunlarında özellikle atlama hareketi ile zıplama ve sıçrama hareketleri karıştırılmaktadır. Aralarındaki en önemli fark atlama hareketinde vücut ağırlığının bir ayaktan diğerine taşınması (ayak değiştirmek) vardır fakat zıplama ve sıçrama hareketlerinde vücut ağırlığı aynı ayaktadır, ayak değiştirmesi yoktur. Aynı hataya Uzunkaya'da (2005:16) düşmüş; "halk oyunlarında atlama, zıplamanın mesafe alınan şekli" demiş ve atlama, zıplama, hoplama ve sıçrama hareketlerine aynı grupta yer vermiştir.



Resim 34, 35 ve 36: Atlama Hareketi

Çift Düşme: Vücut ağırlığının her iki ayakta olduğu halde, ayak bilekleri ve dizlerin de desteğiyle, ayakların yerden kesilecek şekilde, vücudu yukarı itme ve yine her iki ayak üzerine düşme hareketidir. Halk oyunlarında "çift" kelimesi kullanılır ve bazı hareketlerde hareket iki ayak üzerinde başlayıp yere iki ayakla düşülmeyen hareketler için de kullanılır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Çift düşmenin olabilmesi için hareketin başlangıç ve bitiminde vücut ağırlığının her iki ayakta olması şarttır.



Resim 37, 38 ve 39: Çift Düşme Hareketi

Çökme: Halk oyunlarında çökme veya çömelme kelimeleri kullanılmaktadır. Diz kapaklarından kırılarak vücudun yere taşınmasıdır. Vücut ağırlığı tek ayakta veya iki ayakta kalçaya oturularak, tabanda veya pençede, her iki dizin havada veya birinin yerde kullanıldığı farklı çökme hareketleri mevcuttur. Uzunkaya (2005:17) çökme hareketini ayaklar yerden kesilmeden, tam taban veya ayak pençeleri üzerinde, dizleri kırarak oturmak şeklinde tanımlamıştır. Şenol (1989:15) çökme hareketi için “çökmek” terimini kullanmış olup dizleri bükerek seviyeden aşağıya inmek diye de tanımlamış, ayakların bitişik, pençede, belden üst kısmın baş dâhil dik pozisyonda, tek veya topluca yapıldığından bahsetmiştir.



Resim 40, 41, 42, 43 ve 44: Çökme Çeşitleri



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dönüş/Dönme: Halk oyunlarında dönme veya dönüş kelimeleri ile isimlendirilen harekettir. Temelde vücudun yön değiştirmesidir. Teknik olarak bakıldığında farklı bir hareket yoktur. Yukarıda anlatılan hareket veya hareketlerle yönün değiştirilmesidir. Yön değiştirmenin çeyrek, yarım, tam tur gibi çeşitleri vardır. Dönme hareketinin ise yürümeli dönme, pençede dönme, sekmeli dönme, koşmalı dönme, atlamalı dönme, sıçramalı dönme gibi çeşitleri vardır.



Resim 45, 46, 47, 48 ve 49: Yürümeli Dönme Hareketi



Resim 50, 51, 52 ve 53: Pençede Çevirmeli Dönme Hareketi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Resim 54, 55 ve 56: Sekmeli Dönme Hareketi



Resim 57, 58, 59, 60 ve 61: Koşmalı Dönme Hareketi

Sonuç ve Öneriler

Tüm bilim dallarında olduğu gibi Türk Halk Oyunlarında da hem bilimsel hem icra alanında kullanılan terminoloji birliğinin sağlanması gerekmektedir. Özellikle akademisyenlerin gerek



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

derslerinde gerekse bilimsel yazılarında ortak terimleri kullanmaları çok önemlidir. Akademik ortamda (lisans, yüksek lisans ve doktora eğitiminde) terminolojiye dikkat edilmesi durumunda bu terimlerin zamanla tüm ülkeye yayılması kaçınılmaz olacaktır.

Türk halk oyunlarında ayaklarla temel olarak basma, esneme, yaylanma/kırma, sekme, sıçrama, atlama, çift düşme ve çökme kullanılmaktadır. Temel ayak hareketleri Türk halk oyunlarının tüm türlerinde ortak olarak kullanılmaktadır. Türleri birbirinden ayıran hareketlerin kendisi değil vücudun farklı kullanımı ve kullanım teknikleridir.

Türk halk oyunlarında tıp ve anatomi terimlerinin yerine toplumun tüm kesimleri tarafından anlaşılabilir terimler kullanılmalıdır.

Alanda yapılacak çalışmalar özellikle de yüksek lisans ve doktora tez çalışmaları genel değil özel (spesifik) alanlarda olmalıdır.

Kaynakça

ALINCA, Ahmet (2005). “Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Terim ve Tabirlerin İncelenmesi”, Sakarya Üniversitesi Sosyal İlimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

GÜLBELAZ, Kürşad (2005). “Türk Halk Oyunlarının Hareket Açısından Değerlendirilmesi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

MURTEZAOĞLU, Serpil (1992). “Türk Halk Oyunlarının Açıklamalı Terminolojisi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

PELİKOĞLU, Mehmet Can (2010). “Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı:18, Sayfa:81-89.

ÖDEMİŞ, Sonay (2012). “Halk Oyunları Notasyon Sistemi Denemesi Hareket Portesi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

ÖDEMİŞ, Sonay (2018). “Türkiye’de Geleneksel Danslar Alanında Yapılan Sistemik Çalışmalar”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul.

ÖTKEN, Nihal (2002). “Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

ÖTKEN, Nihal (2011). “Türk Halk Oyunları'nda Hareket Analizi”, Yalın Yayıncılık, İstanbul

ŞENOL, Ahmet (1989). “Türk Halk Oyunları Terimleri Sözlüğü”, Ankara.

UZUNKAYA, Eyüp (2005). “Halay Türü Oyunların Özellikleri, Dağılımı ve Hareket Yapılarının Analizi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

YAMANER, N. Hale (2006). “Türk Halk Oyunlarında Terminoloji Sorunu”, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Yeni Kültür Ansiklopedisi, 2002, İstanbul.

www.sozluk.gov.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

GAMBAR HÜSEYNLİ'NİN "EY GÖZLERİM GÖRMEDİN Mİ" ROMANSI

Lale REFİBEYLİ*

Özet

Azerbaycan'ın önde gelen bestecisi Gambar Hüseyinli'nin (1916-1961) eserleri milli müzik mirasında özel bir yere sahiptir. Bestecinin yaratıcı üslubu, ulusal değerlere bağlılık, halk müziğinin ve makamların, ritim, tını, biçimlendirici özelliklerini profesyonelce kullanma becerisi ile karakterize edilir.

G.Hüseyinli'nin vokal ve enstrümantal eserlerinde lirik aşk teması başrol oynamaktadır. Bununla birlikte, bestecinin hitap ettiği resim yelpazesi çok geniştir. Besteci, Azerbaycan'ın manevi zenginliklerini ve modern yaşamını yücelten renkli imgelerden oluşan bir dünya yarattı. Hem klasik, hem de modern şairlerin şiirlerine hitap ederek içten şarkılar ve romanslar yarattı. Bu açıdan G.Hüseyinli'nin Nizami Gencevi'nin şiir mirasına hitap etmesi dikkat çekir ve çeşitli yapıtlarla temsil edilir. Besteci, Nizami'nin şiir mirasından yararlanarak halk çalgıları orkestrası için "Yedi Güzell" (1941) dansını ve "Ey Gözlerim Görmedin mi" (1946) romansını yarattı. Bu eserler, Nizami Gencevi'nin vokal ve enstrümantal müzikteki lirik ve felsefi imgeler dünyasının güzel bir ifadesidir.

Azerbaycan müziğindeki gazel-romans türü 1940' yıllarda Üzeyir Hacıbeyli tarafından yaratılmış ve diğer bestecilerin eserlerine dahil edilmiştir. 1941'de Nizami'nin 800. yıldönümüne bağlı olarak ortaya çıkan romanslar, Ü.Hacıbeyli geleneklerini sürdürürken aynı zamanda her bestecinin yaratıcı üslubunun özelliklerini de somutlaştırır. Ulusal özellikler, doğrudan halk müziğinden gelen tonal yapı ve muğam, G.Hüseyinli'nin "Ey Gözlerim Görmedin mi" adlı romansın müzikal yapısında başrol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Nizami Gencevi, Gambar Hüseyinli, vokal müzik, gazel.

ABOUT QANBAR HUSEYNLI'S ROMANCE "DIDN'T YOU SEE, MY EYES"

Abstract

The works of the prominent Azerbaijani composer Gambar Mashadi Mukhtar Huseynli (1916-1961) have a special place in the national musical heritage. The composer's creative style is characterized by devotion to national values, the ability to professionally use the mode, intonation, rhythm, timbre, form-forming features of folk music.

The theme of lyrical love plays a leading role in G. Huseynli's vocal and instrumental works. However, the range of images addressed by the composer is very wide. The composer created a world of colorful images, glorifying the spiritual riches and modern life of Azerbaijan. He appealed to the poetry of both classical and modern poets and created heartfelt songs and romances. From this point of view, G. Huseynli's appeal to Nizami Ganjavi's poetic heritage attracts attention and is represented by several works. Taking advantage of Nizami's poetic heritage, the composer created the dance "Seven beauties" (1941) and the romance "Didn't you see, my eyes" (1946) for the orchestra of folk instruments. These works are a beautiful expression of Nizami Ganjavi's world of lyrical and philosophical images in vocal and instrumental music.

The ghazal-romance genre was created in Azerbaijani music by Uzeyir Hajibeyli in the 1940s and was included in the works of other composers. The romances that appeared in connection with the 800th anniversary of Nizami in 1941 continue the traditions of U.Hajibeyli, and at the same time embody the peculiarities of the creative style of each composer. National features, intonations from folk music, and mugam play a leading role in the intonation structure of G. Huseynli's romance "O my eyes, did you not see".

Key Words: Nizami Ganjavi, Gambar Huseynli, vocal music, ghazal.

* Gence Devlet Üniversitesi, öğretmen, doktora öğrencisi, lalarafibeyli@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Qənbər Məşədi Muxtar oğlu Hüseynlinin (1916-1961) yaradıcılığı milli musiqi irsində özünəməxsus layiqli yer tutur. Bəstəkarın yaradıcılıq üslubu üçün milli dəyərlərə sədaqət, xalq musiqisinin məqam, intonasiya, ritm, tembr, formayaradıcı xüsusiyyətlərindən peşəkarlıqla istifadə etmək bacarığı səciyyəvidir.

Qənbər Hüseynlinin vokal və instrumental yaradıcılığında lirik məhəbbət mövzusu aparıcı rol oynayır. Bununla belə, bəstəkarın müraciət etdiyi obrazlar dairəsi çox genişdir. Q.Hüseynli həm Azərbaycanın mənəvi sərvətlərini, həm müasir həyatını tərənnüm edərək, rəngarəng obrazlar aləmi yaratmışdır. Bəstəkar klassik şairlərin yaradıcılıq irsi ilə yanaşı, müasir şairlərin poeziyasına müraciət etmiş, qəlboxşayan mahnı və romanslar bəstələmişdir. “Q.Hüseynlinin “Ay işığında”, “İlk məhəbbət”, “Tellər oynasın”, “Tel nazik”, “Çeşmə başında” və s. mahnıları janrın inkişafında özünəməxsus yer tutur. Q.Hüseynlinin mahnılarının səciyyəvi cəhətləri ondadır ki, onlar ilk növbədə öz lirizmi, həzin, yaddaqalan intonasiyaları və xüsusilə, poeziya ilə musiqinin üzvi vəhdəti ilə fərqlənir” [Mahmudova, 2013: 46].

Q.Hüseynlinin yaradıcılığında Nizami Gəncəvinin yaradıcılığına müraciət diqqəti cəlb edir və bir neçə əsərlə təmsil olunmuşdur. O, Nizaminin poetik irsindən bəhrələnərək, xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Yeddi gözəl” rəqsini (1941), Nizaminin qəzəli əsasında “Ey gözüm, de görmədinmi” (1946) romansını yaratmışdır. Bu əsərlər Nizami Gəncəvinin lirik-fəlsəfi obrazlar aləminin vokal və instrumental musiqidə gözəl ifadəsidir.

Nizami Gəncəvinin 800 illiyinin Azərbaycanda təntənə ilə qeyd olunduğu dövrdə yazılmış bu əsərlərdə bəstəkar dahi şairin poetik irsinə öz yaradıcılıq prizmasından yanaşmışdır. “Yeddi gözəl” rəqsi Nizaminin eyniadlı poemasının ümumi ideyasının birhissəli orkestr pyesində tərənnümüdür. Bu proqramlı əsərdə bəstəkar xalq çalğı alətləri orkestrinin bədii-texniki ifaçılıq imkanlarından istifadə edərək, Nizaminin obrazlar aləmini, gözəllərin füsunkar rəqsini təcəssüm etdirməyə nail olmuşdur. Onu da deyək ki, Azərbaycan musiqisində Nizami mövzuları əsasında simfonik orkestr əsərlər üstünlük təşkil etsə də, Q.Hüseynlinin “Yeddi gözəl” rəqsi məhz Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnmiş əsərlərdən biri kimi musiqi tarixinə daxil olub, özünəməxsus ruhu və koloriti ilə fərqlənir.

Q.Hüseynlinin vokal yaradıcılığında da Nizami Gəncəvinin yaradıcılıq irsinə müraciət mühüm yer tutur və diqqətəlayiq nümunələrlə təmsil olunmuşdur. Bəstəkarın Nizaminin poeziyasına müraciət edərək yazdığı “Ey gözüm, de görmədinmi” romansı qəzəl-romans janrının banisi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirir.

Məlum olduğu kimi, məhz Ü.Hacıbəyli ilk dəfə olaraq, Nizaminin “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəlləri əsasında iki romans-qəzəl yaratmışdır. Bu vokal incilər görkəmli müğənni Bülbülün ecazkar ifasında səslənərək, Azərbaycan musiqi xəzinəsini bəzəmişdir. Təsadüfi deyil ki, Q.Hüseynli bu əsərlərdən ruhlanaraq, Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” romansına nəzirə yazmış, həmçinin, Nizamiyə həsr olunmuş “Romans” (sözləri Ə.Cəfərovundur) əsərini də bəstələmişdir [Abdullayeva, 2018: 278]. Bütün bunlar Nizami mövzularının və Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin Qənbər Hüseynli yaradıcılığı üçün nə qədər önəmli olduğunu göstərir.

Q.Hüseynlinin “Ey gözüm, de görmədinmi” romansında musiqinin olduqca maraqlı intonasiya xüsusiyyətləri özünü göstərir. Romansın intonasiya quruluşunda milli xüsusiyyətlər, bilavasitə xalq musiqisindən və muğamdan gələn intonasiyalar aparıcı rol oynayır. Bu romansında Azərbaycan xalq musiqisinin məqam-intonasiya, ritm, tembr,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

formayaradıcı xüsusiyyətlərindən peşəkarlıqla istifadə edən Qənbər Hüseynli maraqlı bir nümunə yaratmışdır.

Romansın poetik mətni Nizami Gəncəvinin aşağıdakı rübaisinə əsaslanır:

Ey gözüm, de görmədinmi, burdan canan gəldi-getdi,

Fəğan edib mən ağladım, yar gülüb yan gəldi-getdi.

Könlüm canın, canım könlün ətəyindən yapıdısa,

Heç baxmadı bu firqətə, yarım yaman gəldi-getdi.

Nizaminin lirik duyğularını əks etdirən şeirləri insanların sevgi hisslərinin tərənnümünə, onların mənəvi aləminin gözəlliyinin açılmasına yönəlmişdir. Filoloq-alim Həmid Araslıın yazdığı kimi, “Nizaminin qəzəllərində xalq nəğmələrində olduğu kimi, coşqun həyat hissi bu şeir incilərini oxucuya yüksək təsir edən sənət nümunəsinə çevirir” [Araslı, 1953: 8]. Bu sözləri Q.Hüseynlinin romansında istifadə olunmuş poetik mətnə də aid etmək olar. Poetik mətnə aşiqin öz yarını aaraması, onun vüsəlinin həsrətində olması və sevgi hisslərinin ifadəsi əksini tapmışdır.

Romansın poetik mətni musiqinin quruluşunu müəyyən edərək, melodik-intonasiya cəhətdən vəhdət təşkil edir. Burada görkəmli filoloq-alim Əkrəm Cəfərin bir fikrini xatırlatmaq istərdik. O, yazır: “Şeir, əlbəttə, musiqi deyildir, lakin müəyyən mənada musiqisiz də şeir yoxdur. Vəzn və qafiyə şeirin musiqisini yaradan iki mühüm amildir” [Əkrəm, 1977: 17]. Həqiqətən də nəzərdən keçirdiyimiz Q.Hüseynlinin “Ey gözüm, de görmədinmi” romansının mətnində şeirlə musiqinin dərin vəhdəti özünü aydın göstərir.

Romans çahargah məqamına əsaslanır. Bu məqamda qurulan melodiylara həyəcanlı xarakter xas olur ki, bu da məqamın quruluş xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsinə görə [Hacıbəyli, 2019], çahargah məqamının səs sırasında üç artırılmış sekunda intervalının olması artıq bu məqamın intonasiya quruluşuna gərginlik aşılayır. Bu baxımdan, çahargah məqamının xarakter intonasiyalarından romansda geniş istifadə olunur.

Musiqişünas-alim R.Zöhrabov Q.Hüseynlinin mahnı və romanslarının musiqi dilini xarakterizə edərək belə yazır: “Bu mahnıları bizə sevdiren nədir? Hər şeydən əvvəl cazibədar melodiya. Melodiyani mahnının canı hesab edənlər yanılırlar. Q.Hüseynli də gözəl melodiya ustasıydı. Onun qəlbədən gələn tərəneləri olduqca axıcı, emosional və tərəvətlidir. Onda xalq məqam intonasiya quruluşunun ən dərin qatlarına nüfuz etmək kimi xüsusi bir qabiliyyət vardır” [Zöhrabov, 1995: 45].

Bu xüsusiyyəti təhlil etdiyimiz romansın musiqi dilində də artıq romansın fortepiano girişindən başlayaraq izləyə bilərik. Qeyd etmək lazımdır ki, romansın fortepiano girişində “mi” mayəli çahargah məqamının bütün səssirasından istifadə olunur, bununla da romansın məqam-intonasiya əsası özünü qabarıq bürüzə verir. Romansın melodiyası çahargah məqamının mayə pərdəsinə (“mi” səsi) istinad etməklə, bu pərdə ətrafında gəzişərək qurulur. Melodik inkişaf boyu mayə pilləsinin vurğulanması romansın quruluşuna xüsusi bir təmlik aşılayır.

“Əgər girişlə birlikdə romansın strukturuna baxsaq, onda burada üçhissəli formanın elementlərini aydın görürük. Belə ki, fortepiano girişi həm bilavasitə əsərin müqəddiməsi, həm də ekspozisiyası funksiyasını yerinə yetirir” [Qurbanəliyeva, 2012: 42]. Bu da fortepiano girişinin və ümumilikdə fortepiano partiyasının romansın quruluşundakı əhəmiyyətini təsdiq



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

edir. Romansın vokal hissəsi iki bölmədən ibarətdir. Bunlardan birinci bölmə reçitativ xarakterli mövzuya əsaslanır, ikincisi isə fortepiano girişində təqdim olunmuş mövzu üzərində qurularaq, bir növ, tematik repriza əmələ gətirir. Beləliklə, fortepiano girişi və vokal partiyanın ümumi quruluşunda üçhissəlilik əlamətləri özünü qabarıq göstərir.

Vokal partiyada melodik inkişaf xəttini iki böyük mərhələyə bölmək olar. Burada poetik mətnin bərabər olaraq, iki yerə (hər bölmədə iki misra olmaqla) bölündüyünü qeyd etməliyik. Melodiyanın quruluşu bərabər cümlələrdən (dörd xanəlik) təşkil olunur ki, bu da müəyyən mənada melodik hərəkətdə dövrilik əmələ gətirir.

Vokal partiyanın inkişaf xəttinə gəlincə, birinci mərhələdə melodiyanın yüksələn xəttlə hərəkəti dinamik inkişafı kulminasiyaya çatdırır. Kulminasiya “Fəğan edib mən ağladım, yar gülüb yan gəldi-getdi” sözlərilə oxunur. Burada melodiyanın gərginliyi artırılaraq yüksək həddə çatdırılır. Melodiyanın diapazonu başlanğıcda tersiya intervalı həcmində özünü göstərsə, kulminasiyaya doğru diapazon genişləndirilərək, oktavaya çatdırılır. Melodiyanın bu cür quruluşunda muğamvari inkişaf xüsusiyyətləri özünü göstərir. Belə ki, melodik hərəkətin tədrici açılması bunu deməyə imkan verir. Sonrakı mərhələdə isə repriza - zirvədən enmə və mayədə möhkəmlənmə prosesi öz əksini tapır. “Repriza instrumental girişdən fərqli olaraq, poetik mətnlə bağlı olduğundan bir qədər genişlənmiş formada və dəyişilmiş şəkildə yeni keyfiyyət dərəcəsində təqdim olunur” [Qurbanəliyeva, 2012: 42].

Romansın melodiyasında hərəkət xətti geniş inkişafı olmaqla, rəngarəng hərəkət formalarına malikdir. Burada enən-yüksələn və bir pillə ətrafında dolanan hərəkət özünü göstərir. Bu cür hərəkət formaları poetik mətnin ifadəli oxunmasına şərait yaradaraq, sözlə musiqinin vəhdətini əks etdirir.

Vokal melodiyanın instrumental müşayiətlə qarşılıqlı əlaqələri də özünəməxsus cəhətlərə malikdir və obrazın yaradılmasında mühüm əhəmiyyətli amil kimi diqqəti cəlb edir. Müşayiətdə homofon-harmonik faktura özünü göstərir. Basda mayə səsinin ostinat təkrarlanması ürək döyüntüsünü xatırladır. Lakin bu fonda melodik xəttin instrumental partiyada təkrarlanmasını da qeyd etməliyik. Bu cür quruluş vokal partiyada birinci mərhələnin başlanğıcında özünü göstərsə də, inkişaf prosesində müşayiətin xarakteri də dəyişir. Kulminasiyaya doğru fakturanın dəyişməsinə, daha coşqun xarakter almasını qeyd etməliyik. Burada artıq ostinat formalı müşayiət dəyişərək, akkordların mürəkkəbləşməsi və geniş məsafədə sıçrayışlarla dolğunlaşdırılması öz əksini tapır. Bu da musiqinin inkişafına həyəcanlı dramatik boyalar aşılayır. İkinci mərhələdə – kulminasiyadan sonrakı sakitləşmə mərhələsində isə yenidən ostinat müşayiət fonu qayıdaraq, sanki qəhrəmanın ürək döyüntülərini təcəssüm etdirir və bu fon romansın sonuna kimi saxlanılır.

Beləliklə, Q.Hüseynli “Ey gözüm, de görmədinmi” romansında Nizami Gəncəvinin lirik qəhrəmanının obrazını, onun məhəbbət həyəcanlarını, qəlb döyüntüsünü musiqinin ifadə vasitələri ilə təbii cizgilərlə tərənnümünə nail olmuşdur.

İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

1. Abdullayeva S. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı: Nurlar, 2018. s.267.
2. Araslı H. Nizaminin qəzəlləri haqqında. // Nizami Gəncəvi. Qəzəllər. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1953. s.8.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

3. Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. Bakı: Elm, 1977.s.17.
4. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. /“XX əsr Azərbaycan musiqi elminin abidələri” silsiləsindən. Ü.Hacıbəyli ad. Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyi münasibətilə. Tərt. və məsul red. T.Məmmədov. Bakı: Şərq-Qərb, 2019. 360 səh.
5. Qurbanəliyeva S. Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə. Bakı: Elm və təhsil, 2012. s.42.
6. Mahmudova C. Mahnının qoşa qanadı – poeziya və musiqi. Bakı: Mars-Print, 2013. s.46.
7. Zöhrabov R. Bəstəkarlarımız haqqında söz. Bakı: Şur, 1995. s.45.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ELEKBER ESGEROV TARAFINDAN BESTELENEN DANS EZGİLERİNDE YENİLİKÇİ YAKLAŞIM VE YAPISAL ÖZELLİKLER

Mahirə QULİYEVA ƏLƏKBƏR QIZI*

Özet

Bu makale, virtüöz-yenilikçi icracı Elekber Esgerov'un bestelediği dans ezgilerini ve Azerbaycan'ın önde gelen üflemeli çalgılarının farklı yapılarını incelemektedir. Her milletin ve ülkenin müzik kültürü çağımızdan beri farklı şekillerde gelişmekte ve günümüzde de gelişmeye devam etmektedir. Bu yollar eski muğamlara, türkülere, büyük şair-aşuğun sanatına ve ilginç dans ezgilerine dayanmaktadır.

Sanatın en eski ve en yaygın biçimlerinden biri olan dans, insanın gündelik hayatından ve ritüellerinden oluşan uzun bir tarihe sahiptir. Bir dizi dans örneği, insanların sosyal statüsünü ve yaşam tarzını yansıtır, bazen bize tarihin alt katmanlarından güzel haberler verir ve bugüne kadar korunmuş geleneklerimizi yansıtır.

Azerbaycan dansları içerik olarak çok zengindir. Hayatta kalan danslar: "Innabi", "Uzundere", "Terekeme", "Şelegoy", "Gazağı", "Cengi", "Yalli", "Halay", "Misri", "Turaci", "Enzeli" ve diğerleri.

Yetenekli nefesli çalgı sanatçısı, pedagog, halk ve Avrupa müziği teorisi uzmanı Elekber Esgerov, müzik örneklerinde Üzeyir Hacıbeyli'nin geleneklerini korudu ve Avrupa müziğinin birçok özelliğini bestelediği Azerbaycan müziğine ve dans ezgilerine başarıyla uyguladı.

Sonuç olarak, Elekber Esgerov'un Azerbaycan müziğinin gelişimine yenilik getiren bir kişi olduğu unutulmamalıdır.

Elekber Esgerov'un bestelediği danslar imaj açısından birbirinden farklıdır, ancak kural olarak hepsi yenilikçi bir üslupla yazılmıştır. Dansların yazım sırasına dikkat edildiğinde Azerbaycan halk anlarına dayanan ezginin gelişmesi dikkat çekiyor. E. Esgerov'un dansları enstrümantal türe aittir. Bu ezgilerin bir diğer ayırt edici özelliği de usta sanatçının folklor ve Avrupa anlarının bir sentezini yaratabilmesidir. Avrupa yazı stili majör-minör esasına ve modülasyon ilkelerine dayanır, müziğin gelişimi paralel, isimsiz veya ilgili tonlar şeklini alır. Ancak E. Esgerov bestelediği enstrümantal dans melodilerinde Avrupa müziğine özgü sekvanslar ve varyasyonlar temelinde geliştirdi ve modülasyon geçişleri, halk anları üzerine inşa edilerek fark yaratmayı başardı.

Anahtar Kelimeler: Elekber, Esgerov, yenilikçi, sentez, halk, dans, Azerbaycan, Avrupa.

COMPOSED BY ALAKBAR ASGAROV INNOVATIVE IN DANCE MELODIES APPROACH AND STRUCTURAL FEATURES

Abstract

This article analyzes the dance melodies composed by the virtuoso-innovative singer Alakbar Asgarov and their different structure of the prominent wind instruments of Azerbaijan. The musical culture of each nation and country has been developing in different ways since our era and is still improving in our time. These roads are based on ancient mughams, folk songs, the art of the great poet-ashug and interesting dance melodies.

Dance, one of the oldest and most widespread forms of art, has a long history, formed from the life, everyday life and rituals of man. A number of dance samples reflect people's social status and way of life, sometimes giving us good news from the lower layers of history and reflecting our traditions, which are preserved to this day.

Azerbaijani dances are very rich in content. Dances that have survived: "Innabi", "Uzundere", "Terekeme", "Shalagoy", "Gazagi", "Jangi", "Yalli", "Halay", "Misri", "Turaci", "Anzali" and others.

Alakbar Asgarov, a master of wind instruments, pedagogue, connoisseur of folk and European music theory, preserved the traditions of Uzeyir Hajibeyli in his music samples and successfully applied them in dance melodies and Azerbaijani music, composing many features of European music.

* Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi və doktorantı, e-mail: pianist777@list.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

The dances composed by Alakbar Asgarov differ from each other in terms of image, but as a rule, they are all written in an innovative style. Paying attention to the order of writing the dances, the development of a melodic line based on Azerbaijani folk moments is noticeable. A. Asgarov's dances belong to the instrumental genre. Another distinguishing feature of these melodies is that the master artist is able to create a synthesis of folk and European moments. The European style of writing is based on major-minor, and based on the principles of modulation, the development of music takes the form of parallel, eponymous or related tones. However, the instrumental dance melodies composed by A. Asgarov are developed on the basis of sequences and variations typical of European music, and the modulation transition was based on folk moments and made a difference.

As a result, it should be noted that Alakbar Asgarov is a person who brought innovation to the development of Azerbaijani music.

Keywords: Alakbar, Asgarov, innovative, synthesis, folk, dance, melody, Azerbaijan, Europe.

Hər bir xalqın və ölkənin musiqi mədəniyyəti özünün tarixi köklərinə əsaslanır. O cümlədən Azərbaycan musiqi mədəniyyəti eramızdan əvvəlki illərdən başlayaraq bu günədək müxtəlif inkişaf yolları keçmiş və çağdaş dövrümüzdə də təkmilləşməkdədir. Bu yolların əsasını qədim muğamlar, xalq mahnıları, ulu ozan-aşıq sənəti, eləcə də bir-birindən maraqlı rəqslər təşkil edir.

İncəsənətin qədim və geniş yayılmış növlərindən biri olan rəqs sənəti insanın həyat, məişət və mərasimlərindən formalaşaraq tarixi bir yol keçmişdir. Qədim rəqlərimizin bir qismi unudulmuş, bir qismi isə əsrlərin süzgecindən keçib cilalanaraq müasir dövrümüzdə gəlib çıxmışdır.

İbtidai insanlar nitq mədəniyyətinə yiyələnəndə bir dövrdə öz fikirlərini əl və ayaq hərəkətləri, eləcə də müxtəlif işarələrlə, him-cimlə bildirirdilər. Sonrakı mərhələlərdə qədim insanların təfəkkürü inkişaf etdikcə adi mərasim elementləri tədricən rəqs sənətinə, yəni incəsənətin bir növünə çevrilir. Bir sıra rəqs nümunələrində insanların ictimai durumu, həyat tərzini əks olunur, bəzən tarixin alt qatlarından bizə müjdə, xəbər verir və özündə bu günədək qorunub saxlanılan adət-ənənələrimizi əks etdirir.

Qobustandakı qaya üstündə təsvir olunmuş qədim ayinlər ilk baxışda rəqs hərəkətlərini xatırladır. Sonrakı mərhələlərdə hımin hərəkətlər müstəqil rəqlərə çevrilmişdir. Bu qayaüstü təsvirlər təqribən 8-10 min il əvvəlki dövrə aid edilir.

Azərbaycan rəqləri məzmun baxımından çox zəngindir. Bu rəqlər mənalı, təsirli olmaqla yanaşı, orada insana xas olan bütün xarakterlər öz əksini tapmışdır. Nəticədə, saysız-hesabsız gözəl melodiya yaranmış və bunların bir qismi deyildiyi kimi unudulsa da, bir qismi dövrümüzdə qədər gəlib çıxmışdır. Onlardan "Uzundərə", "Tərəkmə", "Şələqoy", "İnnabi", "Səməni", "Növruzu", "Yeri-yeri", "Turacı", "Ənzəli", "Qazağı", "Cəngi", "Üç badam bir qoz", "Yallı", "Misri", "Kos-kosa", "Halay" və başqa Azərbaycan rəqlərinin adını sadalamaq olar.

İbtidai rəqs nümunələri müxtəlif illərdə peşəkar instrumental ifaçılar tərəfindən janr və təkrarsız melodik nümunələri ilə rəvənəqlənmişdir. Müəyyən dövrlərdə rəqqaslarla bərabər, bir sıra istedadlı instrumental ifaçılar nəslə də yetişmişlər. Bu baxımdan haqqında söz açacağımız Azərbaycanın görkəmli nəfəs çalğı alətlərinin novator ifaçısı olan Ələkbər Əliəsgər oğlu Ələsgərovun çoxşaxəli yaradıcılıq irsi, günümüzün musiqi kamilliyinin yüksək etalonu hesab edilə bilər.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Mahir nəfəs çalğı alətlərinin ifaçısı, pədaçoq, xalq musiqisi ruhunda bəstələr yaradan, Azərbaycan muğamlarının gözəl bilicisi, xalqın unudulmaz sənətkarı Ələkbər Əsgərov məhz belə şəxsiyyətlərdən biri olmuşdur.

Ələkbər. Əsgərov həm xalq musiqisini, həm də Avropa musiqi nəzəriyyəsinə gözəl bildiyi üçün yatardığı musiqi nümunələrində Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirərək Avropa musiqisinə xas olan bir çox xüsusiyyətləri Azərbaycan musiqisinə uğurla tətbiq etmişdir.

Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rəqs melodiyaları Azərbaycan rəqs musiqisinin nadir incilərindən sayılır. Onun rəqslərini süjetli-proqramlı və obrazlı musiqilərə aid etmək olar. Ə.Əsgərov oyun havalərini yaradarkən ayrı-ayrı şəxslərə həsr etməklə həmin insanların daxili aləmini obrazlı şəkildə göstərməyə çalışmışdır.

Qeyd edək ki, onun bəstələdiyi rəqslər variasiyalıq prinsipləri əsasında inkişaf etdirilib. Musiqi cümlələrinin intonasiya baxımından oxşar olmağına baxmayaraq burada melodik xətt eyni ilə təkrar olunmur. Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rəqslərindən bir neçəsini nümunə olaraq təqdim edək.

Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rəqslər bir-birindən obraz baxımından fərqlənir, lakin hamısı bir qayda olaraq innovativ yanaşma ilə yazılıb. Rəqləsin yazılış qaydasına diqqət yetirərkən onların məqamlar əsasında qurulan melodik xəttin inkişafı nəzərə çarpır. Ələkbər Əsgərovun rəqslərinin başqa fərqləndirici cəhəti də var ki, bu da ustad sənətkarın xalq məqamları ilə Avropa məqamlarının sintezini yarada bilməsidir.

Avropa yazı üslubu major və minor məqamları əsasında qurulur və modulyasiya prinsiplərinə əsasən əsərlərin musiqisi paralel və eyniadlı major-minor tonallıqlarına, bəzən qohum tonallıqlara keçid alır. Lakin Ə.Əsgərov bəstələdiyi rəqslərdə modulyasiya keçidlərini bir-birindən fərqlənən muğam hissələrinin üzərində qurmuşdur. İndi isə Ə.Əsgərovun bəstələdiyi bir neçə rəqsə diqqət yetirək və onların melodiyasının not nümunəsini fraqment şəkildə diqqətinizə çatdırırıq.

“Ədaləti” rəqsi. Melodiya do mayəli rast məqamı üzərində qurulub (1-ci nümunə). Orta hissə fa mayəli rast məqamına istinad edir ki, bu da “Rast” muğam ailəsinə daxil olan, muğamların “Hüseyni” adlı guşəsinə uyğun gəlir (2-ci nümunə). “Ədaləti” rəqsinin not nümunəsini təqdim edirik.

“Ədaləti” rəqsi

1. *Moderato*
C-rast

mf

T



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

2.

“Mehribanı” rəqsi. Melodiya sol mayəli şur məqamında qurulub (1-ci nümunə). Əsərin müəyyən hissələrində “Segah” muğamının intonasiyaları da hiss olunur (2-ci nümunə).

“Mehribanı” rəqsi

1.

“Natavanı” rəqsi. Melodiya əvvəldən axıra kimi Iya mayəli bayatı-şiraz məqamı üzərində qurulmuşdur və əsərdə heç bir modulyasiya, eləcə də başqa tonallığa yönəlmə hiss olunmur (1-ci nümunə). Rəqsin orta hissəsində kiçik həcmli bir neçə sekvensiyalara da rast gəlik (2-ci nümunə)..

“Natavanı” rəqsi

1.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Cavidi” rəqsi. Melodiya fa mayəli rast məqamı üzərində qurulub, sonra re mayəli şur məqamına modulyasiya olunur. Belə bir hal Azərbaycan xalq musiqi nümunələrində özünü göstərir ki, bu da kiçik həcmli “Zəmin-Xara” muğamına əsaslanır. Belə ki, “Zəmin-Xara” muğamının melodik quruluşunun başlanğıcı rast məqamına əsaslansa da, inkişaf nəticəsində kiçik tersiya (k.3) aşağı münasibətdə olan şur məqamında tamamlanır.

“Cavidi” rəqsi

1. *Moderato* *F-rast*

mf *T* *f*

D-şur

mf *tr*

T

“Vüqarı” rəqsi. Melodiya əvvəldən axıra kimi re mayəli bayatı-şiraz. Bu rəqs fa mayəli bayatı-şiraz məqamı üzərində qurulub. İfaçı burada mümkün olan alterasiyalardan istifadə etmişdir.

“Vüqarı” rəqsi

Andante *F-rast*

mf *T*

“Rasimi” rəqsi. Melodiya re mayəli bayatı-şiraz məqamı üzərində qurulub. Xaraktercə “Rasimi” digər rəqslərlə müqayisədə daha cəld və dinamik ifa olunur.

“Rasimi” rəqsi

Allegro con brio *D-bayatı-şiraz*

f *T* *T*



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Qədim rəqs”. Melodiya sol mayəli segah məqamı üzərində qurulmuş və bu baxımdan özündə “Segah” muğamının intonasiyalarını əks etdirir. Bu rəqsi Ələkbər müəllim toy şənliyində yaşlı bir kişinin şəninə bədahətən ifa etmişdir. Belə ki, həmin yaşlı adam Ələkbər müəllimə deyir ki, mən qoca kişiyəm, elə bir rəqs ifa et ki, qocafəndi olsun. Ələkbər müəllim haqqında danışdığımız rəqsi ifa edir. Digər qonaqların da xoşuna gəldiyindən həmin gün dəfələrlə “Qədim rəqs”i Ələkbər müəllimə sifariş verirlər.

“Qədim rəqs”



“Bəxtiyarı” rəqsi. Melodiya sol mayəli bayatı-şiraz məqamında qurulmuşdur. Burada heç bir modulyasiya və başqa tonallıqlara yönəlmə hiss olunmur. Klarnet alətinin imkanlarına uyğun olaraq bu rəqsdə forşlaqlardan daha çox istifadə edilir.

“Bəxtiyarı” rəqsi



“Kürdü” rəqsi. Melodiyanın başlanğıcı fa mayəli rast məqamına əsaslanır, sonra orta hissədə re mayəli şur məqamına yönəlmə olunur. Daha sonra re mayəli şur məqamından yeni məqama – mi mayəli segah məqamına yönəlmənin şahidi oluruq. Bu üç məqam arasındakı əlaqəni musiqişünas-alim Məmmədsaleh Cəmil oğlu İsmayılov öz elmi əsərlərində araşdırmışdır. Məmmədsaleh İsmayılov fa mayəli rast, re mayəli şur və mi mayəli segah məqamları arasında olan qohumluq münasibətləri haqqında ətraflı məlumat vermişdir.

“Kürdü” rəqsi





VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Mətanəti” rəqsi. Melodiya lya mayəli bayatı-şiraz məqamında qurulub. Burada digər məqamlara modulyasiya və yönəlmələr yoxdur, lakin rəqsin intonasiyaları klarnet alətinin ifaçılıq imkanlarına uyğundur.

Allegretto
A-bayatı-şiraz

“Mətanəti” rəqsi

“Maralı” rəqsi. Bu rəqs lya mayəli şüştər məqamında qurulmuşdur (1-ci nümunə). Rəqsin orta hissəsi isə fa # mayəli segah məqamına əsaslanır (2-ci nümunə).

Ələkbər Əsgərov ifaçılıq yaradıcılığında innovativ üslublara xüsusi yer verib və buna onun bəstələdiyi digər rəqslərdə də rast gəlmək olur. O, “Maralı” rəqsində həmçinin sekvensiyalardan da istifadə etmişdir.

“Maralı” rəqsi

Moderato *A-şüştər*

1.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

2.

“Zöhrabi” rəqsi. Ələkbər Əsgərovun bu rəqsini digər rəqslərindən fərqləndirən bir xüsusiyyət vardır. Əgər ifaçının digər rəqsləri Azərbaycan məqamlarına əsaslanıbsa, bu məqamların da bütün xüsusiyyətlərini özündə əks etdirirsə, “Zöhrabi” rəqs melodiyasının quruluş əsasını major və minor məqamları (ladları) təşkil edir.

Belə bir xüsusiyyət ifaçının yaradıcılığında Şərq və Qərb ənənələrinin sintezi kimi də başa düşülə bilər. Bu da ondan irəli gəlir ki, Ə.Əsgərov həm Azərbaycan muğamlarının əsaslarını, həm də klassik Avropa musiqisinin xüsusiyyətlərini yaxşı bilirdi. Təhlilə əsasən demək olar ki, rəqsin başlanğıcı re minor tonallığında qurulmuşdur:

“Zöhrabi” rəqsi

1.

Melodiya inkişafı zamanı paralel major tonallığına keçid alır:

2.

Daha sonra Ə.Əsgərov tonal sekvensiyalardan istifadə etmişdir ki, bununla da o, məqam rəngarəngliyi yaratmışdır:

3.

Əgər bu rəqsi milli məqamlar ilə uyğunlaşdırsaq, burada bayatı-şiraz, rast və segah məqamlarının elementlərini hiss etmək olar. Əsərin sonunda əvvəlki re minor məqamına (ladına) qayıdış edilir. Xatırladaq ki, Ələkbər Əsgərov bu rəqsi dostu, virtuoz nağaraçalan Zöhrab Məmmədovun şəninə bəstələmişdir. Rəqsin melodiyası məhz nağara alətinin bədi-texniki imkanlarını qabarıq şəkildə nümayiş etdirməyə şərait yaradır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Nəticə olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Ələkbər Əsgərov rəqs janrı üçün vacib olan improvizasiya xüsusiyyətlərini özünün rəqs yaradıcılığında daha da inkişaf etdirmişdir.

Bundan başqa Ə.Əsgərov bəstələdiyi rəqslərdə Avropa və Azərbaycan musiqisinə xas olan məqam (lad) və forma kimi xüsusiyyətlərin özünəməxsus şəkildə sintezinə də nail olmuşdur.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1. Quliyeva M.Ə. Ələkbər Əsgərovun rəqs melodiyları və muğam rəngləri. Bakı-2018, 22 s.
2. Quliyev M.B. Azərbaycan xalq rəqs musiqisi. B. MBM, 2011, 88 s.
3. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri B. İşıq, 1983, 60 s.
4. Nəcəfzadə A.İ. Musiqi. B.: Şərq-Qərb, 2018, 328 s.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

FİKRET AMİROV VE ELMİRA NAZİROVA İKİ PİYANO İÇİN "ALBAN HALK TEMALARI ÜZERİNE SÜİT"

Maryam YUSİFOVA*

Özet

20. yüzyıl Azerbaycan piyano müziği, ulusal müzik kültürünün eşsiz bir sanatsal tezahürüdür. Son yıllarda bu alana ilgi artıyor. Ulusal müzik kültürünün önemli ve özgün bir parçası olan bu alan, genel evrim sürecine bağlı olarak sürekli değişmekte ve gelişmektedir. Bu bağlamda, dünya müzik kültürünün ayrılmaz bir parçası olan bu zengin müzik alanının incelenmesi, ulusal müzikolojinin önemli konularından biridir.

Azerbaycan piyano müziği birçok değerli örnekle karakterizedir. Bu çalışmalardan biri, XX yüzyılın önde gelen bestecileri Fikret Amirov ve Elmira Nazirova'nın iki piyano için "Alban halk temaları üzerine süit" çalışmasıdır.

Fikret Amirov ve Elmira Nazirova'nın iki piyano için hazırladığı "Alban Halk Temaları Üzerine Süit" Azerbaycan müzik kültürü tarihine parlak ve orijinal sayfalar verdi. Bu bestecilerin piyano eserlerinin çalışmaları her zaman dikkat çekmiş ve söz konusu eser araştırmacılar tarafından gözden geçirilmiştir. Ancak, tür ve üslup özellikleri açısından eserin temalarının analizi yapılmamıştır.

Şu anda, müzikoloji ve piyano müziğinin sınırlarının sürekli genişlemesi, bu gibi konuların incelenmesini gerektirmekte ve bu eserin yazarlarının yaratıcılığı, bu eserde uyguladıkları sanatsal ve üslup ilkeleri ve tür hakkındaki bilgilerimizi genellememize izin vermektedir. F.Amirov ve E.Nazirova'nın piyano müziğinin yanı sıra "Alban halk temaları üzerine süit", bestecilerinin mirasının ayrılmaz bir parçasıdır. Milli bir karaktere ve üsluba sahip olan bu eser, F.Amirov ve E.Nazirova'nın müzikal düşüncelerinin bireyselliğini ortaya koymakta ve Azerbaycan piyano müziğinin gelişim dinamiklerini yansıtmaktadır. Bu nedenle XX yüzyıl milli piyano müziği bağlamında güncel eserin tür ve üslup özelliklerini incelemek gerekir.

Anahtar Kelimeler: süit, tür, tarz, piyano ikilisi, Alban teması, milliyet dışılık, sanatsal sentez.

FİKRET AMİROV, ELMİRA NAZİROVA "SUITE ON ALBANIAN FOLK THEMES" FOR TWO PIANOS

Abstract

Azerbaijani piano music of the 20th century is a unique artistic manifestation of the national music culture. In recent years, interest in this field is growing. This field, which is an important and original part of the national music culture, is constantly evolving, changing, and evolving depending on the overall evolutionary process. In this regard, the study of this rich field of music, which is an integral part of world music culture, is one of the most pressing problems of national musicology.

Azerbaijani piano music is characterized by many valuable examples. Among such interesting works is the study of "Suite on Albanian folk themes" for two pianos by prominent composers of the XX century Fikret Amirov and Elmira Nazirova.

Fikret Amirov and Elmira Nazirova's "Suite on Albanian Folk Themes" for two pianos has given bright and original pages to the history of Azerbaijani musical culture. The study of the piano works of these composers has always received attention, and the work in question has been reviewed by researchers. However, the analysis of the "Suite on Albanian folk themes" in terms of genre and style features has not been analyzed.

At present, the constant expansion of the boundaries of musicology and piano music requires the study of this problem and allows us to generalize our knowledge about the creativity of the authors of this work, the artistic and stylistic principles they apply in this work, and the genre-style regularities of Azerbaijani piano music.

Piano music by F.Amirov and E.Nazirova, as well as "Suite on Albanian folk themes" is an integral part of their composer's heritage and arouses interest in their unique and high mastery. This work, which has a national nature and style, reveals the individuality of the musical thinking of F.Amirov and E.Nazirova and reflects the

* Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora öğrencisi, dashdamirzadeh@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

dynamics of the development of Azerbaijani piano music. For this reason, it is necessary to study the genre and style of the current work in the context of the national piano music of the twentieth century.

Keywords: Suite, genre, style, piano duo, Albanian theme, non-nationality, artistic synthesis.

Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirova Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin aparıcı nümayəndələrindən biri kimi milli fortepiano mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamışlar. F.Əmirov və E.Nəzirovanın yaradıcılıq fəaliyyətini nəzərdən keçirərkən biz görürük ki, kamera-instrumental musiqi nümunələri hər iki bəstəkarın yaradıcılığı boyu yaradılaraq, onlar üçün mühüm axtarış sahəsi olmuşdur. Artıq konservatoriyada təhsil aldığı dövrdə onların müəyyən üslub komponentləri işlənilib hazırlanmışdır.

Konservatoriyada təhsil dövründən başlayaraq həm F.Əmirovun, həm də E.Nəzirovanın kamera-instrumental musiqisinin müəyyən cizgiləri artıq formalaşmış, sonrakı illərdə isə “hədə getməmiş” və yetkin əsərlərdə tam olaraq aşkara çıxmışdır.

Uzun illər fortepiano məktəbinin yaradılmasını və inkişaf mərhələlərini tədqiq edən professor Tərlan Seyidov “XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti” adlı kitabında bu əsərlə bağlı qeyd edir: “F.Əmirov və E.Nəzirovanın müştərək müəllifliyinin uğurlu təməli 1955-ci ildə, folklor əsasında qurulmuş iki fortepiano üçün alban mövzularına Süitanın yaranması ilə qoyulmuşdur. Qeyri-milli folklorla müraciət – musiqi incəsənətində yeni bir hadisə deyildi. F. Əmirov və E. Nəzirovanın bu hər iki əsərinin ideyası orijinal xalq mövzuları üzərində qurulmuş rus simfonizminin məşhur əsərləri - Qlinkanın “Kamarinskaya”, P.İ.Çaykovskinin “İtalyan kapriççiosu” ilə assosiasiya doğurur.

Bu sahədə zəngin bəstəkarlıq təcrübəsini ümumiləşdirərək qeyd etmək olar ki, hətta qeyri-milli folklorun üslub xüsusiyyətlərinə maksimal dərəcədə yaxınlaşmaq cəhdinə baxmayaraq, F.Əmirovda yaradıcı fərdilik və öz xalqının musiqi mədəniyyətinə mənsubluq daimi və dəyişməzdir. Bununla bərabər, istifadə olunmuş qeyri-milli mənbələrin hesabına bəstəkarın milli üslubunun ayrı-ayrı elementlərinin yeniləşməsi baş vermişdir” [Seyidov T., 2006: s.114-115].

Fikrət Əmirovun Elmira Nəzirova ilə birlikdə yazdığı “Alban xalq mövzularına Süita” əsəri Azərbaycan musiqi tarixində fortepiano dueti janrına aid ilk əsərdir. İlk dəfə 1956-cı ildə Azərbaycan bəstəkarlarının I qurultayında Y.Perevertaylo və İ.Plyamın ifasında səslənmişdir.

Yeri gəlmişkən Azərbaycanda fortepiano duetlərinin yaranma tarixçəsi burada bir necə vacib məsələləri ortaya qoyur. Azərbaycanda ilk peşəkar duetlərin yaranması XX əsrin 30-40-cı illərinə aiddir ki, bu da peşəkar musiqi təhsilinin təməlini qoyulması nəticəsində mümkün olmuşdur.

1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılmasından sonra bu təcrübənin çox geniş təbliğinə başlanılmışdır. Moskva və Peterburq konservatoriyalarını professor və müəllim heyətini Bakıya dəvət etməklə Azərbaycan musiqisinin dahi klassiki Üzeyir Hacıbəylinin uzaqgörənliyi nəticəsində fortepiano məktəbinin sürətli inkişafına nail olunmuşdur.

Rus fortepiano məktəbinin nümayəndələri artıq formalaşmış gözəl ənənələrini Bakıda geniş təbliğ edirdilər, onlardan biri məhz fortepiano duetlərinin yaranması ilə bağlı idi.

Fortepiano duetlərinin repertuarlarını araşdırmağımız nəticəsində məlum oldu ki, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano duetləri üçün yazılmış orijinal əsərləri azlıq təşkil edirdi və



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

repertuara əsasən rus və Qərbi Avropa klassik bəstəkarlarının əsərləri, eyni zamanda köçürmələr və müxtəlif növ işləmələr də daxil olunmuşdu. Fikrət Əmirovla Elmira Nəzirovanın tərəfindən yaradılan süita həmin dövrdə mövcud boşluqları aradan müəyyən dərəcədə qaldırmışdı.

İlk daimi formalaşmış fortepiano duetlərinin iştirakçıları gözəl pianoçular İ.Plyam və Y.Perevrtaylo idi. Onlar bu janrın populyarlaşmasına böyük əmək sərf edərək, onu dərs prosesinin ayrılmaz hissəsi təşkil etməsinə nail ola bilmişdilər. K.Səfərəliyevanın və M.Brennerin, A.Baron və M.Brennerin, Y.Perevrtaylo və İ.Plyamın konsert çıxışları həmin dövrdə böyük uğurlar qazanırdı.

F.Əmirov və E.Nəzirovanın fortepiano yaradıcılığında əsas yer tutan bu əsər fortepiano duet ifaçılarının repertuarında özünə layiqli yer tutmaqla yanaşı, milli musiqi ənənələrinin klassik Avropa fortepiano musiqi mədəniyyəti ilə sıx əlaqəsini də nümayiş etdirmişdir. Məhz belə bir sintez Azərbaycan fortepiano musiqi mədəniyyəti tarixində F.Əmirov və E.Nəzirovanın mühüm rolunu müəyyənləşdirmişdir.

Nikbinlik və həyatsevərlik, melodik və harmonik dilin sonsuz dərəcədə ifadəliliyi, ritmik çeviklik, forma konturlarının mütəşəkkilliyi, milli zəminə bağlılıq, lirik təhkiyə - bütün bunlar bəstəkarların müştərək əsərinin musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini təşkil etmişdir.

Başqa xalqın musiqi folkloruna müraciət etsələr də, bəstəkarlar stilizasiyaya cəhd göstərməmişlər. Onlar bu musiqinin obrazlı-intonasiya quruluşunun səciyyəvi xüsusiyyətlərini həssaslıqla dərk edərək orijinal əsər yaratmış və Alban musiqi folklorunu öz musiqi üslub palitrasına üzvi surətdə daxil etmişlər və onu milli xarakterli dil ilə səciyyələndirmişlər. Qeyd edək ki, bu xüsusiyyəti Azərbaycan və alban musiqisinə xas olan bəzi oxşar elementlərlə izah etmək olar.

Bu iki bəstəkarın həmmüəllifi olduqları müştərək fortepiano əsərində şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin “simbioz” xüsusiyyətlərinin Avropa major-minor sistemi və romantik təfəkkür növü ilə qarşılıqlı əlaqəsini izləmək mümkündür.

Fortepiano dueti süita janrının sərbəst şəkildə tətbiqi üzərində qurulmuşdur. Hissələr həqiqi mahnı-rəqsvari melodiyların təzadlı qarşılaşdırılmasına əsaslanır. Süitanın forma təşkilinin vacib xüsusiyyəti materialın muğam sənətinə xas olan süitavari, rapsodik quruluşu və tərtibidir. Silsilənin daxili hissələri xarakter və tempinə görə qarşılaşdırma üzərində qurulmuşdur (I hissə - Maestoso, II hissə - Moderato grazioso, III hissə - Moderato cantabile, IV hissə - Allegro con brio).

Silsilənin kənar hissələri vahid tonallıqda yazılmışdır (a-moll) və bu, əsərin tematizminə rəngarənglik, formasına isə tamlıq bəxş edir. Süitanın geniş obrazlar dairəsi təzadlı hissələrin qarşılaşdırılma prinsipi əsasında inkişaf edir. Alban mahnı-rəqsvari folklorundan təkən alan tematik materialın cəlb olunması əsərin üslubunu yaradır.

Süitanın əsas inkişaf üsulu tonal-tematik təzadlar və qarşılaşdırmalardan ibarətdir. Bəstəkarlar başqa xalqın musiqi folklorunun lad-intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlərindən ustalıqla istifadə edərək, iki mədəniyyət üçün səciyyəvi ahəngdar səslənməyə nail olmuşlar.

Əsərin digər səciyyəvi kompozisiya üsulları aşağıdakılardan ibarətdir: harmonik dilin ifadəliliyi, fortepiano şərhinin parlaqlığı, xalq instrumental ifaçılığı ruhunda olan variasiyalılıq və improvizasiyalılığın geniş tətbiqi və s. Bu xüsusiyyətlərin hər biri milli musiqi təfəkkürünün təsirindən söz açaır. Ümumiyyətlə, konsertin tarixi-genetik köklərindən



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Fikrət Əmirovun bir sıra digər fortepiano əsərləri ilə səsleşir. Bunlar içərisində “Sevinc rəqsi”, “Rəqs”, “Aşıqsayağı”, 2 sayılı eksprompt kimi nümunələr qeyd oluna bilər. Bütün bu əsərlərin musiqi obrazlar aləmi işıqlı, parlaq hisslərlə aşılanmışdır.

F.Əmirov və E.Nəzirovanın fortepiano əsərinin musiqi tematizmində münəqişənin mövcud olmaması, obrazların “konfliktsiz” xarakteri özünü göstərir. Bu cəhəti biz F.Əmirovun yaratdığı “Adagio”, “Sevgi mahnısı”, “Laylay” kimi nümunələrdə görürük.

Eyni zamanda fortepiano süitası həyatın təzadlı tərəflərinin münəqişəsiz, nikbinliklə qarşılanması, yumorlu ifadəsi ilə seçilir. Bu cəhəti xüsusilə I hissəyə şamil etmək olar. Fikrət Əmirovun “Elegiya”, “Romantik sonata”, “Aşıqsayağı”, 2 sayılı eksprompt kimi əsərlərində də bu cəhəti aydın görmək olar.

Qeyd edildiyi kimi, iki fortepiano üçün “Alban xalq mövzularına “Süita” əsərində qeyri-milli mövzuya - alban musiqi mədəniyyətinə müraciət olunmuşdur. Bu cəhətə görə də F.Əmirov və E.Nəzirovanın fortepiano süitasını Azərbaycan musiqi mədəniyyətində ilk nümunələrdən biri hesab etmək olar.

Bəstəkarlar fortepiano süitasında öz milli mənsubiyyətini, özünəməxsusluğunu nümayiş etdirməklə kifayətlənməmişlər. Onların yaratdığı nümunə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin hüdudlarını aşaraq, ümumşərq mədəniyyətinə mənsub olması ilə diqqəti cəlb edir.

Odur ki, F.Əmirov və E.Nəzirovanın haqqında söz açdığımız fortepiano əsərində parlaq milli zəmin öz ifadəsini tapmışdır. Əsərdə xalq musiqi ifadəliliyinin bilavasitə təcəssümünü müşahidə etmək olar. Bunlar – improvizasiyalıq, parlaq ifadəsini tapmış ladvarilik və ritmik quruluşdur.

Eyni zamanda qeyd etmək vacibdir ki, əsərdə bəstəkarlar Alban ənənəvi musiqisinin səciyyəvi ifadə vasitələrindən, ilk növbədə lad-harmonik dilindən sərbəst istifadə olunma yollarını nümayiş etdirir. Məsələn, I hissədə əsas musiqi mövzusunun melodik cəhətdən geniş vüsətli olması, onun kantilenalılığı, Şərq mədəniyyətindən irəli gələn rəvayətedici xarakteri diqqəti cəlb edir.

Süitanın I hissəsində tətbiq olunmuş natural minor, musiqi mövzusunda özünü parlaq şəkildə göstərən artırılmış sekunda intervalı (a-b-d-e-d-cis-b-a) Şərq musiqi mədəniyyətinin mühüm tərkib hissəsi kimi öz ifadəsini tapır.

Oynaq, rəqsvari xarakterə malik olan II hissədə natural minorun geniş tətbiqi, natural VII3 kimi əsrarəngiz harmonik boyanın böyük sənətkarlıqla əsərə daxil edilməsi bəstəkarların incə bədii zövqündən söz açır.

Artırılmış sekunda intervalının tək Azərbaycan deyil, eyni zamanda bütün Şərq musiqisinin ayrılmaz hissəsi kimi tətbiqi süitanın lirik mərkəzini təşkil edən III hissəsində də diqqəti cəlb edir. Tonika orqan punktu (E-dur), paralel kvintalardan istifadə (I fortepiano, sol əl – “f-c – e-h”) III hissənin maraqlı lad-harmonik musiqi anlarını təşkil edir.

Coşğun final olan IV hissənin musiqi materialı səsətrafi gəzişmələr, gözlənilməz lad modulyasiyası, çoxsaylı yönəlmələrlə dolğunlaşdırılmışdır.

Qeyd edək ki, əsərdə hər iki fortepiano üçün solo alət kimi təqdimi də maraqlı doğurur. F.Əmirov və E.Nəzirovanın fortepiano əsərinin melodizm növləri, ornament xarakteri öz başlanğıcını Azərbaycanın ənənəvi musiqisindən götürür. Melosun çevikliyi muğamda duol,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

trio və digər formulların sərbəst tətbiqi ilə bağlılıqdan irəli gəlir. Belə formullar bəstəkarların lirik melodiylarına xas olub, onları sərbəst muğam improvizasiyalarına yaxınlaşdırır.

Bəstəkarlar milli ifaçılıq mədəniyyətində bərqərar olmuş şifahi ənənəli musiqinin lad və metroritmik xüsusiyyətlərini, ifaçılıq üsullarının imitasiyasını özünəməxsus şəkildə şərh etmişlər ki, bu da fortepiano dueti olaraq kamera ifaçılıq sənətinin intonasiya, faktura, melodik, harmonik sahələrinin zənginləşməsinə səbəb olmuşdur.

F.Əmirov və E.Nəzirovanın hazırkı əsərinə eyni zamanda parlaq konsert əhval-ruhiyyəsi xasdır. Bu cəhəti fortepianoda müxtəlif registrlərin geniş istifadəsində, dinamikanın gözlənilmədən dəyişməsində, romantik ifaçılıq elementlərində görmək olar.

Xalq instrumentalizm ənənələrinə dayaq olaraq, bəstəkarlar ənənəvi musiqi mədəniyyətinə xas ifa tərzini, spesifik ostinatoluluğu təsvir edirlər. Folklora yaxınlıq onların kamera ansambl duyumuna gözəl və lirik cazibədarlıq, “zərif” melodiya və passajlara tematik dolğunluq bəxş edir. Rəngarəng harmonik effektlər koloristik boyaların gücləndirilməsinə səbəb olur ki, bu da ayrı-ayrı musiqi alətlərinin tembr imkanlarının maksimal dərəcədə meydana çıxarılması ilə nəticələnir.

F.Əmirov və E.Nəzirovanın ansambl - kamera əsəri özündə həm də rəqsvarilik cizgilərini cəm edir. Bunu süitanın oynaq II və IV hissələrində aydın görmək olar. İfadənin xarakteri, metroritmik cəhətdən alban musiqisinə xas olan qeyri-müntəzəmlik, qısa quruluş daxilində eyni materialın müxtəlif şəkildə göstərilməsi ifadəsini taparaq, xalq rəqsvari musiqisindən təkan almışdır.

Bəstəkarlar eyni zamanda ənənəvi alban metroritmik formulları müxtəlif modifikasiyalara məruz qoyurlar. Qeyd olunan bu xüsusiyyət şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində də tez-tez təsadüf olunur. Fəal aksent və metr yerdəyişmələri, eləcə də ənənəvi xalq musiqisinə xas olmayan ritm və ölçülərin tətbiqi, poliritmiyanın istifadəsi, ritmik ostinatoluluğun özünəməxsus şərhə buna misaldır.

Məlum olduğu kimi, Fikrət Əmirov özünün müxtəlif kamera əsərlərini çox vaxt simfonik əsərlərlə paralel olaraq yaratmışdır ki, bu da bəstəkarın iki müxtəlif sahəni bir-birinə yaxınlaşdırmaq, kamera əsərinə simfonik vüsət vermək cəhdi ilə izah olunur. Odur ki, həmin bu cəhəti biz fortepiano süitasının musiqisinə də şamil edə bilərik. Yəni, bu nümunə Azərbaycan fortepiano kamera musiqisinə, iki fortepiano duetinə sırf orkestr ifaçılıq prinsiplərini daxil etməklə də yadda qalmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Fikrət Əmirovun tək bu əsəri deyil, bir sıra digər kamera əsərləri bu və ya digər dərəcədə üslub etibarilə onun simfonik musiqisi ilə bağlıdır. Məsələn, N.Hikmətin xatirəsinə “Poema-monoloq”, “A la mugam”, Ü.Hacıbəylinin xatirəsinə “Elegiya-ithaf”, 1 saylı prelüd, 1 saylı ekspromt, “Romantik sonata” belələrindəndir.

F.Əmirov və E.Nəzirovanın 60-70-ci illərə aid əsərləri erkən kamera əsərlərindən bir qədər fərqlənir. Bu əsərlərdə F.Əmirovun, E.Nəzirovanın musiqi təfəkkürünün milli kökləri, parlaq obrazlılıq, proqramlılıq, melodika, ritmika və fakturanın müxtəlifliyi özünü büruzə verir. Yetkin bəstəkarların hər bir kamera-instrumental əsərləri isə öz fərdi koloriti və ab-havası ilə fərqlənən kiçik bir dünya olub, millilik ruhu, xalq musiqisinə dərin bağlılığı ilə seçilir.

Azərbaycan milli monodik musiqi mədəniyyəti və Avropa professionalizminin zəngin ənənələrinə dayaq olaraq, F.Əmirov və E.Nəzirova fortepiano ifaçılığının inkişafına böyük töhfələr vermişdir – bu bəstəkarların əsərlərinin nümunəsində əminliklə demək olar ki, hər iki



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bəstəkar musiqi ideya və obrazlar aləmini, intonasiya və lad dairəsini əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirmişdir.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı F.Əmirovun kamera-instrumental yaradıcılığı Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Milli dünyagörüşün qədim tarixi mahiyyətini ümumiləşdirmək bacarığı F.Əmirovu əvvəlki və hazırkı dövrlərin görkəmli bəstəkarları sırasına qoymuşdur. Xalq musiqi ruhunun, öz dövrünün, dahi Ü.Hacıbəylinin və dünya klassik musiqi ənənələrinin canlı yaradıcılıq qüvvəsini əxz edən bəstəkar, pozitiv gözəllik aləmi yaradaraq, gələcək nəsillərə ölməz musiqi irsi qoymuşdur.

F.Əmirov və Elmira Nəzirovanın iki fortepiano üçün “Alban xalq mövzularına Süita” əsəri klassik Avropa musiqi incəsənətinin ənənəvi janr və formalarına əsaslanır. Məlumdur ki, Fikrət Əmirov Azərbaycan fortepiano musiqi tarixində ilk variasiya, ekspromt, noktürn və digər kiçik fortepiano formalarının yaradıcısı olmuşdur. Həm də vurğulayaq ki, məhz F.Əmirov və E.Nəzirova Azərbaycan fortepiano musiqi mədəniyyətini bu nümunə ilə musiqi tariximizdə fortepiano dueti janrına aid ilk əsərlə zənginləşdirmişlər.

Fortepiano sənəti tarixi və ifaçılığının inkişafına Azərbaycan kamera musiqisini, o cümlədən F.Əmirov və E.Nəzirovanın fortepiano əsərlərini fəal təbliğ edən istedadlı pianoçular dəstəsi böyük töhfə vermişdir. Bunlardan M.R.Brenner, E.Perevertaylo, İ.Plyam, R.Ataşiyev, T.Mahmudova, F.Quliyeva, E.Səfərova, E.Əliyeva, Z.Adıgözəlzadə, F.Bədəlbəyli, M.Adıgözəlzadə, M.Hüseynov və s. belələrindəndir.

Süitanın tematizmi Azərbaycan musiqi ənənələri və onun səs-intonasiya leksikası əsasında formalaşan bu bəstəkarların obrazlı təfəkkürü prizmasından həyata keçirilir. Məhz bu səbəbdən ümumi səslənmə zamanı lad-intonasiya və ritmik təbiət etibarilə bir-birinə yaxın olan iki milli üslubun - alban və azərbaycan üslubunun yüksək bədii sintezi gözə çarpır. E. Nəzirova və F. Əmirovun süitasında alban musiqi mövzularından ayrı-ayrı intonasiyalardan istifadə olunmuşdur. Bu intonasiyalar Azərbaycan musiqi ruhunda, yaradıcı surətdə işlənmişdir. Odur ki, süitanı mahiyyəti etibarilə alban mövzusuna yazılmış Azərbaycan əsəri kimi qiymətləndirmək lazımdır.

Sonda onu qeyd etmək olar ki, F.Əmirovun E.Nəzirova ilə birgə bəstələmiş olduğu iki fortepiano üçün “Alban xalq mövzularına Süita” əsəri Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin janr və üslub müxtəlifliyi ilə səciyyələnərək, dünya və milli musiqi mədəniyyətinin ümumi inkişaf prosesinə üzvi şəkildə daxil olmuşdur.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1. Салманова Н. Силевые черты музыки Ф.Амирова на примере фортепианных сочинений./ « Мədəniyyət Dünyası» jurnalı XVI, Bakı, 2008, 263-270 s.
2. Салманова Н. Из истории развития камерно-инструментальной музыки в Азербайджане. Искусство Глазами Молодых. Материалы IV Международной (VIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. Красноярск, 2013, с. 208-210.
3. Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Азернешр, 2006, 272 с.

Saytografiya

1. [http:// Youtube/pjSpuD9-XP4](http://Youtube/pjSpuD9-XP4) Fikrət Əmirov, Elmira Nəzirova – iki fortepiano üçün “Alban mövzularına süita” (ifaçılar – E.Perevertaylo və İ.Plyam).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

FİKRET AMİROV'UN ESERLERİNDE NİZAMİ GENCEVİ'NİN ŞİİRİ VE İMGESİ

Mehriban HACİYEVA*

Özet

2021 yılında Azerbaycanlı büyük şair ve düşünür Nizami Gencavi'nin 880. yıl dönümü kutlanacak.

Gurur hissiyle söyleye biliriz ki, Azerbaycanın Cumhurbaşkanı İlham Aliyev 5 ocak 2021 tarihli kararına göre insanları her zaman ahlaki mükemmelliğe çağıran ve yüksek manevi nitelikleri aşıl原因an güçlü söz ve fikir ustasının zengin yaratıcılığının istisnai önemini insan kültürünün bir kazanımı olarak dikkate alarak ülkemizde 2021 "Nizami Gencevi Yılı" ilan etti.

Nizami'nin ölümsüz imajı ve şiiri Azerbaycan bestecilerinin eserlerinde önemli bir yer tutar. Nizami'nin "Hamsa"sını, gazellerini ve imajını yücelten eserler, hemen hemen tüm klasik müzik türlerini kapsıyor.

Azerbaycan kompozisyon ekolünün önde gelen temsilcilerinden Fikret Maşadi Cemil oğlu Emirov (1922-1984), yaratıcılığı boyunca Nizami'nin mirasına müracaat etmiştir. Besteci 1941'de Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda okurken Nizami'nin anısına adanmış bir senfonik poema, 1943'te romans-gazel "Gülüm", 1947'de yaylı çalgılar orkestrası için "Nizami" senfonisini ve hayatının sonunda büyük ölçekli son çalışması olan Nizami (1984) balesini yazdı.

Bu eserlerin her birinde Nizami'nin şiirinin güzelliği, felsefi derinliği, yüksek manevi ve ahlaki fikirleri romantik müzik dilinde ifade edilir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, şair, besteci, müzik, tür.

THE IMAGE AND POETRY OF NİZAMİ GANJAVİ IN THE WORKS OF FİKRET AMİROV

Abstract

In 2021, the 880th anniversary of the great Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi will be celebrated. Taking into account the exceptional importance of his rich creativity, which instills high spiritual qualities, as an achievement of human culture, he declared 2021 the "Year of Nizami Ganjavi" in our country.

Nizami's immortal image and poetry occupy an important place in the works of Azerbaijani composers. The works glorifying Nizami's "Khamasa", ghazals and image cover almost all genres of classical music.

Fikret Mashadi Jamil oğlu Amirov (1922-1984), a prominent representative of the Azerbaijani school of composition, appealed to Nizami's legacy throughout his career. In 1941, while still studying at the Azerbaijan State Conservatory, the composer wrote a symphonic poem dedicated to the memory of Nizami, in 1943 a romance-ghazal "Rose", in 1947 a symphony "In Memory of Nizami" for string orchestra, and at the end of his life his last large-scale work. He wrote the ballet Nizami (1984).

In each of these works, the beauty, philosophical depth, high spiritual and ethical ideas of Nizami's poetry are expressed in the language of romantic music.

Keywords: Azerbaijan, poet, composer, music, genre.

2021-ci ildə dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 880 illiyi qeyd olunur. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm cənab İlham Əliyev 05 yanvar 2021-ci il tarixli Sərəncamı ilə qüdrətli söz və fikir ustasının insanları daim əxlaqi kamilliyə çağıran və yüksək mənəvi keyfiyyətlər aşıl原因an zəngin yaratıcılığının bəşər

* Gence Devlet Universitesi, Müzik Bölümü Öğretmen, mehriban.hajiyeva@mail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

mədəniyyətinin nailiyyəti kimi müstəsna əhəmiyyətini nəzərə alaraq 2021-ci ili ölkəmizdə “Nizami Gəncəvi İli” elan edib.

Öz ölməz beş poeması (“Sirlər xəzinəsi”, “Xosrov və Şirin”, “Leyli və Məcnun”, “Yeddi gözəl”, “İsgəndərnamə”) ilə ədəbiyyata yeni bir poetik nəfəs gətirmiş Nizami Gəncəvinin obrazı, poetik irsi peşəkar bəstəkar yaradıcılığına 1940-cı illərdən daxil olmuşdur. Həmin dövrdə Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinin keçirilməsi ilə bağlı, bir çox Azərbaycan bəstəkarları şairin əbədiyaşar irsinə müraciət etmiş və müxtəlif janrlarda dəyərli əsərlər yaratmışlar.

Dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli Nizaminin qəzəlləri yazdığı “Sənsiz” və “Sevgili canan” əsərləri ilə vokal musiqidə yeni bir janrın – romans-qəzəl janrının əsasını qoymuş, Azərbaycan bəstəkarlarının bu janrda əsərlərin yaratmasına qüvvətli təkan vermişdir.

Nizami irsinə bütün yaradıcılığı boyu müraciət etmiş bəstəkarlardan biri də Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Fikrət Məşədi Cəmil oğlu Əmirovdur (1922-1984). Bəstəkar 1941-ci ildə hələ Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil aldığı illərdə Nizaminin xatirəsinə həsr etdiyi simfonik poemasını, 1943-cü ildə “Gülüm” romans-qəzəlini, 1947-ci ildə simli orkestr üçün “Nizaminin xatirəsinə” simfoniyasını, ömrünün sonunda isə son iri həcmli əsəri olan “Nizami” baletini (1984) yazmışdır.

Nizami obrazını simfonik musiqidə tərənnüm edən F.Əmirovun simli orkestr üçün yazdığı “Nizami” simfoniyası dünya musiqi mədəniyyətinə dəyərli töhfədir. Simfoniya Nizaminin anadan olmasının 800 illiyi münasibətilə “Nizaminin xatirəsinə” adı ilə yazılmış və Niyazi (Azərbaycan), Gennadi Rojdestvenski (Rusiya), Leopold Stakovski (ABŞ), Şarl Münş (Fransa), German Abendrot (Almaniya) və digər məşhur musiqi xadimlərinin dirijorluğu ilə böyük müvəffəqiyyətlə səsləndirilmişdir.

Simfoniya 4 hissədən ibarətdir. Birinci hissə Nizami obrazını əks etdirən müqəddimə (Andante maestozo) ilə başlayır. Bu leytmotiv əsərin dramaturgiyasında mühüm rol oynayır. Vals tempi, həyəcanlı və poetik xarakterli ikinci hissə-skertso (Allegretto giozo) işıqlı və şadyana musiqisi ilə şairin gənclik illərini təcəssüm etdirir. Üçüncü hissədə (Andante molto sostenuto) ülvi məhəbbət, fədakarlıq, dördüncü hissədə isə (Allegro con brio) emosional, yüksək əhval-ruhiyyə ilə Nizaminin dahiliyi, humanizmi əks etdirilir.

Müəllif əsəri 1960 və 1964-cü illərdə redaktə etmişdir. İkinci redaktədə əsasən final hissə, üçüncü redaktədə isə bütün hissələr işlənmiş və onların əvvəlində şairi şöhrətləndirən bədii obrazlar aləminə dinləyicini istiqamətləndirmək məqsədilə Nizaminin “Sirlər xəzinəsi”, “Xosrov və Şirin” poemalarından və lirikasından götürülən misralar poetik epigraf kimi verilmişdir [Abdullayeva, 2018].

Birinci hissə üçün Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasından aşağıdakı misralar seçilib:

Şeiri oxunanda bu Nizaminin,
Özü də görünür hər sözdə yəqin.
Gizlənilib özünü verməz ki, nişan,
Sənə hər beytində bir sirr danışan.
Yüz il sonra sorsan: “Bəs o haradır?”
Hər beyti səslənir: “Burda, burdadır!”



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İkinci hissədə epiqraf üçün Nizaminin qəzəllərindən bu sözlər verilir:

Dəf çalmaram səbəbsiz, toy olar təbil çalarsan,
Sözümün yanında, sözsüz nə ki çalğı var, yalandır.

Üçüncü hissədə epiqraf üçün Nizaminin qəzəllərinə müraciət edilir:

Sənə aşiq olmuşam, nə məsləhət bilirdin?
Xoşluq yolu ilə gəlirəm, ya rüsvayçılıq yolu ilə?
Nə qədər ki, canım və ürəyim var, səni can və ürək kimi anacağam
Ya mən yanına gələcəm, ya sən oraya gələcəksən.
Sənsiz o haldayam ki, səndən iraq, heç kəs
Nə əlim sənə çatır, nə sənsiz qərarım gəlir!

Dördüncü hissədə isə epiqraf kimi Nizaminin “Sirlər xəzinəsi” poeməsindən aşağıdakı misralar göstərilir:

Nə qədər ki, cahan var, sözün coşsun qoy səsi,
Qoy sözlə təzələnsin Nizaminin nəfəsi.

Musiqişünas S.Qasımova haqlı olaraq qeyd edir ki, “F.Əmirov orkestr yazısının görkəmli sənətkarlarından biri, tanınmış kolorit ustasıdır. Bəstəkarın musiqisi həmişə koloritli, tembr səslənməsi ilə, incə səs yazısı tapıntıları ilə diqqəti cəlb edir. Hətta onun palitrası yalnız bir qrup alətlərlə (məsələn, “Nizami” simfoniyasında simli alətlərlə) məhdudlaşdığı hallarda belə o, dörd eyni cinsli alətin tembr birləşmələrindən çoxlu rəngarəng effekt yarada bilir” [Qasımova, 2014: 135].

Simfoniya 1963-cü ildə Hans Poxerin idarəsi ilə Leypsiq radiosu simfonik orkestri tərəfindən böyük müvəffəqiyyətlə ifa edilmişdir. 1964-cü ildə əsər yeni redaksiyada Moskvada, daha sonra Londonda və dünyanın ən məşhur salonlarında səslənmişdir.

2016-cı il aprelin 30-da İstanbul Universitetinin Dövlət Konservatoriyasının Simfonik Orkestrinin konsertində “Nizami” simfoniyası Türkiyədə böyük uğurla səslənmişdir. Orkestri Türkiyədə yaşayan soydaşımız, Azərbaycanın Xalq artisti, dirijor Ramiz Məlikaslanov idarə edib. Dirijor konsertlə bağlı “Mədəniyyət” qəzetinə müsahibəsində bunları bildirib: “Mən Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə çox yer verirəm. F.Əmirovun “Nizami” simfoniyası mənim üçün çox dəyərlidir. Bu əsəri o, gəncliyində yazıb. Mən sağlığında Fikrət müəllimə söz vermişdim ki, bu əsəri ifa edəcəyəm, indi gec də olsa, sözümü yerinə yetirirəm” [6, s. 4].

“Nizami” simfoniyasından çox illər sonra, bəstəkar 1984-cü ildə şairin həyat və yaradıcılığını əks etdirən “Nizami” baleti üzərində gərgin işləyir, ölümündən bir az qabaq baletin əlyazmasını tamamlayır. F.Əmirovun vəfatından sonra Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, bəstəkar Musa Mirzəyev əsəri orkestrləşdirmişdir. 3 pərdədən ibarət olan baletin librettosunu Nailə Nəzirova və Altay Məmmədov yazmışdır. Qeyd edək ki, balet Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 850 illik yubileyi münasibətilə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində 1991-ci ilin noyabr ayında nümayiş etdirilmişdir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bütün yaradıcılığı boyu muğamla ümumbəşəri formaların sintezinə çalışan, simfonik-muğam janrının yaradıcısı F.Əmirov baletdə muğamın inkişaf qanunauyğunluqlarından ustalıqla istifadə edir. Azərbaycan məqamları burada yalnız lad kimi deyil, eyni zamanda emosional vəziyyət və intonasiya gedişlərinin mənbəyi kimi istifadə olunur. Baletdə Nizaminin və onun poemalarının qəhrəmanlarının çoxcəhətli ümumiləşdirilmiş obrazları əks olunur [Qurbanəliyeva, 2003: s.43-56].

Birinci pərdənin musiqi kompozisiyası ziddiyyətlər üzərində qurulur. Burada xeyir və şər in mübarizəsi ön plana keçir. Şərti olaraq “Şair və hakimiyyət” adlanır.

İkinci pərdə “Şair və sevgi” adlanır. Bu pərdənin mərkəzində Nizaminin lirik-drammatik, Afaqın isə zərif obrazı durur. Qeyd etmək lazımdır ki, Afaq obrazı bütün əsərin “lirik mərkəzinə” çevrilmişdir. Nizami və Afaqın məhəbbət mövzusu gözəlliyi ilə dinləyicini heyran edən lirik melodiya təsvir edilir. İkinci pərdə Afaqın ölümü ilə tamamlanır.

Üçüncü pərdə “Şair və ilham mənbəyi” adlanır. Burada təbiət obrazlarının, Təbiət və İnsanın harmonik əlaqələri, şairin poemalarından süjet motivlərinin, onun yaratdığı obrazların (Xosrov və Şirin, Leyli və Məcnun, İsgəndər və Nüşabə) tərənnümünə xüsusi yer ayrılır [Qurbanəliyeva, 2003: s. 49]. Baleti xor, duet və solo müşayiət edir.

Aparılan araşdırmalar göstərir ki, F.Əmirovun bizim üçün son əsəri sayılan “Nizami” baletində Nizami dünyası öz parlaq təcəssümünü tapmışdır.

2021-ci ilin ölkəmizdə “Nizami Gəncəvi İli” elan edilməsi ilə bağlı təhsil və mədəniyyət müəsisələrində zəngin məzmunlu tədbirlərin keçirilməsi nəzərdə tutulub. Sevindirici haldır ki, Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında “Nizami” baleti bu il yenidən səhnəyə qoyulacaq. Layihənin təşəbbüsçüsü və rəhbəri teatrın direktoru, Əməkdar İncəsənət xadimi Akif Məlikov, musiqi rəhbəri teatrın baş dirijoru, Əməkdar artist Əyyub Quliyev, libretto müəllifi Əjdər Ulduz, quruluşçu baletmeysteri Xalq artisti Kamilla Hüseynova, quruluşçu rəssamı Əməkdar mədəniyyət işçisi Tehran Babayevdir.

Nizami Gəncəvi və Fikrət Əmirov dühalarının vəhdətindən yaranan əsərləri dinlədikcə qürur hissi keçiririk ki, Azərbaycan xalqının belə bir dahi sənətkarları var.

İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

Azərbaycan Dilində

1. Abdullayeva S. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı: Nurlar, 2018. – 360 s.
2. Abdullayeva S. Nizami Gəncəvi yaradıcılığı və obrazı Azərbaycan musiqişünaslığında. /“Konservatoriya” jurnalı. 2(32), Bakı: 2016.
3. Qasımova S. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. Bakı: Adiloğlu, 2014. – 245 s.
4. Qurbanəliyeva S. Nizami Gəncəvi poeziyası vokal musiqidə. Bakı: Elm və təhsil, 2012. – 176 s.
5. Qurbanəliyeva S. Nizami Gəncəvinin poemalarında musiqi. Bakı: Qanun, 2012. – 120 s.
6. “Nizami” simfoniyası Türkiyədə ilk dəfə səslənəcək. “Mədəniyyət” qəzeti. 2 (514), Bakı: 2016.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Rus Dilində

7. Виноградов В. Мир музыки Фикрета. Баку: Язычы, 1983. –130 с.
8. Гурбаналиева С. Низами Гянджеви и мир музыки Фикрета Амирова. Баку: Тахсил, 2003. – 92 с.

Notoqrafiya

9. Əmirov F. Nizami baletindən fraqmentlər. /Nizami musiqidə, sənətdə.Tərt.-Red. Rəşid Şəfəq. Bakı: Şərq-Qərb. 2014. – s.403.
10. Амиров Ф. Струнная симфония “Памяти Низами”. Партитура. Москва: Советский композитор. 1961. – 72 с.; Москва: Музыка. 1967. – 74 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

BESTECİ ALEKSEY KOZLOVSKY'İN ESERLERİNDE “TANOVAR” VE UYGULAMASI

Muhayo NABIEVA*

Özet

Özbek halkının hazinelerinden biri olan “Tanovar”, lirik melodi, şarkı ve dansı birleştiren bir müzik mirasıdır. “Tanovar” ile ilgili ilk veriler 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanıyor. Özbekistan Cumhuriyeti'nin Fergana Vadisi'nin kadın yarısında şekillenen “Tanovar”, kadın olmanın zorluklarını, karşılıksız aşkını ve hayallerini anlatan bir halk klasik sanatı olarak cumhuriyetin her yerine yayılmış. İki yüzyıl boyunca halk müzisyenleri “Tanovar”ın yirmiden fazla versiyonunu yarattılar. Bu melodinin büyüleyici sözlerini dinleyen, inceleyen ve derinden algılayan besteciler, özellikle Aleksey Kozlovsky'nin parlak eserlerinde ele alınmıştır.

Kozlovski'nin çalışmalarında “Tanovar” önemli bir rol oynamaktadır. Bu melodiden esinlenerek yapılan ses ve orkestra için Poem, senfoni orkestrası için “Tanovar”, yapıtlar bestecinin yaratıcılığında önemli yer kapsamaktadır. Aynı adlı bale için ise besteci Devlet Ödülü aldı.

Araştırmanın amacı, Aleksey Kozlovsky'nin çalışmalarında “Tanovar”ın rolünün önemini belirlemektir. Müzik dilini, malzeme için çeşitli seçeneklerin sunum tarzını ve bestecinin çalışmasındaki somut halini ortaya çıkarır. Bestecinin senfonik eserlerindeki orkestranın dili, “Tanovar” balesinde müziğin rolü, Avrupa koreografik müziğinde ulusal özelliklerin özgünlüğü ve kırılması, bu melodinin bestecinin eserlerindeki önemini bize anlatıyor. Kozlovski'nin aynı isimli dans yorumlanmasındaki çalışmalarının ilahisi olan “Tanovar” balesi bu muhteşem lirik melodinin birkaç versiyonunu içerir ve bu da bestecinin yapıtlarının üslup özellikleriyle ilgili sonuçlara hem de bale ve senfonik eserlerde bu melodinin önemini vurgulamış oluyor.

Anahtar Kelimeler: melodi, şarkı, lirik dans, üslup, form, koreografi, müzik dili, senfoni, orkestra.

"TANOVAR" AND ITS IMPLEMENTATION IN THE WORKS OF THE COMPOSER ALEXEY KOZLOVSKY

Abstract

"Tanovar" is one of the treasures of the Uzbek people, a musical heritage that combines lyrical melody, song, and dance. The first data on "Tanovar" date back to the second half of the 19th century. Having formed in the female half of the Fergana Valley of the Republic of Uzbekistan, “Tanovar” spread throughout the republic as a folk classical art telling about the female share, her unrequited love, and dreams. For two centuries, folk musicians have created more than twenty versions of "Tanovar". Listening, studying, and penetrating the enchanting lyrics of this melody, the composers wrote their bright works, among which Aleksey Kozlovsky is especially distinguished.

In the work of Kozlovsky "Tanovar" plays an important role. Based on this melody he wrote the eponymous Poem for voice and orchestra, Tanovar for symphony orchestra and ballet, for which the composer was awarded the State Prize.

The purpose of the report is to determine the significance of the role of "Tanovar" in the work of Alexei Kozlovsky. It reveals the musical language, the style of presentation of various options for the material, and its embodiment in the composer's work. The language of the orchestra in the composer's symphonic works, the role of music in the ballet "Tanovar", the originality and refraction of national properties in European choreographic music tell us about the importance and significance of this melody in the composer's work. The ballet "Tanovar", which is the apotheosis of Kozlovsky's work in the interpretation of the dance of the same name, includes several versions of this magnificent lyrical melody, which makes it possible to conclude the stylistic features of the composer's works both in ballet and in symphonic works. How primordially Uzbek and purely female music and dance characterizes the feelings and desires of a woman in love through the melody and plasticity of

* Özbekistan Sanat ve Kültür Üniversitesi, muhayka78@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

choreography. The classical dance "Tanovar" still attracts the creators of beauty and inspires them to new compositions.

Keywords: melody, song, lyric dance, style, form, choreography, musical language, symphony, orchestra.

“ТАНОВАР” И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА АЛЕКСЕЯ КОЗЛОВСКОГО

Узбекская музыка, в том числе танцевальная, имеет многовековую историю. Зародившись в быту, народное музыкальное наследие на протяжении столетий развивалась, отшлифовывалась временем, корректировалась как талантами из народа, так и ведущими деятелями музыкальной культуры. Она сформировалась в двух крупных пластах – в фольклорном творчестве и профессиональном искусстве устной традиции. «Каждый из этих пластов характеризуется разнообразием жанров, эмоциональных оттенков мелоса, своеобразием метроритма и формы, а также многими другими чертами» [1, с11].

В двадцатых годах двадцатого столетия в Узбекистане велась масштабная работа по сбору народного музыкального наследия, которая началась еще в последней четверти XIX века. Большой интерес исследователей к народному творчеству характеризуется не только интересом к изучению этнографии, но и к живому роднику узбекского наследия, передававшийся из поколения в поколение, из уст в уста, а также методом «устоз-шогирд» - «наставника-ученика». «Тановар» является одним из ярких примеров, дошедший до нас во всей красе и богатстве мелодии и танцевальных движений, история которого насчитывает около двух столетий.

«Тановар» включает в себе и лирическую мелодию, и песню и танец. В переводе от персидского «Тановар» дословно означает «мужественный», «могучий». По определению Л.Авдеевой “...«Тановар» - стремление человека познать все превратности жизни – Любви, через Нежность, Ласку к Предательству и душевной Смерти... [с.155].

Этимологически слово «Тановар» состоит из двух слов, это - «тан» - тело, предмет, и «овар» - приносящий радость, удовлетворение». По данным интернет пространства «данный термин исходит из прикладного искусства: в ремесленной практике первый процесс работы с сырьем был связан с подготовлением простой кожи (например, сложный процесс шивания махси – специальной обуви, или издание жужжащих звуков сшитого махси назывался "тановар")» [2 интернет].

История создания «Тановар» включает в себя два варианта. Первый связан с ремесленничеством, о чем говорилось выше, а второй - это широкое распространение данной музыки и танца в женской половине «ичкарида». Собираясь на досуге женщины проводили вечера музыки и поэзии. Под сопровождением музыкальных инструментов как дойра, дутор, чанг они пели и танцевали, читали поэзии. Среди различных песен и мелодий особую популярность имела народная песня «Кора соч» - «Черноволосая» - на основе которой в дальнейшем и создавались ряд «Тановар». Если «Тановар» является



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

инвариантом народной песни “Кора соч”, то её прородителем выступает циклический танец “Катта уйин”⁴⁷, корни которого уходят в глубокие III века до нашей эры.

Интересные рассуждения и факты о “Тановар” даёт исследователь узбекской хореографии Любовь Авдеева в своей книге “Из истории узбекской национальной хореографии”: “В Касансае⁴⁸ и женщины и мужчины плясали «танцы рук». Причем с вокальным сопровождением песен, сочиненных на ритмические усули «Катта уйна». Развивали, как и во всех поселениях Ферганской долины, песни-пляски особого женского жанра «ичкари» - «Тановар», называя его у себя «Бир ишво». Вариантов песен-танцев «Катта уйна», также как и «Бир ишво», можно зафиксировать столько, сколько раз он будет исполняться разными танцовщицами, и даже одной, ибо: «Новый день рождает новый танец», по выражению сообщительницы Тутихон Карабаевой». [3. с.228]. Сколько бы вариантов не было у «Тановар», какими бы мелодическими красками не окрашивался, у них у всех было общее. Это – глубоко лирическая, затаённая душевной болью мелодия, грёзы о воле, о счастливой любви. Если народная песня имела куплетно-припевную форму, в процессе развития и усовершенствования она превращаясь в различные варианты «Тановар» приобрела новую форму, основанную на три основные части: даромад - экспозиция, авж – кульминация, и фурувард – заключение. Такое изложение мелодии требовала от исполнительниц профессионализма как в музыке так и в танце. Продолжая свои мысли, Л.Авдеева обращает внимание на тонкие детали этого произведения. «Ферганская песня-пляска «Тановар», - говорит она, - на редкость интимный жанр: каждая исполнительница, в каждом поселении пела и танцевала «свою несбывшуюся мечту». Неизбыточная тоска окрашивалась лучиком надежды. Вырастая в мечту страждущей души. Женщина, затаив в сердце самое сокровенное, - грезил в танце. Корпус, плечи, чуть склоненная голова мягко «собирались», корпус плыл в легком, неторопливом ходе, на чуть присогнутых коленях, и только руки то томительно-медлительным, протяжным, то напряженно-скованным, то отчаянно-призывным жестом высказывали сердечную боль; а кисти рук неожиданно вспыхивали в летящих круговращениях, как искры надежды». [3. с.229]. Вся хореографическая пластика танца «Тановар» сопровождался мелодией, которая развивалась словно морская волна при шторме - поднимаясь ввысь показывала свою силу и мощь, а возвращаясь обратно успокаивалась и приобретала душевный покой. Более двадцати инвариантов «Тановар» широко распространились под названием «Энди сендек» (слова Мукимий), «Адолча», «Ёввой тановар» (Дикий тановар), «Тановар II», в виде вокального цикла Тановар I-IV, а также в инструментальных вариантах.

Танец «Тановар» впервые на сцене была исполнена в сороковых годах XX столетия Народной артисткой Мукаррама Тургунбаевой, чьим именем связана постановка и дальнейшее развитие этого танца.

Богатое народное творчество во все времена привлекали внимание композиторов и вдохновляли их созданию ярких и неповторимых произведений. Многогранный и

⁴⁷ “Катта ўйин” (Катта уйин”) – “Большой танец”, “Большая игра” – сложная ритмо-пластическая сюита, возглавляющая цикл ферганских профессиональных танцев, по утверждению представителя узбекской традиционной хореографии Юсур Кизык Шакаржонова этот танец существовал уже во времена Искандера – Александра Македонского в III веке до нашей эры и имел 280 усулей.

⁴⁸ Касансай - один из районов Ферганской области республики Узбекистан.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

многовариантный “Тановар”, передающий чувство, личные переживания и духовное состояние человека, служил удачным и интересным материалом для создания нового произведения и в композиторском творчестве. Особый интерес представляет “Тановар” Алексея Козловского, который не раз обращаясь к этой теме создал ряд исключительно ярких произведений. Творческий багаж композитора включает в себя три “Тановар”: это одноимённые Поэма для голоса с симфоническим оркестром, Поэма для симфонического оркестра и балет.

Рождённый в Киеве (1905), получивший глубокие музыкальные знания в Москве, Козловский в 1936 году с семьей переселяется в Ташкент и до последних дней жизни служит развитию композиторского творчества Узбекистана. Здесь он знакомится с деятелями национального искусства, изучает народную музыку, собирает узбекский фольклор. Вспоминая изучение и знакомство композитора с народным музыкальным наследием, певица Халима Насырова пишет следующее: “Алексей Фёдорович очень полюбил узбекский народ и его музыку и, любя, стал серьезно изучать, проникать в её сокровенные тайны. Он делал многочисленные записи от певцов и инструменталистов, внимательно вслушивался в тонкости исполнения” [4. с132-133]. В результате набранного опыта в короткий срок, сочетая в своем творчестве глубокое вживание в народную музыку, почерпание из его богатейших источников специфического живого музыкального языка и владея в совершенстве композиторской техникой, Козловский один за другим начинает создавать свои яркие музыкальные полотна.

Одним из первых узбекских народных песен, которую услышал Алексей Козловский была песня “Тановар” в исполнении Народной артистки Халимы Насыровой. Она была очень близка ему по духу, по характеру, по развитию мелодической линии. Заметив интерес композитора к этой мелодии Халима Насырова знакомит его еще с шестью вариантами “Тановар” – совершенных по форме, глубоких по смыслу и содержанию. “Тановар”, как и ряд других народных мелодий, становится центральным объектом его творческого вдохновения.

Очарованный красотой музыкального языка “Тановар”, композитор решается создать переложение для голоса и симфонического оркестра. И в 1938 году в роли первой исполнительницы – солистки данного произведения выступает Халима Насырова.

В вокально-симфонической поэме «Тановар» Козловский достигает полноценного творческого решения в художественной обработке народных песен. В них композитор находит потенциально заложенные возможности более богатого раскрытия содержания. Трактую песню с помощью вводной части, интермедии и заключения, то есть развитой, композиторски организованной формы, Козловский находит утонченное и удачное решение музыкального материала. Бережно сохраняя народный напев, композитор находит своеобразное решение мелодии и оркестровки произведения.

«В мастерском, тембрально богатом оркестровом письме Козловского, - пишет С.Богоявленский, - мелодия песни воспринимается слушателем окутанной инструментальным фоном. Автор широко использует в сопровождении интонационные элементы песни, свободно развивая их в самостоятельные выразительные линии и гибко варьируя при строфических повторах. В меньшей степени пользуется Козловский динамикой модуляционного развития, хотя довольно широко применяет (главным образом, в колористическом плане) тональные сдвиги» [5.с.101] что придает обработке Козловского импрессионистический характер. Необходимо отметить, что



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

такой изобразительный подход к музыкальному материалу характерен творчеству композитора.

Козловскому «Тановар» был очень дорог. Он был увлечен и очарован этим произведением до такой степени, что не только писал музыкальные композиции, но и перевел стихотворение «Кора сочим» (Тановар) из узбекского языка на русский.

Нет волос моих черней,
Не косы моей длинней.
Прядью черный, непокорной
Ниспадают до бровей.
Дост, ёрей. (О, Бог мой)

Муки горечи не мало
Приняла я от тебя.
Дост, ёрей.
Не звала я, не искала то,
Что дал ты мне любя.
Дост, ёрей.

и тд. [4.с.303]

Испытывая особую привязанность к «Тановар», композитор долгие годы раздумывал о создании нового произведения на её основе. Спустя несколько лет, в 1951 году композитор сочиняет одноименную Поэму для симфонического оркестра. «Эмоциональная насыщенность сочетается в нем с редкой виртуозностью и изощренностью оркестрового письма. Поэма мало кого оставляет равнодушным. На Востоке ее слушают в состоянии заворуженности, она давно считается классикой» [4.с.119]. Имея вариационную форму, перекликающуюся с трехчастной, музыкальный материал поэмы раскрывается в основном лирико-повествовательно, местами драматизируясь. Переход темы из одной группы инструментов в другую придаёт произведению особый характер. Композитор обращает особое внимание на динамику, на свободно движущийся темп, на тембровые окраски инструментов. Гобой, которому уделяется роль ведущего инструмента, имитирует человеческий голос, передаёт грусть и печаль женского образа, её грёзы любви. Немаловажный интерес проявляет к себе и ударная группа оркестра. Усул, подчеркивающий национальный характер сопровождает мелодию на протяжении всего произведения. Являясь дирижёром и большим знатоком оркестрового письма, Козловский очень тонко и оригинально выстраивает каждый звук, каждый тембр, каждую группу инструментов.

Следующим сочинением композитора на данную тематику является балет «Тановар», над которым композитор начинает работу в 1967 году. На создание этого балета композитора подтолкнула пьеса драматурга Камиля Яшена «Нурхон», которая уже много лет шла в драматическом театре. Сначала этот спектакль привлёк внимание Галины Герус-Козловской, супруги композитора, которая взялась написать либретто. В основе сюжетной канвы балета лежит история трагической судьбы юной Нурхон, уходившей из дома ради искусства, танцевавшей перед публикой с открытым лицом, сняв чачван и убитой за это злобным братом Соли-ходжой, под давлением отца.

Лирико-трагический балет состоит из трех актов, в центре которого стоит образ юной Нурхон, её мечты и грёзы о танце, о любви к искусству и к возлюбленному, которым не



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

суждено было осуществляться из за социальных обстоятельств. Музыкальный материал милой, нежной и красивая, в то же время волевой, борющейся за право женщин и девушек Нурхон основан на мелодии «Тановар», что непосредственно приобретает роль центрифуги, составляющая смысловой и образно стиливой контент балета. Она же придает сильный интонационно-ритмический импульс всей партитуре. Начальная фраза песни «Тановар» многократно обыгрывается в сцена с фонарями и свадебной сцене первого действия, во вступлении к третьему акту и ряде других номеров произведения. Сильное впечатление оставляют Adajio из первого действия и Финал третьего акта, основанные на тему песни «Тановар». В партитуре вышеупомянутого Adajio главных героев Нурхон и Азиза композитор полностью внедряет музыкальный материал одноименной симфонической поэмы, воплощающий любовную лирику героев. Изобразительность музыкального материала, гармонический язык, обыгрывание мелодии в разных тембрах и тесситурах, ритмоинтонационная структура номера, как и всего целого произведения, говорит о тонкости и чувствительности композитора.

Премьера балета состоялась 1 декабря 1971 года на сцене Театра оперы и балета имени А.Навои в Ташкенте. Постановщиком балета выступил хореограф Н.Маркарьянц, а за дирижёрским пультом стояла Дильбар Абдурахманова. Партию Нурхон исполняла Бернара Кариева, в трактовке которой образ героини приобретал поэтический и трогательный характер. Её воздушная грация производила сильное впечатление на зрителя. В 1973 году за балет «Тановар» композитор был удостоен республиканской Государственной премии имени Хамзы.

Подытоживая вышеизложенное, необходимо отметить, что Алексей Козловский был одним из ярких композиторов Узбекистана XX столетия, чей вклад в развитии национальной композиторской школы является бесценным. Глубоко изучая национальные традиции, фольклорную музыку, историю и быт узбеков, он глубоко полюбил и с почтением отнесся к многовековым наследиям узбекского народа. Ярким примером тому является его музыкальные шедевры «Тановар». В них он вложил всю душу, всё накопленное богатство знаний народных мелодий, ритмов и усулей, стилей и форм. «Тановар» вдохновил композитора не только писать музыкальные произведения, но и перевести стихотворение на свой родной русский язык. Это была большая любовь к искусству узбекского народа и его исторического наследия.

Литература

1. Кароматов Ф. Музыкальное наследие узбекского народа. // Музыкальная культура узбекской ССР. Москва: Музыка, 1981. -350с.
2. Интернет сайт: <http://ich.uz>
3. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Ташкент, 2001-284 с.
4. Алексей Козловский. Воспоминания. Статьи. Документы. Стихотворения. Редактор-составитель С.Матякубова. Ташкент: Bilding Print. 2015. -232с.
5. С.Богоявленский. Принципы обработки узбекских народных песен. // Пути развития узбекской музыки. Ленинград-Москва: Искусство. 1946. -210с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

NİZAMİ GENCEVİ TEMALARININ OPERA TÜRÜNDEKİ YORUMU

Nargiz HÜSEYNOVA*

Özet

Dünya klasik edebiyatının önde gelen temsilcisi, dahi düşünür ve şair Nizami Gencevi'nin zengin edebi mirası, Azerbaycan ve yabancı ülke bestecilerinin eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Şairin eserleri, her zaman bestecilerin dikkatini çekmiş, tür ve konu açısından değişik tarzda rengarenk eserler bestelenmiştir.

Besteciler, Nizami'nin tiplerine ve eserlerine hitap ederek opera, bale, senfoni, senfonik süit, kantata ve çok sayıda oda-vokal örnekleri yaratırken, bir yandan da müzik kültürünü daha da zenginleştirmişlerdir. Yapılan müzikolojik araştırmalar sonucunda Fransız romancı ve oyun yazarı Alain Rene Lesage'nin daha 1729 yılında "Çin Prensi" adlı komik operasında Nizami'nin "Yedi Güzel" şiirindeki "İyi ve Kötü" masalının temasını kullandığı görülmüştür. Ayrıca, Giacomo Puccini'nin Turandot operasının librettosu, İtalyan oyun yazarı Krlo Gotsi'nin aynı masalına dayanan bir oyunun konusundan alınmıştır.

Azerbaycan'da Nizami'nin eserleri üzerine ilk müzik oyunu, eğitim alanında çalışan Mirza Celal Yusifzade tarafından 20. yüzyılın başlarında yazılmıştır. C.Yusifzade, 1910'da Nizami'nin "Hüsrev ile Şirin" şiirine atıfla "Ferhad ile Şirin" operasını yazmıştır.

1940'lı yıllardan itibaren bestecilerin Nizami'nin temalarına hitap etmelerine özel olarak değinilmesi gerekir. Özel bir yere sahip romans ve opera gibi vokal eserler bunlara örnek gösterilebilir. Bu dönemde Doğu'da ilk opera yazarı besteci, dahi Ü.Hacıbeyli, Nizami'nin gazellerinden esinlenerek "Sensiz" ve "Sevgili Canan" romanslarını yazarak milli vokal müziğinde romans-gazel türünün temelini atmıştır.

Nizami temalarına atıfla opera türünde yazılan eserler arasında Niyazi'nin "Hüsrev ile Şirin" ve A.Bedelbeyli'nin "Nizami" operasını özellikle belirtmemiz gerekir. Rus besteci B. Asafiyev, "Sihirli Kale" operasını ("Yedi Güzel" şiiri motiflerinden yola çıkarak) bestelemiştir.

Opera yaratıcılığı alanında A.Bedelbeyli'nin "Nizami" operasının özel bir yeri var. Besteci, ilk kez büyük Nizami'yi müzikte yüceltmeyi hedeflemiş ve tip olarak sahneye taşımıştır. Operanın temelinde, Nizami'nin yaşamı ve yaratıcı yolundan bahseden M.S.Ordubadı'nın "Kılıç ve Kalem" romanının motifleri duruyor. "Nizami" operası, beş perdelik büyük bir eser olup geniş sahneler, koro ve dans açısından zengindir. Operada - Bülbül, F.Muhtarova, A.Bunyadzade ve diğer isimler rol almışlardır. Operanın orkestra şefliğini bizzat A.Bedelbeyli yapmıştır. Bu eserde Azerbaycan operasında ilk defa metso-soprano kısmının F. Muhtarova (Azra) tarafından icra edildiğinin altının çizilmesi gerekir.

İlerleyen yıllarda Azerbaycanlı besteciler sürekli Nizami'nin temalarına hitap etmiş ve opera türünde yeni eserler bestelemişlerdir. Z.Hacıbeyov "Nüşabe", R.Mustafayev "Şirin" operalarını, O.Recebov "İyi ve Kötü", R.Şafak "Baykuşların Sohbeti", "İskender'in Sırrı" çocuk operalarını, E.Mansurov rock operası "Yedi Güzel"i bestelemiştir.

Sonuç itibarıyla Nizami teması, müzikte ve doğrudan opera türünde her zaman büyük ilgiyle izlenmiş, farklı içerik ve türlerde müzikal-sahne eserleri bestelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, Nizami, müzik, besteci, opera.

DESCRIPTION OF NİZAMİ'S TOPICS ON OPERA GENRE

Abstract

The rich literary heritage of Nizami Ganjavi, the outstanding representative of world classical literature, genius thinker and poet, has been widely used in the works of Azerbaijani and foreign composers. The composers have always focused on the creativity of the poet and different works of various styles have been created in terms of both genre and theme.

* Doç., Dr. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, nargiz.huseynova@hotmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Composers appealed to the image of Nizami and the poet's works and created opera, ballet, symphony, symphonic suite, cantata and numerous chamber-vocal samples, further enriching the musical culture. It seems from musicological research that, as early as 1729, the French writer and playwright Alain Rene Lesage used the theme of the tale "Good and Evil" in Nizami's poem "Seven Beauties" in the comic opera "Prince of China". Also, the libretto of Giacomo Puccini's opera "Turandot" is written on the basis of the plot of the play based on the same tale by the Italian playwright Carlo Gozzi .

The first musical-stage work in the theme of Nizami in Azerbaijan, was written by Mirza Jalil Yusifzada, enlightener and intellectual personality in the early XX century. He created opera "Farhad and Shirin" on the basis of "Khosrow and Shirin" by Nizami in 1910.

Starting from 40s of last century application of composer to the Nizami's topics should be specifically noted. Among these, vocal works - romances and operas occupy a large place. During this period, U.Hajibeyli, wrote the first opera in the East, the genius composer had composed romances "Without you" and "Sweatheart" based on Nizami's ghazals, and so the *foundation of the romance genre-ghazal was laid* in national vocal music.

We should noted some operas, such as "Khosrow and Shirin" by Niyazi, "Nizami" by A.Badalbeyli for the example of the works devoted to the Nizami's topics in opera genre. Russian composer B.Asafiyev had composed "The Magic Castle" (based on the motifs of Seven Beauties poem).

In the field of opera creativity A.Badalbeyli's opera "Nizami" has a special place. For the first time, the composer set the task of glorifying the great Nizami in music and created his image in the stage. The basis of the opera is the motives of the novel "Sword and Pen" by M.S.Ordubadi, devoted to the life and creativity of Nizami. The opera "Nizami" is a large work which consists of five acts, rich in large-scale scenes, choir and dance. In the roles Bulbul, F.Mukhtarova, A.Bunyadzade and others have been performed. The opera was conducted by A.Badalbeyli himself. It should be noted that in this work, for the first time in Azerbaijani opera, the part of metso-soprano was performed by F.Mukhtarova (Ezra).

In the further years, Azerbaijani composers constantly appealed to Nizami's themes and composed new works in the opera genre. In 1947, "Nushaba" by Z.Hajibeyov, "Shirin" by R.Mustafayev, "Good and Evil" by O.Rajabov, "Owls talk", "Isgandar's secret" – children's operas by R.Shafag, the rock opera "Seven beauties" by E.Mansurov have been composed.

So, the theme of Nizami has always aroused great interest in music, directly in the opera genre, and musical-stage works of different content and genres have been created.

Keywords: Azerbaijan, Nizami, music, composer, opera.

The rich literary heritage of Nizami Ganjavi, an outstanding representative of world classical literature, genius thinker and poet, has been widely used in the works of Azerbaijani and foreign composers. The poet's creative work has always been in the center of attention of composers, and different works of various styles have been created in terms of both genre and theme.

Composers appealed to the image of Nizami and the poet's works and created opera, ballet, symphony, symphonic suite, cantata and numerous chamber-vocal samples, further enriching the musical culture. It seems from musicological research that, as early as 1729, the French writer and playwright Alain Rene Lesage used the theme of the tale "Good and Evil" in Nizami's poem "Seven Beauties" in the comic opera "Prince of China". Also, the libretto of Giacomo Puccini's opera "Turandot" (1926) is written on the basis of the plot of the play based on the same tale by the Italian playwright Carlo Gozzi (1726).

The first musical-stage work in the theme of Nizami in Azerbaijan, was written by Mirza Jalil Yusifzada, enlightener and intellectual personality in the early XX century. He created opera "Farhad and Shirin" on the basis of "Khosrow and Shirin" by Nizami in 1910.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Starting from 40s of last century application of composer to the Nizami's topics should be specifically noted. Among these, vocal works - romances and operas occupy a large place. During this period, U.Hajibeyli, wrote the first opera in the East, the genius composer had composed romances "Without you" and "Sweetheart" based on Nizami's ghazals, and so the *foundation of the romance genre-ghazal was laid* in national vocal music. Along with enriching the heritage of Azerbaijani music, these works have played an important role in the repertoire of singers, expanding the possibilities of national vocal performance and means of artistic expression. U.Hajibeyov's brilliant emphasis the deep and rich creativity of Nizami's genius in his musical works with great skills, his relevance and listening to these romances from generation to generation, is a proof of the mysterious tandem of the great composer and poet.

We should noted some operas, such as "Khosrow and Shirin" by Niyazi, "Nizami" by A.Badalbeyli for the example of the works devoted to the Nizami's topics in opera genre. Additionally, russian composer B.Asafiyev had also appealed to the Nizami's theme and composed "The Magic Castle" (based on the motifs of "Seven Beauties" poem).

The premiere of "Khosrow and Shirin" opera by Niyazi was taken place in 1942. Libretto author of opera is M.Rafili. In the roles H.Hajibababeyov (Khosrov), S.Baghirova (Shirin), Bulbul (Farhad), A.Bunyadzada (Shapur) have performed. The opera was conducted by the art director Niyazi himself.

The libretto of the opera is based on the motives of Nizami's poem and is aimed to the solution of spiritual problems. Their individual aspects, inner worlds, and moral qualities are revealed in the process of dramatic development, as well as, the main characters of the work are given to each other in a complex interactions.

The work is written in the genre of lyrical opera. Mostly, the various characters of the protagonists in the lyrical arian arioses are revealed here in full and with great artistic pleasure, and lyrics are embodied in various forms.

For example, the character of Khosrov is characterized by the merry music at the beginning of the work, however, at the end this character will change as a result of unrequited love for Shirin and remain in pain.

Farhad's party has many musical characteristics. The intonations that demonstrate his clanship to the people in his music language reveals itself and this is also reflected in the development of mugham melody.

In the opera the character of Shirin has been carefully and thinly worked out. Her imagination and sincerity are embodied by the delicate music. While Shirin's aria in the first act reflects her love dreams, in the aria in the second act her feelings are revived by passionate music. Such changes in the vocal party of the character are reflected in the melodic line with dynamically developing.

In general, Niyazi's "Khosrov and Shirin" opera is the period in the development of the lyrical opera genre in Azerbaijani music.

The basis of the opera, which is written in the framework of the 800th anniversary of the great poet is the motives of the novel "Sword and Pen" by M.S.Ordubadi, devoted to the life and creativity of Nizami (libretto author was M.Sordubadi). It is a work that reflects the life of Nizami, the history of the city of Ganja in the XII century, the literature and art of the century,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

statesmen and the people's liberation struggle.

As we know, A. Badalbeyli composed the opera "Nizami" in 1939. However, the premiere of the play was postponed due to the beginning of the Great Patriotic War. It should be noted that some extracts from the opera were performed at concerts in 1939-40s. They were presented as a concert performance on the stage of the Philharmonic. The great Bulbul repeatedly sang Nizami's aria in many concert programs. It is known that pieces from this opera performed at the concerts, such as Nizami's arias and room, Azra's aria, Rena's ballad, Gizil Arslan's aria were popular at that time. The main roles in the first performance of the opera were performed by Murtuza Mammadov - Bulbul (Nizami), Fatma Mukhtarova (Azra), Sona Baghirova (Rana), Aghababa Bunyadzade (King), Boyukagha Mustafayev (Amir Kharis) and others. The opera was conducted by the composer himself. Genius humanist philosopher who expressed the wishes of the people, created the image of the poet.

The events in the opera take place in Ganja in the 12th century. The social and political events that took place in the society at that time and Nizami's personal life consists of the content of the work. The large number of participants, the mass scenes with the choir, the multi-act nature of the opera, the magnificent palace scenes remind the peculiarities of the European genre of "Great Opera". In the work, Nizami and others morally close to him, who are interested in the fate of the city, try to stand up to those who follow their own interests and greed for power. The poet is presented as a noble man who loves his people and his hometown.

For the first time, the composer set the task of glorifying the great Nizami in music and created his image in the stage. The basis of the opera is the motives of the novel "Sword and Pen" by M.S.Ordubadı, devoted to the life and creativity of Nizami. In the roles Bulbul, F.Mukhtarova, A.Bunyadzade and others have been performed. The opera was conducted by A.Badalbeyli himself. It should be noted that in this work, for the first time in Azerbaijani opera, the part of mezzo-soprano was performed by F.Mukhtarova (Ezra).

For the first time, the image of Nizami Ganjavi is reflected in the opera genre. The opera "Nizami" is a large work which consists of five acts and six images, rich in large-scale scenes, choir and dance. The musical characteristics of the main parties have been individualized. The image of Nizami is characterized by lyrical music and is based on the principles of modern development. In the dramaturgy of the opera, the opening of Nizami's opera consists of three directions: the first is Nizami-public figure, for the second one he is the poet who lived the philosophy of the his time, and the third is the lyrical direction. Nizami is a hero who is fighting in all three directions. One of the female characters of the opera, Nizami's beloved Rena, is reflected in lyrical melodies. Rena's brightest performance is called "Rena's ballad". Here is the image of a delicate and loyal girl poisoned by Ezra. Ezra, the daughter of Amir Haris, is characterized by a lady-mezzo-soprano party in love with the poet. The most brilliant heroine of the opera, Azra's party, is based on the principles of mugam-song, which reflects the beauty of the palace, similar to the image of "Singer Girl" from the opera "Koroglu" by U.Hajibeyli's. We can emphasize the development of mugham-declamation principles in Ezra's party. We can feel the pain of unrequited love in his voice. For the first time in Azerbaijani opera, this party went down in history as the Mezzo-Soprano Party.

As is shown, generally there are two themes direction in the operas of the 1940s:the heroicand patriotic theme and the lyrical theme. This is due to the creative pursuits of Azerbaijani composers, their active position in public life, and will continue in the following years.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

In the following years, Azerbaijani composers constantly appealed to Nizami's topics and composed new works in the opera genre. The operas such as "Nushaba" (by Z.Hajibeyov, 1947), "Shirin" (by R.Mustafayev, 1957), children's operas, such as "Good and Evil" (by O.Rajabov), "Owls talk", "Alexander's secret" (by R.Shafag (2004, 1992), the rock opera, such as "Seven beauties" (by E.Mansurov) were composed. All these works are considered one of the valuable examples of Azerbaijan's musical heritage.

"Nizami" opera was one more positive step in the development of Azerbaijani opera. The work is evaluated by musicologists as a positive experience in terms of content innovation in the Azerbaijani national opera. Thus, Nizami topic has always aroused great interest in music, directly in the opera genre, and musical-stage works of different content and various genres have been composed.

Literature

1. Saadət Abdullayeva "Music in Nizami, Nizami in music" Baku-2018
2. Nargiz Huseynova "Development stages of opera in Azerbaijan" Baku-2014
3. Zemfira Safarova "Nizami opera"- history of music II volume III chapter, Baku-2017



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

TARİHİ TÜRKÜLER BAĞLAMINDA 16.YÜZYIL TÜRK DENİZCİLİĞİ: TURGUT VE MURAT REİS ÖRNEKLERİ

Nursel IŞIK*

Özet

Tarihî olayların halk edebiyatı ve müziğine yansımaları olan tarihî türküler, klasik tarih kaynaklarının ötesinde sosyal tarihle ilgili bilgi veren kaynaklardır. Büyük ölçüde iktidarların ve yöneticilerin etkisiyle kaleme alınan yazılı tarih kaynaklarının aksine, tarihî türküler halkın kolektif hafızasında yaşamaya devam eden olayları konu alır. Çalışmada tarihî türküler bağlamında, 16.yüzyıl denizcilerinden Turgut Reis ve Murat Reis'in, denizcilikle geçen yaşamlarını konu alan türkü metinleri, halk edebiyatı ve müziği ile tarih disiplinleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu yüzyılda Osmanlı donanmasının durumu, Müslüman korsanların donanmaya ve fetihlere katkıları, Turgut Reis ve Murat Reis'in 16.yüzyıl Osmanlı denizciliğindeki yeri, türküler çerçevesinde analiz edilmektedir.

Çalışmanın amacı, Turgut Reis ve Murat Reis türkülerinden hareketle, tarihî türkülerin tarihi gerçeklikle bağını kurmak ve her ikisi arasındaki ilişkileri tespit etmektir. Bildiride öncelikle 16.yüzyıl Osmanlı denizciliğinin bulunduğu zemin, yazılı tarih kaynaklarından hareketle verilmiştir. Ardından, Turgut Reis ve Murat Reis'in yaşamları ve katıldıkları deniz seferleri anlatılmıştır. Daha sonra, türkü metinlerinde anlatılan olaylar ile tarihi arka planı verilen olayların karşılaştırmalı olarak değerlendirmesi yapılmıştır. Bu bağlamda, yazılı ve sözlü tarih kaynaklarının birbiriyle olan ilişkisi de irdelenmiştir. Araştırmada, tarihi olayların ve kahramanların, toplumsal psikoloji üzerindeki etkileri, türkülerde kullanılan ve müzikal arka planı da oluşturan şiirsel yapı birlikte ele alınmıştır. Sonuç olarak, Turgut Reis ve Murat Reis türkülerinin farklı varyantlarında anlatılan olayların, tarihî gerçeklikle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Osmanlı dönemi Türk denizciliğinde öne çıkan iki Türk denizcinin yaşamı hakkında yaratılmış tarihî türkü metinlerinin, resmi tarih kaynakları ile arasında anlamlı bir ilişkinin bulunduğu tespit edilmiş ve söz konusu türkülerin sosyal tarih araştırmalarına kaynak niteliği taşıdığı ortaya konulmuştur. Böylelikle, halk edebiyatı ve müziğinin ürünü olan tarihî türkülerin, tarih disiplini açısından önemli bir kaynak olabileceği, disiplinler arası çalışmaların bu örnekten de hareketle geliştirilmesi gerekliliği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkü, Tarih, Tarihî Türkü, Halk Müziği, Sosyal Tarih.

16TH CENTURY TURKISH NAVAL IN THE CONTEXT OF HISTORICAL FOLK SONGS: EXAMPLES OF TURGUT AND MURAT REIS

Abstract

Folk songs are the reflection of historical events on folk literature and folk music. They are sources which give information about social history beyond classical historical sources. Contrary to written historical sources written largely under the influence of governments and rulers, historical songs are about the events that still exist in the collective memory of folk. In this study, in the context of historical folk songs, the folk song texts about the seafaring lives of Turgut Reis and Murat Reis, who are the 16th century sailors, are discussed within the framework of folk literature and music and history disciplines. The situation of the Ottoman Navy, the contribution of Muslim pirates to navy and conquests, part of both Tugut and Murat Reis in the Ottoman Naval during this century are analyzed within the framework of folk songs.

The aim of the study is to establish the connection of historical folk songs with historical reality and to determine the relationships between them, based on the folk songs of Turgut Reis and Murat Reis. In the paper, the ground where the 16th century Ottoman Naval is located is given based on written historical sources. Then, the lives of Turgut Reis and Murat Reis and the sea voyages they participated in were explained. After that, the events described in the folk song texts and the events whose historical background was given were evaluated comparatively. In this context, the relation of written and verbal historical sources with each other is examined. In the research, the effects of historical events and heroes on social psychology, and the poetic structure used in

* Doktora Öğrencisi. Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü, nursel.ishik@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

folk songs and forming the musical background are discussed together. As a result, it has been determined that events which are narrated in folk songs with different variations about Turgut and Murat Reis are related with historical facts. Also, the historical folk song texts created about the lives of two Turkish sailors who came to the fore in the Ottoman period Turkish Naval have a meaningful relationship with the official historical sources and it has been revealed that these folk songs are a source of social history research. Thus, it has been determined that historical folk songs, which are the products of folk literature and music, can be an important source in terms of history discipline, and that interdisciplinary studies should be developed based on this example.

Keywords: Folk Song, History, Historical Folk Song, Folk Music, Social History.

Giriş

Bireysel duyguların ve toplumsal olayların yansıması olan türküler, sözlü kültür ürünü olmanın yanı sıra sözlü tarih kaynağı olma özelliği de gösterirler. Halkbilimi ve tarih disiplinleri, bugün ve dünün bağına tespit ederken yazılı ve sözlü kaynakları birlikte kullanırsa (Yıldırım,1998: 94) daha kapsamlı sonuçlar elde edebilir. Bu açıdan, tarihî olayları konu alan anlatı türkülerinin, tarihî konulu türkülerin, halkbilimi araştırmalarına kaynaklık ettiği kadar tarih bilimine de yardımcı kaynak niteliğinde yararı olması mümkündür. Tarihî türküler, yazılı tarih kayıtlarıyla uyduğu ölçüde sözlü tarih verileri gibi kabul edilebilir (Mirzaoğlu, 2015: 185). Sosyal tarihin halk edebiyatı ve müziğine aktarımı olan tarihî türkülerin bir bölümü, müzikal yapısında değişiklikler olarak ya da asıllarını koruyarak günümüze kadar gelmiştir. Bu türkülerin edebî ve müzikal anlamda kalıcı olması, söz konusu metinlerin günümüzde farklı icra bağlamlarında yaşatılmasını sağlamıştır.

Çalışmanın konusunu oluşturan, Turgut ve Murat Reis'in hayatını, yaşadıkları önemli olayları anlatan tarihî türkülerin analizi için öncelikle dönemin şartlarına kısaca yer vermek gerekir.

Turgut ve Murat Reis'in 16.Yüzyıl Osmanlı Denizciliğine Katkıları

16. yüzyıl, 6 padişahın yönetimine şahit olunmakla birlikte, 46 yıllık bir iktidara sahip olan Kanuni Sultan Süleyman'ın damgasını vurduğu bir zamandır. Bu yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun "bir dünya gücü" olduğunu ispatladığı devirdir (Ortaylı, 2017: 265). Yavuz Sultan Selim'in 1516-1517 yılları arasında Memluk sultanlığını fethedip ilhak etmesi, "Mekke ve Medine'nin Hâdimi (hizmetkârı)" unvanının Osmanlı sultanına geçmesini sağlamıştır. Bu durum, Müslümanların hac ve ticaret yolunu içinde bulunduran Hint Okyanusu'nda güvenliğin sağlanmasını beraberinde getirmiştir. Yeni fethedilen yerlerin güvenliğinin sağlanması, gümrük gelirlerinin korunması gibi gerekçeler denizlerde güvenlik önlemlerinin artırılmasını gerekli kılmıştır (İnalçık, 2018: 390).

Kanuni döneminde, denizlerde hakimiyet kurma düşüncesiyle politikalar üretilmesi, bu yüzyılın Osmanlı denizcilik tarihinde en güçlü dönem olmasını beraberinde getirmiştir. Preveze Deniz Savaşı (1538), Malta Kuşatması (1565), İnebahtı Deniz Muharebesi (1571) bu dönemin önemli olaylarıdır (Eickhoff, 1999: 384). Akdeniz'de söz sahibi olmanın, burada devlet adına görev yapacak gemiler, reisler ve denizcilerle mümkün olduğunun anlaşılması, bölgede bulunan Türk korsanlarıyla Osmanlı yönetimi arasında işbirliği yapılması sonucunu doğurmuştur. Bu kapsamda, Cezayir gazisi Barbaros Hayrettin Paşa ile birlikte hareket edilmesi, donanmanın modernleştirilmeye çalışılması, yeni tersaneler yapılması, Osmanlı'nın güçlü bir donanma oluşturma faaliyetlerindedir (Bunes, 1999:394).

Çalışmamızda, adlarına türküler yakılan Turgut ve Murat reisler, bahsi geçen Türk korsanlarıdır. Burada anılan korsanlar, amacı yağma olmaktan ziyade merkezi yönetimin



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

denizlerde sağlamaya çalıştığı güvenliğe olumlu katkıları olan, merkezle irtibatı bulunan, zamanla içinden kaptan-ı deryaların çıktığı topluluklardır. Hızır, Oruç, Aydın reisler buna örnek verilebilir (Gürkan, 2020: 20). Turgut ve Murat Reis de söz konusu korsanlardan olup zaman zaman Osmanlı yönetimiyle birlikte hareket ederek donanmaya yararlı faaliyetlerde bulunmuş, önemli kaptanlardır.

Turgut Reis, 15. yüzyıl sonunda Menteşe sancağında doğmuştur. Genç yaşında denizcilik konusunda uzmanlaşmış, zaman içinde levent kaptanlığına kadar yükselmiştir. (Bostan, 2021:417). Barbaros komutasında hareket ederek Preveze Savaşı'na katılmış, büyük yararlıklar göstermiştir. Venedik, Ceneviz, İspanyol vd. denizcilere karşı başarılar elde etmiştir (Uzunçarşılı, 2019: 384). Kanuni ve Barbaros tarafından çeşitli zamanlarda taltif edilen Turgut Reis'in, saray yöneticileriyle anlaşmazlığa düştüğü zamanlar olduğu, bu nedenle bazı dönemlerde yönetimden uzaklaşarak bireysel faaliyetlerde bulunduğu görülür. 1540'ta, İspanyol denizcilerin baskını sonrası esir alınmış, Andrea Doria'ya hediye edilmiş ve 3 yıl onun gemilerinde forsa (kürekçi) olarak yaşamış, Barbaros tarafından yapılan bir anlaşmayla esaretten kurtarılmıştır (Uzunçarşılı, 2019: 384). Kendisine başarılarından dolayı Mehdiye kalesi sancağı, Karlı sancak beyliği, Trablusgarp beylerbeyliği gibi görevler verilmiştir (Bostan, 2021: 417-418). 1565'te, kendisinin hatalı bulsa da katılmak durumunda olduğu Saint Elmo Kalesi kuşatması esnasında, başından ağır yaralanmış ve birkaç gün sonra vefat etmiştir (Bostan, 2021: 418).

Murat Reis (Koca Murat Reis), 16.yüzyıl Türk denizcisidir. Preveze Savaşı'na, Turgut Reis'in yönetimi altında katılmıştır. Görevlerinde gösterdiği başarılarından dolayı Katif ve daha sonra Katya sancakbeyliklerine atanmış, son olarak da Süveyş Kaptanlığı'nın başına getirilmiştir (<https://www.dzkk.tsk.tr>, 25.05.2021). Sonraki yıllarda korsanlık faaliyetlerine devam etmiştir. Murat Reis, Basra Körfezi'nde Portekiz donanmasıyla girdiği mücadeleyle bilinir. Bu mücadeleden başarılı çıkamayan Murat Reis, 1552'de görevinden azledilmiştir. Bu dönem sonrası çok sayıda deniz savaşına katılmış, Kıbrıs Baf Limanı'nda yapılan "Kara Cehennem Cengi"nde (17.yüzyıl başları) şehit olmuştur (<https://www.dzkk.tsk.tr>, 25.05.2021).

Turgut ve Murat Reis Türkülerinin Tarihi Gerçeklikle İlişkisi

(Turgut Reis Türküleri) I

“Yarenler Turgut'dan haber soranlar
Aldı başdıyasın Anabolu'nın
Gâzi beğdir münkir gelmen yoldaşlar
Aldı başdıyasın Anabolu'nın
Kalkıbanı burnun önünden geçti
Şah'ın uhdesinden gemiler seçti
Ol gece ansızın üstüne düştü
Aldı başdıyasın Anabolu'nın
Andrıya deniz yüzün korurken
İl memleket benim deyüp yürürken
Atlısı yayası şöyle dururken
Aldı başdıyasın Anabolu'nın
Varıban kulesin top ile yıktı
Gâziler metrisin odlara yaktı
İçinden yedi bin yesiri çıktı
Aldı başdıyasın Anabolu'nın



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ali eydür günün günden yeg olsun
Bahadır imişsin yüzün ağ olsun
Gâzî Hünkâr sana mertebe versin
Aldı başdıyasın Anaboli'nin" (Elçin,1988:7).

I numaralı metin, Turgut Reis'in yaptığı savaşlardan birini konu almaktadır. Metnin, Anaboli (Nafplion) şehrinin ele geçirilmesini anlattığı tarafımızca tespit edilmiştir.

Preveze Zaferi sonrası Venedik kuvvetlerinin Osmanlı Devleti'nden barış isteğinde bulunmak zorunda kalmasıyla, taraflar arasında barış sağlanmıştır. Mora'daki Anaboli ve Malvasia'nın Osmanlı yönetimine bırakılması, Dalmaçya ve Ege'de daha önce ele geçirilen yerlerdeki Osmanlı yönetiminin kabul edilmesi, Osmanlı'ya ticari imtiyazlar ve üç yüz bin altın verilmesi şartıyla anlaşma yapılmıştır (İnbaşı ve diğerleri, 2018: 184). Türkü metninde her bölümün sonunda tekrarlanan "Aldı başdıyasın Anaboli'nin" mısraındaki "başdıyasın" tabirinin anlamı tespit edilememiş olmakla birlikte, bu kelimenin "baş kale, liman, gemi" olduğu görüşünde olanlar vardır (<https://edebiyatvesanatakademisi.com>, 25.05.2021). Fakat bu bilgiyi doğrular bir kaynak elimizde mevcut değildir.

Aynı türküde, adı anılan Andrea Doria, denizcilik tarihi adına önemli bir amiral olup Batı deniz kuvvetlerine (Papalık ve çeşitli ülkelerin deniz kuvvetlerinden oluşan birliklere) yöneticilik yapmış, Osmanlı kuvvetleriyle çeşitli savaşlarda bulunmuştur. Preveze Deniz Savaşı, Andrea Doria'nın kuvvetlerinin mağlup edildiği önemli olaylardandır. Türkü metninde ünlü amiralin bulunduğu bölgeleri koruması ve büyük bir donanması olması vurgulanmaktadır. Venedik, Papalık, Almanya, İspanya ve Portekiz kuvvetlerinin birleşmesiyle oluşan (İnbaşı ve diğerleri, 2018: 184) donanmaya dikkat çekilmektedir. Türkü ve tarihi gerçeklik uyumludur.

(Turgut Reis Türküleri) II

"Turgud Paşa eydür beyler
...şimdi ölüm demiş
Nic'edelim emir Hakk'ın
Ergeç birdir yolum demiş
Gelsün kullarımın hası
Giysün siyah itsün yası
Cerbe ile Trablus'u
Virân olan şanı demiş
Mevlâ'm sılaya gurbete
Düşürdü bizi firKate
Malta ile
İremedi elim demiş
Oğuz Ali durmaz çağlar
Âlem yasın tutmuş ağlar
Han Süleymân eydür beyler
Büküldü ya belim demiş"⁴⁹ (Sakaoğlu, 1989: 132-133).

II numaralı metin, Turgut Reis'in ölümünü anlatır. Trablusgarp beylerbeyi ve Cerbe Fatihisi olan Turgut Reis'in, katılmayı gönüllü olarak istemediği bir savaşta, başkalarının hatası

⁴⁹ Şükrü Elçin'in *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar* eserinde 1.dörtlük 2.mısraı "Gele şimdi ölüm demiş" şeklinde; 3.dörtlük 3.mısraı ise "Malta ile Ekalon'da" şeklinde verilmiştir (1990: 157).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

sonucu şehit olması türküye de yansımıştır. Turgut Reis'in şanının lekelendiği ima edilir. Han Süleyman'ın "büküldü belim" demesi de donanmada Turgut Reis'in önemli bir yeri olduğunu gösterir. Kanuni'nin, saraydaki yöneticiler sebebiyle merkezi yönetimle arasına mesafe koyan Turgut Reis'e hediye göndererek gönlünü aldığı, ona değer verdiği bilinir (Bostan, 2021: 417-418). Metin ile tarihi gerçeklik uyumludur.

(Murat Reis Türküleri) I

"Murad Reis eydür hey gaziler hazır olun vaktinize
Hazreti Ali Düldül'e bindügi günlerdir bu gün
El ayak hurdehâş olub şehid olur gaziler
Analar oğul deyüb anduğı günlerdir bu gün
Gün doğmadın rast geldin ol yezidi pusıda
Ümidimiz budur Hak'dan kılıç arşa asıla
Döğüşelim ey gaziler nice başlar kesile
Ulu kuşlar leşlere doydugı günlerdir bu gün
Bu imiş korsan gemisi Mısır'ın yolunu kesen
Kerbela'da şehid oldu İmam Huseyin Hasan
Aldın kâfirin gemisin şükür geldin sag esen
Cezâyirlü şen olub geldügi günlerdir bu gün
Armutlu eydür ey gaziler boyanmış kızıl kana
Kendüngüze magrur olmanıp dünya fenâdır-fenâ
Derya yüzinde hüriler cenk ider bâd-ı sabâ
Muhammed Mu'cizâtı induğı günlerdir bu gün" (Elçin, 1981:192)

I numaralı metnin, Murat Reis'in Cezayir yakınlarında bulunduğu, düşman korsan gemileriyle mücadele ettiği dönemi yansıttığını, kendisi ve gazilerinin kahramanlıklarının anlatıldığı bir türkü olduğunu söylemek mümkündür. Metinde anlatılan kanlı çatışmaların olduğu, düşman gemilerinin ele geçirildiği sahneler, tarih kitaplarında da mevcuttur. Murat Reis'in ele geçirdiği kadirgaları⁵⁰ demonte ederek büyük kalyeteler⁵¹ haline getirdiği bilgisi mevcuttur (Gürkan, 2020: 132).

Yine bu metinde, Hz. Ali'ye, Kerbela'ya, Hasan ve Hüseyin'e, Hz. Muhammed'e göndermeler yaptığı görülür. Verilen mücadelenin kutsiyeti vurgulanır. Burada Bektaşilik akla gelmektedir. Osmanlı ordusunda, özellikle Yeniçeriler üzerinde etkili olan Bektaşilik'e özgü anlatımlar, türküde rahatlıkla görülmektedir. Ordunun savaşa hazırlanmasında millî ve manevî değerlerin birleştirilmesi, aslen farklı dinlere mensup denizcilerin kolaylıkla İslam'ı benimseyebilmesinde önemli olan Bektaşilik (Bal, 2018: 181) değerlerinin türkü metninde bulunması şaşırtıcı değildir.

(Murat Reis Türküleri) II

"Bir gemimiz var telli varaklı
Yelkenleri kırmızı, yeşil direkli
Tayfamız da vardır aslan yürekli
[Nakarat]:

⁵⁰ Kadirga: Yelkenle ve kürekle hareket ettirilebilen, Akdeniz'de kullanılmış bir savaş gemisi türü (<https://sozluk.gov.tr>, 25.05.2021).

⁵¹ Kalyete: Mağrib özelinde, 20-24 kürekli olan, normal kadirgalardan daha ince yapıdaki çektiri/gemi (Gürkan, 2020: 515).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Rabbim nasip eyle bize karayı
Evvelden karayı sonra sılayı
Bir gemimiz vardır, topa dayanmaz
Tayfaları gaflet almış uyur, uyanmaz
Derler ölüm gelmiş, gönül inanmaz
[Nakarat]

Üsküdar ardında var idi bağlar
Murat Reis durmuş, dümende ağlar
On bir ay deyince göründü dağlar
[Nakarat]

Geldi bir kuş kondu serene
Bizden selâm olsun dosta yarene
Bir Acem kölesi karayı görene
[Nakarat]” (Öztelli, 2002: 686-687).

II numaralı metin, Murat Reis’in Hint Deniz Seferleri içindeki görevini ve İstanbul’a dönüş yolculuğunu anlatır.

Portekizlilerin 15.yüzyıl sonlarında Hindistan’a ulaşmaya başlaması, Hindistan ve Arap Yarımadası’nın güney kıyılarında söz sahibi olması sonrası, Osmanlı yönetiminin duruma el koyma isteği sonucu Hint Denizi’ne seferler düzenlenmiştir. Bu seferlerde, bölgenin Müslüman yöneticilerinin Osmanlı’dan yardım istemesi, Portekizlilerin ticaret yollarında değişiklik yapmasının önüne geçme isteği etkili olmuştur (İnbaşı ve diğerleri, 2018: 187). Murat Reis, kendinden önce bölgede görevli olan Piri Reis’in başarısız olup Mısır’a dönmesi sonrası kaptan olarak atanmıştır. Murat Reis, 15 kadirge ve 2 barça ile bölgede bulunmuştur (Uzunçarşılı, 2019: 398). Portekizlilerin Hint ve Aden denizinde yoğun faaliyetlerde bulunmasından dolayı bir süre Basra Körfezi’nde donanmasıyla beklemek durumunda kalmıştır. İlk fırsatta bölgeden ayrılmak için harekete geçse de Hürmüz adası yakınlarında Portekiz donanmasıyla karşılaşmış, yapılan şiddetli harpte başarısız olarak Basra Körfezi’ne çekilmek zorunda kalmış, donanmanın iki önemli reisi de bu çarpışmada şehit düşmüştür. Murat Reis başarısızlığından dolayı görevinden azledilmiştir (Uzunçarşılı, 2019: 398).

Türküde Murat Reis’in düştüğü bu zor durum, karaya ulaşma arzusu anlatılır. Murat Reis ve kuvvetlerinin Portekizlilere yenik düşmesi, sefer ve savaşın uzun sürmesi yönündeki tarihi bilgiler, türkü ile uyumludur. Metinde hatırlatılan Üsküdar (İstanbul) bağları anlatımının, verilen kayıplar sonucu İstanbul’a/saraya dönüşün sembolik bir ifadesi olduğunu söylemek mümkündür.

(Murat Reis Türküleri) III

“On birinci ayda göründü dağlar
Murat Reis dümen tutar, ah çekip ağlar
Çıkarım bakarım, seçilmez dağlar
Medet dostlar, sılaya, medet sılaya
Evvelden karaya, sonra sılaya
Üzerime sağnak yağmur yağar
Aşağıda derya taşıp çağlar
Eridi kalmadı yürekte yağlar
Medet dostlar, sılaya, medet sılaya
Evvelden karaya, sonra sılaya



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yola çıktık aldı bir duman
Derya bulandı, halimiz yaman
Geçmez ağlamadan, geçmez duadan
Medet dostlar, sılaya, medet sılaya
Evvel karaya, sonra sılaya
 Gemimizin ambarı boştur dayanmaz
 Tayfalar uykuda, bir daha uyanmaz
 Bu gemiciliğe canlar dayanmaz
 Medet dostlar, sılaya, medet sılaya
 Evvel karaya, sonra sılaya
Gemimizin direği üç parça oldu
Beş tane tayfam o anda telef oldu
Sevdiğim, kimbilir yandı kül oldu
Medet dostlar, sılaya, medet sılaya
Evvel karaya, sonra sılaya
 Bir kuşçağız geldi, kondu serene
 Frengin balası der ki: vatan görüne
 Çıkarım bakarım, kara görüne
 Medet dostlar, sılaya, medet sılaya
 Evvel karaya, sonra sılaya” (Öztelli, 2002: 819).

III numaralı metin, türkünün Kırım versiyonu olup yapısı ve hikâyesi farklılık gösterir.

Öztelli, metnin Kırım halkınca anlatılan hikayesini aktarır. Bu anlatıma göre, Murat Reis, 18.yüzyılda, Karadeniz’de hacıları taşıyan bir kaptandır. Bir seyir esnasında fırtınaya yakalanır ve on bir ay süren zorlu bir yolculuk yaşar (Öztelli, 2002: 818). Kırım versiyonunda, olayların Karadeniz’de geçtiğine, hacıların taşındığına dair herhangi bir ifade bulunmamakla birlikte halkın böyle düşündüğünü vurgulamakta fayda vardır. Metin tarihi gerçeklikle örtüşmez. 16.yüzyıldan 18.yüzyıla geçerken, metinde ve hikâyesinde değişim yaşandığını söylemek mümkündür.

Bu metinlerin yanında, Âşık Mevlüt İhsani’nin “Murat Reis Hikâyesi” de vardır. Söz konusu hikâye, türkölü hikâye şeklinde icra edilmiştir. Türkölü bölümü öncesinde; Murat Reis’in denizleri keşfetmek amacıyla içinde yiyecek, içecek gibi temel ihtiyaç malzemesinin bulunduğu 6 gemi ile yola çıktığı, fırtınaya yakalandığı, kendi gemisi dışındakilerin fırtınaya yenik düştüğü ve olağanüstü olaylar yaşayıp hayatta kalarak Padişah Murat’ın yanına döndüğü anlatılır (Altun, 2008: 59-73). Bu metin hem tarihi gerçeklikle daha az ilgili olması hem de doğrudan türkölü formuna sahip olmaması nedeniyle çalışmaya dahil edilmemiştir.

Türkölü Yaratıcılarının Rolü ve Türkölülerin Toplumsal Psikolojideki Yeri

Turgut ve Murat reislerin yaşadığı olayları anlatan türkölülerin bazılarının son dörtlüğünde, türkölü yakıcıların mahlaslarını görürüz. Ali, Oğuz Ali ve Armutlu burada anılan adlardır. Ali, Oğuz Ali, 16.yüzyıl Türk denizcilerinin arasında yetişmiş saz şairlerindedir, birkaç manzumesi dışında hakkında bilgi mevcut değildir (Köprülü, 1940: 12). Armutlu, Murat Reis’in maiyetinde bulunan savaşçı bir ozandır (Öztelli, 1955: 87). Ozanlar, savaş esnasında reislerin mürettebatında buldukları için olayları sıcağı sıcağına ve detaylı aktarabilmişlerdir. Söz konusu ozanların anlatımı ve aktarımı sayesinde günümüze gelen metinlerde kahramanlık, kaybetmenin hüznü, kutsala duyulan saygı gibi duygular vardır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Turgut ve Murat Reis türkülerinde, her iki kaptanın kahramanlıkları, verdikleri mücadeleler, bazı durumlarda kutsiyet taşıyan ifadelerle anlatılır. Her iki reisin ilahi güçten beslenmesi, tanrıya yalvarması, mücadelelerinin kutsal olarak anlatılması olayların ve kahramanların manevi gücünü gösterir. Türkülerin yaratıldığı 16.yüzyıldan itibaren yazılı belgelerde ve (kısmen) sözlü kültürde yaşatılması, kahramanların ve yaşanan olayların milli ve tarihi duyguları beslemesi, söz konusu türkülerin toplum nezdinde uzun süredir kabul gördüğünü gösterir.

Türkülerin Müzikal Yapısı ve Dil Özellikleri

Turgut Reis türkü metinleri genel olarak 6+5=11’li, 4+4=8’li hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Dizelerin tamamında ölçüye uyumluluk yoktur. Murat Reis türkü metinleri genel olarak 8+7=15’li, 6+5=11’li hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Dizelerin tamamında ölçüye uyumluluk yoktur. II numaralı türkü Gülizar makamsal dizisine ve 7/8’lik usule sahip bir metindir (<https://www.repertukul.com>, 25.05.2021).

Metinlerde dönemin Osmanlı Türkçesinden ve günümüz Türkçesinden izler görülür. Turgut Reis türküsünün birinci metninde bulunan –Uban zarf fiil eki (kalkıbanı, varıbanı), Murat Reis türküsünün birinci metninde bulunan –Up (olmanıp) kullanımları (Demir ve Yılmaz, 2003:93), türkülerin 16.yüzyıla ait olduğunu ispatlar niteliktedir. Murat Reis türkülerinin ikinci ve üçüncü metinleri, halen söylenmeye devam edilen türküler olup günümüz Türkçesiyle paralel kullanıma sahiptir.

Sonuç

Analiz edilen türkü metinlerinde anlatılan kahramanlar, yaşanan olaylar tarihi gerçeklikle büyük ölçüde örtüşmektedir. Resmi tarih kaynaklarında yer alan tarihi olaylar, sözlü tarih kaynağı olan türkülerde benzer şekilde yer almaktadır. Her iki kaynak arasında anlamlı ilişki mevcuttur. Bu sebeple tarihî türkülerin sosyal tarih araştırmalarında kaynak olarak kullanılabileceğini söylemek mümkündür. Ayrıca, tarih ve halkbilimi disiplinlerinin tarihî türkülerini ortak bir bakış açısıyla ele alması, disiplinler arası çalışmalara katkı sağlayacaktır. Psiko-sosyal açıdan bakıldığında ise, zaman içinde değişim gösteren türkü metni ve hikâyeleri olmakla birlikte, tarihî türkülerin hikâye ve anlamlarının, anlatılan olayların tarihi zemini olmasından, millî ve manevî duygularda süreklilik oluşturmamasından dolayı korunmaya devam edildiğini ve bir süre daha devam edileceğini iddia etmek mümkündür.

Kaynakça

Yazılı Kaynaklar

- ALTUN, Işıl (2008). Farklı Anlatım Ortamları Açısından Âşık Mevlüt İhsani’nin “Murat Reis” Hikâyesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2.
- BAL, Kibar. (2018). “Tarihsel Süreç İçerisinde Bektaşiliğin Yeniçeriler İçerisinde Aldığı Şekil”. *IV. Uluslararası Alevilik Ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı 1.Cilt*.
- BOSTAN, İdris. (2021). “Turgut Reis”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 41.Cilt. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- BUNES, Miguela A. (1999). “Kanunî, Barbaros Paşa ve V.Charles: Akdeniz Dünyası”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. 1.Cilt. Ankara: Semih Ofset.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- DEMİR, Nurettin ve YILMAZ, Emine. (2003). *Türk Dili El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- EİCKHOFF, Ekkehard. (1999). “Akdeniz’deki Osmanlı Deniz Cephesi (XVI-XVIII. Yüzyıl)”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. Cilt 1. Ankara: Semih Ofset.
- ELÇİN, Şükrü. (1981). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ELÇİN, Şükrü. (1988). *Akdeniz’de ve Cezâyir’de Türk Halk Şâirleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- ELÇİN, Şükrü. (1990). *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÜRKAN, Emrah Safa. (2020). *Sultanın Korsanları*. 6.Baskı. İstanbul: Kronik Kitap.
- İNALCIK, H. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu’nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi-I/1300-1600* (Çev.Halil Berktaş). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İNBAŞI, Mehmet ve diğerleri. (2018). “Güçlü Sultanlar Dönemi”. *Osmanlı Tarihi El Kitabı* (Ed. Tufan Gündüz). 7.Baskı. Ankara: Grafiker Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad. (1940). *Türk Sazşairleri II*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- MİRZAOĞLU, F.Gülay. (2015). *Halk Türküleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ORTAYLI, İlber. (2017). *Türklerin Altın Çağı*. İstanbul: Kronik Kitap.
- ÖZTELLİ, Cahit. (1955). *Halk Şiiri (XIV.-XVII.Yüzyıllar)*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- ÖZTELLİ, Cahit. (2002). *Evlerinin Önü/Türküler*. 3.Baskı. İstanbul: Özgür Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim. (1989). “Türk Saz Şiiri”. *Türk Dili-Türk Şiiri Özel Sayısı III*.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı. (2019). *Osmanlı Tarihi II.Cilt*. 12.Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- YILDIRIM, Dursun (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/asik-edebiyati-asiklar/oguz-ali-16-yy-levent-asik/1784>
(25.05.2021).

<https://www.repertukul.com/BIR-GEMIMIZ-VARDIR-TELLI-VARAKLI-Murat-Reis-5147>
(25.05.2021).

<https://sozluk.gov.tr/> (25.05.2021).

<https://www.dzkk.tsk.tr/Genel/icerik/murat-reis-16-yuzyl> (25.05.2021).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

TAMBURİ CEMİL BEY'İN HÜSEYİNİ TAMBUR TAKSİMİNİN MAKAMSAL ANALİZİ*

Nurten ÇALHAN**

Özet

Bu araştırmanın amacı, Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksiminin makamsal olarak analiz edilmesidir. Araştırma, nitel çerçevede içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimi araştırmacı tarafından notaya alınmıştır. Araştırma sonucunda, Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksiminde hüseyini makamı ve acemli hüseyini makamı dizilerinin kullanıldığı; nevada rast, nevada buselik, hüseyinde uşşak, muhayyerde uşşak, çargahta çargah, dügahta hüseyini ve dügahta uşşak çeşnilerinin yer aldığı belirlenmiştir. İlgili alanyazın incelendiğinde, bu çalışmada makamsal olarak analiz edilen Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimini makamsal olarak analiz eden bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu yönüyle, bu araştırmanın ilgili alandaki eksikliği gidereceği düşünülmektedir. Buna ek olarak, Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimi Türk Sanat müziği mızraplı çalgılar grubunda yer alan diğer çalgılar için üslup ve tavır açısından örnek olabilir. Ayrıca, Tamburi Cemil Bey'in tambur icrasında yer alan seri mızrap vuruşları hüseyini tambur taksiminde de yer almaktadır. Bu yönüyle, Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimi Türk Sanat müziği mızraplı çalgılar grubunda yer alan çalgılar için acelite açısından icracılara katkı sağlayabilir. Buna ek olarak, Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimi hüseyini makamında taksim çalışırken veya yaparken icracılara örnek olabilir.

Anahtar Kelimeler: Tamburi Cemil Bey, Tambur, Taksim, Makamsal Analiz.

MAQAM ANALYSIS OF THE HÜSEYİNİ TAMBUR TAKSİM BY TAMBURİ CEMİL BEY

Abstract

The purpose of this research is to analyze the Hüseyini Tambur Taksim by Tamburi Cemil Bey according to its maqam structure. The research was carried out with content analysis method in a qualitative framework. Hüseyini Tambur Taksim by Tamburi Cemil Bey was noted by the researcher. As a result of the research, it was found that in the Hüseyini Tambur Taksim by Tamburi Cemil Bey, hüseyini maqam and acemli hüseyini maqam series were used; it has been determined that there are the çeşnis of rast in neva, buselik in neva, uşşak in hüseyini, uşşak in muhayyer, çargah in çargah, hüseyini in dügah, and uşşak in dügah. When the relevant literature is examined, there is no study analyzing the Hüseyini Tambur Taksim by Tamburi Cemil Bey, which is analyzed in terms of maqam structure, in this study. In this respect, it is thought that this research will fill the deficiency in the related field. In addition to this, Hüseyini Tambur Taksim by Tamburi Cemil Bey can be an example for other instruments in the group of plectrum instruments of Turkish Classical Art Music in terms of style and attitude. In addition, the serial plectrum strokes in the tambur performance of Tamburi Cemil Bey are also included in the Hüseyini Tambur Taksim. In this respect, Hüseyini Tambur Taksim by Tamburi Cemil Bey can contribute to the performers in terms of acceleration for the instruments included in the Turkish Classical Art Music plectrum group. In addition, Hüseyini Tambur Taksim by Tamburi Cemil Bey can be an example for performers while working or performing taksim in the hüseyini maqam.

Keywords: Tamburi Cemil Bey, Tambur, Taksim, Maqam Analysis.

* Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği doktora programında 2020-2021 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde Prof. Dr. Pınar Somakcı gözetiminde İleri Anadal Eğitimi (Kanun) dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir.

** Öğr. Gör., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, nurten.calhan@mku.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0969-5331



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

GİRİŞ

Tamburi Cemil Bey'in çalgı icrasına getirdiği teknik yeniliklerle ve çalgı icrasındaki ustalığıyla Türk müziği tarihinde virtüözite seviyesinde bir sanatçı olduğu kabul edilebilir. Tamburi Cemil Bey, 1873 yılında İstanbul Molla Gürani'de doğmuştur. Annesi Zihniyar Hanım, babası Mehmet Tevfik Bey'dir. Küçük yaşta babasını kaybetmiştir. Annesi Zihniyar Hanım lavta çalar, ağabeyi Ahmet Bey ise eski tarz tambur icrasının ustalarındandır. Diğer ağabeyi, Reşat Bey ise gezici bir halk şairidir. Tamburi Cemil Bey, amcası Refik Bey'in evinde müziğin teknik yönlerini öğrenmeye başlamıştır. Ahmet Bey'den müziğin genel bilgilerini öğrenirken diğer yandan Kemani Aleksan Ağa'dan Hamparsum ve Batı notasını öğrenmiştir. Tambur, lavta, kemençe, yaylı tambur ve viyolonsel çalgılarını ustalıkla çaldığı bilinen Tamburi Cemil Bey, tambur icrasına getirdiği yeniliklerle tanınmaktadır. Eski tarz tambur tekniği, bir mızrap darbesinden sonra elde edilen titreşim sırasında mümkün olduğu kadar fazla perde kullanmak ve az sayıda mızrap atmak temeline dayanmaktadır. Tambur Cemil Bey, tambur icrasında kullandığı seri mızrap vuruşları ve icrada hareketlilik ile ifade gücünü yükseltmiştir. Tamburi Cemil Bey, 1916 yılında verem hastalığından vefat etmiştir. Tamburi Cemil Bey'in taksim, söz ve saz eserleri plakları ve Türk müziğini ve Batı müziğini karşılaştırmalı olarak yazdığı Rehber-i Mûsikî adlı nazariyat kitabı bulunmaktadır. Ayrıca, çeşitli makamlarda 8 peşrev, 7 saz semaisi, 2 longa, 2 zeybek ve 1 oyun havası bestelemiştir (Ak, 2014: 288-289-292-297).

Taksim, bir ya da birden fazla kişinin çalgısı veya çalgılarıyla işitsel duyumu belli bir makama koşullandırmak amacıyla doğaçlama yapılan ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal ve usulsüz ezgilerdir (Akdoğu, 1989:8). Taksim, icracılar için yeteneklerini, bilgi seviyelerini, çalgılarına olan hakimiyetlerini gösterebilecekleri bir alandır (Yahya-Kaçar, 2009: 20). Taksimın başarılı olması icracının sanatındaki hünerine ve makam seyirleri üzerindeki bilgi derecesine bağlıdır (Karadeniz, 2013:159).

Bu araştırmanın amacı, Tamburi Cemil Bey'in hüseyni tambur taksiminin makamsal olarak analiz edilmesidir. Hüseyni tambur taksimi, Özkan (2015:179-180-181)'in kitabında yer alan Hüseyni makamına ait bilgiler dikkate alınarak analiz edilmiştir. Hüseyni makamı, basit makamlar grubunda yer almaktadır. Hüseyni makamının dizisi, yerinde hüseyni beşlisine hüseyni perdesinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Özellikle inici nağmelerde eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılabilir. Bunun sonucunda, yerinde hüseyni beşlisine hüseyni perdesinde kürdi dörtlüsü oluşmaktadır. Bu diziye acemli hüseyni makam dizisi adı verilmektedir. Durağı düğah, güçlüsü hüseyni, yedeni rast perdesidir. Asma karar perdeleri, dizi içerisinde yer alan düğahta hüseyni ve hüseynide uşşaklı asma kalıplar haricinde çargah, segah ve neva perdelerinde asma kalıplar yapılabilir. Bu asma karar perdeleri üzerinde çargahta çargah, çargahta pençgah, segahta ferahnak, segahta eksik ferahnak, segahta segah, segahta eksik segah, nevada rast ve nevada buselik çeşnileri yer almaktadır. Hüseyni makamı, muhayyer perdesi üzerinde buselik beşlisi veya hüseyni beşlisi ile genişlemektedir (Özkan, 2015:179-180-181).

İlgili alanyazın incelendiğinde, Tamburi Cemil Bey'in tambur, kemençe ve viyolonsel taksimlerinin analiz edildiği çalışmalara rastlanmıştır (Atasever, 2017; Çetik ve Gönül, 2020; Gönül, 2020; Hatipoğlu, 2016; Özden ve Şahin, 2020). Ancak, ilgili alanyazında Tamburi Cemil Bey'in hüseyni tambur taksimini makamsal olarak inceleyen bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu yönüyle, bu araştırmanın ilgili alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimi Türk Sanat müziği mızraplı çalgılar grubunda yer alan diğer çalgılar için üslup ve tavır açısından örnek olabilir. Ayrıca, Tamburi Cemil Bey'in tambur icrasında yer alan seri mızrap vuruşları hüseyini tambur taksiminde de yer almaktadır. Bu yönüyle, Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimi Türk Sanat müziği mızraplı çalgılar grubunda yer çalgılar için acelite açısından icracılara katkı sağlayabilir. Bu sebeple araştırmacı tarafından notaya alınan Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksiminin notası araştırma içerisinde paylaşılmıştır (bkz. Ek 1). Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimini icra etmek isteyen icracılar taksimin notasından (Ek 1) faydalanabilir. Buna ek olarak, Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksimi hüseyini makamında taksim çalışırken veya yaparken icracılara örnek olabilir.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel çerçevede içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. İçerik analizi, metin veya metinlerden oluşan bir kümenin içindeki belli kelimelerin veya kavramların varlığını belirlemeye yönelik yapılmaktadır. Araştırmacılar, bu kelime ve kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini belirler ve analiz ederek metinlerdeki mesajla ilişkin çıkarımlarda bulunur (Büyüköztürk ve diğerleri, 2018: 259). Tamburi Cemil Bey'in hüseyini tambur taksiminin ses kaydı yavaşlatılarak araştırmacı tarafından bolahenk düzene göre notaya alınmış ve makamsal olarak analiz edilmiştir. Hüseyini tambur taksimi makamsal olarak analiz edilirken Özkan (2015:179-180-181) kitabında bulunan Hüseyini makamına ait bilgiler dikkate alınmıştır. Hüseyini tambur taksimde bulunan çeşniler tespit edilmiş ve taksim içerisinde örnekler verilmiştir.

Tamburi Cemil Bey'in Hüseyini Tambur Taksiminin Makamsal Analizi

Tamburi Cemil Bey hüseyini tambur taksimi incelendiğinde, taksimde hüseyini makamının ve acemli hüseyini makamının dizilerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Taksim içerisinde Şekil 1'de hüseyini makam dizisinin kullanımına, Şekil 2'de ise acemli hüseyini makam dizisinin kullanımına örnek verilmiştir.

Şekil 1. Hüseyini Makam Dizisinin Kullanımına Örnek



Şekil 2. Acemli Hüseyini Makam Dizisinin Kullanımına Örnek



Ayrıca, Şekil 2 incelendiğinde çargah perdesinde çargah çeşni ve neva perdesinde buselik çeşnilerinin yer aldığı görülmektedir. Aşağıda Şekil 2'de yer alan çargah perdesinde çargah çeşni ve neva perdesinde buselik çeşni gösterilmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Şekil 2. Çargah Perdesinde Çargah Çeşniye Örnek



Şekil 2. Neva Perdesinde Buselik Çeşniye Örnek



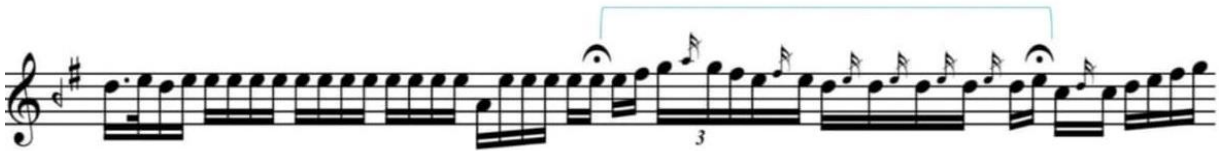
Taksim incelendiğinde, muhayyer perdesinde uşşak çeşni olduğu belirlenmiştir. Aşağıdaki Şekil 3’de taksim içerisinde muhayyer perdesinde uşşak çeşniye örnek gösterilmiştir.

Şekil 3. Muhayyer Perdesinde Uşşak Çeşniye Örnek



Taksim incelendiğinde, hüseyini perdesinde uşşak çeşni olduğu belirlenmiştir. Aşağıdaki Şekil 4’de taksim içerisinde hüseyini perdesinde uşşak çeşniye örnek verilmiştir.

Şekil 4. Hüseyini Perdesinde Uşşak Çeşniye Örnek



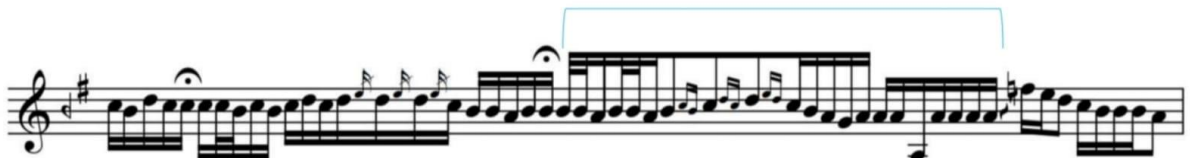
Taksim incelendiğinde, neva perdesinde rast çeşni olduğu belirlenmiştir. Aşağıdaki Şekil 5’de taksim içerisinde neva perdesinde rast çeşniye örnek verilmiştir.

Şekil 5. Neva Perdesinde Rast Çeşniye Örnek



Taksim incelendiğinde, düğah perdesinde uşşak çeşni olduğu belirlenmiştir. Taksim içerisinde Şekil 6’da düğah perdesinde uşşak çeşniye örnek verilmiştir.

Şekil 6. Düğah Perdesinde Uşşak Çeşniye Örnek





VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Taksim incelendiğinde, düğah perdesinde hüseyni çeşni olduğu tespit edilmiştir. Taksim içerisinde Şekil 7’de düğah perdesinde hüseyni çeşniye örnek verilmiştir.

Şekil 7. Düğah Perdesinde Hüseyni Çeşniye Örnek



SONUÇ

Bu araştırmada, Tamburi Cemil Bey’in hüseyni tambur taksimi yavaşlatılarak araştırmacı tarafından bolahenk düzene göre notaya alınmış ve makamsal olarak analiz edilmiştir. Makamsal olarak analiz edilirken Özkan (2015:179-180-181)’in kitabında yer alan hüseyni makamına ait bilgiler dikkate alınmıştır. Araştırma sonucunda, Tamburi Cemil Bey’in hüseyni tambur taksiminde hüseyni makamı ve acemli hüseyni makamı dizilerinin kullanıldığı; nevada rast, nevada buselik, hüseynide uşşak, muhayyerde uşşak, çargahta çargah, dügahta hüseyni ve dügahta uşşak çeşnilerinin yer aldığı belirlenmiştir. Ayrıca, Tamburi Cemil Bey’in tambur icrasında yer alan seri mızrap vuruşları hüseyni tambur taksiminde de yer almaktadır. Bu yönüyle, Tamburi Cemil Bey’in hüseyni tambur taksiminin Türk Sanat müziği mızraplı çalgılar grubunda yer alan çalgılar için acelite açısından icracılara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Buna ek olarak, Tamburi Cemil Bey’in hüseyni tambur taksimi hüseyni makamında taksim çalışırken veya yaparken icracılara örnek olabilir.

KAYNAKÇA

- Ak, Ş. (2014). *Türk mûsikîsi tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğu, O. (1989). *Taksim nedir nasıl yapılır?* İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Atasever, A. (2017). *Tanbûrî Cemil Bey’in acemaşîrân ve gülizâr tanbûr taksimlerinin analizi ve karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çetik, Ö., ve Gönül, M. (2020). Cemil Bey’in, hüseynî viyolonsel taksîminin rehber-i mûsikîye göre makam tahlîli. *İstem*, (36), 347-359.
- Gönül, D. (2020). *Tanburî Cemil Bey’e ait on kemençe taksimindeki çarpma teknikleri, nüansları ve kullanım özellikleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Hatipoğlu, Z. A. (2016). *Tanburi Cemil Bey viyolonsel taksimlerinde zaman* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2015). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Özden, Ö., ve Şahin, G. (2020). Tanbûri Cemil Bey'in klasik kemençe ile pesendide taksimının arel-ezgi-uzdilek nazariyatına göre analizi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (103), 31-37.

Yahya-Kaçar, G. (2009). *Türk mûsikîsi üzerine görüşler (analiz ve yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.

Ek 1. Tamburi Cemil Bey'in Hüseyini Tambur Taksimının Notası:

Tamburi Cemil Bey'in Hüseyini Tambur Taksimi

Notaya Alan: Nurten ÇALHAN



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

The musical score is a single-staff composition in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time signature. It consists of 11 staves of music. The piece begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) throughout the piece. The score ends with a double bar line and repeat dots.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

CAHANGİR CAHANGİROV'UN ESERLERİNDE NİZAMİ GANCEVİ'NİN GAZELLERİ

Nüşabe SEYFULLAYEVA*

Özet

Azerbaycan Halk Sanatçısı (1963), önde gelen besteci, pedagog, koro şefi, profesör Cahangir Cahangirov'un (1921-1992) çalışmalarında vokal müzik, özellikle koro çalışmaları önemli bir rol oynamaktadır. Muğam korosunun ilk örneği olan "Çahargah" korosunda ("Azad" operasından) Ü.Hacıbeyli geleneklerini sürdüren besteci, muğam ve koro sanatının dahi sentezini gerçekleştirdi.

Cahangirov, Azerbaycanlı büyük şair ve düşünür Nizami Gencevi'nin 800. yıldönümü vesilesiyle 1947'de şairin sözlerinde bir romans-gazal "Gül Cemal" in ve karma bir koro için bir "Gazal" çalışması besteledi.

Cahangirov'un romans-gazali "Gül Cemal" de şiirsel metnin içeriğini izleyen müziğin betimleyici özellikleri açıktır. Dörtlü sıçramalarla (d-g) başlayan melodi, aşağıya doğru hareket eden sol el bayati-şiraz makamının hassas tonlarıyla romansın genel imajını ve içeriğini ifade eder.

Bestecinin piyano ile koro kompozisyonu "Gazal", Nizami gazelinin şiirsel yapısı ve imge içeriğine uygun olarak iki zıt bölümden oluşur, eser "Chahargah" makamı üzerinde bestelenmiştir.

Her iki eser de bestecinin yaratıcı tarzının özellikleri açıkça gösteriliyor - halkının müziğiyle güçlü bir bağlantı, söz ve müziğin birliği, edebi metni takip eden müziğin ince lirizmi, ulusal ruh hallerine gönderme, muğam hisseleri, parlak melodi.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, Nizami Ganjavi, Cahangir Cahangirov, şiir, müzik.

GHAZALS OF NİZAMİ GANJAVİ IN THE WORKS OF JAHANGİR JAHANGİROV

Abstract

Vocal music, especially choral works, plays an important role in the work of the People's Artist of Azerbaijan (1963), prominent composer, pedagogue, choirmaster Professor Jahangir Jahangirov (1921-1992). The composer continued the traditions of U.Hajibeyli in the "Chahargah" choir (from the "Free" opera), which is the first example of the mugam choir, and achieved a genius synthesis of the art of mugam and choir.

On the occasion of the 800th anniversary of the great Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi, Jahangirov composed the romance-ghazal "Gul Jamal" in the words of the poet in 1947 and the work "Ghazal" for the mixed choir.

In Jahangirov's romance-ghazal "Gul Jamal" the descriptive features of the music following the content of the poetic text are clearly shown. The melody, which begins with a quartet jump (re-left), expresses the general image and content of the romance with the delicate intonations of the left-handed Bayati-shiraz mode, moving in a downward step.

The composer's composition "Ghazal" for choir mixed with piano consists of two contrasting parts by the poetic structure and image content of Nizami ghazal, the work was composed in the style of "Chahargah".

Both works clearly show the features of the composer's creative style - a strong connection with the music of his people, the unity of words and music, the subtle lyricism of the music that follows the literary text, reference to national moods, mugham corners, bright melody.

Keywords: Azerbaijan, Nizami Ganjavi, Jahangir Jahangirov, poetry, music.

* Dr. Gence Devlet Üniversitesi Öğretmen, seyfullayevanushaba@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Azərbaycanın Xalq artisti (1963), görkəmli bəstəkar, dirijor-xormeyster, pedaqoq, professor Cahangir Şirgəşt oğlu Cahangirovun (1921-1992) bəstəkarlıq fəaliyyəti olduqca rəngarəng və məhsuldardır. Cahangir Cahangirovun yaradıcılıq irsi öz çoxşaxəliyi ilə seçilir. O, solist, xor və simfonik orkestr üçün “Arazın o tayında” vokal-simfonik poemasının (1949), “Dostluq haqqında mahnı” (1956), “Füzuli” (1959), “Nəsimi” (1973) kantatalarının, “Sabir” (1962), “Hüseyn Cavid-59” (1984), “Böyük qələbə” (1985) oratoriyalarının, “Azad” (1957), “Xanəndənin taleyi” (1978) operalarının, “Təzə gəlin” operettasının (1976) və digər dəyərli əsərlərin müəllifidir.

C.Cahangirovun yaradıcılığında vokal musiqi, xüsusilə də xor əsərləri əsas yer tutur.

Dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin 800 illiyi münasibətilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tələbəsi (indiki Ü.Hacıbəyli ad. Bakı Musiqi Akademiyası) C.Cahangirov 1947-ci ildə şairin sözlərinə “Gül camalın” romans-qəzəlini və fortepiano ilə qarışıq xor üçün “Qəzəl” əsərini yazmışdır. Hər iki əsərdə gənc müəllif milli musiqi folklorunun lad-intonasiya xüsusiyyətlərindən yaradıcılıqla bəhrələnərək yüksək bədii keyfiyyətlərə malik fərdi dəst-xəttini nümayiş etdirmişdir.

C.Cahangirovun “Gül camalın” romans-qəzəli Nizami Gəncəvinin poeziyasını vokal musiqidə tərənnüm edən ən məşhur əsərlərdən biridir. Qəzəlin vəsfinə həsr olunan qəzəlin incə, zərif xarakteri romansın musiqi dili ilə vəhdət təşkil edir. Bəstəkar bu əsərində bayatı-şiraz, segah məqamlarının melodik intonasiyaları əsasında olduqca təsirli və lirik musiqili obraz yarada bilmişdir [Qubanəliyeva, 2012].

C.Cahangirovun “Gül camalın” romans-qəzəlində istifadə olunan qəzəl Cəfər Xəndanın tərcüməsi zamanı heca vəzninə çevrilmişdir. İstifadə olunan qəzəl $\frac{3}{4}$ ölçüdə, 15 hecalı şeir şəklində, 8+7 bölgüyə əsaslanır.

Gül camalın gülə dedi: - Dur, pərdə sal üzündən,
Güllər zünnar bağlamışdır yanağından, üzündən.

Görürəm ki, qan örtmüşdür niqabını qönçənin,
Xəcalətdən bürünüb ki, görməyəsən bəlkə sən.

Qulac-qulac saçlarının açılarda mətai,
Bənövşələr köçmək üçün yük bağladı bilirsən.

O ərğəvan camalının bir işarə etməsi,
Yasəməni lal eylədi, süsən qaldı sözündən.

Əgər dava edirsənsə gülə söylə hökmünü
Çünki nərgiz xumar olmuş, yuxu yağır gözündən.

Nizamilə çox əlləşdi bülbül, etsin rəqabət,
Bu qəzəli eşidərkən susdu, getdi özündən.

Musiqili qəzəldə poetik mətnin məzmununun ardınca gedən musiqidə təsvirilik xüsusiyyətləri özünü aydın göstərir.

Romans 12 xanədən ibarət fortepiano girişi ilə başlanır. Kvarta sıçrayışı (re-sol) ilə başlanan melodiya aşağı istiqamətli pilləli hərəkət etməklə sol mayəli bayatı-şiraz ladının zərif intonasiyaları ilə romansın ümumi obraz - məzmunu ifadə edir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Romansın kompozisiyası iki təzadlı hissədən ibarətdir. Birinci hissə melodik, lirik xüsusiyyəti ilə seçilir, period formasında qurulur. Burada “sol” mayəli bayatı-şiraz ladının mayəsi ətrafında gəzişmə prinsipinə əsaslanan inkişaf xətti poetik mətnlə əlaqədardır.

İkinci hissəyə keçidi çox ehtiraslı, coşqun ruhlu instrumental epizod yerinə yetirir. Onun dinamik inkişafı xarakteri yeni tonal sferanın meydana gəlməsini hazırlayır. Sol majorun üçsəslili (“Ah”) yeni inkişaf mərhələsinin başladığını bildirir. II hissənin musiqi dili birinci hissədən fərqli olaraq, reçitativ-deklamasiyalı üslubu ilə seçilir. Burada, seğahın intonasiyaları lirik sferanı daha da gücləndirir. Sonda birinci hissənin sonuncu cümləsinin təkrarlanması ilə bayatı-şirazın intonasiyaları yenidən qayıdır. Sol majorun işıqlı intonasiyaları ilə əsər tamamlanır. Bu, Nizaminin bülbül ilə rəqabətində qalib çıxmasına işarə kimi qəbul olunabilir:

Nizamilə çox əlləşdi bülbül etsin rəqabət,
Bu qəzəli eşidərkən susdu, getdi özündən.

Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığına möhkəm dayaqlanan C.Cahangirov xor musiqisində qəzəl janrına müraciət edərək muğam xorunun ilk nümunəsi olan “Çahargah” xorunda (“Azad” operasından) muğam və xor sənətinin dahiyənə sintezinə nail olur.

Bəstəkarın qarışıq xor ilə fortepiano üçün “Qəzəl”inin kompozisiya quruluşu da Nizami Gəncəvinin qəzəlinin poetik quruluşuna, obraz məzmununa uyğun olaraq iki təzadlı hissədən ibarətdir. Əsər “re” mayəli “Çahargah” ladında bəstələnmişdir. Xatırladaq ki, bədii-ruhi təsir cəhətindən “Çahargah” məqamı dinləyicidə həyəcan və ehtiras hissi oyadır [Hacıbəyli, 2010]. Əsər ilk dəfə 1948-ci ildə M.Mağomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının ifasında səslənmişdir. [Abdullayeva, 2018]

Bir də könül verərəmmi, ey bivəfa, xüdpəsənd,
Çünki alıb aparırsan başqasına olub bənd...

Xor sənətinin mahir bilicisi olan bəstəkar əsərin kompozisiya quruluşunda hissələrin təzadlığını vurğulamaq məqsədi ilə xor səslərindən məharətlə istifadə edərək kənar hissələrdə mövzunu soprano və altlara, kulminasiya xarakteri daşıyan orta hissədə isə (“Cəmşid mülkü yoxumdur ki, bir busənə bəxş edim, Razı olsan yar yolunda kəsilərəm bəndi-bənd” sözləri ilə oxunur) aparıcı mövzunu sopranoya, müşayiətedici funksiyanı digər səslərə (alt, tenor, bas) tapşırır [Qurbanəliyeva, 2011].

Nəzərdən keçirdiyimiz nümunələrdə instrumental müşayiətin böyük rol oynadığını və onun forma yaradılmasının əsas amili kimi çıxış etdiyini görürük. Məhz fortepiano partiyasında musiqi materialı variasiyalı inkişaf etdirilərək, kulminasiyaya çatdırılır, musiqi dramaturgiyasının hərəkətverici qüvvəsinə çevrilir. Bəstəkar fortepiano alətinin zəngin tembr və diamik imkanlarından, xalq musiqisinə xas olan ornamentlərdən xüsusi ustalıqla istifadə edir.

C.Cahangirovun təhlil olunan əsərlərində Azərbaycan xalq musiqisinin intonasiya xüsusiyyətlərindən istifadə özünü aydın göstərir ki, bu da ümumilikdə dəqiq milli musiqi obrazının yaranmasına imkan verir. Bəstəkarın Azərbaycan muğamlarını dərinləndirən bilməsi muğamın inkişaf prinsiplərindən istifadəni şərtləndirmişdir. Bəstəkarın əsərlərində klassik harmonik əsasın milli məqam əsası ilə uzlaşdırılması səciyyəvi cəhətlərdəndir.

Hər iki əsərdə bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna xas olan səciyyəvi cəhətlər - parlaq melodizm, öz xalqının musiqisi ilə möhkəm bağlılıq, söz və musiqinin vəhdəti, ədəbi mətnin ardınca gedən musiqinin incə lirizmi, milli lad-məqamlara, muğam guşələrinə istinad özünü aydın göstərir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

Azərbaycan Dilində

1. Abdullayeva S.A. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı: Nurlar, 2018. – 360 s.
2. Cahangir Cahangirov. Biblioqrafiya. Tərtib edəni T.Məmmədova. Burax. məs. və ixt red. K.Tahirov; red. N.Şahbazova. Bakı: M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası, 2011. – 99 s.
3. Cahangir Cahangirov. Qəzəl. (Qarışıq xor ilə fortepiano üçün).Tərtib edəni, redaktor və giriş sözünün müəllifi S.Qurbanəliyeva. Gəncə: Elm, 2011.– 15 s.
4. Əliyeva F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri. Bakı:Adiloğlu, 2003.–282 s.
5. Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə. Bakı: Elm, 2007. – 314 s.
6. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Çap və elektron nəşri. Bakı: Apostrof, 2010. – 176 s.
7. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. Dərs vəsaiti. Bakı: Elm və təhsil, 2012. – 230 s.
8. Quliyeva L.Z. Cahangir Cahangirovun mahnıları. Bakı: “Musiqi dünyası” jurnalı. 2005, № 3-4 (25). – s. 150-154.
9. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə. Bakı: Elm və təhsil, 2012. – 176 s.
10. Mahmudova C.E. Mahnının qoşa qanadı – poeziya və musiqi. Bakı: Mars-Print, 2013. – 244 s.
11. Nizami Gəncəvi. Lirika. Tərcümə edəni C.Xəndan. Bakı: Lider, 2004.– 160 s.
12. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz. Bakı: Şur, 1995. – 90 s.

Rus Dilində

13. Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви.Киев: Автограф, 2009. – 264 с.

Notoqrafiya

14. Nizami musiqidə, sənətdə.Tərt.-Red. Rəşid Şəfəq. Bakı: Şərq-Qərb, 2014. – s.103-113; s. 286-298.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

BELA BARTOK'UN ÇOCUKLAR İÇİN PİYANO ALBÜMÜ'NDE AYNI MÜZİK CÜMLELERİNİN TEKRARLARIYLA OLUŞTURULMUŞ ESERLERİN İÇERİK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Onur ÇİFTÇİ* & İsmail SINIR**

Özet

Bu araştırmada, Bela Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü"nde aynı müzik cümlelerinin tekrarlarıyla oluşturulmuş eserlerin içerik açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Bela Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü"nde yer alan 85 eser içerik açısından incelenmiş ve bu eserler arasından aynı müzik cümlelerinin tekrarlanmasıyla oluşturulmuş olan eserler araştırmanın örnekleme olarak ele alınmıştır. Eserlerin analizi betimsel olarak gerçekleştirilmiş olup, çalışma için Rozsnyai Károly edisyonu kullanılmıştır.

Bu çalışma ile amaçlanan, verili bir ezginin tekrarlar yoluyla nasıl geliştirilip bir kompozisyona dönüştürülebileceği ile ilgili olarak Bartok'un anılan albümü üzerinden çıkarımlarda bulunmaktır. Yapılan incelemeler sonucunda, albümde yer alan eserlerin 65 tanesinin aynı temanın tekrarlanmasıyla oluştuğu tespit edilmiştir. Bu eserlerden 38 tanesi iki bölmeli; 21 tanesi üç bölmeli; 4 tanesi dört bölmeli; 1 tanesi beş bölmeli ve 1 tanesi yedi bölmeli şarkı formundadır.

Sonuç olarak, Bartok'un bu albümündeki eserlerin melodileri üzerinde herhangi bir değişim yapmadan, aynı müzik cümlelerinin tekrarlanmasıyla oluşan bölümlerin her birinde farklı bir armonik yapı, oktav değişimleri ya da melodinin diğer ele aktarımını kullanarak eserleri içerik açısından çeşitlendirmeye çalıştığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, Bartok'un armonik düzlemde yaptığı bu çeşitlilik müzik eğitimi süreçlerinde hem armonik hem de modal değişimler bağlamında önemli bir eğitim materyali olarak ele alınabilir.

Anahtar Kelimeler: Bartok, Piyano Albümü, Form, Analiz

A CONTENT ANALYSIS OF THE WORKS UTILIZING IDENTICAL MUSICAL PHRASES IN BELA BARTOK'S PIANO ALBUM FOR CHILDREN

Abstract

In this research, it is aimed to examine the works created by repeating the musical phrases in Bela Bartok's "Piano Album for Children" from a formal perspective. For this purpose, 85 works in Bela Bartok's "Piano Album for Children" were examined, and the works created by repeating the same musical phrases among these works were considered as samples of the research. The analysis of the works was carried out descriptively, and the edition of Rozsnyai Károly was used for the study. The aim of this study is to make inferences on Bartok's aforementioned album about how a given melody can be developed through repetitions and transformed into a composition. As a result of the examinations, it was determined that 65 of the works in the album were formed by repeating the same theme. 38 of these works have formed in two-sections; 21 of them have formed in three-sections; 4 of them have formed in four-sections; 1 of them is formed in five-sections and 1 of them is formed in seven-sections.

It has also been determined that Bartok tries to diversify the works in terms of harmonic structure, octave changes or transfer of the melody to the other hand in each of the sections formed by repeating the same musical phrases. However, this diversity of Bartok's harmonic structure can be considered as an important educational material in the context of both harmonic and modal changes in musical education processes.

Keywords: Bartok, Piano Album, Form, Analysis

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, 7onurciftci@gmail.com

** Dr. Öğretim Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ismailsinir@mu.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

1. GİRİŞ

20. yüzyıl müziğinin en önemli temsilcilerinden olan Bela Bartok piyanist, besteci aynı zamanda bir müzikolog⁵²'dir. Béla Bartók, 25 Mart 1881'de Nagyszentmiklós'ta doğmuş ve müzikle iç içe olan bir ailede yetişmiştir. Daha küçük yaşlarında müzik yeteneği keşfedilen Bartok Pozsony'e taşınarak orada László Erkel'den piyano ve kompozisyon dersleri almaya başlamıştır.

1899 yılında Budapeşte Konservatuarı'na girmeye hak kazanmıştır. Bartok'un bestecilik anlayışı Brahms'cı bir saplantıdan oluşmasına rağmen bu dönemde Wagner ve Liszt'in eserleriyle tanışmasıyla birlikte şekillenmiş ve Bartok yeni bir bestecilik stili arayışına girmiştir. 1902'de Richard Strauss'un "Böyle Buyurdu Zerdüş" isimli eserinin de etkisiyle ulusal müzik anlayışını benimseyen Bartok, kendini Macar Milliyetçisi olarak tanımlamaya başlamıştır. Bu tanımlamayla birlikte Bartok hiç etnomüzikoloji deneyimi olmamasına rağmen Macar halk şarkılarını toplamaya başlamış ve fonograf⁵³ ile kayıt altına almıştır. Bartok'un asıl amacı eserlerinde Macar Halk Müziğine özgü tınıları kullanmak ve ulusal bir müzik stili oluşturmaktır. Bartok'un asıl amacı eserlerinde Macar Halk Müziğine özgü tınıları kullanmak ve ulusal bir müzik stili oluşturmaktır. "Bartók, gerçek Macar halk müziği ezgileriyle tanıştıktan sonra halk müziği ezgilerini kendi eserlerinde kullanmış ve farklı ezgiler bestelemiştir" (Altun, 2007, s.11).

1907 senesine gelindiğinde Bartok Budapeşte Konservatuarı'nda çalışmaya başlamıştır fakat Arap Halk Müziği derleme çalışmalarını sürdürmek amacıyla 1912 yılında buradan ayrılmış ve Biskra çevresinde araştırmalarına başlamıştır.

Bartok Ankara Halkevi başkanının ve dönemin önde gelen bestecilerinden biri olan Ahmet Adnan Saygun'un da desteği ile Türkiye'de de Halk müziği derleme çalışmaları yapmıştır. Çalışmalarına 18 Kasım 1936'da Adana'da başlamış ve oradaki türkü söyleyen köylülerle çalışmıştır (Sipos, 2000). Türkiye seyahatinde kendisine eşlik eden Saygun'dan Türkiye'de halk musikisi araştırmacısı olarak çalışmasının mümkün olup olmadığını sormasını rica etmiştir (Sipos, 2000). Başlangıçta Saygun'dan olumlu dönüşler almasına rağmen bu talebi gerçekleşmemiş ve Bartok'un Türkiye'de araştırma planları mümkün olmamıştır.

1940'ta 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Bartok, ailesi ile birlikte Amerika'ya göç etmiş, burada New York Columbia Üniversitesi tarafından Bartok'a doktor unvanı verilmiş ve saygıyla karşılanmıştır. Ancak bütün bunlara rağmen maddi olarak çok sıkıntı çeken Bartok stres sebebiyle 1942'de hastalanmıştır. Hastalık döneminde bile Ulusal Macar Müziği'ne oldukça fazla eser bırakmış ve yaratıcılığında hiçbir şey kaybetmemiştir. Bartok 1945'te hayatını kaybetmiştir.

Özellikle Macar Halk Müziği'ne ilgi duyan Bartok'un, eğitimci yönünün de oldukça gelişmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bugün hala birçok piyano eğitmeni tarafından kullanılan Bela Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü"nin hem Macar ve Slovak Halk Ezgilerinden oluşmasıyla, hem de piyano eğitimi sürecinde yer alan birçok kazanımı öğretmeyi hedeflemesiyle piyano eğitimi için oldukça önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Bela Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü" 2 bölümden oluşmaktadır. 1. Bölümde Macar Halk Ezgilerinden oluşan 42 eser; 2. Bölümde ise Slovak Halk Ezgilerinden oluşan 43 eser bulunmaktadır. Albümde kullanılan ezgiler üzerinde herhangi bir değişim yapmaksızın bu

⁵² Müzik bilimi ya da müzikoloji, müziği bilimsel açıdan ele alan ve inceleyen bir bilim dalı.

⁵³ Bir plağa kaydedilmiş sesleri istendiğinde yineleyen aygıt.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

eserlerde çeşitli değişkenler (armonik, oktav, parti, ritim değişimleri) kullanarak monotonluğu engellemeye ve çeşitlilik katmaya çalıştığı görülmektedir. Bütün bunları yaparken eğitsel kazanım alanlarına yönelik çalışmalardan hiç taviz vermeyen Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü"nin gerek piyano eğitimi için, gerekse Bartok'un bestecilik anlayışının incelenmesi için oldukça değerli olduğu söylenebilir.

Bu çalışma ile amaçlanan, tek bir cümleden oluşan verili bir ezginin tekrarlar yoluyla nasıl geliştirilip bir kompozisyona dönüştürülebileceği ile ilgili olarak Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü" üzerinden çıkarımlarda bulunmaktır. Bu amaç doğrultusunda albümdeki 85 eser incelenmiş ve 65 eserin aynı müzik cümlelerinin tekrarlanmasıyla oluştuğu tespit edilmiştir. Buna göre, araştırma bu 65 eserle sınırlandırılmıştır.

2. YÖNTEM

Araştırma kapsamında Bela Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü"nin formel özelliklerinin tespit edilmesi ve bu verilerin genel bir çerçevede yorumlanması amacıyla içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlar ve ilişkilere ulaşmaktır.

Kalıpları, temaları, önyargıları ve anlamları tespit etmek amacıyla belirli bir materyalin dikkatlice, ayrıntılı ve sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanmasına içerik analizi denilir (Berg ve Latin, 2008; Leedy ve Ormrod, 2005; Neuendorf, 2002).

3. BULGULAR

Bu bölümde, yapılan incelemeler sonucunda elde edilen veriler, çeşitli değişkenlere göre sınıflandırılmış ve sergilenmiştir.

Tablo 1. Eserlerin Formel Özelliklerine Göre Dağılımı

Eser Sayısı	2 Bölmeli Şarkı Formu	3 Bölmeli Şarkı Formu	4 Bölmeli Şarkı Formu	5 Bölmeli Şarkı Formu	7 Bölmeli Şarkı Formu
65	38	21	4	1	1

Eserlerin formel özelliklerine göre dağılımı incelendiğinde örneklem kapsamında ele alınan 65 eserin 38 tanesinin iki bölmeli; 21 tanesinin üç bölmeli; 4 tanesinin dört bölmeli; 1 tanesinin beş bölmeli ve 1 tanesinin yedi bölmeli olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 2. Armonik Yapının Çeşitlendirildiği Eserler

Eser Sayısı	Armonik Yapının Çeşitlendirildiği Eser Sayısı	Armonik Yapının Çeşitlendirilmediği Eser Sayısı
65	62	3

Yapılan incelemeler sonucunda 65 eserin 62'sinde cümlelerin her tekrarında armonik yapının çeşitlendirildiği; geriye kalan 3 eserde ise herhangi cümle tekrarlarında armonik örgüde çeşitlendirme yapılmadığı görülmektedir. Aşağıda yer alan şekil 1'de armonik açıdan çeşitlendirilmiş cümlelere bir örnek verilmektedir:



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Şekil 1. Armonik Yapıdaki Çeşitlilik

$A + A'$
 $a-b + a'-b'$
4-4 + 4-4

7. Flower Song

Andante grazioso

Tablo 3. Oktav Değişimi Yapılan Eserler

Eser Sayısı	Oktav Değişimi Yapılan Eserler	Oktav Değişimi Yapılmayan Eserler
65	6	59

Yapılan incelemeler sonucunda, 65 eserin 6'sinde eser içerisinde aynı melodi tekrar edilirken oktavın değiştirildiği, 59 eserde ise oktav değişikliği yapılmadığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki şekil 2'de melodi tekrarlarında Bartok'un kullandığı oktav değişimine örnek verilmektedir:

Şekil 2. Oktav Değişimi

$A + A' + köprü + A'' + köprü + A'''$ 29. Dinner at My House

$a + a' + 5 + a'' + 5 + a'''$
6 + 6 + 5 + 6 + 5 + 7

Allegro



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 4. Melodinin Parti Değiştirdiği Eserler

Eser Sayısı	Melodinin Parti Değiştirdiği Eserler	Melodinin Parti Değiştirmedikleri Eserler
65	13	52

Yapılan incelemeler sonucunda, Bartok'un cümle tekrarlarında kullandığı bir diğer yöntem olarak melodiyi taşıyan partinin değişimi olduğu görülmektedir. Bartok'un, bu yöntemi 65 eserin 13'sinde kullandığı; bu 13 eserde melodiyi taşıyan partinin değiştirildiği, geriye kalan 52 eserde ise böyle bir değişimin yapılmadığı anlaşılmıştır. Melodinin parti değiştirmesi durumuna örnek olarak aşağıda yer alan şekil 3 incelenebilir:

Şekil 3. Melodinin Parti Değiştirmesi

$\frac{A + A'}{a-b + a'-b'}$
4-5 + 4-5

13. Runaway Horse

Andante

p dolce

molto espr.

molto sostenuto

calando

ppp *ppp*

attacca (ad lib)

Tablo 5. Coda/Codetta Kullanılan Eserler

Eser Sayısı	Coda/Codetta Kullanılan Eserler	Coda/Codetta Kullanılmayan Eserler
65	26	39

Bunların yanında, Bartok'un bu albümde yer alan 65 eserin 26'sinde coda/codetta kullandığı, geriye kalan 39 eserde ise coda/codetta kullanmadığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki şekil 4'de Bartok'un kullandığı coda/codettalara bir örnek verilmektedir:



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Şekil 4. Coda/Codetta Kullanımı

A + A' + codetta
a-b + a'-b' +
4-6 + 4-6 + 5

3. Former Friends

Tablo 6. İntro Kullanılan Eserler

Eser Sayısı	İntro Kullanılan Eserler	İntro Kullanılmayan Eserler
65	13	52

Yapılan incelemeler sonucunda albümde yer alan 65 eserin 13'ünde intro kullanıldığı ve geriye kalan 52 tanesinde intro kullanılmadığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki şekil 5'de Bartok'un kullandığı introlara bir örnek verilmektedir:

Şekil 5. İntro Kullanımı

22. Country Festival

intro + A + köprü + A' + köprü + A'' + codetta
+ a-b + + a'-b' + + a''-b'' +
8 + 4-4 + 5 + 4-4 + 7 + 4-4 + 17

Molto allegro



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 7. Bağlantı Köprüsü Kullanılan Eserler

Eser Sayısı	Bağlantı Köprüsü Kullanılan Eserler	Bağlantı Köprüsü Kullanılmayan Eserler
65	6	59

Son olarak, Bartok'un, bu albümde aynı cümlelerin tekrarlarıyla oluşturduğu eserlerde bağlantı köprüleri kullandığı dikkati çekmektedir. İncelemeler sonucunda, Bartok'un 65 eserin 6'sında cümleler arasında bağlantı köprüsü kullanıldığı ve 59'unda ise herhangi bir bağlantı köprüsü kullanmadığı görülmüştür. Aşağıda yer alan şekil 6'da Bartok'un kullandığı bağlantı köprülerine bir örnek verilmektedir:

Şekil 6. Bağlantı Köprüsü Kullanımı

intro + A + köprü + A' + köprü + A'' 25. Eve Eats an Apple

+ a-b a'-b' a''-b''

4 + 4-4+ 10 + 4-4+ 6 +4-4

The musical score for 'Eve Eats an Apple' by Béla Bartók is presented in three systems. The first system is marked 'Allegro' and features a series of eighth-note patterns in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamics include p, mf, p, mf, p. The second system shows a bridge section with dynamics cresc., f, espr., dim., p. The third system continues the piece with dynamics p, mf, espr., cresc. A red box highlights the bridge section in the second system.

4. SONUÇLAR

Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano" albümünde yer alan eserlerin tamamı Macar ve Slovak halk şarkılarından oluştuğu için eserlerin çoğunlukla tek cümleden meydana gelmesi kaçınılmaz olabilmektedir. Bu durum, bestecilik açısından önemli noktaya işaret etmektedir, zira yaratıcı hamlelerle tek cümleden mülhem bir halk şarkısının monotonluktan uzak bir şekilde geliştirilmesi ve bir kompozisyona dönüştürülmesi gerekmektedir. Bununla birlikte, tek cümleden oluşan bir halk şarkısının ne gibi yöntemlerle geliştirilebileceği müzik eğitimi açısından da oldukça önemlidir. Bu bağlamda, bu çalışmada yapılan incelemelerin tamamı bir tek bir cümleden oluşan halk şarkısı çoksesli bir kompozisyona dönüştürülürken hangi müzikal donanımlardan faydalanabileceğinin irdelenmesidir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bartok'un "Çocuklar İçin Piyano Albümü" özelinde yapılan incelemeler sonucunda;

85 eserden 65'inin aynı müzik cümlelerinin tekrarlarıyla oluşturulduğu görülmüştür, bu bağlamda albümün %75'inden fazlasının bu şekilde bestelendiği anlaşılmıştır. Aynı müzik cümlelerinin tekrarlarıyla oluşturulan eserlerde melodik yapının her tekrarında melodide herhangi bir değişiklik yapılmadığı ancak özellikle armonik yapının her tekrarda değiştirildiği, çeşitlendirildiği görülmüştür.

Armonik yapıdaki değişikliklerin yanında, melodinin zaman zaman farklı oktavlarda duyurularak tekdüzeliği engellemeye çalıştığı anlaşılmıştır. Bazı eserlerde melodiyi farklı partilerde duyurarak monotonluğu engellemeye çalıştığı görülmüştür. Bartok'un armonik düzlemde yaptığı bu değişikliklerin melodik yapıyla beraber ele alındığında, eser içerisinde modlar arası geçiş etkisi yarattığı söylenebilir.

Son olarak, bu albüme, verili cümlelerin dışında kimi zaman eserdeki müzik fikirlerine hazırlayıcı nitelikte introların kullanıldığı ve kimi zaman cümleler arasındaki bağlantıyı sağlamak üzere bağlantı köprülerinin kullanıldığı görülmektedir. Ancak her iki müzikal malzemenin de yine eserin orijinal motiflerinden türetildiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altun, M. E. (2007). *Béla Bartók Viyola Konçertosu'nun Yazılış Hikayesi ve Tibor Serly Edisyonu İle Peter Bartók-Nelson Dellamaggiore Edisyonunun Detaylı Karşılaştırması*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Sipos, J. (2000). *Anadolu'da Bartok'un İzinde*. (Çev. Deliorman, S., 2009). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Berg, K.E., Latin, R.W. (2008). *Essentials of Research Methods in Health Physical Education Exercise Science and Recreation*. Philadelphia: Lippincott, Williams & Wilkins.
- Leedy, P.D., Ormrod, J. E. (2005). *Practical Research: Planning and Design*. New Jersey: Pearson.
- Neuendorf, K. A. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. California: Sage.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

SEVDA İBRAHİMOVA'NIN 5 SAYILI PİYANO KOÇERTOSUNDA MİLLİ TONLARIN TEŞHİS EDİLMESİ

Pervin RUSTAMOVA*

Özet

Çok sayıda piyano eserlerinin yazarı Sevda İbrahimova'nın yaratıcılığında bu çalgıya olan ilgi olduğunca büyüktür. Sanatçının piyano için öngörülen eserlerinde performans ve sanatsal konu, çalgının sanatsal ve teknik olanaklarının en üst düzeyde kullanımı, sanatçının bireysel yaratıcılık yeteneğinin ortaya çıkması için verimli ortam kurulması Sevda İbrahimova'nın hem besteci, hem de piyanocu maharetinden haber vermektedir.

5 piyano konçertosunun bestecisi Sevda İbrahimova'nın bu konçertosu çağdaş dönemin tanınmış piyanocusu Murad Adıgözelzade'ye adanmıştır. 2014 yılında tamamlanmış bu eser de 1 hisseli bestedir. Konçerto türünde 1 hisseli şekle başvuru bestecinin önceki piyano konçertosunda da raslanmıştır. Fakat, önceki konçertodan farklı olarak burada besteci mugam türünün beste yapısından kaynaklanan geleneklere dayanmıştır. Bir az daha ilerleyerek söyleyebiliriz ki, bu konçertoda senfonik mugam türünün belirtileri kendisini göstermektedir.

5 sayılı konçertonun müzik konusunu tam olarak (ses uyumu istisna olmakla) Rast muğamı üzerinde kurulmuştur. Fakat besteci muğamın müzik konusunu doğrudan kullanmamakta, onun ton elemanlarını, kadans formüllerini uygulamaktadır. Bu da bestecinin yetişmiş olduğu ortamın halk müziğinden doğan düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Konçertonun yapısında muğam türünden kaynaklanan yapı kendisini göstermektedir. Şöyle ki, sıralamayla seslenen konuların Rast mugamının bölüm sıralamasına göre değişmesi eserin ilginç ve dikkat çeken belirtisi olarak kendisini göstermektedir. Kaydedelim ki, Azerbaycan bestecilerinin bir çok eserlerinde şeklin, yapı tarzının asıl muğam müzik kompleksine (destgah) uyum sağlaması gözetilen durumdur. Fakat, piyano konçertolarında bu yapıya ilk kez rastlanmaktadır. Belirtmemiz gerekir ki, besteci burada Rast muğamının tüm bölümlerinin sıralanmasını amaçlamamıştır. Konçertoda Maye ve Şikesteyi fars en çok vurgulanan istinat perdeleri ve ton ile dikkati çekmektedir. Asıl bu bölümlerin karakteristik tonları, kadans elemanları açık şekilde duyulmaktadır. Fakat bununla yanısıra, eserin müzik konusu, vurgulanan ana konular rast tonlarına, bu mugamın konu ve kadans modellerine uygun şekilde kurulmuştur.

Piyano bölümü lirik özelliği tüm eser boyunca sürdürmekle yanısıra, halk müzik türlerine mahsus olan desenlerle zengin müzik diline sahiptir. Solistin karşısında bileşik teknik çalışmalar koyulmasa bile, onun partisinin performansı için piyanocunun halk müzik türleri ile yakından tanışması gerekli koşuldur. Çünkü, burada halk müziğine mahsus melizmatik anlar, ayrıca da melodinin asıl dayanmış olduğu ladın fonksiyonel perdeleri etrafında gezmekle zengin olmasından kaynaklanan vurgu ve nefes, hareket ve fermato, dinamik gelişim ve suskunluk gibi nüansların doğru şekilde gösterilmesi eserin temel düşünce-hayal dünyasının görüntüsü için önemli şarttır.

Anahtar Kelimeler: besteci, piyano, konser, mugam, lad, tonallık, solist, orkestra, kadans.

EMBODIMENT OF NATIONAL TONES AT THE FORTEPIANO CONCERT NO.5 BY SEVDA İBRAHİMOVA

Abstract

Interest to this instrument in the activity of Sevda Ibrahimova, who is the author of numerous fortepiano works is pretty big. Performance and dramatic context, maximum usage of dramatic and technical possibilities of the instrument, creation of productive condition for disclosing of individual activity talent of the performer in the works of the master intended for fortepiano gives information about mastery of Sevda Ibrahimova as a composer and a pianist.

This concert of the author of 5 fortepiano concerts Sevda Ibrahimova was dedicated to the modern famous pianist Murad Adigozalada. This work which was completed in 2014 is a composition of 1 piece, too. The

* Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora öğrencisi, pervin.rustamova@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

composer applied to this form that consists of 1 piece in concert in her previous fortepiano concert. But unlike the previous concert here the composer referred to traditions coming from composition structure of mugham genre. It is possible to say that there are the characteristics of symphonic mugham genre in this concert.

Musical context of concert No.5 was based on Rast mugham completely (excluding cadency). But the composer does not directly use the musical context of the mugham, applies its tone elements, cadency formulas. This comes from mentality coming from folklore of the atmosphere where the composer was brought up.

In the structure of the concert the structure coming from mugham genre is clear. So, the changing on department consequence of Rast mugham of the subjects that sound consequently is the interesting and attractive aspect of the work. Note that, the adaptation of form, structure of some works by Azerbaijani composers to mugham dastgah is observed. But in the fortepiano concerts this structure is encountered for the first time. Note that, the composer did not aim to make consequence of all departments of Rast mugham here. In the concert *Maye* and *Shikasteyi-fars* attracts the attention with the reference pitch and tonal elements that are mostly highlighted. Characteristic tones of only these departments, cadency elements are heard clearly. But the musical context of the work, highlighted main subjects were based on Rast tones, subject and cadency models of this mugham as well as.

Lyrical character of fortepiano party continues along with all the work, it has musical language which is rich in ornaments belonging folklore musical genres. However, there is not complex technical exercises before the soloist, pianist's familiarization with folklore musical genres for performance of her party. Because here melismatic nuances belonging to folklore music, as well as emphasis and breath coming from richness of walking around functional pitches of mode on which the melody was based on, correct indication of nuances such as action and fermato, dynamic development and weakness are important terms for description of main idea-image world of the work.

Keywords: Composer, fortepiano, concert, mugham, mode, tonality, soloist, orchestra, cadence.

Çoxsaylı fortepiano əsərlərinin müəllifi Sevdə İbrahimovanın yaradıcılığında bu alətə olan maraq olduqca böyükdür. Musiqi sənətində həm də istedadlı pianoçu kimi tanınan bəstəkarın fortepiano üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərində ifaçılıq və bədii məzmun, alətin bədii və texniki imkanlarının maksimal istifadəsi, ifaçının fərdi yaradıcılıq istedadının üzə çıxması üçün münbit şəraitin yaranması S.İbrahimovanın həm bəstəkar, həm də pianoçu ustalığından xəbər verir. “Bəstəkarın fortepiano əsərlərinin belə bir xüsusiyyətini də qeyd etməliyik ki, bu əsərlər musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə görə çox parlaq və rəngarəngdir. Ünvanlandığı auditoriyadan asılı olmayaraq, onlarda həqiqətən də Sevdə İbrahimovanın bəstəkar təxəyyülü və müəllim səriştəsi qovuşmuşdur. Buna görə də bu əsərlər hər yeni gələn pianoçulara bədii-texniki imkanlarını nümayiş etdirməyə imkan verir, eyni zamanda, onların pedaqoji təcrübəsində gözəl örnəyə çevrilir” [Həsənova, 2015, s. 16].

5 fortepiano konsertinin müəllifi S.İbrahimovanın bu konserti müasir dövrün tanınmış pianoçusu Murad Adıgözəlzadəyə həsr olunmuşdur. Konsertin ilk ifaçısı olan M.Adıgözəlzadə əsərin bədii məziyyətlərini ustalıqla təfsir edərək onu geniş dinləyici auditoriyasına sevdirmişdir. 2014-cü ildə tamamlanmış bu əsər 1 hissəli kompozisiyadır. Konsert janrında 1 hissəli formaya müraciət bəstəkarın əvvəlki fortepiano konsertində də təsadüf edilmişdi. Lakin əvvəlki konsertdən fərqli olaraq burada bəstəkar muğam janrının kompozisiya quruluşundan irəli gələn ənənələrə istinad etmişdir. Bir qədər də irəli gedərək söyləmək olar ki, bu konsertdə simfonik muğam janrının cəhətləri özünü göstərir.

Sevdə İbrahimovanın yaradıcılığında birhissəli konsertin tarixi onun diplom işi – fortepiano və simfoik orkestr üçün “Poema”dan başlayır (1964). Məhz bu əsəri Qara Qarayev yüksək qiymətləndirərək birhissəli konsert adlandırmışdır. Sevdə İbrahimovanın “Poema”sını bu gün də konsert adlandırırlar [Qoşqarova, 2016, s. 1].



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

5 sayılı konsertin musiqi məzmunu bütünlüklə (kadensiya istisna olmaqla) Rast muğamı üzərində qurulmuşdur. Lakin bəstəkar muğamın musiqi məzmunundan birbaşa istifadə etmir, onun intonasiya elementlərini, kadans formullarını tətbiq edir. Bu da bəstəkarın yetişdiyi mühitin xalq musiqisindən doğan təfəkküründən irəli gəlir. Kadensiya hissəsində bəstəkar Çahargah muğamının intonasiyalarına üstünlük vermişdir. Konsertin musiqisində iki – gümrah və şux xarakterli muğamdan istifadə olunması əsərin obraz – ideya aləminin səciyyəvi xüsusiyyətidir. Belə ki, kadensiyada obrazın psixoloji drammatizmi ön plana çıxır. Burada solistin çıxışı obrazın daxili aləmini, mənəvi dünyasını təəcəssüm etdirir.

Nümunə № 1

Allegro moderato S. İbrahimova

Allegro moderato

Əsər solistlə orkestrin birgə ifasında 4 xanəlik giriş akkordları ilə başlayır. Onun ardınca solistin ifasında konsertin ilk mövzusu eşidilir. Onun motivləri rast ladına əsaslanan rəngləri xatırladır. 4 xanəlik fraza solistdən sonra orkestrin ifasında (fleyta, qoboy və skripkalar) yenidən səslənir. Maraqlıdır ki, bəstəkar bu mövzuya əsər boyu qayıtmır, onu yenidən konsertin sonunda eşitmək mümkün olur.

Konsertin quruluşunda muğam janrından irəli gələn struktur özünü göstərir. Beləki, ardıcıl səslənən mövzuların Rast muğamının şöbə ardıcılığına görə dəyişməsi əsərin maraqlı və diqqət cəlb edən cəhəti kimi özünü göstərir. Qeyd edək ki, Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox əsərlərində formanın, quruluş tərzinin məhz muğam dəstgahına uyğunlaşması müşahidə olunan haldır. Lakin fortepiano konsertlərində bu quruluşa ilk dəfə təsadüf olunur. Qeyd edək ki, bəstəkar burada Rast muğamının bütün şöbələrinin ardıcılışmasını qarşısına məqsəd qoymamışdır. Konsertdə Maye və Şikəsteyi-fars ən çox vurğulanan istinad pərdələri və intonasiya elementləri ilə diqqəti cəlb edir. Məhz bu şöbələrin xarakterik intonasiyaları, kadans elementləri aydın eşidilir. Lakin bununla yanaşı, əsərin musiqi məzmunu, vurğulanan əsas mövzular rast intonasiyalarına, bu muğamın mövzu və kadans modellərinə uyğun şəkildə qurulmuşdur.

Bəstəkarın Şikəsteyi-fars şöbəsinin musiqi məzmununa müraciət etməsi də təsadüfi deyildir. Çünki əsərin xarakteri daha çox lirik-romantik xüsusiyyətlərə malikdir. Lirik dalğa ilk mərhələdən özünü göstərir. Geniş kantilen melodiyalar, orkestrin partiyasında şəffaf və dissonansdan uzaq harmoniyaların eşidilməsi dinləyicidə həzin və yumşaq hisslər oyadır. Nəzərə alsaq ki, Şikəsteyi-fars intonasiyaları öz daxilində Segah ladına əsaslanır, bu xarakterin yaranması da məntiqli nəticədir. Məlum olduğu kimi, Segah muğamları içərisində lirik duyğular ifadə edən muğam hesab edilir. Konsertin lirik mövzuları yalnız bu bölmədə deyil, bütün əsər boyu eşidilir.

Əsas mövzu kimi qəbul olunan ilk mövzunun tərkibi konserti başlayan ilk 4 xanəlik frazanın motivləri üzərində qurulsada, xarakterini dəyişmiş şəkildə təqdim olunmuşdur. Eyni zamanda



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

onun ardıcıl inkişafı baş verərək, sekvensiyalı, variantlı dəyişikliklərə uğrayır. Bu inkişafın sonu isə bir qədər lirik ikinci mövzunu hazırlamış olur. Qeyd edək ki, birinci mövzunun səslənməsi zamanı orkestr müşayiətçi fon rolunda çıxış edir. Bütün məzmun sadəcə solistin təqdimatında eşidilir. Ümumiyyətlə bəstəkar orkestrin partiyasında daha sakit və ikinci dərəcəli mövqe nümayiş etdirmişdir. Yalnız təsadüfi hallarda orkestr tuttisinə rast gəlmək olar, bu da çox az, 3-4 xanə davam edir. Çox zaman bəstəkar solistin müşayiətini yalnız bir qrupa həvalə edir.

Konsertin növbəti mövzusu birinciyə nisbətən daha lirik xarakter nümayiş etdirir. Geniş kantilen melodiya milli musiqi intonasiyaları ilə zəngindir, onun geniş nəfəsli quruluşu vokal xarakterindən irəli gəlir. Bəstəkar bu mövzunu lirik romansların melodiyalarından ilhamlanaraq yaratmışdır. Qeyd edək ki, S.İbrahimovanın yaradıcılığında vokal janrlar da maraqlı nümunələrlə təcəssüm olunur. Bəstəkarın melodist təfəkkürü vokal musiqinin xarakterik cəhətlərini özündə toplayaraq bu konsertdə də bürüzə vermişdir. Konsertin mövzularına xas olan variantlı təkrarlar bu mövzunun da inkişafını şərtləndirmişdir. Melodiyada ornamentlərdən də istifadə olunması onu vokal musiqiyə bir qədər də yaxınlaşdırmışdır. Lakin ikinci mövzunun inkişafı daha məhdud həcmdə həyata keçirilmişdir. Onun ardınca səslənən qətiyyətli və bir qədər də həyəcanlı mövzu isə əslində ekspozisiya təəssüratı bağışlayan bu bölmənin tamamlanmasını təşkil edir. Onun kadensiyasında birinci mövzunun kadans motivlərindən istifadə olunmuşdur.

Konsertin növbəti mərhələsi Rast muğamının Şikəsteyi-fars şöbəsinin intonasiyaları ilə zəngin mövzunun başlanması ilə xarakterikdir. Onun başlanğıcında verilən kiçik motiv hətta bir qədər muğam improvizasiya tipli ifa tərzinə malikdir. Əvvəlki mövzulara nisbətən bu parçada bəstəkar şöbənin xarakterik motivlərindən daha çox istifadə etmişdir. Lakin bununla yanaşı əsas kadensiyalar birinci mövzu ilə bağlılıq yaradır. Bu mövzunun təqdimatında lirik-romantik əhval-ruhiyyə sona qədər saxlanılır. Burada xarakterik kadanslar istinad pərdəsinin dəyişməsinə aydın hiss etdirir. Segaha xas kadan elementlərinin eşidilməsi lirik əhval-ruhiyyəni bir qədər də artırmışdır.

Konsertin mərkəzi kuliminasiyası solistin kadensiyasında baş verir. Məhz bu bölmədə musiqinin dramatikləşməsi həm də ladin dəyişməsi ilə səciyyəlidir. Bəstəkar kadensiyanı bütünlüklə Çahargah muğamının xarakterik intonasiyaları üzərində qurmuşdur. Burada solistin daxili həyəcanı, obrazın emosional gərginliyi daha çox duyulur. Lakin bu gərginlik də özündə işıqlı hisslər daşıyır. Konsertin bütünlüklə obraz-emosional məzmununda konflikt, işıqlı və tutqunun qarşılaşması müşahidə olunmur. Burada daha çox obrazın daxilində yaşanan işıqlı hisslərin emosional gücü, lirik məhəbbət duyğularının təcəssümü öz əksini tapmışdır. Yaşanan həyəcan qorxu və zülmətdən deyil, lirik hisslərin güclənməsindən doğur.

Kadensiyada Çahargaha məxsus intonasiyalar, xarakterik motivlər və kadanslar daha aydın eşidilir. “Do” mayeli Çahargahın maye pərdəsi tərəfində gəzişmələr kadensiyaya düşüncəli xarakter vermişdir. Burada sanki solist öz fikirləri ilə baş-başa qalır. İfaçılıq baxımından burada muğama xas improvizasiyalı sərbəst üslub daha xarakterikdir. 31 xanəlik solo çıxışdan sonra konsertin musiqisi yenidən rast ladına köklənir. Birinci mövzunun motivlərinin eşidilməsi bu bölməni repriza kimi qiymətləndirməyə imkan verir. Burada birinci mövzu daha təntənəli və stabil xarakter almışdır. Bu fikri onun geniş inkişafından sonra verilən ikinci mövzunun təkrarı haqqında da demək mümkündür. Beləliklə də repriza həm də əsərin təntənəli sonluğu kimi çıxış edir və mövzuların təsdiqlənməsini təşkil edir. Qeyd edək ki, ikinci mövzunun tonal yüksəkliyini dəyişərək E-dur-A –dur keçir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Əsərin tonal planı ilə bağlı qeyd edək ki, bəstəkar stabil tonal yüksəkliyi nümayiş etdirmir. Əsər boyu A-F-B-H-C-E-F-G-As-E-As-H-C-E-A tonallıqlarının ardıcılılaşması müşahidə olunur. Lakin bu tonal planın daxilində milli lad sisteminin iştirakı əsərin tonik mərkəzini daha çox bəlli edir. Belə ki, musiqinin inkişaf xətti daha çox aid olduğu ladin istinad pərdələri istiqamətində hərəkət edir. Burada “lya” və “do” mayeli rast ladi, eləcə də kadensiyada “do” mayeli Çahargah ladi istifadə olunmuşdur. Əsər daxilində Hüseyni, Şikəsteyi-fars, Dilkeş pərdələrinin vurğulanması bir daha konsertin tonal yüksəkliyinin daha çox milli lad sisteminə əsaslandığını göstərir.

Milli lad sisteminin üstünlüyü konsertin harmonik dilinə də öz təsirini göstərmişdir. Burada ladin alterasiyalı pərdələrindən irəli gələn alterasiyalı akkordlar, sekunda birləşmələr, ikili dominanta akkordlarının tez-tez tətbiq olunması, eləcə də artırılmış sekunda akkordlardan istifadə misal ola bilər. Konsertin harmonik dili əsas etibarilə orkestrin partiyasında təcəssüm olunur. Burada bəstəkarın lirik və incə tembr duyumu da özünü göstərir. Qeyd edək ki, mis nəfəsli alətlərdən daha az istifadə olunmuşdur. Daha çox simlilər və taxta nəfəslilərin ansambli eşidilir. Bəzi motiv və frazaların ifası da məhz bu qruplara həvalə olunur. Orkestrləşmədə bəstəkarın tez-tez yalnız bir qrupa müraciət etməsi də xarakterikdir və bu qrup əsas etibarilə simlilərdir. Orkestr partiyasında bütün konsert boyu şəffaflıq üstünlük təşkil edir.

Fortepianonun partiyası lirik xarakteri bütün əsər boyu davam etdirməklə yanaşı, xalq musiqi janrlarına xas olan ornamentlərlə zəngin musiqi dilinə malikdir. Solistin qarşısında mürəkkəb texniki çalışmalar qoyulmasa da, onun partiyasının ifası üçün pianoçunun xalq musiqi janrlarına yaxından bələd olması vacib şərtidir. Çünki, burada xalq musiqisinə xas melizmatik məqamlar, eləcə də melodiyanın məhz əsaslandığı ladin funksional pərdələri ətrafında gəzişmələrlə zəngin olmasından irəli gələn vurğu və nəfəs, hərəkət və fermato, dinamik inkişaf və susqunluq kimi nüansların düzgün göstərilməsi əsərin əsas ideya-obraz aləminin təsviri üçün mühüm şərtidir.

“Sevda İbrahimova daim yaradıcılıq axtarışında olan bəstəkar kimi tanınmışdır. O, yeni yollar aramaqla, maraq dairəsini genişləndirir, bədii fikrin özünəməxsus həllinə nail olur. Bəstəkarın yaradıcılığında xalq musiqisinə və klassikaya arxalanan müasir musiqi dili öz parlaq əksini tapır. Dərin köklərlə xalq musiqisinə, aşıq və muğam sənətinə bağlılığı onun musiqi üslubunun əsasını təşkil edir və səciyyəvi keyfiyyətə çevrilərək, bəstəkarın əsərlərində rəngarəng boyalarla təzahür edir” [Həsənova, 2015, s. 23].

Ədəbiyyat Siyahısı

1. Əliyeva.F.Ş. Musiqi tariximizin sahifələri – Bakı, Adiloğlu, 2003, 282 s.
2. Həsənova.C.İ. Sevda İbrahimova – Bakı, Şərq-Qərb, 2015, 42 s.
3. Seyidov.T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti – Bakı, Təhsil, 2016. 336 s.
4. Yusifova.H.S. Sevda İbrahimovanın instrumental əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri – Bakı, 2014. s. 176
5. Гошгарова, С. Структура и ладовая концепция концерта для фортепиано с оркестром №5 Севды Ибрагимовой (Qoşqarova.S. Sevda İbrahimovanın fortepiano və orkestr üçün 5 nömrəli konsertinin strukturu və lad konsepsiyası) / Harmony международный музыкальный культурологический журнал (Harmony beynəlxalq musiqili kulturologiya jurnalı) – Bakı, 2016. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=638&s=1&iss=27>
6. Kogan, G. Busoni as pianist. – Rochester: University of Rochester Press – 2010, 172 p.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

BİÇİMCİLİK BAĞLAMINDA MÜZİK VE ANLAM

R. Görkem AYTİMUR*

Özet

Bu çalışmada Biçimciliğin (Formalizmin) estetik bağlamları çerçevesinde, müziksel anlam üzerine bir soruşturması gerçekleştirilmiştir. Söz ya da drama gibi dışsal bir etkiden uzak olan müziğin özsel anlamının “ne’liği” sorusu için biçimsel yapısı ele alınmıştır. Müziksel anlamın biçimle nasıl oluşturulabildiği ve böylece müziksel iletişimin olanağının ne olduğu incelenmiştir. Böylece müziğin biçimsel ve özsel anlamı üzerine kavramsal bir çerçeve oluşturulmak amaçlanmıştır. Çalışmada Eduard Hanslick ve Peter Kivy’in müziksel anlamı soruştururken Biçimciliği ele alış yöntemleri temel alınmış ve bu bağlamda müziğin biçiminden ayrı özsel bir anlama içkin olup, olmadığı incelenmiştir. Sonuç olarak müziksel anlamın biçimle olan yapısal ilişkisi belirtilirken, nesnel bir müzik algısının olanağı ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Biçimcilik, Müzikte anlam, Eduard Hanslick, Peter Kivy

MUSIC AND MEANING IN THE CONTEXT OF FORMALISM

Abstract

In this study, within the framework of the aesthetic contexts of Formalism (Formalism), an investigation on musical meaning is carried out. The formal structure of the essential meaning of music, which is far from an external effect such as word or drama, has been discussed for the question of "what". How musical meaning can be formed by form and thus what is the possibility of musical communication has been examined. Thus, it is aimed to create a conceptual framework on the formal and essential meaning of music. In this study, while investigating the musical meaning of Eduard Hanslick and Peter Kivy, the methods of handling formalism were taken as a basis and in this context, it was examined whether or not the music has an essential meaning separate from its form. As a result, while specifying the structural relationship of musical meaning with form, the possibility of an objective perception of music is discussed.

Keywords: Formalism, Meaning in Music, Eduard Hanslick, Peter Kivy

Bu çalışmada Biçimciliğin (Formalizmin) estetik bağlamları çerçevesinde, müziksel anlam üzerine bir soruşturması gerçekleştirilmiştir. Söz ya da drama gibi dışsal bir etkiden uzak olan müziğin özsel anlamının “ne’liği” sorusu için biçimsel yapısı ele alınmıştır. Müziksel anlamın biçimle nasıl oluşturulabildiği ve böylece müziksel iletişimin olanağının ne olduğu incelenmiştir. Böylece müziğin biçimsel ve özsel anlamı üzerine kavramsal bir çerçeve oluşturulmak amaçlanmıştır.

Çalışmada Eduard Hanslick ve Peter Kivy’in müziksel anlamı soruştururken Biçimciliği ele alış yöntemleri temel alınmış ve bu bağlamda müziğin biçiminden ayrı özsel bir anlama içkin olup, olmadığı incelenmiştir. Sonuç olarak müziksel anlamın biçimle olan yapısal ilişkisi belirtilirken, nesnel bir müzik algısının olanağı ele alınmıştır.

19. yy’ın sonlarına doğru ciddi anlamda gündeme gelen ve 20.yy’la birlikte, bütün eleştirilere rağmen, baskın bir düşünce akımı olan Biçimcilik felsefe, sanat, matematik, mantık, dilbilim gibi alanlarda karşımıza çıkmıştır. Sanat alanında, özellikle edebiyat, müzik, film ve mimari üzerine birçok tartışmanın odağı olmuştur.

Biçimcilik (Formalizm) sanat eserinin yapısal kuruluşunun dışındaki tüm niteliklerinin yok sayılarak ya da geri plana atılarak, sanatsal düşüncenin ya da anlamın eserin biçimsel

* Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, gorkemaytimur@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

özelliklerinde bulunduğunu ifade eden düşün-sanat akımıdır. Bu akım için sanat eserinin işitsel ve görsel bağlamı temeldir. Biçimcilik için eserin anlamı biçimi aracılığıyla iletilir. Biçimcilikte temel olan sanat eserinin kendisine eklenmiş sözel, işitsel, aksiyonel ya da iletilimsel bir tür plandan bağımsız olarak varolmasıdır. Eklenmiş bu özelliklerin dışındaki eserde öz ve biçim birdir yani sanat eserin biçiminin kendisidir.

Zangwill'e göre (1999: 622), sanat eserinin biçimsel olmayan estetik özelliklerinden de söz edilebilir. Sanatçının, eseri üretme niyetini ve koşullarını etkileyen kültürel ve sosyal yapılar, eserin tarihsel, toplumsal bağlamıyla belirlenen estetik özellikler oluşturur. Fakat burada şöyle bir soru sormak mümkündür: Sanat eserine içkin bu paradigma olaylarının varlığı ile ilgili bilinebilecek olan nedir? Eser kendini yine de biçimiyle açılar. Ona sonradan eklenmiş estetik, ahlaki, sözel ya da politik herhangi bir yüklem, onun özsel niteliğinden ayrı değerlendirilmelidir. Özsel yapısı ise kendini açtığı kadar, biçimiyle görünümüne gelir.

Çalışmanın bu aşamasında ilk olarak Eduard Hanslick'in Biçimcilik üzerine düşünceleri ele alınarak kavramsal bir çerçeve oluşturulacaktır.

Eduard Hanslick ve Biçimcilik

Eduard Hanslick 1825'de Prag'da doğmuş ve 1904'de Viyana'da ölmüş müzik felsefecisi ve eleştirmenidir. 1800'lerin ilk yarısına hâkim romantizmin ve duygusal estetik anlayış karşısında eleştirel bir yaklaşımla yazdığı Vom Musikalisch-Schönen (On the Musically Beautiful) onun en bilindik çalışmasıdır. Özellikle Biçimcilik'le birlikte anılan düşüncelerinden de bu kitabında söz etmektedir.

Vom Musikalisch-Schönen'de Hanslick "müziğin içeriği sesle taşınan formlar" olarak dile getirir (Hanslick, 2018: 103). Kitabı yazdığı yıllardaki yaygın müzik düşünceleri olan romantik veya dışavurumcuğun genel yaklaşımlarının müziği duymak yerine hissetmeyi tercih etmeleri, onların müzikle ilişkisini duygulara yönelmiş bir deneyime dönüştürmektedir. Oysa müziğin herhangi bir şeyi temsil etmesine ya da bir şeyin nesnesi olmasına ihtiyacı yoktur. Müzik bir duygu ya da düşüncenin ifadesi değildir. Olduğu şekliyle kendi dışında bir şeyi göstermez ya da anlatmaz.

Kim bu temalardan herhangi birinin konusu olarak kesin bir duyguyu gösterecek kadar cesur olabilir? Biri "aşk" diyecek. Mümkün. Bir başkası bunun "özlem" olduğunu düşünüyor. Belki de öyle. Üçüncüsü "saygı" olarak hissediyor. Kimse reddedemez. Şimdi, temsil edileni gerçekten kimse bilmemesine rağmen temsil edilen kesin bir duygudan nasıl söz edebiliriz? Muhtemelen herkes kompozisyonun güzelliği veya güzellikleri konusunda hemfikir olacaktır ancak içeriği konusunda farklı düşünecektir. "Temsil etmek" bir şey onu açıkça sergilemek, önümüze koymaktır. Öyleyse, o sanatın en belirsiz ve belirsiz ögesi olarak sonsuz tartışmaya konu olan bir şeyi sanatın temsil edilen nesnesi olarak nasıl tanımlamalıyız (Hanslick, 2018: 88)?

Müziksel anlam duygulardan bağımsızca ele alınmalıdır. Hanslick'e göre müziğin anlamı ve ifadesi biçimsel yapısı, kuruluşu ve bağlamındadır. Aynı bağlamda müziğin güzelliği de yine müzikseldir. Eğer müzikle ilgili bir estetik sorgulama yapılacaksa bunun için müzik eserinin biçimsel yapısı ele alınmalıdır. Müziksel güzellik ton ilişkilerinin doğasındadır ve bir bestecinin veya dinleyicinin duyguları gibi ekstra müziksel hiçbir şeyle bağlantı içermez. Müziğin dışsal herhangi bir şeyle anlam ilişkisi yoktur. "Müzik duyguları temsil etmez ve duyguları ifade etmek veya uyandırmak müziğin amacı değildir. Müzik yapılandırılmış bir ses modelidir. Ve bir müzik parçasının değeri sadece belirli bir yapılandırılmış ses deseni



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

olmasıyla belirlenir” (Zangwill, 1999: 622). Dramatik, sözel ya da hareketli herhangi bir etkiyle müziğin özsel anlamı bütünüyle değişecektir. Bu nedenle müziğin anlamı ve özsel değeri ancak enstrümantal müzikle anlaşılır.

Sadece enstrümantal müzik hakkında söylenebilecek şeyler müzik için de geçerlidir. Müziğin belirli bir niteliğinin, özünün ve doğasının karakterize edilmesi, sınırlarının ve yöneliminin belirlenmesi istenirse, sadece enstrümantal müzikten söz edilebilir...Sadece enstrümantal müzik saf, mutlak müziktir. (Hanslick, 2018: 88).

Mutlak (absolute) enstrümantal müzik olarak ele alınmalıdır ve sadece bu müzik özgür veya biçimsel güzelliği ifade edebilmektedir. Diğer taraftan mutlak olmayan müzik hareket, dans, sözsöz, dini ya da meditatif anlatımlarla müzik dışı bazı amaçlara hizmet eder ve bunlara bağımlı bir güzelliği açığa çıkarır. Sözlerle ya da hareketle yapılanmış bir müziksel kompozisyonda, tonal bağlamın yarattığı etki asla eylemin ya da dilin etkinliğinden kesin bir şekilde ayrılamaz. Oysa bu sanat dallarının herbiri değerlendirilmek üzere kendi başlarına ele alınmalıdır. Müziğin içeriğini belirleyen başlıklar veya programları olan parçalar bile reddedilmelidir. Müziğin sözle, şiir olan bağının artması belki anlatımın gücünü arttırmaktadır ancak müziği saf anlamının yönünü değiştirmektedir.

Bir estetik sorgulama yaparken bestecinin kişisel, tarihsel ya da toplumsal koşulları önemli değildir hatta bu koşullar hakkında hiçbir şey bilinmemelidir. Sadece müziksel eserin ne söylediğine odaklanılmalıdır. “Sanat eleştirmenleri, estetik sorgulamada algılayan özne değil, güzel nesnenin öncelikle araştırılması gerektiğine dair vazgeçilemez bir kanaatte birleşmelidir. Araştırmayı yalnızca nesnenin uyandırdığı duyguları dikkate alarak başlatan ve güzelin felsefesini vaftiz edilen bir kızın duygusu gibi yücelten eski düşünce tarzından kopmaları gerekir.” (Hanslick, 2018: 169)

Ton materyali ile ifade edilen şey müziksel fikirlerdir. Bütünüyle ifade edilmiş olan bir müziksel fikir zaten özerk bir güzelliştir. Bu güzellik kendi başına yeterlidir ve hiçbir şekilde öncelikle duyguları ve düşünceleri temsil etmek için bir araç veya malzeme değildir.

Bir müzik deneyimi için algısal odaklanma gereklidir. Biçimler, kavramsal olarak soyut değil, algısal olarak zenginlerdir. Boş ve iskelet de değildirler, dolgun ve canlılardır. Somut, kinetik ve yaşamsaldırlar. “Müziğin içindeki seslerin ayrılmasının ve birleşmesinin, uyumlarının ve zıtlıklarının ya da iniş ve çıkışlarının spontane biçimler yoluyla bize ulaşmasının ardından, onun bu kendine özgü güzelliği algılanır... Müziğin güzelliğinin farkına duygu yolu ile değil bir düşünme aktivitesi olan hayal gücü ile varılır” (Çoraklı, 2016: 492). Hayal gücüyle üretilenler matematiksel olarak ölçülebilir yapıda değildir. Matematik teknik olarak ele alınabilen temel materyali düzenler ancak müziksel düşünceler ondan bağımsız bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Hayal gücünün aktif olduğu bir müziksel dinleme entelektüel ve bilinçli bir edim olarak anlaşılmalıdır. Müziksel hazzın gerçekleşmesi ile dinleyicinin bir müzik eserinde yapılanmış müziksel biçimleri kavrayabilmesi arasında dolaysız bir ilişki söz konusudur. Bu da müziksel dinlemeye entelektüel bir edime dönüştürür. Diğer taraftan bu bilinçli ve entelektüel dinleyici karşısında müziksel dinlemeyi sadece “duygulanımla” gerçekleştiren “sıradan dinleyici” türü söz konusudur. Bu iki dinleyici türü açısından müziksel güzelliğe doğru yönelim arasında farklar vardır. Oysa Hanslick’e göre müzik ne duyguları temsil eder ne de duyguların uyarılmasının aracı değildir. Bunlar, müziğin esasen ne olduğu değil, dolaylı etkileri ve benzerlikleridir. Duygulara odaklı dinleyici yanlış bir müzik-estetiksel yönelim içindedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Duygu kuramları iki tür müziksel yanlışı doğurur: Bunlar mantıksal ve patolojiktir. İlkinde, spekülasyon ve varsayımlar doğru bir algıyı saptırılır. İkincisinde ise "titreşimsel izlenimler" ile beslenen, içe dönük ifadelerden biraz daha fazlasını içerir. Örneğin, güllerin güzel kokulu olduğunu düşündüren bir iletiye sahip olursa bile, bu ileti içerik olarak gülün kokusunu bize temsil edemez. Kısacası hem mantıksal hem de patolojik dışavurumcu yanlılıklar, açıklamayı amaçladıkları şeyden saptırır ve uzaklaştırır.

Çalışmanın bundan sonra gelen diğer aşamasında Peter Kivy'e Biçimcilik üzerine düşünceleri ele alınarak devam edilecek ve kavramsal bir çerçeve oluşturulacaktır.

Peter Kivy ve Biçimcilik

Peter Kivy Amerikalı müzikolog, felsefecidir ve müzik felsefesi üzerine çalışmalar yapmıştır. Önemli çalışmalarından biri olan "Introduction to a Philosophy of Music"de müzik ve anlam üzerine felsefi soruşturmalar gerçekleştirmiş ve bu soruşturmaları Biçimci bir anlayışla yapılandırmıştır.

Kivy'nin müziğe Biçimci yaklaşımı belli bağlamlarda Kant'ın, Meyer'in, Hanslick'in ve Gurney'in düşünsel izlerini taşır ancak daha ılımlı bir çizgidedir. Bu görüşünü "Müziksel Biçimcilik" veya "Geliştirilmiş Biçimcilik" (enhanced formalism) olarak ifade eder. Onun bu yaklaşımı da temelde Hanslick'in düşüncelerini benimser.

Kivy de Hanslick gibi saf ve mutlak müziği enstrumantal müzik olarak ifade eder. Ona göre, mutlak müzik anlamsal veya temsili içeriğe sahip değildir. Hiçbir şey ya da hakkında değildir, hiçbir nesneyi temsil etmez, hiçbir hikâye anlatmaz, argüman vermez ve hiçbir felsefeyi benimsemez. Biçimciliğe göre müzik 'saf' ses yapısıdır ve bu nedenle söz edilen doktrine bazen "müziksel saflık" denir.

Müziğin anlamsal ya da temsili içeriğinin olmadığını ve saf ses yapısı olduğunu düşünse de, Kivy sanatsal (müziksel) bir beğeni için formdan çok daha yapısal unsurların da takdir edilebileceğinden söz eder. Biçim bir inşaat gibi yapı unsurlarından meydana gelir. Bazen biçimsiz (formsuz) eserler bile sanatsal açıdan ilgi çekici olabilmektedir. İşte buradaki ilginin sebebi biçimi oluşturan yapısal unsurlardır. Kivy'ye göre (2002: 71), bu unsurlar tek tek notaların veya akorların sesleri, çeşitli enstrumanların ton renkleri gibi sessel olaylardır.

Biçimcilik yerine müziksel biçimcilik tanımını kullanmasının altında şu açıklama vardır:

...biçimcilik, mutlak müziğin ne temsil edici ne de anlamsal içeriğe sahip olduğu görüşüdür. Mutlak müzik bir ses yapısıdır, ancak yalnızca biçimi ile değil müziksel beğeni ile de ilgili bir yapıdır (elbette söz edilen formun unsurları için de). Biçimciliğe göre, müziksel olarak, müzik eserinin tüm 'duyusal' özellikleriyle ilgileniyoruz. Biçim, bu duyusal özelliklerden belki de en önemlisi de olsa, sadece biridir (Kivy, 2002: 68).

Müziğin yapısal unsurlarının uyandırdığı beğeni ancak mutlak müzikle açığa çıkar. Biçimcilik olduğu şekliyle müziksel beğeniye biçimle sınırlar ancak müzikten zevk aldığımız biçimsel özelliklerin yanında duyumsal özellikler de vardır. Mutlak müziğin biçimsel ve duyusal özelliklerinden alınan zevk tamamen müziksel (sessel) olaylardan kaynaklanır.

Mutlak müzik biçimci bir kurgu değildir. Bununla birlikte anlatımsal bir kurgu da değildir. Anlatımsal kurgu içeren müziklere verilen tepki sadece önceki müzik deneyimlerimizle ilişkilidir. Yaşadığımız olayları, aslında anlamlı bir içeri olmayan ses olaylarıyla bir araya getirmek ya da olmayan bir kurgusal içerikle eşlemek doğru değildir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kivy bu aşamada müziksel beğeniye açıklamak için müziksel biçimciliğe temel olacak bir kuramdan söz eder: “Bilgi Kuramı”, Leonard B. Meyer’in müziksel olay örgüsünün varsayımlarımız, beklentilerimiz ve yaşayacağımız sürprizlerimizle olan ilişkisini açıklamakta kullandığı estetik ve psikolojik yaklaşımdır.

Meyer, müziksel algılama ve takdir analizini matematikçilerin bilgi kuramını olarak adlandırdığı şeye dayandırmaktadır. Meyer’in, *Emotion and Meaning in Music* (Müzikte Duygu ve Anlam) isimli kitabında ele aldığı bu kuramını Kivy şu şekilde açıklamıştır:

Bilgi kuramının ne olduğu hakkında temel bir fikir edinmek için, “bilgi” kelimesinin sıradan yaşamda ve sıradan söylemde ne ifade ettiğiyle başlayalım. Size “Güneş yarın doğacak” dediğimi varsayalım. Siz de şu şekilde cevap verebilirsiniz: “Bu benim için bir haber değil; bana bilmediğim hiçbir şey söylemiyorsun.” Başka bir deyişle, size hiçbir 'bilgi' vermedim; çünkü birisine bir şey hakkında bilgi vermenin anlamının, ona zaten bilmediği bir şeyi söylemek olduğunu genellikle anlarız.

Ama şimdi, gökbilimcilerin henüz yeni keşfettikleri yaklaşan kozmolojik felaket nedeniyle güneşin yarın doğmayacağını söylediğimi varsayalım. Elbette bu sizin için bir haber olacaktır: gerçekten de şaşırtıcı bir haber (Kivy, 2002: 71).

Bilgi kuramı, neyin haber, neyin olmadığına dair bu sağduyu kavramının bir uzantısıdır. Bilgi kuramı, olayların tamamen beklenenden tamamen beklenmeyene kadar bir süreklilikte olduğunu söyler. Bir olay ne kadar çok beklenirse, meydana gelirse o kadar az bilgilendirici olur ve bu tersi de geçerlidir. Beklenmeyen bir olay son derece bilgilendiricidir beklenen bir olay ise değildir.

Leonard Meyer’in yaptığı şey, bilgi kuramcısının bilgilendirici ve bilgilendirmeyici olaylar kavramını müziksel olaylara uygulamıştır. Müziksel olaylar, beklenme veya beklenmeme derecesine göre değerlendirilir.

Bu bağlamda, iki tür “müziksel olaylar”dan söz edilebilir:

1) Sözdizimsel Olaylar:

Sözdizimsel olaylar müzik yapısı içinde yer alan küçük ve müziksel gramer kuralları tarafından yönetilen olaylardır. Bazı akor dizilimlerinin ya da bağlantılarının nasıl yapılacağı; melodinin hangi kurallara göre, nasıl ilerleyeceği; kontpuantal hareketlerin nasıl yapılacağı ile ilgili kuralları içeren olaylardır.

2) Biçimsel Olaylar:

Biçimsel olaylar çeşitli müziksel biçimler tarafından yönetilen müzik yapısının büyük olaylarıdır. Örneğin, bir senfoninin dört bölümden oluşması biçimsel bir kural veya ilkedir. İlk bölümün hızlı, ikinci bölümün yavaş ve duygulu, üçüncü bölümün daha hafif bir minuet veya bir 'scherzo' (Beethoven'dan beri) ve sonuncu bölümün hızlı (ilk bölümden daha hızlı) olması gibi...

Bilgi kuramı temelinde ele alınan müziksel olaylar gerçekleşmesi beklenen veya beklenmeyen olaylardır. Müziksel olayların yarattığı bu beklentiler “dış ve iç beklentiler” olarak; kişinin zaten deneyimlediği bir müziğin biçimlendirdiği beklentiler veya müziğin kendisinin onun birileri tarafından dinlerken yarattığı beklentiler olarak ikiye ayrılır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Belirli bir müzik ortamında büyürken kişinin farkında olmadan oldukça doğal olarak edindiği beklentilerdir. Batı müziğini dinleyerek ister popüler türler ister halk deyimleri veya klasik repertuar olsun, müziğimizi karakterize eden müziksel ölçüğe, armonik sözdizimine ve biçimsel yapılara kültürleniriz. Bu beklentiler dizisini, karşılaştığımız tüm müzik çalışmalarına hazır olarak getiririz. Besteci dinleyicide bunların mevcut olduklarını varsayar.

Dinleyicinin ilgilenebileceği belirli müzik eserinin kendi iç işleyişi tarafından uyarılır ve hayal kırıklığına uğrattılır veya doğrulanır. Dinleyicinin biçimsel ve sözdizimsel beklentileriyle oynamak kompozitörün becerisinin bir parçasıdır ve bu oyuna dahil olmak dinleyicinin zevkinin bir parçasıdır.

Bir müzik eserinde beklentilerin sıralanışı, yüksek bir derecede beklenen ile hiç beklenmeyen yani bir çeşit sürpriz yaratan arasında işleyen müziksel olayların yapısıdır. Kivy'nin aktardığı Meyer'in bilgi kuramına göre tatmin edici müzik (iyi müzik), beklenen ve beklenmeyen müziksel olaylar arasında bir yolda ilerlemeli ya da en azından iki kutbun da tam bir örneği olmamak için, ikisine de mesafeli durmalıdır.

Bir eserin müziksel olayları tamamen şaşırtıcı değilse yani bilgi kuramcısının bakış açısına göre bilgilendirici değilse, müzik dinleyicinin tüm beklentilerini karşılayacak ve açıkça "sıkıcı" olacaktır. Öte yandan, müziksel olayların hepsi şaşırtıcıysa, hepsi son derece bilgi vericiyse de eser "anlaşılmaz" olacaktır. Bu aslında bütünüyle kaotik bir durumdur.

Bir sonraki aşamada Kivy bilgi kuramı temelli müzik dinlemeyle ilgili şu iki soruyu sorar:

- a) Söz edilen müziksel olayların beklenti, sürpriz ve tatmin olma süreçleri ne ölçüde bilinçli bir süreçtir ve yapısını nasıldır?
- b) Daha önce defalarca dinlenmiş bir müzik eserini dinlerken beklenti, sürpriz ve tatmin olma süreçleri nasıl işlemektedir? Daha önce dinlenmiş bir müzik olması nedeniyle ortada sürpriz olarak görünen bir olay kalmamaktadır çünkü "hikâye" bilinmektedir.

İlk sorunun cevabı şöyledir:

Bilgi kuramında söz edilen beklenti, sürpriz ve tatmin olma süreçleri hem bilinçli hem de bilinçdışı olarak işler. Müziğin bilinçli olarak farkında olduğumda, müziksel beklentilerin uyandırıldığı, yerine getirildiği veya hayal kırıklığına uğrattığı bilinçsiz bir sürecin her zaman devam ettiğini varsayılabilir ama konunun anlaşılabilmesi açısından bilinçdışını dışarıda bırakacağım. Daha ziyade, ilgilenilmesi gereken dinleyicinin bilincinde, yalnızca müziğin keyfini çıkarmak amacıyla, bir konsere veya bir kayda ciddi ve tek başına katılırken olup bitenlerdir. Benim görüşüme göre, böyle bir kişi, bilinçli bir şekilde "hipotez oyunu" denebilecek bir şeyi oynar. Meydana gelen müziksel olayları düşünür, neler olacağına dair hipotezler oluşturur ve beklentileri üzerinden bazen şaşırır, bazen onaylanır. (Kivy, 2002: 75).

Sözü edilen hipotez oyunu bilinçli bir edimdir ve entelektüel bir süreçle ortaya çıkmaktadır. Müzikle kurulan ilişkiyi bu şekilde entelektüelleştirmek eleştirilebilecek bir yön gibi gözükse de, müziksel olayların temellendiği müzik kuramsal kavramlar vardır. Müziği gerçekten ciddi, sürükleyici bir aktivite olarak dinlemek, sadece başka bir görevin arka planı veya "atmosferi" olarak değil, bu bilinçli süreçle düşünülmalıdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Müziksel bilgi kuramcılarına sorulan ikinci sorunun cevabı ise şöyledir:

Müziği daha önce dinlediysen, eminim, melodinin ne işe yarayacağını bilirim. Bu yüzden beklentimin yerine getirildiğini ya da hayal kırıklığına uğradığını söylemenin bir anlamı yoktur. Ancak bu konunun oldukça basit bir çözümü vardır. Çoğu dinleyicinin, hatta uzmanın bile, herhangi bir müzik kompozisyonundaki müziksel olayların gidişatını ayrıntılı olarak hatırlayabilme becerisi çok abartılmaktadır. Bir senfoni ya da yaylı çalgılar dördlüsünün tekrar tekrar duyulması, dinleyicinin genel hatlarıyla tanışmasına neden olmaktadır ancak fotoğrafik bir hatırlamayı sağlaması pek mümkün değildir. Dolayısıyla, çoğu müziğin içeriği, tamamen hatırlanma ve bilinme tehlikesi ortaya çıkmadan önce birçok defa dinlenilmeyi veya provaya edilmeyi gerektirecektir. (Kivy, 2002: 76).

Birçok defa dinlendiği için müziksel olaylarına hâkim olunan bir eserde bile olay akışı bir heyecan yaratabilir bu da eserin sıkıcılığını ortadan kaldırır. Elbette bir müzik eserinin sonsuza kadar etkisini kaybetmeden dinlenebileceğini iddia etmek mümkün değildir ama Klasik Batı Müziği repertuarının az ya da çok karmaşık yapısı ve eser çokluğu düşünüldüğünde, ciddi müzik dinleyicisi için bilgi kuramını onaylayıcı bir deneyim yaşatacağı kesindir. Hipotez oyunu tekrar tekrar dinlenen müziklerde de işe yarayacaktır ve dinleme deneyiminin önemli bir parçasını oluşturacaktır ancak bu yine de deneyimin tümü değildir. Kivy hipotez oyunu kuramına ek olarak ikinci bir oyun kuramından da söz eder. Bu kuramın ismi “Saklambaç (Arama) Oyunu”dur.

Klasik Batı Müziği repertuarının belli düzeydeki karmaşık yapısı aynı zamanda ilgi çekiciliğinin de önemli bir nedeni olmuştur. Müziksel oyunlar (melodiler, kuruluşlar, biçimler...) az ya da çok karmaşık bir görünüm sergileyen bu yapıya gömülü bir haldedir. Gömülü ve bazen gizil bir şekilde bu müziksel olayları, melodileri çeşitlendirmek, saklamak, değiştirmek, parçalamak ve genellikle dinleyiciye çözmesi için bulmacalar vermek bestecinin görevidir. Bu melodileri, tema ve biçimleri fark etmek ise bilinçli dinleyicinin müzikle ilişkisinin bir parçası olmuştur. Besteci ile dinleyici arasındaki bu bağ müziksel dinleme ile ilgili bir çeşit tatmin duygusunu açığa çıkaracak saklambaç oyununu ifade etmektedir.

Kivy bu iki oyun kuramıyla (hipotez ve saklambaç oyunu) birlikte mutlak müzik karşısında duyulabilecek hazzın temelini açıklamış olur. Müziksel olaylar dinleyiciyi aktif olarak müziksel deneyimin içine alır ve müziğe duyulan ilgi ve zevki açığa çıkarır. Bu ilgi ve zevkin bilgi kuramıyla olan ilişkisini Kivy “kasıtlı nesne” diye bir tanımla açıklar.

Müzik, ciddi bir şekilde dinlendiğinde, filozofların “kasıtlı nesne” dediği şeyi yani belirli tanımlamalar altında algılanan bir nesneyi ifade eder. Örneğin, ikimiz de bir adama bakıyor olabiliriz. Bu adamın tanınmış bir oyuncu olduğuna inanıyorum. Sen ise onu hiç tanıımıyorsun ve sana göre sadece uzun boylu, yakışıklı bir adam. Benim bakışımın kasıtlı nesnesi, Hamlet oyunuyla ünlü, tanınmış bir aktör olan uzun boylu, yakışıklı bir adamdır. Oysa senin için kasıtlı nesne yalnızca 'uzun boylu, yakışıklı bir adam'dır.

Müzik, ciddi bir şekilde dinlendiğinde, dinleyicinin ilgisinin kasıtlı bir nesnesidir. Bunun hangi kasıtlı nesne olduğu ise dinleyicinin müzik hakkındaki inançlarına, özellikle de büyük ölçüde dinleyicinin müziğe hangi müzik bilgisi ve dinleme deneyimiyle katıldığına bağlı olacaktır. Kişi ne kadar fazla bilgi ve deneyim



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kazanırsa, kasıtlı nesne o kadar büyük, o kadar çok olacaktır çünkü müzik hakkında ne kadar çok şey bilirsek, onu tanımlamamız o kadar ayrıntılı olur ve tanımlamamız ne kadar ayrıntılı olursa, kasıtlı nesne (müzik) takdir etmemiz için o kadar fazla özelliğe sahip olur (Kivy, 2002: 80-81).

Özetle, müzik dinleyicisinin bir eseri dinlerken anladığı sadece müziksel olaylardır. Müziksel olaylar, örneğin bir romandaki gibi kurgusal olaylar da değildir. Dinleyici hipotez ve saklambaç oyunları müziksel olaylara katılır ve müziği algılar. Bunun dışındaki akorların, akor ilerlemelerinin, modülasyonların ve bunlara benzer müzikal dokudaki diğer “bireysel (tek tek)” unsurların güzelliğinin algılanması ise bütünüyle kültürel kabul ya da alışkanlıktır. Kivy bu durumu açıklamak için Wagner’in Tristan und Isolde'daki ünlü akorunu örnek gösterir. Kendinden sonraki nesillerce çok büyüleyici bulunmuş bu akor, büyük ihtimalle on sekizinci yüzyılın müziksel anlayışı için çirkin ve uyumsuz olarak nitelendirilecektir.

Sonuç

Müzikte anlamın biçimcilik bağlamında ele alındığı bu çalışmada, Eduard Hanslick ve Peter Kivy'nin biçimcilik hakkındaki düşünceleri incelenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Hanslick göre müziğin içeriği sesle taşınan biçimlerdir ve müziksel anlam biçimsel yapının bağlamıyla açığa çıkar. Müziksel anlam duygulardan bütünüyle bağımsızdır. Estetik bir sorulama için de müziğin biçimsel yapısı ele alınmalıdır. Müziksel güzellik ton ilişkilerinin doğasındadır ve bir bestecinin veya dinleyicinin duyguları gibi ekstra müziksel hiçbir şeyle bağlantı içermez. Müziksel güzellik ton ilişkilerinin doğasındadır ve bir bestecinin veya dinleyicinin duyguları gibi ekstra müziksel hiçbir şeyle bağlantı içermez. Müziğin dışsal herhangi bir şeyle anlam ilişkisi yoktur. Dramatik, sözel ya da hareketli herhangi bir etkiyle müziğin özsel anlamı bütünüyle değişecektir. Bu nedenle müziğin anlamı ve özsel değeri ancak enstrümantal müzikle (absolute- mutlak müzikle) anlaşılır.

Kivy, tıpkı Hanslick gibi müziğin anlamsal ya da temsili içeriğinin olmadığını ve saf ses yapısı olduğunu düşünse de sanatsal (müziksel) bir beğeni için biçimden çok daha yapısal unsurların da takdir edilebileceğinden söz eder. Biçim bir inşaat gibi yapı unsurlarından meydana gelir. Bazen biçimsiz(formsuz) eserler bile sanatsal açıdan ilgi çekici olabilir. İşte buradaki ilginin sebebi bu biçimi oluşturan yapısal unsurlardır.

Müziğin yapısal unsurlarının uyandırdığı beğeni ancak mutlak müzikle açığa çıkar. Biçimcilik olduğu şekliyle müziksel beğeni biçimle sınırlar ancak müzikten zevk aldığımız biçimsel özelliklerin yanında duyumsal özellikler de vardır. Mutlak müziğin biçimsel ve duyusal özelliklerinden alınan zevk tamamen müziksel (sessel) olaylardan kaynaklanır. Bu nedenle biçimciliğin müziksel güzelliği ifade etmekte doğru bir kelime olup olmadığından şüphelidir. Sadece kaba bir biçimci anlayışın müzikte tek tek var olan saf güzelliğin unsurlarını (ton renklerini, bireysel akor niteliklerini, akor ilerlemelerini ve modülasyonlarını) ifade etmekte eksik kalacağını belirtir. Kivy kendi biçimci anlayışını “Müziksel Biçimcilik” veya “Geliştirilmiş Biçimcilik” (enhanced formalism) olarak dile getirir.

Kivy müziksel beğeniyi açıklamak için müziksel biçimciliğe temel olacak Leonard B. Meyer'in “Bilgi Kuramı”ndan söz eder. Bilgi Kuramı müziksel olay örgüsünün varsayımlarımız, beklentilerimiz ve yaşayacağımız sürprizlerimizle olan ilişkisini açıklamakta kullandığı estetik ve psikolojik yaklaşımdır. Olayların tamamen beklenenden beklenmeyene kadar devam eden bir süreklilikte olduğunu söyler. Bir olay ne kadar çok beklenirse, meydana gelirse o kadar az bilgilendirici olur ve bunun tersi de geçerlidir: Beklenmeyen bir olay son derece bilgilendiricidir, beklenen bir olay ise değildir. Meyer bilgi kuramcısının bilgilendirici



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ve bilgilendirmeyici olaylar kavramını müziksel olaylara uygulamıştır. Müziksel olaylar, bekleme veya beklenmeme derecesine göre değerlendirilir. İki tür “müziksel olaylar”dan söz edilebilir. Bunlar sözdizimsel ve biçimsel olaylardır.

Bilgi kuramının temelini oluşturan beklentiler de iç ve dış beklentiler olarak iki sınıfa ayrılır. Bu beklentiler karşısında dinleyici, müziksel olaylara bazı oyunlarla katılım sağlar. Kivy’e göre bu oyunlar hipotez oyunu ve saklambaç oyunudur. Her iki oyunu ustaca oynamak müzik kuramındaki bilgi birikimiyle ilişkilidir. Bu nedenle müziksel biçimciliğin bilgi kuramına dayalı anlayışı, dinleyicinin müzik eseriyle anlamlı bir ilişki kurabilmesi için müzik kuramsal ve entelektüel bir deneyimi şart koşmaktadır. Müziksel takdir, haz ve zevkin ön koşulu müziksel biçimleri ve yapıları fark edecek bilgiye sahip olmaktır. Bu da entelektüel dinleyicinin temel özelliğidir ve müziğe duygularla yaklaşan sıradan dinleyiciyle olan farkını ifade etmektedir.

Kaynakça

- ALPERSON, Philip (2004), *Formalism and Beyond*, The Blackwell Guide to Aesthetics, UK: Blackwell Publishing.
- BOWMAN, Wayne, D. (1991), *The Values of Musical “Formalism”*, The Journal of Aesthetic Education, Vol: 25, No: 3, University of Illinois Press.
- ÇORAKLI, Ekin (2016), *Müzikal Biçimciliğe Dair*, Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 58.
- GURNEY, Edmund, (2011), *The Power of Sound*, Cambridge University Press.
- HANSLICK, Eduard (2018), *On the Musically Beautiful*, New York: Oxford University Press.
- KANT, Immanuel (2016), *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İstanbul: İdea Yayınevi.
- KIVY, Peter (2002), *Introduction to a Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press.
- KIVY, Peter (2007), *Music, Language, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press.
- LANGER, Susanne K. (1954), *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, New York: The New American Library.
- LIPPMAN, Edward A. (1953), *Symbolism in Music*, The Musical Quarterly, Vol: 39, No: 4, Oxford University Press.
- MEYER, Leonard B. (1992), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- ZANGWILL, Nick (1999), *Feasible Aesthetic Formalism*, Noûs, Vol: 33, No: 4, Wiley.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

AZERBAYCAN HALK OYUNLARININ ERMENİLER TARAFINDAN BENİMSENİLMESİ VE KULLANILMASI

Rauf BEHMENLİ* & Habibe MAMMADOVA**

Özet

Azerbaycan halkı çok eski ve çok zengin bir müzik mirasına sahiptir. Onun zenginliği, çok yönlü halk müziği türleriyle (türkü, halay, oyun havaları, yallı vb.) karakterize edilebilir. Zenginliğimizin bir diğer ölçütü de Azerbaycan halkına ait olan aşık ve muğam sanatının varlığıdır. Geleneksel sözlü sanat olarak incelenen, yüzyıllar içinde gelişen ve yeni tonlarla zenginleştirilen, yetenekli müzisyenlerimiz tarafından nesilden nesile aktarılan ve günümüze kadar korunan aşık ve muğam sanatı günümüzde yüksek zirvededir. Lakin uzun yıllar Azerbaycan halkıyla kompakt koşullarda yaşamış ve bu halkın eski adet-geleneklerini, müziğini, kültür ve folklorunu öğrenen, kökenleri söz konusu olan Ermeniler artık tüm dünyada icra ettikleri Azerbaycan türkülerini ve danslarını kendi müzikleri ve Ermeni folkloru olarak gösteriyorlar.

Azerbaycan dilinin Ermeni kültürünü etkilediği ana alanlardan biri de müzik kültürüdür. Bu nedenle türkülerimiz ve danslarımızın çoğu Ermeni müziğinde kullanılmış ve kökeninin dilinde yaşanmıştır. Bu oyun havalarından: “Uzundere”, “Yaylıgım”, “Terekeme”, “Fincan”, “Köçeri”, “Ver-veri”, “Can gülm”, “Ceyranı”, “Enzeli”, “Mirzeyi” v.e.d. örnek göstere biliriz. Bazı havaların adlarının değiştirilmesine rağmen Azerbaycan kelimeleriyle ifade edilmektedir: «трнги»-diringi, «еранги»-rengi, «Халай»-Halay, «Хасаб аваси»-Qassab havası, «Нунуфар»-Nilufer, «Хаз-хаз»-“Qazı-qazı”, «Яркушта»-Нахışта, «Унаби»-İnnabı v.e.s.

Ermeni ziyalıları ve bilim adamlarının bu tür açıklamalarından, bu milletin müziğinin diğer komşu milletlerin müzik kültüründen alındığı ve zamanla özünükleştirilmesi bildirilmiştir. Çünkü bir-biriyle kaynaıp-karışan halkların yıllar geçtikçe gelenekleri, müziği, kültürü ve sofrası birbirine yakın ve özdeş hale gelmiştir. Nesiller değiştikçe, Azerbaycan halk müziğini kendi folkloru olarak gören Ermeniler, bu kültürü gelecek nesillere de aktarmışlardır. Bu nedenle bugün Ermeni halkı, atalarından miras aldığı kültür ve folklorun kendilerine ait olduğunu tüm dünyaya ilan etmeye çalışmaktadır.

Halen bu tür hırsızlık ve halk müziğimizin kötüye kullanılmasıyla karşı karşıyayız. Müzik kültürlerini yapay olarak modifiye eden Ermeni besteciler eserlerinde her zaman Azerbaycan halk müziğini, özellikle dansı hammadde olarak kullanmış ve bu zengin müzik mirasına sahip çıkmaya çalışmışlardır.

Her bir halk dansı belli bir tarihi alanda ortaya çıkmış, belli bir tarihi hikaye ile ilişkilendirilmiş, o tarihe yansımış ve oyun havasının karakterine göre adlandırılmıştır. Bu anlamda, bu isimler dans tarihinin incelenmesi için çok önemlidir. Şimdiye kadar topladığımız bazı dans melodileri iki veya daha fazla isimle tanınır. Yani bugün her isim altında popüler olan dans, geçmişte farklı bir adla anılıyordu. Bu isimleri incelerken ve araştırırken oyun havasına verilen ilk ismin hangi döneme, yıla veya tarihe ait olduğunu tespit etmek mümkündür.

Bugün internet sayfalarında izlediğimiz, Ermenilerin çeşitli bayram ve düğünlerde seslendirdikleri hemen hemen tüm oyun havaları melodileri Azerbaycan danslarıdır. Eski adı “Kikican” olan “Qars” oyun havası – «Ахалгалаки» adı ile, “Zoğalı” dansı – «Вер-вери» adı ile, ilk adı “Fason” olmuş “Alışdım-yandım” – «Гюмри трнги» kimi, “Firuze” – «Сирун ахчик» kimi, eski adı “Kirkire” olmuş “Kelağayı” oyun havası – «Каруши пар» adları ile, ermeni oyun havası olarak icra edilmektedir.

Konuşmamızda bu materyallerin kapsamlı bir şekilde karşılaştırılacak ve video materyallerle doğrulanacaktır.

Müzik camiasının ortak çabalarının bir sonucu olarak, yakın gelecekte gelecek neslin - besteciler, müzikologlar ve icracılar - profesyonel düzeyde büyüyen, ruhları yüksek olan doğru faaliyetleriyle hedefimize ulaşacağımıza inanıyoruz. Halk müziğimizi yabancı nefesten ve yabancı ellerden koruyacak, tüm dünya halklarına anlamlı bir yapı ve mükemmel bir koreografik anlatım göstererek zirveye taşıyacağız.

Anahtar Kelimeler: dans, müzik, intihal, karşılaştırma, benimseme.

* Dr. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, behmenli67@mail.ru

** Doç., Dr. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, habishka83@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

FALSIFICATION AND APPROPRIATION OF AZERBAIJANI FOLK DANCES BY ARMENIANS

Abstract

The people of Azerbaijan have an ancient and very rich musical heritage. Its richness is characterized by diverse genres of folk music (folk songs, halays, dance melodies, yalli, etc.). Another criterion of our wealth is the existence of the art of ashug and mugham belonging to the Azerbaijani people. The art of ashug and mugam, which is studied as an art of oral tradition, enriched with new shades by developing over the centuries, preserved to this day by being passed down from generation to generation by our talented musicians, is at its peak today. However, the Armenian people, who lived with the Azerbaijani people for many years and studied the ancient traditions, culture and folk music of this nation, and the Armenian people, whose origins are under question, now demonstrate Azerbaijani folk songs and dance melodies performed by them all over the world as their music, as Armenian folklore.

One of the main areas in which the Azerbaijani language influenced Armenian culture is music culture. That is why many of our folk songs and dances were used in Armenian music and lived in the language of its origin. We can exemplify such melodies as "Uzundere", "Yayligim", "Terekeme", "Finjan", "Kochari", "Ver-veri", "Can gulum", "Jeyrani", "Anzali", "Mirzayi" and others. Although the names of some melodies have been changed, they are still expressed in Azerbaijani words. For example, "Trngi" –diringi, "erangi" – rangi, "Khalay" – halay, "Khasab avasi" – Gassab havasi, "Tamzara" – Tanzara, "Nunufar" – Nilufar, "Haz-haz" - "Gazi-gazi", "Yarkushta" –hakhista, "Unabi" –Innabi and others.

It is clear from statements made by Armenian intellectuals and scientists that the music of this nation was taken from the musical culture of other neighboring nations and appropriated over time. The traditions, music, culture and kitchen of these peoples have become closer and identical over the years. As the generations change, the Armenians, who considered Azerbaijani folk music as their folklore, passed this culture on to their future generations. For this reason, the Armenian people are trying to declare to the whole world today that the culture and folklore they inherited from their ancestors belong to them.

We still face this kind of theft and appropriation of our folk music. Armenian composers, who artificially antique their musical culture, always use Azerbaijani folk music, especially dance melodies as a source in their works, and have tried to appropriate this rich musical heritage.

Each folk dance originated in a certain historical area is associated with a certain historical story, reflecting that history and is named in accordance with the nature of the dance melody. In this sense, these names are very important for the study of the history of dances. So far, some of the dance melodies we have collected are known by two or more names. That is, the dance, which is popular today under any name, was called differently in the past. When analyzing and researching these names, it is possible to determine to which period, year or date the first name given to the dance melody belongs.

Almost all of the dances that we hear on the Internet today, played by Armenians at various holidays and weddings, are Azerbaijani dances. "Kars" dance melody with the ancient name "Kikican" is performed as "Akhalgalaki", the dance "Cornflower" – under the name "Ver-veri", the "Alishdim-yandim" dance melody with its first name "Fason" – under the name "Gumri trngi", the dance "Firuza" is performed as "Sirun ahchik", the dance melody "Kalagayi" with its ancient name "Kirkira" is called "Karushi par" and performed as an Armenian dance.

It should be noted that these materials will be extensively compared and they will find their confirmation in the video materials in our speech.

We believe that as a result of the joint efforts of the music community, as a result of the right activities of the next generation brought up in a high spirit and with professionalism - composers, musicologists and performers, we will achieve our goal in the near future, we will protect our folk music from foreign breaths and foreign hands, we will raise it to heights by demonstrating it to the peoples of the world in a meaningful structure and excellent choreographic performance.

Keywords: dance, music, plagiarism, comparison, adoption.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Azerbaycan halkı çok eski ve çok zengin bir müzik mirasına sahiptir. Onun zenginliği, çok yönlü halk müziği türleriyle (türkü, halay, oyun havaları, yallı vb.) karakterize edilebilir. Zenginliğimizin bir diğer ölçütü de Azerbaycan halkına ait olan aşık ve muğam sanatının varlığıdır. Geleneksel sözlü sanat olarak incelenen, yüzyıllar içinde gelişen ve yeni tonlarla zenginleştirilen, yetenekli müzisyenlerimiz tarafından nesilden nesile aktarılan ve günümüze kadar korunan aşık ve muğam sanatı günümüzde yüksek zirvededir. Lakin uzun yıllar Azerbaycan halkıyla kompakt koşullarda yaşamış ve bu halkın eski adet-geleneklerini, müziğini, kültür ve folklorunu öğrenen, kökenleri söz konusu olan Ermeniler artık tüm dünyada icra ettikleri Azerbaycan türkülerini ve danslarını kendi müzikleri ve Ermeni folkloru olarak gösteriyorlar.

Azerbaycan dilinin Ermeni kültürünü etkilediği ana alanlardan biri de müzik kültürüdür. Bu nedenle türkülerimiz ve danslarımızın çoğu Ermeni müziğinde kullanılmış ve kökeninin dilinde yaşanmıştır. Bu oyun havalarından: “Uzundere”, “Yaylıgım”, “Terekeme”, “Fincan”, “Köçeri”, “Ver-veri”, “Can gülüm”, “Ceyrani”, “Enzeli”, “Mirzeyi” və d. örnek gösterebiliriz. Bazı havaların adlarının değiştirilmesine rağmen Azerbaycan kelimeleriyle ifade edilmektedir: «трнги»–diringi, «еранги»–rengi, «Халай»–Halay, «Хасаб аваси»–Qassab havası, «Нунуфар»–Nilufer, «Хаз-хаз»–«Qazı-qazı», «Яркушта»–Haxışta, «Унаби»–İnnabı və s.

Ermeni yazar, yeni Ermeni edebiyatı ve edebiyat dilinin yaratıcısı Khachatur Abovyan'ın "Ermeni Yaraları" («Раны Армени») adlı romanında bu konuya defalarca değiniyor. Yazar, *“Dilimizin en az % 50'si türkçe kelimelerden oluşmaktadır. Tüm törenlerde ve düğünlerde türkçe şarkı söylüyoruz. Türkçe dilimize o kadar girdi ki şarkılarımız, şiirlerimiz ve atasözlerimiz türkçe seslenir”*. [Abovyan, 1939: 80-81] [Gəldim, gördüm, mənimsədim. 2009: 7]

19. yüzyılın ortalarında St. Petersburg'da "Ermeni Şarkıları" adlı bir kitap yayınlandı. Ancak kitapta toplanan halk ezgilerinin farklı milletlerin milli müziklerinden olması çok ilginç bir gerçektir. Besteci Sergei Palasanyan, *“şarkılarımızın motifleri farklıdır ... ve genel olarak, biz herhangi bir halkın etkisi altında oluruksa onun şarkılarını kendi şarkılarımız olarak görüyoruz”* diyerek bu gerçeği yorumlamıştır. [İmanov, 2013: 38]

Ermeni yazar, şair ve eleştirmen Mikael Nalbandyan (1829-1866), *“Eski şarkıların ve ezgilerin, Ermeni havalarının çoğu türklerden (Azeriler) alınmıştır. Ermenilerin yaşadığı birçok yeri gezdim, her zaman sadece Ermenice konuşulan bir kelimeyi duymaya çalıştım. Ama şimdiye kadar bu kelimeyi duymak bana nasib olmadı”*. [Nalbandyan, 1945: 276] [Azərbaycan həqiqətləri (erməni ədəbi mənbələrində). Mətnləri tərtib, tərcümə edən və toplayan İsrafil Abbaslı, 2015: 15]

Ermeni ziyalıları ve bilim adamlarının bu tür açıklamalarından, bu milletin müziğinin diğer komşu milletlerin müzik kültüründen alındığı ve zamanla özünüküleştirilmesi bildirilmiştir. Çünkü bir-biriyle kaynayıp-karışan halkların yıllar geçtikçe gelenekleri, müziği, kültürü ve sofrası birbirine yakın ve özdeş hale gelmiştir. Nesiller değiştikçe, Azerbaycan halk müziğini kendi folkloru olarak gören Ermeniler, bu kültürü gelecek nesillere de aktarmışlardır. Bu nedenle bugün Ermeni halkı, atalarından miras aldığı kültür ve folklorun kendilerine ait olduğunu tüm dünyaya ilan etmeye çalışmaktadır.

Azerbaycan dilinde "aşık" anlamında kullanılan "aşık, ozan" kelimesinin Ermenice "gusan" olarak adlandırıldığını biliyoruz. Bugün isimlerini gururla anmış oldukları Ermeniler XVII-XVIII yüzyıllarda yaşamış Ovnatan Naqaş (1661-1722), Bagdasar Dpir (1683-1768), Sayat-



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Nova (1712-1795), XIX yüzyıl Civani (Serob Levonyan (1846-1909)), Şeram (Qriqor Talyan (1857-1938)), Avasi (Armenak Markosyan (1895-1978)) gibi Gusanlar, birçok Azerbaycan halk şarkılarının yaratıcıları olarak sunulur.

Türklerin ehatesin yaşamış Ermenilerin müziğinin tarihine bakıldığında, profesyonel besteciler tarafından eski halk müziği örneklerinin toplanması 1880 yılında başladığı ve bu besteciler arasında Makar Ekmalyanın (1856-1905), Xristofor Kara-Murzanın (1853-1902), Nikoqayos Tiqranyanın (1856-1951) ve Komitasın (Soqomon Soqomonyan (1869-1935)) adları çekilir. Bu bestecilerden Komitasın çalışmalarının Ermeni müzik tarihinde ulusal orijinal müzik tarzının yeniden canlanmasında önemli rol oynadığı bildirilir ve çok yönlü faaliyetinin sonraki dönemlerde Ermeni müziğinin gelecekteki gelişimini belirtmektedir.

Halen bu tür hırsızlık ve halk müziğimizin kötüye kullanılmasıyla karşı karşıyayız. Müzik kültürlerini yapay olarak modifiye eden Ermeni besteciler eserlerinde her zaman Azerbaycan halk müziğini, özellikle dansı hammadde olarak kullanmış ve bu zengin müzik mirasına sahip çıkmaya çalışmışlardır.

Her bir halk dansı belli bir tarihi alanda ortaya çıkmış, belli bir tarihi hikaye ile ilişkilendirilmiş, o tarihe yansımış ve oyun havasının karakterine göre adlandırılmıştır. Bu anlamda, bu isimler dans tarihinin incelenmesi için çok önemlidir. Şimdiye kadar topladığımız bazı dans melodileri iki veya daha fazla isimle tanınır. Yani bugün her isim altında popüler olan dans, geçmişte farklı bir adla anılıyordu. Bu isimleri incelerken ve araştırırken oyun havasına verilen ilk ismin hangi döneme, yıla veya tarihe ait olduğunu tespit etmek mümkündür.

Danslara verilen eski isimleri belirlememizde bize çok yardımcı olan bir kaynağa dikkatinizi çekmek istiyoruz. Uzun yıllar Azerbaycan halk oyunlarını derleyen ve inceleyen tanınmış bir bilim adamı ve müzikolog olan Ahmad Isazadeh, "Azerbaycan müziği folklorunu inceleme tarihinden" adlı kitabında; "Müslüm Magomayev'in el yazmalarının arşivinde Azerbaycan halk müziğinin üç yüzden fazla örneği bulunmaktadır. Bu yazılardan bazıları taslak halindedir. "Azerbaycan halk sanatı" (el yazması) koleksiyonuna yüz türkü ve dans müziği örneği dahil edilmiştir.

Bu örneklerin birçoğu, diğer ilk çalışmalarıyla birlikte 1900'de Paris'teki Dünya sergisinde sunulmuş. 1927 yılında "Azerbaycan şarkıları" ve "Azerbaycan halk müziği" başlıklı iki toplu (el yazmaları) yazılmış ve derlenen türkü ve dansları belli bir bölüme göre bu topluya dahil edilmiştir.

Ermeni halk müziğinin kurucusu sayılan Komitasın 1939 yılında yayımlanan "Danslar" toplusunun notaları ile tanıştığımızda bu ezgilerin Azerbaycan ve Türk havalarından ibaret olduğu ortaya çıkmıştır.

Khoren Tordjyan tarafından yayınlanan bu topluda, Komitas tarafından piano için işlenmiş altı dans müziği içeriyor. Öncelikle, burada sunulan her dansın isminin iki kelimededen oluştuğunu belirtmek isterik. Birincisi büyük harflerle yazılan dansın ismini, ikincisi ise adın altında küçük harflerle yazılmış oyun havasının yaratıldığı tarihi alanı bildirir: «Еранги ереванский» (Yerangi yerevanskiy), «Унаби шушинский» (Unabi şuşinskiy), «Марали шушинский» (Marali şuşinskiy), «Шушики вагаршапатский» (Şuşiki vaqarşapatskiy), «Ет-араç эрзрумский» (Et-araç erzurumskiy), «Шорор эрзрумский» (Şoror erzurumskiy). Bu ezgilerin notaları incelendiğinde, «Еранги ереванский» (Yerangi yerevanskiy), yani "İrevan rengi" adlı dansın ilk olarak Müslim Magomayev tarafından nota alındığı ortaya çıkmıştır. M. Magomayev'in 1900'den 1927'ye kadar toplanmış 300'den fazla ezgiden oluşan bir el yazması



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

şeklinde "Azerbaycan halk sanatı" toplusunda verilmiştir. Öte yandan, M. Magomayev'in el yazmasında sayfalar arası bazı listelerden malum olmuş ki, "Yirmi numara" ve "Otuz İki" adlı oyun havaları topluda isimsiz olarak kaydedilmiştir. Bestecinin bu toplusunda 32. numara olarak anılan ve sonradan "Azerbaycan el müziği" toplusunda yazar tarafından "Renk" adı altında aktarılan bu eski halk oyun havasını Komitas piano için işleyerek «Еранги ереванский» (Yerangi yerevanskiy) adlandırmıştır. Yani Komitasın "İrevan rengi" adlandırdığı bu melodi, aslında "Otuz iki" adlı oyun havasıdır.

Dansın müziği, dahi bestecimiz Üzeyir Hacıbeyli'nin "O olmasın, bu olsun" (1910) operetinde kullanılmıştır. Üzeyir Bey'in bu komedide kullandığı bir başka oyun havası, "Püste hanım" dansının adı da Komitas tarafından değiştirilerek topluya dahil edildi. Bu eski oyun havamız Komitasın toplusunda kökleri bilinmeyen «Шушики вагаршпататский» (Şuşiki vaqarşapatatskiy) adlandırılmıştır.

Topluda yer alan diğer havalardan «Унаби шушинский» ("Unabi Şuşinskiy"), Azerbaycan'ın en popüler danslarından "İnnabi'nın, «Марали шушинский» ("Marali şuşinskiy") ise "Aşxabadı" oyun havasının notalarını yansıtıyor. «Ет-араç эрзрумский» ("Et-araç erzrumskiy") ve «Шорор эрзрумский» ("Şoror erzrumskiy") olarak adlandırılan ezgiler ise hem yarandığı alanın, hem de ritminden türk oyun havalarına ait olduğu aşkar edilir. Çünkü 10/8 ölçüğünde yazılan ve notta iki 5/8 ölçüğünden oluşan «Шорор эрзрумский» ("Şoror erzrumskiy") adlandırılmış oyun havasındaki "beş sekkizlik" Türk müziğinde "zafer üsulu" adlanan ritmin yapısını oluşturan popüler bir ölçü birimi olmasıdır. «Ет-араç эрзрумский» ("Et-araç erzrumskiy") dans havası da Türk halk müziğinde çok popüler olan "roman ritmi"nde yani 9/8 seslendirilir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tanınmış Azerbaycan oyun havaları çeşitli ülkelerde macmua şeklinde "Ermeni Halk Oyunları" adı altında yayımlanmaktadır. Bu tür yayınlardan biri Eduard Baghdasaryan'ın ilk olarak 1961'de ve sonra 1967'de yılda İrevan'da yayımlanan piyano için işlenmiş "Ermeni Dansları" toplusudur. Bu toplu 41 dansın notlarını içermektedir. Bu örneklerin 23'ü Azerbaycan oyun havasıdır. Bu havalardan "Terekeme", "Uzundere", "Şalaxo", "Dilican", "Enzeli", "Fincan" dansları, "Köçeri", "Ver-veri" yallı havaları aynı adla, olduğu gibi, "Turacı" ("Жаворонок") və "Kændirbaz" ("Канатоходец") dansları ise rusca yazılmıştır. Diğer dans melodilerimizin isimleri bilerekten değiştirilmiştir. Çünkü bu isimlerin anlamı, kökeni ve tarihi sadece Azerbaycan'a aittir.

Yukarıda bahsedilen 1967'de yılda yayımlanan "Ermeni Dansları" toplusunda gördüğümüz «Фея» ("Peri") adı ile yazılmış melodi (s. 8) çok popüler bir Azerbaycan dansı olan "Letife"dir. Bu dansın müziği, 1931 yılında ünlü garmon icraçısı Ahad Aliyev'in (1893-1942) ifasında M. Magomayev tarafından nota alınmıştır. Bu not yazısı, Muslüm Magomayev'in el yazmasından alınmıştır. Dansla ilgili topluda A.Aliyev'in bu oyun havasını 1914. yılda bestelediği yazılmıştır. Demek ki, bu oyun havasının Ermeni müziğine ait olduğu yalandır. Bugün icra edilen dansın müziğini garmon icraçısı Abutalib Sadigov'un ses kaydından dinleyelim.

Toplunun "Sevani" (s. 41) adlı oyun havasının ilk not yazısı da Muslüm Magomayev'e aittir. Yapılan araştırmalar sonucunda ismini kasıtlı olarak değiştirilen bu dansın ilk kez M.Magomayev tarafından tertib edilmiş ve maalesef sayfalarındaki kusurlardan dolayı, çoğunun bilinmeyen nedenlerle ortadan kalkmasının yok olduğu "Yirmi numara", kayıtsız ve sonradan numaralandırılmış bir melodidir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

"Sevan" ise, tarihsel olarak Azerbaycan toprakları sayılan Erivan hanlığının Göyçe ilçesinde bulunan Göyçe gölünün değiştirilmiş adıdır. Bu göl, Güney Kafkasya'nın en büyük göllerinden biridir. Hala "Kitab-ı Dede Gorgud" destanında "Göyçe Deniz" olarak anılan bu göl, 1930 yılı kadar resmi belge ve haritalarda "Göyçe Gölü" olarak yazılmıştır. Yani dansın kaydedildiği yıllarda ne şehir ne de "Sevan" adlı gölden herhangi bir kaynaktan bahsedilmemiştir. Şimdi Ermeni müzisyenlerin nispeten farklı bir şekilde icra ettikleri dansı dinleyelim.

Toplunun 9. sayfasında «Джейраны» "Ceyranı" adıyla sunulan not yazısını analiz etdikde, bu melodide iki Azerbaycan halk dans müziğinin kullanıldığını belli olur. Böylece melodinin başında "Kızıl gül" dansının müziği, yarıdan sonra "Naz-nazi" dans havası çalınır. Önce bu iç içe geçmiş müziği dinleyelim, sonra analizimize devam edelim. Şimdi monitördeki hem "Kızıl Gül" hem de "Naz-nazi" danslarının notalarına dikkat edelim. Bu ermenileştirilmiş dansa verilen isim aynı zamanda bir türk kelimesidir ve "Ceyrani" adlanan eski oyun havamızın varlığından habersizdirler.

Topluda "Naz par" adı altında iki dans ezgisi verilmektedir. Azerbaycan müziğinde aynı isimde oyun havaları vardır. Ermenice'de "par" kelimesi "dans" anlamına gelir. Örneğin, "Harsna par" - gelin havası dansı, "Sasna par" - atlarla dans, "Shurdj par" - dairesel dans, "Suserov par" - kılıç dansı, "Zuik par" - düet dansı, "Hançal par" - "Hançer dansı", "Momerov par" - "mumlarla dans" anlamına gelmektedir. "Naz par" kelimesi aynı zamanda hassas bir dans anlamına da gelir. Topluda yazdıkları iki danstan hiçbirinin isminin Ermeniler tarafından bilinmediği ve danslara ortak grup isimleri verildiği sonucuna varıyoruz. Ermeni müziğinde kadınların sergilediği tüm ağır ritimli, lirik danslara "Zerif dans" denildiği ortaya çıkmış olur.

İlk gördüğümüz "Naz par" dans ezgisi, Azerbaycan'ın kadim havalarından "Andican" dansına aittir. Bu dansın müziği ilk olarak Muslim Magomayev tarafından "Andicjan" adıyla nota almıştır. Önce bir Ermeni dans grubunun sergilediği oyunun havasını dinleyelim, sonra analizimize devam edelim. Azerbaycan'daki popüler danslardan farklı olarak bu oyunun uzun süredir oynanmadığı için unutulma tehlikesi taşıdığını belirtmek isteriz. Bahruz Zeynalov, onu ikinci kez hayata döndüren ünlü üflemler çalgı sanatçılarındandır. Ayrıca bu dansı yeni adıyla "Şağan kalesi" adı altında icra etmiştir. Bu icradan sonra "Andican" olarak unutulmuş dansın artık "Şağan kalesi" olarak tanınır.

İkinci "Naz par" dansı ise, Ermeni besteci Sergey Barkhudaryan'ın (1887-1973) bestesi olarak sunuldu. Nota yazısı ile birazda bozulan bu Azerbaycan dans havasının, kökleri çok eski bir tarihe dayanan klasik muğam söyleme sanatında güçlü bir yere sahiptir. Aslında, "Nazbarı" adlanan bu halk oyun havamız Şur muğam ailesine dahil olan Bayatı-Kürd muğam destgahının deramedi gibi ünlü klasik hanendelerimizin üçlüsünde Maşadi Memmed Farzaliyev (1872-1962), Keçaçi oğlu Mahammad (1864-1940), Dabbakh Mammadgulu (1874-1929), Seyid Şuşinski (1889-1965) tarafından seslendirilmiştir. Oyun havasının doğru icrasını ünlü tar sanatçısı Hacı Mammadov'un 60'larda ses kaydından dinleyelim.

Toplunun 15. sayfasında "Nunufar" adlı oyun havası verilmiştir. Öncelikle Ermenice "Nunufar" kelimesinin suda büyüyen bir çiçek, yani Azerbaycan dilinde "Nilüfer" anlamına geldiğini belirtmeliyiz. Ancak "Nilufar" adlı dansımızın tamamen farklı bir müzikal içeriği var. Topludaki nota, başka bir eski oyuna ait - "Aşkabatı" dansıdır. Komitas bu dansı «Марали шушинский» ("Maralı şuşinski") olarak adlandırdığı yukarıda bahsedilen gerçeği size hatırlatmak isteriz. "Aşkabatı" müziği. Gerçek Nunufar dansı hangisidir? Bu dansın müziği ilk olarak 1928'de M. Magomayev tarafından yazılmıştır. Şimdi de Ermeni dans grubu



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

tarafından M. Magomayev'in notaya aldığı gerçek "Nunufar"ı dansını dinleyelim. Yine topluda sunulan ezginin Nunufar dansı olmadığı sonucuna varıldı.

Topluda kaydedilen diğer Azerbaycan dansları da analiz ettiğimiz dans ezgileri gibi bilinçli olarak değiştirilmiş ve çeşitli şekillerde ermenileştirilmiştir. Böylece "Dervişi" halk dansımıza "Zangezuri", "Nazenin" - "Nazeli", "Vağzal" - "Gümrü dansı", "Eski Hançobani" - "Zurni trngi", "Naz elema" - "Yerevan trngi" "Ondört" - "Bir, iki, üç, dört", "Şağani" - "Komik dans", "Kereçi" - "Erkek dansı" gibi grup adlarıyla değiştirilmiş ve ayrıca "Kereçi" ve "Enzeli" oyun havaları Aleksandr Spendiaryanın, "Kendirbaz", "Naz elema" ve "Fincan" dansları ise Nikoqayos Tiqranyanın bestesi olarak gösterilmiştir. Yani eski halk oyunlarımız Ermeni bestecilerin eserleri gibi tahrif edilmiştir.

Bugün internet sayfalarında izlediğimiz, Ermenilerin çeşitli bayram ve düğünlerde seslendirdikleri hemen hemen tüm oyun havaları melodileri Azerbaycan danslarıdır. Eski adı "Kikican" olan "Qars" oyun havası – «Ахалгалаки» adı ile, "Zoğalı" dansı – «Вер-вери» adı ile, ilk adı "Fason" olmuş "Alışdım-yandım" – «Гюмри трнги» kimi, "Firuze" – «Сирун ахчик» kimi, eski adı "Kirkire" olmuş "Kelağay" oyun havası – «Каруши пар» adları ile, ermeni oyun havası olarak icra edilmektedir.

Azerbaycan devleti Ermeni dolandırıcılığını önlemek için çok çalışıyor. Profesör Kamran İmanov başkanlığındaki Azerbaycan Cumhuriyeti Fikri Mülkiyet Ajansı bu alanda çok güzel çalışmalar aparmaktadır. Aynı zamanda Bakü Müzik Akademisi'nin "Sözlü Geleneksel Azerbaycan Profesyonel Müziği Araştırması ve Yeni Yönelimleri: Organoloji ve Akustik" bilimsel araştırma laboratuvarı bu konuda kapsamlı seminerler ve konferanslar düzenlemektedir.

Müzik camiasının ortak çabalarının bir sonucu olarak, yakın gelecekte gelecek neslin - besteciler, müzikologlar ve icracılar - profesyonel düzeyde büyüyen, ruhları yüksek olan doğru faaliyetleriyle hedefimize ulaşacağımıza inanıyoruz. Halk müziğimizi yabancı nefesten ve yabancı ellerden koruyacak, tüm dünya halklarına anlamlı bir yapı ve mükemmel bir koreografik anlatım göstererek zirveye taşıyacağız.

Каянакча

1. Azərbaýcan el musiqisi. [Not]: xalq mahnıları /M.Mağomayev., Bakı, Azərənəşr, 1927.
2. Azərbaýcan həqiqətləti (erməni ədəbi mənbələrində). Mətnləri tərtib, tərcümə edən və toplayan İsrail Abbaslı. Bakı, Elm və təhsil, 2015
3. İmanov K.S. Erməni (yad)el(li) nağılları. Bakı, Şərq-Qərb, 2013
4. İsadə Ə.İ. Azərbaýcan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən. "Azərbaýcan xalq musiqisi" məcm., s.5-27. Bakı, Elm, 1981.
5. Gəldim, gördüm, mənimsədim. Bakı, 2009
6. Nalbandyan M. Əsərlərinin tam külliyatı. I cild, İrəvan. 1945
7. Абовян X., «Раны Армении», Ереван, 1939, с. 80-81
8. Армянские танцы. / Переложение для фортепиано Э.Багдасаряна, второе издание, Ереван, «Айастан», 1967, 80с.
9. Иманов К.С. Армянские народные сказки. Баку, Тишграфия «INDIGO», 2008, 328с.
10. Мамедов Э. Азербайджанские истоки армянского фольклора. «Искусство» №6 (90), с.22-27, 2017
11. Оганесян А.Л. Музыка в древней Армении. // Историко-филологический журнал, с.61-76, 1973.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KARABAĞ MUĞAMLARI

Rena MAMMADOVA*

Özet

Azerbaycan'da yaygınlaşan muğam sanatı, kendi bağımsız okullarını kuran muğam sanat merkezleri ile ün kazanmıştır. Şuşa'da kurulan Karabağ muğam okulu Bakü, Şamahı ve Gence ile birlikte Azerbaycan muğam sanatının gelişmesinde de özel bir rol oynamıştır.

Karabağ muğam sanatının tarihi, Azerbaycan'ın muğam gelenekleriyle bağlantılıdır.

Mugamın yaratılmasında ve geliştirilmesinde usta şarkıcıların rolünün büyük olduğu bilinmektedir. Azerbaycan mugamını ustaca seslendiren Karabağ şarkıcıları bu sanatı nesilden nesile aktarmışlar. Bu tür şarkıcıların yetenekleri, derin düşünce tarzları, onu yeni renklerle zenginleştirme çabaları sayesinde, bu büyük sanat yüzyıllardır varlığını sürdürdü.

Karabağ toprağı her zaman güçlü sesleri olan şarkıcılar yetiştirdiği yadsınamaz bir gerçektir. Karabağ muğam okulunda en meşhur tiz sese sahip muğam ustaları yetişmiştir. Tarihe bakarsak, tüm usta şarkıcıların çoğunluğunun Karabağ muğam okulunun temsilcileri olduğunu görebiliriz: Hacı Hüsü, Abdulbağı Zülalov, Cabbar Karayağdıoğlu, Keçeçi oğlu Mahammad, İslam Abdullayev, Maşadi Mahammad Farzaliyev, Macid Behbudov, 20. Yüzyıl ortalarına ait Bülbül, Han Şuşinski, Zulfi Adigozalov, Seyid Şuşinski, Abulfat Aliyev, Mutallim Mutallimov, Yagub Mammadov, İslam Rzayev, Gadir Rustamov, Arif Babayev, XX yüzyılın sonları Vahid Abdullayev, Sahavat Mammadov, Sabir Abdullayev, Zahid Guliyev, Qarahan Behbudov, Mansum İbrahimov diğerleri Karabağ muğam okulunu temsil etmiş ve Azerbaycan müzik kültürünün bir bütün olarak gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu isimlerin altını çizerek Karabağ okulunun geneoloji bağlantısını gösteriyoruz.

Anahtar Kelimeler: muğam, şarkıcı, Karabağ, kültür, müzik.

KARABAKH MUGHAMS

Abstract

The art of mugam, which is widespread in Azerbaijan, has gained fame with the mugham creative centers that have established their independent schools. Along with Baku, Shamakhi, and Ganja, the Karabakh mugam school formed in Shusha also played a special role in the development of Azerbaijani mugam art.

The history of Karabakh mugam art is connected with the mugham traditions of Azerbaijan.

It is known that the role of master singers in the creation and development of mugam was great. Karabakh singers, who skillfully sang Azerbaijani mugam, passed this art from generation to generation. Thanks to the talent of such singers, their deep way of thinking, their attempt to enrich it with new colors, this great art have survived for centuries.

It is an undeniable fact that Karabakh has always made strong voices for mugam singing and trained talented singers. The most famous bells were formed in the Karabakh mugam school. If we look at the history, we can see that the majority of all master singers are representatives of the Karabakh mugam school: Haji Husu, Abdulbagi Zulalov, Jabbar Qaryagdioglu, Kechachi oglu Mahammad, Islam Abdullayev, Mashadi Mahammad Farzaliyev, Majid Behbudov, mid-20th century. Bulbul, Khan Shushinsky, Zulfi Adigozalov, Seyid Shushinsky, Abulfat Aliyev, Mutallim Mutallimov, Yagub Mammadov, Islam Rzayev, Gadir Rustamov, Arif Babayev, late twentieth century Vahid Abdullayev, Sakhavat Mammadov, Sabir Abdullayev, Zahid Guliyev, Garakhan Behbudov, Mansum İbrahimov others deservedly represented the Karabakh mugam school and contributed to the development of Azerbaijani music culture as a whole. By drawing these names, we show the genealogical connection of the Karabakh school of singing.

Keywords: mugam, singer, Karabakh, culture, music.

* Prof., Dr. Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, renasarabskaya@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Azərbaycanda geniş yayılmış muğam sənəti öz müstəqil məktəblərini yaratmış muğam yaradıcılıq mərkəzləri ilə şöhrət tapmışdır. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında Bakı, Şamaxı, Gəncə ilə yanaşı, Şuşada formalaşan Qarabağ muğam məktəbi də xüsusi rol oynamışdır.

Qarabağ muğam sənətinin tarixi bütövlükdə Azərbaycanın muğam ənənələri ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, muğamın yaranmasında, inkişaf etməsində ustad xanəndələrin rolu böyük olmuşdur. Azərbaycan muğamını məharətlə ifa edən Qarabağ xanəndələri bu sənəti nəsildən-nəsilə ötürərək yaşatmışlar. Məhz belə xanəndələrin istedadı, dərin təfəkkür tərzini, onu yeni boyalarla zənginləşdirmək cəhdi sayəsində bu ulu sənət əsrləri adlayaraq günümüzədək gəlib çıxmışdır.

Danılmaz faktır ki, Qarabağ hər zaman muğam ifaçılığı üçün güclü səslər yetirmiş, istedadlı xanəndələr yetişdirmişdir. Ən məşhur zil səslər Qarabağ muğam məktəbində formalaşmışdır. Əgər tarixə nəzər salsaq görürük ki, həqiqətən, bütün ustad xanəndələrin əksəriyyəti Qarabağ muğam məktəbinin nümayəndəsidir: XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Hacı Hüsü, Əbdülbaği Zülalov, Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, İslam Abdullayev, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev, Məcid Behbudov, XX əsrin ortalarında Bülbül, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Seyid Şuşinski, Əbülfət Əliyev, Mütəllim Mütəllimov, Yaqub Məmmədov, İslam Rzayev, Qədir Rüstəmov, Arif Babayev, XX əsrin sonlarına Vahid Abdullayev, Səxavət Məmmədov, Sabir Abdullayev, Zahid Quliyev, Qaraxan Behbudov, Mənsüm İbrahimov və başqaları Qarabağ muğam məktəbini layiqincə təmsil edərək bütövlükdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına öz töhfələrini vermişlər. Bu adları çəkməklə biz Qarabağ xanəndəlik məktəbinin geneoloji bağlılığını göstərmiş oluruq.

Şübhəsiz, belə ustad xanəndələrin yetişməsində Qarabağ muğam məclisləri əvəzsiz rol oynamışdır. İlk öncə Qarabağ muğam sənətinin bir məktəb kimi formalaşmasında XIX əsrin ortalarında Xarrat Qulunun öz sələflərinin ənənəsinə əsaslanaraq dini məqsədlə Şuşada yaratdığı muğam tədris ocağı sonradan muğam sənətini tədris edən digər musiqili-ədəbi məclislərinin təşkili üçün bir nümunə olmuşdur. Bunun ardınca Hacı Hüsü Mir Mövsüm Nəvvabla birlikdə Qarabağ xanəndələrini öz ətrafına toplayaraq "Xanəndələr" məclisi, X.Natavan "Məclisi-üns", M.Nəvvab "Məclisi fəramuşan" və ya "Məclisi-xamuşan" yaratmışdır. Muğam məclislərində dövrün tanınmış xanəndə və sazəndələri ilə yanaşı şairlər, rəssamlar, ədiblər də iştirak edərək öz sənətlərini püxtələşdirmiş və qarşılıqlı təsir nəticəsində daha da zənginləşdirmişlər.

Şuşa məclislərində musiqinin estetik problemləri, ifaçılıq, muğam sənəti kimi məsələlər müzakirə edilir, muğamların ifasına 2-3 saat vaxt ayrılırdı. Məclislərdə ifa olunan muğam dəstgahlarında bütün keçidlərə riayət edilməsi tələb olunurdu. Muğam ifaçılığında ciddi tələblərin irəli sürülməsi musiqiçiləri öz ifa səviyyələrini yüksəkdə qoruyub saxlanılmasına kömək edirdi. Hətta, bir muğam bir neçə xanəndə tərəfindən oxunduqdan sonra həmin ifalar müqayisə edilərək təhlil olunurdu. Belə muğam məclislərində mahir muğam biliciləri bu və ya digər ifanı geniş müzakirə edir, hansı qəzələrin seçilən muğama daha yatımlı olmasını aydınlaşdırırdılar. Xanəndənin işlətdiyi zəngülələr, xallar, çalarlar geniş təhlil olunurdu. Belə müzakirələr bütövlükdə muğamın, ifaçılıq sənətinin inkişaf etməsinə təkan verirdi. Qarabağ muğam məclislərinin məqsədi yeni xanəndələr nəsli yetişdirmək, xanəndəlik sənətinin xalq arasında yayılmasına nail olmaq və Azərbaycan muğamını inkişaf etdirməkdən ibarət idi.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Qarabağ muğam məktəbinin yeni və yüksək mərhələsi Cabbar Qaryağdı oğlunun adı ilə bağlıdır. O, xalq şənliklərinin, muğam məclislərinin, ilk "Şərq konsertlərinin" fəal iştirakçısı olmaqla yanaşı, həm də səsi qrammofon valına yazılan ilk xanəndə kimi məşhurlaşmışdır.

Cabbar Qaryağdı oğlu muğam dəstgahlarımızı özünəməxsus ifa edərək onların təkmilləşməsinə öz töhfəsini vermişdir. O, "Rast", "Çahargah", "Segah", "Mahur" muğamlarının yeni variantlarının (bura yeni guşələr, xallar əlavə edərək), bir çox təsnif və mahnıların (sonralar xalq mahnısı kimi məlum olan) yaradıcısı olmuşdur. Məsələn, o, "Çahargah" muğamını özünəməxsus tərzdə ifa etdiyinə görə seçilmişdir. Onun "Mənsuriyyə" şöbəsinə fəvqəladə bir istedadla oxuması muğam sənətində bir möcüzə sayılır. Burada onun gözəl yollar, üsullar tapıb seçməsi, dəstgahın ən çətin gediş-gəliş yollarında orijinal tərzdə məharətlə gəzişmələr etməsi yüksək ifaçılıq nümunəsi kimi dəyərləndirilir.

Qarabağ xanəndəlik məktəbini təmsil edən Seyid Şuşinski Azərbaycan muğamını inkişaf etdirərək daha da irəli aparmışdır. O, bir çox muğamlara yeni xallar, guşələr əlavə edən, gözlənilməz keçidlər edən, bir çoxlarını isə birləşdirib oxuyan yenilikçi sənətkar kimi tarixə düşmüşdür. Bunlardan "Rast-Humayun", "Qatar-Bayatı", "Şur-Şahnaz" və s. göstərmək olar. Bir muğamdan digərinə modulyasiya etmək bacarığını da o, Cabbar Qaryağdı oğlundan əxz edərək inkişaf etdirir. Məsələn, "Bayatı-Şiraz" muğamında onun "Xavəran" şöbəsi "Qatar"a keçidi xanəndədən güclü səs və böyük cəsarətlə yanaşı, həm də yüksək professionalizm və ustalıq tələb edirdi. Bundan əlavə o, bəhirsiz muğam şöbəsi bəhrəli hissəyə böyük bacarıqla keçidlər etməyə qadir idi. Seyid Şuşinskinin bir novator xanəndə olması muğamlara yeni şöbələr əlavə etməsində də özünü göstərir. Məsələn, "Rast" və "Kürd-Şahnaz"a ilk dəfə olaraq "Dilkeş" şöbəsinə daxil etmişdir.

Seyid Şuşinski muğam ifaçılığında şöbələr arasında təzadlığı artırmış, muğamın dramaturji prinsiplərinin daha da zənginləşməsinə, ideya-fəlsəfi məzmunun çoxcəhətli və dolğun bir şəkildə ifadəsinə nail olmuşdur. Bu, xanəndənin ifasında səslənən "Çahargah" muğamını dinlədikdə təsdiqini tapır. Belə ki, Seyid Şuşinski "Çahargah" dəstgahını ənənəvi şəkildə deyil, yəni hamının ifa etdiyi kimi "Cövhəri" ilə deyil, zildən "Mənsuriyyə" üstə müqəddimə verməklə başlar, 10-15 dəqiqə yüksək pərdələrdə oxuduqdan sonra isə muğamın mayəsinə qayırdı. Bu prinsip onun tələbələri tərəfindən də mənimsənilərək ifaçılıqda tətbiq olunmuşdur.

Qarabağın təbiətinin gözəlliyi ruhu oxşayan melodiyların yaranmasına təkan vermişdir. Belə bir mühitdə dünyaya göz açan insan bu ecazkar muğam aləminin əbədi seyrinə düşür və istər-istəməz bu məkanın təsirinə məruz qalırdı. Təsədüfi deyil ki, belə bir deyim yaranmışdır: "Qarabağda uşaqlar ağlayanda segah üstə ağlayır, güləndə "Şahnaz" üstə gülürlər".

Məşhur "Qarabağ şikəstəsi" bu diyarın musiqi rəmzinə çevrilmişdir. Bu ritmik-muğamda Qarabağın təbiəti ilə musiqisi sanki vəhdət təşkil edir.

"Qarabağ şikəstəsi" həm də Qarabağın harayıdır. XIX əsrdə zərbi muğam kimi yaranan bu melodiyanın poetik əsasını Qarabağ xanı İbrahim xanın qızı şairə Ağabəyim Ağanın yazdığı bayatı təşkil edir. Qüssə, kədər, vətən həsrəti ifadə olunan şikəstə böyük ürək yangısı ilə oxunur. Xüsusilə, bu muğam Xan Şuşinskinin ifasında olduqca ecazkar səslənmişdir.

Bu zərbi-muğamın mahiyyəti bu gün də öz aktuallığını itirməmişdir. Elə bil müəllif öncədən Qarabağın başına nələrin gələcəyini öncədən hiss etmişdir. Bununla belə muğam nə qədər kədərli olsa da, insanları intiqama, mübarizəyə səsləyir, bir cəngi kimi oxunur:



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

"Əzizinəm oyan, gül,
Oyan bülbül, oyan, gül,
Könlüm fəqan eyləyir
Nə yatmışan, oyan gül".

Ədəbiyyat

1. Babayev E. Ənənəvi musiqimiz. B. Elm. 2000.116 s.
2. Bədəlbəyli Ə. İzahli monoqrafik musiqi lüğətu. B. Elm.1969. 446s



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ENSTRÜMENTAL YARIŞMA ÖRNEĞİNDE KIRGIZ GELENEKSEL MÜZİĞİ - KÜÜÇERTİŞ

Roza AMANOVA*

Özet

Küüçertiş, Kırgız halkının müzik kültürünün en zengin yaratıcı potansiyelini yoğunlaştıran, bestecinin müzisyen aktivitesini üreten, ancak ne yazık ki bugün hayattan kaybolan bir fenomendir.

Küüçertiş, Kırgız halkının müzik hayatında XX yy. başına kadar yaygınlaşan enstrümantal bir yarışmadır. Bu, Kırgız kültüründe, devrim öncesi dönemde bu türün yüksek gelişimi ile doğrulanan eski bir müzik yapma biçimidir. Bu, yalnızca olağanüstü yetenek ve beceriye sahip müzisyenlerin erişebileceği profesyonel bir sanat alanıdır. Müzisyenin sadece icrasını değil, beste sanatını da gösterir.

Enstrümantal dilin halk yaratıcısı-bestecisinin niyetini ifade etme yeteneği, diyalojik rekabetine uyması, yarış (yarışma), meldeş (rekabet), küüçertiş, birçok güzel küü'nün doğuşunun gelişmesine yol açtı. Murataaly'nin "Kambarkan", Niyazala'nın "Ker tolgoo", Toktogul'un "Kerbez", Karamoldo'nun "Nasyikat" gibi yapıtlar, yarışma sürecine katılım müzisyenlerin yeteneklerinin tanınmasına, yaygın popülaritesine ve mesleki statülerinin çeşitlendirilmesi olanak sağlamıştır. Yarışmalar renkli ve unutulmazdı, seyircilerini asla kayıtsız bırakmadı ve halkın hafızasında uzun süre kalarak nesilden nesile aktarıldı. ("Murataaly" "Küüçertiş" ile "Bokkoton" ve "Turdukozho"; "Mailibay" "Niyazaaly", "Çingyşbai" ve "Kürenköy" ve diğerleri.

Bu tür yarışmalara katılanlar, yalnızca kişisel performans becerilerini göstermekle kalmaz, aynı zamanda araçsal okul ve adına gerçekleştirdikleri tüm aileleri için sorumluluk yükünü de taşır.

Görevlerin karmaşıklık derecesine bağlı olarak, küüçertiş üç türe ayrılır:

- 1) "Kambarkan", "Boty", "Şingırırma", "Kerbez" geleneksel türlerinde veya geniş bir repertuar üzerinde icra etme becerilerini sergileyen Küüçertiş;
- 2) Bireysel olarak yazarın, yani bestecinin yeni küü yaratma sanatını gösteren Küüçertiş;
- 3) Küüçertiş, besteleme becerilerinin gösterilmesinin, ilk performansından sonra rakibin küü'sini ezberleme örneğiyle anımsatıcı sanatının gösterilmesiyle birleştirilir.

Ne yazık ki, Küüçertiş'in Sovyet döneminde epizodik olarak gelişmiş ve bugün, Kırgız halkının en önemli kültürel geleneklerinden birinin korunması son derece önemlidir - Küüçertiş'in yeniden canlanması ve bu konunun devlet kültür politikası düzeyinde ele alınması gerekiyor.

Anahtar Kelimeler: gelenek, müzik, kültür, performans, sanat.

KYRGYZ TRADITIONAL MUSIC ON THE EXAMPLE OF AN INSTRUMENTAL COMPETITION - KOCHERTISH

Abstract

Kochertish is an instrumental competition that concentrates the richest creative potential of the musical culture of the Kyrgyz people, which gives rise to the composer's activity of musicians, but, unfortunately, is a phenomenon that is disappearing from life today.

Kochertish is an instrumental competition that became widespread in the musical life of the Kyrgyz people until the beginning of the twentieth century. This is an ancient form of music-making in the culture of Kyrgyz, which is confirmed by the high development of this genre in the pre-revolutionary period. This is a field of professional art, accessible only to musicians of outstanding talent and skill. It demonstrates not only the performing but also the composing art of the musician.

* Prof. Dr. Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi Felsefe, Hukuk ve Sosyo-Politik Araştırmalar Enstitüsü "Tarih, Halk Bilimi Teorisi ve Geleneksel Müzik Sanatları" Bölüm Başkanı, Halk Sanatçısı Kırgız Cumhuriyeti "Toktogul" Ödülü sahibi, r.amanova@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

The ability of the instrumental language to express the intention of the folk creator-composer, compliance with his dialogical rivalry led to the flourishing of the art of jarysha (competition), Meldesh (competition), Kyychertish, the birth of many beautiful k npekpac in the process of competition, such as Kambarkan by Murataaly, Ker Tolgoi by Niyazaaly, "Kerbez" Toktogul, "Nasyikat" Karamoldo and others. Participation in the competition contributed to the recognition of the talent of the musicians, their wide popularity, and the consolidation of their professional status. The competitions were vivid and memorable, they never left those present indifferent, and they remained in the memory of the people for a long time, and stories about them were passed down from generation to generation, such as kyychertish Murataaly s Bokkoton and Turdukozh, Maylbay s Niyazaaly, Chyngyshbai s Kyrkuy and others.

Participants in such competitions demonstrate not only personal performance skills, but also bear the burden of responsibility for the instrumental school and their entire family, on behalf of which they perform.

Based on the degree of complexity of tasks, kyychertish are divided into three types:

- 1) Kyychertish, which demonstrates performing skills in the traditional genres "Kambarkan", "Boty", "Shuhygram", "Kerbez" or on an extensive repertoire;
- 2) Kyychertish, which demonstrates the individual author's, that is, the composer's art of creating new kyy;
- 3) Kyychertish, in which the demonstration of composing skills is combined with the demonstration of the art of mnemonics by the example of memorizing the opponent's kyy after its first performance.

Unfortunately, it should be noted that kyychertish developed sporadically during the Soviet period. And today, it is extremely important for the preservation of one of the most important cultural traditions of the Kyrgyz people - the revival of kyychertish, and this issue needs to be addressed at the level of state cultural policy.

Keywords: tradition, music, culture, performance, art.

Kırgız geleneksel müzik kültüründe önemli yeri olan, aşıklık geleneğine ait *atışma* sanatı ile birlikte, kırgız müzik aletlerinin hordofon türünden üç telli *komuz* ile enstrümental müzik çalma yarışması – *küü çertiş* vardır. Söz konusu yarışma *komuzcu*'ların (komuz çalmayı meslek edinen halk sanatçılarının) profesyonelliğini açığa çıkarmak için düzenmiştir. Başka bir deyişle, çalgısal müzik yarışması *küü çertiş*, halkımızın geleneksel müzik kültüründeki bir sanatsal yarışmadır ve nadir karşılaşılan beceriyi, ustalığı gerektiren, sadece komuz çalma sanatında bilinen bir sınama türüdür.

Küü çertiş, terim olarak halkımızın geleneksel müzik kültürü tarihinde önemli yer tutan, sadece komuzcular arasında gerçekleştirilen bu yarışmanın adıdır.

Görüldüğü gibi, bu terim iki öğeden oluşmaktadır: küü ve çertiş. Küü, enstrümental müzik, çalgısal müzik, yada saf müzik anlamlarına yakın bir kavramdır. Çertiş kelimesi ise çert- (çal) fiil kökünün fiilden isim yapan -ış ekini almasıyla meydana gelmiştir. Kırgızdacada benzer yolla yapılmış olan terimlerin başka örnekleri de mevcuttur, örneğin, aytış (aşıklar atışması), carış (yarışma), sayış (mısrakla dövüşmek) v.b.

Küü çertiş – çalgısal müzik yarışmasına katılarak ismini geleneksel sanat tarihine yazdıran insanlar, komuzculuk geleneğinin özelliklerini asırlarca korumuş, bu özellikleri çıraklarına, öğrencilerine aktarmış, büyük ustalar olmuşlardır.

Sporcular spor yarışmalarını kazandıktan sonra şampiyon atandığı gibi komuzcular da *küü çertiş* yarışmasına katılıp bu yarışmayı kazandıkları takdirde hem ödül, hem halkın saygı ve sevgisini kazanmışlardır. Tabii ki, bu tür yarışmaya isteyen herkes katılamazdı. Söz konusu yarışma aşıkların atışmaları gibi düğünlerde, bayramlarda, halkın toplandıkları yerlerde veya köye ünlü bir komuzcu geldiğinde büyük bir ziyafetlerle düzenlenir idi.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Komuz sanatının tarih ve teorisini araştıran bilim adamı Balbay ALAGUŞEV'in kaynakasal değere sahip bilgileri içeren “Kılımdardın kıldarı” (“Asırların Telleri”) adlı çalışmasında belirttiği gibi “... söz konusu yarışmaya katılan komuzcu daha önce bilinmeyen bir çalgısal müziğin ortaya çıkış hikayesini anlattıktan sonra çalar ve rakibinden ezginin aynı tarzda çalmasını ister. Rakibi ise istenilen geleneksel müzik eserini aynı tarzda çaldıktan sonra başka bir çalgısal müzik örneğini çalar ve onu tekrarlaması için sırayı rakibine verir. Böylece sırayla ezgi çalma yarışı, iki rakibin biri kaybedene kadar devam eder. İki komuzcunun hangisi kendi sırası gelince istenilen ezgiyi çalamadıysa yarışı kaybetmiş olur.” [63-64-ss.].

Yarışma ve rekabet, Kırgızların güreş, at yarışı gibi millî spor oyunlarında olduğu gibi geleneksel kültür oyunlarından olan akıyne’te (iki ayrı grubun birbirlerini şakalayarak, azarlayarak atışması), çeçen ayış’ta (çevik dilli söz ustalarının atışması), sarmerden’de (iki grubun şiir, şarkı söyleyerek, millî oyunlar oynayarak yarışması) de görülmektedir. Bütün bunların kendi aralarında biçim farklılıklarının olmasıyla birlikte ortak özelliklere de sahip olduğu tartışılmaz. Bu özellik, bu yarışmalara katılan katılımcılardan yüksek yetenek ve uzmanlığın istenilmesinin ispatıdır.

Bir yarışma olarak, küü çertiş yarışmasının da kendine ait özellikleri vardır. Aşıkların atışmalarında katılımcılardan söz ustalığı istenilirken, küü çertiş’te enstrümental müzik çalma ustalığı istenilmektedir. En önemlisi, yarışın katılımcıları müziğin dilinden, ezgi tabiyatından anlayan insanlardan olmalıdır. Müzik dili, çalan kişinin hislerini yansıtır ve onun sadece doğuştan verilen kabiliyetini göstermekle sınırlı kalmaksızın onun profesyonelliğini de gösterir.

Yarışma esnasında dinleyiciler çalınmakta olan eseri dikkatle dinler, komuzcuların yetenek ve profesyonelliğine şahit olur ve kendi görüşlerini “bali”, “barakelde” (bravo), “önörün össün” (hünerin artsın) gibi ifadelerle belirterek destek verirler. Demek dinleyiciler de ezgi tabiyatından anlayan kişilerdir. Manas destanı anlatılırken dinleyiciler ondaki olay örgüsünü göz önlerinde nasıl canlandırdıysa, enstrümental müzik çalınırken de kendi zihinlerinde onun tarihini, içeriğini, yansıtılan duyguları aynı şekilde canlandırırlar. Enstrümental müzik yarışmasını amaçlarına göre aşağıdaki gibi sınıflandırmak mümkündür:

- 1) Ustalığı göstermek için düzenlenen küü çertiş;
- 2) Doğaçlama yeteneğini tespit üzere düzenlenen küü çertiş;
- 3) Çalınan enstrümental müziği mnemoteknik yöntemiyle hafızada tutabilme ve anında çalabilme yeteneğini denemek için düzenlenen küü çertiş.

Birinci, yani ustalığı göstermek için yapılan yarışmalar yaygın olmuştur.

Komuzcular sırayla önce ezgilerin tarihini, içeriğini anlattıktan sonra kendi yöntem ve tekniklerini kullanarak ünlü sanatçıların veya kendi eserlerini çalarlar. Ezgi çalma sanatının bu türüne XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başında yaşayan ünlü komuzcular Toktogul ile Maylıbay, Bokkötön ile Maylıbay, Tayteke ile Madıgan, Murataalı ile Çingışbay, Niyazalı ile Maylıbay, Muratalı ile Karamoldo v.b. komuzcuların yarışlarını örnek gösterebiliriz.

Enstrümental müzik çalma esnasında komuzculardan belli bir tarz aranmaz. Komuzcular çalacağı eserleri kendileri seçmişlerdir.

Bazen besteci komuzcular bir araya geldiklerinde sırayla enstrümental müzik eserlerini çalmışlardır. Bu tür toplantılar küü çertiş yarışmasından sayılmıyordu. Bu sadece tecrübe değişimi, birbirlerine kendi sanatını gösterme usulü olmuştur. Fakat, her ne kadar birbirlerine



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

saygılı olsalar da, komuzcuların kendi aralarında gizli rekabet görülmemiş değildir. Bu durum çoğu zaman seyirciler tarafından da farkedilmiştir. Kırgızlardaki “Yarıшта kaybeden atın ayakları kıpırdar” anlamındaki «Күлүктөн күлүк калса, төрт аягы тыбырайт» gibi atasözü de tam bu duruma uygun düşer. Çünkü komuzcuların kabiliyeti, profesyonelliği birbirleriyle karşılaştırılınca ortaya çıkmıştır.

2011’de gerçekleştirdiğim “Asrın Melodileri” adlı konserimde çok önceden beri hayal ettiğim küü çertiş yarışmasını Kırgız ve Kazak sanatçıları Zakirbek Düşönbek Uulu ile Erjan Camankeevev arasında düzenlemek mümkün olmuştur. Tabii ki, bu yarışma geleneksel küü çertiş gibi olamazdı. Fakat bu konserdeki küü çertiş’in geleneksel yarışmanın temel özelliklerini taşıması, dinleyicilerin beğenisi, iki sanatçının birbirlerini takip ederek enstrümental müzik çalması Türk halklarının zihninde gizli duran kültür kodunu ortaya koydu diyebilirim. Başka bir deyişle, günümüzde unutulmuş olan küü çertiş (Kazakça: küy tartıs) yarışmasının Türk halklarının tarihi ve genetik hafızalarında, kültür derinliklerinde saklı durduğuna şahit olduk diyebilirim. Söz konusu konserde komuzcu ile dombracı arasında yarış performansı gösterildiyse, 2019’da Moskova’da düzenlediğimiz konserde komuz ile balalayka çalanlar arasında bir yarış düzenlenmiştir. Geçen asırlarda yaşamış belli başlı komuzcular geleneksel müzik eserlerinden olan “Kambarkan”, “Botoy”, “Şingırama”, “Kerbez” v.b. enstrümental müzik olgularının kompozisyon yapısından çok iyi anlamış ve bu eserlerin estetiğini, icra etme yöntemlerini, ahenklerini doğru uygulama tekniklerini iyi bilerek yetenekli ve profesyonel sanatçı olduklarını toplum önünde ispatlamışlardır.

Küü çertiş yarışmasının katılımcısı hata yapıp, nakaratlarını yanlış çalarsa veya ritminden sapmış olursa yarışı kaybeder. Bundan dolayı yarışmacılardan büyük bir dirayet, sezgi, beceri istenir. Genel olarak, komuzculuk dikkat ve iyi hafızayı gerektirir.

“Kırk boydan oluşan” Kırgızlarda küü çertiş yarışmasına katılan komuzcular kendi boyları adına yarışmışlardır. Başka bir deyişle, sadece kendi ustalığını sergilemeden kendi boyuna ait olan geleneksel sanatı da göstermişlerdir. Düşünlerde ev sahibi tarafından yarışmacılara hediyeler takdim edilirse de yarışmanın temel amacı hediye almak deyil, sanatçıların yeteneklerine şahit olmak idi.

Yarışı kazananlar çoğu zaman kazandıkları hediyeleri ustasına, kendinden büyük yaşlılara ve akrabalarına verirdi. Böylece o kendi ustasına minnettarlığını ifade eder, yarışa katılma amacının sadece hediye kazanmak olmadığını sergilerdi.

Bize göre müzik sanatının üç dalının biri sayılan geleneksel müziğin (ikincisi Avrupa müziği, üçüncüsü de çağdaş müzik) Sovyetler döneminde folklor olarak sayılması, “usta-çırak” eğitiminin durdurulması ve Sovyet döneminde küü çertiş yarışmasının düzenlenmemesi, sonunda Kırgızların geçmişteki hayatında yaygın olan bu yarışmanın unutulmasına yol açmıştır.

Son dönemde geleneksel enstrümental müzik anıtları olan “Kambarkan”, “Botoy”, “Şingırama”, “Kerbez” gibi eserler dışında sözü edilebilecek bir çalgısal müziğin ortaya çıkmadığı görülmektedir. Bu durumun “usta-çırak sanat atölyesinin” kaldırılması sonucu ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

2004 yılından beri kutlanmakta olan Geleneksel Müzik Gününün 15.yıl dönümü vesilesiyle 15 Nisan 2019’da Kırgız Geleneksel Müzik Fonu tarafından Kırgızistan’da yaşayan etnosların geleneksel müziklerinin korunması ve yaygınlaştırılması, toplumlar arası dostluk ve birliğin pekiştirilmesi amacıyla yılda bir kere “Komuz Gününün” kutlanması teklif edilmiştir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kırgız Geleneksel Müzik Fonunun bu ensiyatifi Kırgızistan Milletler Assamblesi tarafından ve o dönemin Cumhurbaşkanı tarafından desteklenerek 9 Eylül “Komuz Günü” olarak ilan edilmiştir.

“Komuz Günü’nün” adını dünyaya duyurmak, geleneksel müzik sanatını korumak, araştırmak ve yaygınlaştırmak için uluslararası konferans, kongre, simpozyum, çalıştay, sergi ve uygulamalı seminerleri düzenlenmek gerekmektedir. Söz konusu faaliyetler enstrümental müziği geliştirme, komuz çalma sanatının tekrar canlanmasına yatdımıcı olur.

Cumhurbaşkanımız Sadır Caparov’un “İnsanın Manevi ve Ahlak Yönünden Gelişmesi ve Beden Eğitimi Hakkında” Kararnamesiyle ilgili (29.01.2021) görüşülmekte olan vizyonda, belirlendiği gibi (апрель, 2021), milli kimliğin korunması için insanların vatan duygusunu güçlendirmek, bir vatandaş olarak aktif pozisyonda bulunmak, ahlakî ve milli geleneksel değerlere önem vermek ve onları maddi değerlerden daha üstün tutmak gibi ilkelerini geliştirmek zaman talebidir. İşte bu değerlerin oluşmasına atalardan miras olarak aldığımız folklor ve geleneksel müzik sanatının önemli rol oynayacağını unutmamalıyız.

Bu alanda Kültür, Enformasyon, Spor ve Gençler Siyaseti Bakanlığı tarafından Kırgızların bu geleneksel milli müzik sanatında komuzculuğun tekrar canlandırılması için ulusal ve uluslararası çapta faaliyetler yürütülmeli. Eğitim ve Bilim Bakanlığı tarafından da ülkemizdeki ana okullardan üniversitelere kadar Komuz Günü vesilesiyle sosyal faaliyetler (programa göre) düzenlenmeli.

Böylece, bildiri metnimin sonuna gelmiş bulunuyorum.

Beni dinleme zahmetinde bulduklarınız için şükranlarımı sunuyorum.

Çok yakın gelecekte onlayn değil oflayn kongrelerde buluşmak en içten dileğimizdir.

Bu vesileyle, Kırgız Geleneksel Müziği Fonu tarafından sonbahara doğru düzenlenmesi planlanmakta olan 9. Kırgız Geleneksel Müziği Kongresine sizleri, çok kıymetli meslektaşlarım, hepimizi davet ediyorum. Manas babamızın vatanında buluşmak dileğiyle, hoşça kalın.

Кайнакча

1. Затаевич А. В., 250 киргизских инструментальных пьес и напевов, М., 1934
2. Виноградов В. С., Музыка Советской Киргизии, М., 1939;
3. История музыки народов СССР, т. 1-5, М., 1970-74;
4. История киргизского искусства, Рр., 1971.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

DANSIN EVRİMİ, İNSAN YAŞAMINDAKİ ROLÜ VE GELİŞİMİ

Saadat FARZİYEVA*

Özet

Dans, insan uygarlığı tarihinde sosyal topluluğun oluşumundan önce de vardı. Bu sanat her zaman insan hayatının en önemli yerlerinden biri olmuştur. İnsanın ilk dili olan taklitçilik, dans sanatıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. İlk dans, jestler, yüz ifadeleri, vücut, gövde ve bacak hareketlerinden oluşan bir kompleksti. Doğadaki ve insanlardaki hareketler bile eski zamanlarda dans olarak kabul edilirdi. Dans aynı zamanda doğaya tapmanın ve ona hoş bir etki katmanın bir yoluyla. İlk insanlar için dans, varoluşun ana biçimiydi. Zaten paleantropolar zamanında, bu tür dans etkinlikleri tipikti. Dans, diğer insan faaliyetlerinden farklı olarak, nadiren taş aletler, av malzemeleri ya da binlerce yıl yaşayabilecek mağara resimleri olarak görülebilecek somut kanıtlar bıraktı. Bu nedenle, bu sanatın tam olarak ne zaman insan toplumunun kültürünün bir parçası olduğunu belirlemek imkansızdır. Şüphesiz ki, ilk uygarlıklardan önceki ayinlerin, törenlerin, kutlamaların ve eğlencelerin önemli bir parçası olmuştur.

İlkel toplumdaki insan için dans neredeyse bir yaşam ve düşünce aracıydı. O zamanlar birçok farklı dans türü vardı. Hayvanları tasvir eden danslar, avlanma tekniklerini uyguladı ve danslar, doğurganlık, yağmur ve kabile bastırma yoluyla ihtiyaçları için duaları ifade etmek için kullanılırdı. Aşk, emek ve törenler dans hareketlerinde somutlaştırıldı. Bunların arasında ritüel, totem, avcılık, askeri vb. bu tür danslar icra edilir ve geliştirilirdi. Eski zamanlarda dans, insan hayatının önemli bir parçasıydı. Dansın olay örgüsü hayatın kendisi tarafından ortaya konmuştur. İfadedeki en temel ve gerekli koşullardan biri kitle idi. Böylesine kitlesel bir formda ve bir ritmin ritmi altında icra edilen dans, insanlarda sadece mistik bir bağ duygusu yaratmakla kalmadı, aynı zamanda onlara güç verdi ve aralarındaki manevi bağı güçlendirdi. Dansın performans biçimi esas olarak bir çemberdi. Bu form, toplu tören danslarının icrası için rahat bir düzenlemeydi. Dairesel danslar "ayı" ve "güneşi" sembolize eder ve büyü bir anlamı vardır, ayrıca kötü ruhları kovar, hastaları iyileştirir, kabileyi felaketlerden korumayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: müzik, dans, evrim, kültür, sanat.

THE EVOLUTION OF DANCE, ITS ROLE AND DEVELOPMENT IN HUMAN LIFE

Abstract

Dance existed in the history of human civilization even before the formation of the social community. This art has always been one of the most important places in human life. Mimicry, as the first language of man, was inextricably linked with the art of dance. The first dance was a complex of gestures, facial expressions, body, torso, and leg movements. Even movements in nature and humans were considered dances in ancient times. The dance was also a means of worshiping nature and giving it a pleasant effect. For the first humans, dance was the main form of existence. Already in the time of Paranthropus, such dance activities were typical. Unlike other human activities, dance has left concrete evidence that can rarely be seen as stone tools or hunting equipment, or as cave paintings that can live for thousands of years. Therefore, it is impossible to determine exactly when this art became part of the culture of human society. However, there is no doubt that it was an important part of rituals, ceremonies, celebrations, and entertainment before the early civilizations.

For a man in primitive society, dance was almost a means of life and thought. There were many different types of dances at that time. Dances depicting animals applied hunting techniques, and through dances, fertility, rain, and tribal suppression were used to express prayers for their needs. Love,

labor, and ceremonies were embodied in dance movements. Among them are ritual, totem, hunting, military, and so on. such dances would be performed and developed. In ancient times, dancing was an important part of human life. The plot of the dance was put forward by life itself. One of the most basic and necessary conditions in the expression was the mass. Performing in such a group and under the rhythm of a rhythm, the dance not only created a sense of mystical connection in people but also gave them strength and strengthened the spiritual connection between them. The form of performance of the dance was mainly a circle. This form was a comfortable arrangement for the performance of mass ceremonial dances. The circular dances symbolize the

* İngiltere/Londra Music Talents Limited Öğretmen, seadetfarziyeva@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

"moon" and the "sun" and have a magical meaning, as well as expelling evil spirits, healing the sick, protecting the tribe from calamities, and so on. was intended as.

Keywords: music, dance, evolution, culture, art.

Rəqs insan sivilizasiyasının tarixində hələ ictimai icma quruluşundan əvvəl mövcud olmuşdur. Bu sənət hər zaman insan həyatında mühüm yerlərdən birini təşkil etmişdir. Mimik ifadələr-insanın ilk dili olaraq ayrılmaz bir şəkildə rəqs sənəti ilə bağlı olmuşdur. İlk rəqs-jest, mimika, bədən, gövdə, ayaq hərəkətlərindən ibarət olan bir kompleks təşkil edirdi. Hətta təbiətdəki və insanlardakı hərəkətlər qədim zamanlarda rəqs kimi qəbul edilirdi. Rəqs eyni zamanda təbiətə pərəstiş və ona xoş təsir bağışlamak üçün bir vasitə idi. İlk insanlar üçün rəqs mövcudluğun, varlığın əsas formasını təşkil edirdi. Artıq paleantropaların dövründə belə rəqs fəaliyyəti səciyyəvi idi. Digər insan fəaliyyətlərindən fərqli olaraq rəqs nadir hallarda minilliklərlə yaşaya bilən daş alətləri və ya ov avadanlığı kimi, yaxud mağara rəsmləri kimi nəzərəçarpan konkret bir sübut buraxmışdır. Ona görə də dəqiq müəyyən etmək mümkün deyil ki, bu sənət nə zaman insan cəmiyyəti mədəniyyətinin bir hissəsi olmuşdur. Lakin heç bir şübhə yoxdur ki, o erkən sivilizasiyalardan əvvəl ritual, mərasim, şadlıq və əyləncə tədbirlərinin mühüm bir hissəsini təşkil etmişdir.

İbtidai cəmiyyətdə yaşayan insan üçün rəqs demək olar ki, yaşam və düşüncə vasitəsi idi. O dövrdə bir çox müxtəlif növlü rəqlər mövcud idi. Heyvanları əks etdirən rəqlər ov üsullarını tədbiq edər, rəqlər vasitəsi ilə məhsuldarlıq, yağış və qəbilənin basaraq, lazımı ehtiyacları üçün edilən dualar ifadə edilirdi. Sevgi, əmək və mərasimlər rəqs hərəkətlərində təcəssüm olunurdu. Bunlardan ritual, totem, ovçuluq, hərbi və s. kimi rəqlər icra olunub inkişaf edirdi.

Qədim zamanlarda mərasimlərin bir parçası olaraq rəqs, insan həyatında əsas yerlərdən birini təşkil edirdi. Rəqsin süjetlərini isə həyat özü irəli sürürdü. İfada ən əsas və lazımı şərtlərdən biri kütləvilik idi. Bu cür toplu şəkildə və bir ritm səslənməsinin altında icra olunan rəqs insanlarda mistik bir bağlılıq hissi yaratmaqla yanaşı onlara güc verib aralarında yaranan mənəvi əlaqəni daha da möhkəmləndirirdi. Rəqsin icra formasını isə əsasən dairə təşkil edirdi. Bu forma kütləvi mərasim rəqlərinin ifası üçün rahat ifa olunan düzüm idi. Dairə vuraraq edilən rəqlər “ay” və “günəşi” simvolizə edib, magik bir mənə daşımaqla yanaşı, bədxah ruhları qovmaq, xəstəyə şəfa vermək, qəbiləni bələlərdən qorumaq və s. kimi məqsəd daşıyırdı.

Əjdadlarımızın ilk rəqs hərəkətləri ən çox məhsul yığımı, balıq tutma, bir sözlə ibtidai insanın əməyi ilə bağlı olan elementlərdən ibarət olunurdu. Ən geniş yayılmış hərəkətlərdən biri isə ayağı yerə döymə elementi idi. Bu hərəkət müəyyən bir mənə daşıyırdı. Güman edilir ki, keçmişdə yaşayan insanlar ayağın yerə vurmağı nəticəsində yeri titrədib və onu özlərinə tabe edərdilər. Belə rəqs formalarına indi də bəzi ölkələrdə rast gəlinir. Sakit okeanın cənub bölgəsində yerləşən adalar, Mərkəzi və Cənubi Amerika, Afrika kimi yerlər buna misal ola bilər.

Ümumiyyətlə Afrikadan söz açmışkən onu geyd etmək lazımdır ki, bu coğrafi məkan Avrasiyadan sonra ikinci materik olub, yer kürəsinin böyük bir hissəsini əhatə edir. Əhalisi bir milliarda çatan Afrika qitəsi sivilizasiyanın beşiyi hesab edilərək insanların ulu baba torpağı sayılır.

Afrikada rəqs, burada yaşayan insanların həyatında hər zaman çox mühüm yerlərdən birini təşkil edib və edir. Bir çox faktlar və o cümlədən Cənubi Afrikada yerləşən buşmen qayaüstü



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

təsvirlər də bundan xəbər verir. Burada Afrika xalq rəqsləri və şamanların ayinlərini qeyd etsək tam yerinə düşər. Maraqlı cəhətlərdən biri ondadır ki, adətən belə rəqs və rituallar uzun müddət, gündoğandan axşam günbatana gədər davam edir. Solist ritm verərək iştirakçılar ifaya başlayırlar. Bu rəqslərin ritmi ifa olunan zərb alətlərinin ritmikasına görə uyğunlaşır. Tədricən tezləşib və mürəkkəbləşən ritmə görə törənən hərəkət və səslər bütün mərasim iştirakçlarına güclü psixoloji təsir göstərərək, onları ekstatik bir vəziyyətə gətirib çıxarır. Yaranan bu durum isə onların fikrincə “renesans”, intihama nail olmağa kömək edir. Bu rəqslər əl çalmalar, ayaq döymələr, müxtəlif zərb və təbii materiallardan düzəlmiş nəfəs alətləri ilə müşayiət olunur. Belə rəqslərə Avstraliya gəbilələrində də rast gəlinir. Zərb alətinin monoton dalğası altında rəqqaslar maska taxıb, üz və bədən hissələrinə boya vurub, bəzən başlarına əcaib papaqlar qoyub ifadəli səhnə təqdim edərək rəqs edirlər.

Hələ eramızdan əvvəl 3 300 ilə aid olan Bhimbetka (Hindistan) məzarlığındakı qayaüstü təsvirlər Hindistanın ən qədim rəqslərin beşiyi olub çox qədim tarixə dayandığını sübut edir. Dünyanın ən qədim dövlətlərindən biri olan Hindistan cənubi Asiyada yerləşir və əhali sayına görə dünyada ikinci yeri tutur.

Burada rəqslər dini simvolika daşıyaraq, buddizm ibadətinin ayrılmaz hissəsini təşkil edib. İnduizm mifologiyasına görə ilk rəqsin təsisçisi və ifaçısı Şiva adlı tanrı olub. O, öz “Tandava” adlı kosmik rəqsi ilə xaosdan kainat yaradıb və eyni rəqs ilə yaratdığını məhv edə bilirmiş. Rəqqas rolunda Şiva –Nataradja rəqsin rəbbi kimi tanınır. Şiva öz həyat yoldaşı Parvattini rəqs etməyə öyrətdiyindən sonra “Lasya” adlı rəqs forması əmələ gəlib.

Ümumiyyətlə Hindistan rəqsləri iki sahəyə bölünür: klassik və xalq. Klassik hind rəqsləri əsasən dini xarakter daşıyır. Burada icra olunan elementlər ciddi qanunlara cavab verir. Bədənin plastikası ilə yanaşı hər bir barmaq hərəkəti, baxış, mimika rəqsin məzmununun açıqlanmasına xidmət edir. Klassik hind rəqsində əks olunan jest və hərəkətlər, hiss və əhval-ruhiyənin göstəricisi kimi çıxış edir. Klassik rəqslər də özlüyündə iki formaya bölünür: solo-rəqs və drama-rəqs. Bu iki rəqs formalarından artıq II-IV əsrlərdə yazılmış “Natyaşatra” adlı məşhur traktatda da danışılır. Xalq rəqsləri isə daha çox təbiyyət, həyat hadisələri ilə bağlı olur. Rəqsin icrası ilə doğum, nigah, məhsul yığımının sonu və s. kimi ən mühüm hadisələr müşayiət olunur. Dini sujet xalq rəqslərində demək olar ki, olmur, burada birtək Krişnanın çobanlarla oyunu istisna oluna bilər.

Hind rəqs hərəkətlərinin erkən kanonizasiyası və rəqsin aktiv inkişafı etməsi, hind rəqs klassik məktəbinin yaradılması ilə nəticələnmişdir. Bu məktəb ölkədə müxtəlif regionlarda mövcud olan rəqs xüsusiyyətlərini özündə birləşdirmişdir. Bu gündə Cənubi Hindistana xas olan müəssir “Kuçipudi”, “Kathakali” və “Moxiniattam” kimi rəqs formaları qədim rəqs ənənələrini davam etdirərək hind rəqs mədəniyyətini inkişaf etdirərək yaşadır.

Rəqs inkişafının digər mühüm xüsusiyyətləri Misir, Çin, Cənubi-Şərqi Asiya kimi qədim sivilizasiya tarixində də təzahür olunur. Misir - Afrikanın şimal-şərqində və Sinay yarımadasında yerləşir. Qədim Misirlilərin fikrincə həyat - yol deməkdir. Ona görə onlar öz həyatlarını yola bənzədirdilər və bununla yanaşı dünyanın daimə hərəkətdə olduğunu düşünürdülər. Onlar elə fərz edirdilər ki, dünya dəyanarsa o zaman misir mifologiyasında musiqi, şənlik, səma və sevgi ilahisi kimi tanınan Xathor müqəddəs “sistr” alətinin səsləri ilə təbiyyətin təbii ritmini qaytarıb və bununla dünyada olan əsayışı, təbiətdəki harmoniyanı bərpa edəcək.

Qədim Misir rəqslərindən danışarkən qeyd etmək lazımdır ki, onlar sadə və lakonik olmağına baxmayaraq, geniş və eyni zamanda dinamikliyi ilə seçilirdilər. Dini və məişət məqsədi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

daşıyan (bədixah ruhların qovulması, teatrlaşdırılmış dəfn mərasimləri və s.) bu rəqs yalnız bir neçə əsas hərəkətlərdən ibarət olub dəqiq ritm, ciddi simmetriya, formaların harmoniyası və ən əsası gövdənin dik duraraq spiral şəkildə göyüzünə ucalması ilə əks olunurdu. Simvolik jestlər və hərəkətlər, müqəddəsliyi, ilahi prinsip və qanunları ifadə edirdi. Uzun müddət Qədim Misirdə rəqs sənəti başqa ölkələrin mədəniyyətindən təsirlənmədən, təcrid olunmuş şəkildə, öz ənənələri əsasında inkişaf edirdi. Hələ dörd min il bundan öncə burada ictimai sənət kimi tanınan rəqs sənəti müxtəlif ziyafətlərdə qonaqların əylənmələri üçün istifadə olunurdu. E.ə. 1500-1000-ci illərdən başlayaraq Misir rəqslərində Assuriya, Afrika ölkələri və hətta Hindistan rəqslərinin xüsusiyyətləri görünməyə başladı və Misir rəqsləri öz növbəsində Antik Yunanıstan daxil olmaqla başqa mədəniyyətlərə həm xoreoqrafik (forma, hərəkət), həm də bədii tərəfdən (mifologiya və s.) əks təsir göstərməyə başlamışdır.

Ümumiyyətlə rəqs sənətinin qədimliyindən xəbər verən bir çox dəlil vardır. Eramızdan əvvəl 3300 ilə aid olan Bhimbetka (Hindistan) və qədim Misir məzarlığındakı qayaüstü təsvirlər, qədim yunan rəqslərinə aid olunan ən tanınmış baryeləflərdən “Gənc yunan qızlarının rəqsi”, “Kordans” və “Sikinnis” adlı vaza üzərində çəkilmiş rəsmlər, bununla yanaşı heykəltəraşlığda tanınan “Rəqs edən yunan qız” və “Rəqs edən Menada” əsərlərində təsvir olunmuş rəqqas və rəqqasələr bir fakt olaraq diqqəti cəlb edir. Başqa bir dəlil olaraq əlində lira tutub xorovodu sehr edən rəqs pərisi Terpsihoranı qeyd etmək olar. Terpsihora - yunan mifologiyasına görə rəqs muzasıdır. Muza - yunan əfsanələrində elm və incəsənəti himayə edən ilahələrə deyirdi. Bu ilahələr doqquz bacı olaraq, Zevs və Mnemosinanın qızları sayılırdılar. Hər bir elm sahəsinin qoruyucusu kimi tanınırdı: Melpomena- tragediya (faciyyə), Taliya-komediya, Kalliopa - epik şeir, Evterpa – lirika, Erato-məhəbbət mahnıları, Klio –tarix, Uraniya –astronomiya, Polihimniya- müqəddəs himn və yuxarıda geyd etdiyimiz kimi rəqs ilahəsi isə -Terpsihora idi.

Yunan rəqsləri tədbir və bayramların tərkib hissələrindən birini təşkil edirdi. Dahi Sokrat və Platonun rəqs haqqındakı qeydləri bu sənətin Qədim Elladanın mədəni həyatına nə dərəcədə təsir etməsindən xəbər verir.

Rəqs səhnələri bir çox qədim yazıçı və şairlərin əsərlərində öz əksini tapmışdır. Buna misal olaraq Homerin qədim qərb ədəbiyyatına aid olan “İlliada” əsərində xorovod səhnələrini, “Odiseya” əsərlərində rəqs edən gənc oğlanların arasında kişi cütlüyünü qeyd etmək olar. Onuda qeyd etmək lazımdır ki, e. ə. XI-IX əsrlərdə Qədim Yunan mədəniyyəti Homer dövrü adlanırdı. Yuxarıda qeyd etdiyimiz bu iki əsər ən məşhur əsərlərdən sayılmış və dünya ədəbiyyatı siyahısına böyük töhfə bəxş etmişdir.

Bundan başqa “qızıl əsrin” şairləri Çiçeron və Qorasiy rəqs haqqında traktat, yunan satirikli Lukian isə “Rəqs haqqında dialoq” adlı əsər yazmışdılar. Lukianın yazdığı fikir belədir :

“Rəqs sənəti bütün elmlərin yüksək pillələrə qalxmasını tələb edir. Bu tək musiqi deyil, həm də ritmika, həndəsə, xüsusilə istər təbii, istər isə mənəvi fəlsəfədir,... Rəqqas hər bir elmi bilməlidir”.

Orta klassik dövərində ədəbiyyatda baş verən irəliləyiş Esxil, Sofokl, Evripid və Aristofan kimi yazarların adı ilə bağlı olmuşdur. Bu yazıçıların əsərlərində də rəqs səhnələrinin əks olunması, insanların artıq qədim zamanlardan bəri rəqsə olan marağından xəbər verir.

Hər bir xalqa məxsus olan rəqsin, dünyanın yaradılması və hərəkəti prinsipini simvolizə edən, ilahi mənşəyindən bəhs edən dini əfsanələri mövcuddur. Hindistanda – Şiva, Misirdə - Osiris, Avropanın cənub-şərqində, Balkan yarımadasında yerləşən Yunanıstan da isə- Dionis və Apolon.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Qədim xalqlardan biri olan yunanların rəqsləri özünəməxsus mənalara daşıyırdı. İlonə Kamad öz “Obryadovaya storona kultov Drevney Gresii ” adlı kitabında belə yazır: “Yunanlar, rəqslərin onlara tanrılar tərəfindən bəxş olduğuna inanırdılar. Onlar elə düşünürdülər ki, rəqs edən zaman insanın ruhu bədəndən azad olur, xoşbəxtliyi dadaraq təbiyyətin ilahi güvvəsinə qovuşur. Ona görə də onlar nəinki ruhun əbədililiyinə inanırdılar, onlar bundan əmin idilər” .

Daxili və xarici gözəllik haqqında ilk dəfə yunan filosofu Sokrat söyləmiş və onu “kaloqatiya” adlandırmışdır . Necə ki, hərflərdən söz qurulur sözlərdən isə fraza, eləcə də hərəkətlərdən xoreoqrafiyanın poeziyasını izah edən rəqsin söz və frazaları əmələ gəlir. Bu söz və frazalar canlı insanın nitqi kimi inkişaf etməlidir. İnsan gəlbinin içində yaşayan vacib, lazımı gözəllik haqqında olan həqiqəti rəqsin dili ilə söyləmək mümkündür. Çünki rəqs, “lal sənətlər” sırasına aid olsa da o öz hərəkət və ifadələri ilə fikrini söyləməyə qadirdir.

Yunan mifolojiyasına görə rəqslər Yunanıstana Orfey tərəfindən gətirilmişdir. Müqəddəs rəqslər lira – musiqi aləti ilə müşayiət olunub və ciddi səs qurumu ilə xarakterizə olunurdular. Bayramlar və rəqslər müxtəlif allahlara – Dionis, Afina, Afrodita, Venera və s. həsr olunurdu. Misal üçün bərəkət və şərab tanrısı sayılan Dionisə həsr olunan bayramlar və rəqslər baharda, torpaq oyanan zaman qeyd olunurdu. Bu rəqslər başıpozuq, dəlisayağı xarakter daşıyırdı. Belə ki, hikmətli ellinlər rəqsin bir başqa məqsədini də açıqlayıb, onu vücut və ruhun tərbiyələnməsi kimi də tanıtmışdılar. Onlar görürdülər ki, rəqs ruhu oyadaraq ona ən gözəl meyarlar, keyfiyyətli fəzilətlər bəxş etmək imkanına malikdir.

Ümumiyyətlə qədim yunan rəqsləri bir neçə qruplara bölünə bilər: səhnə, müqəddəs və ictimai-məişət . Pantomima oyunları, oxuma, haykırı rəqslə iç-içə bağlılıq yaradırdı, rəqs özü isə hər zaman insanların həyat və məişətilə bağlı olmuşdur. Gənclərin cəsur, vətənpərvər şəkildə formalaşmaları üçün (deyilənə görə Minerva ilahisi tərəfindən icad olunmuş) çox mühüm rol hərbi rəqslər oynamışdır. Adətən cüt ifa olunan belə rəqslər, hərdən oğlanlardan ibarət kütləvi şəkildə də ifa olunurdu. Kütləyə qızlar nadir halda qoşulardılar. Mürəkkəb kompozisiyalarla əks olunan bu rəqs hərbi qurumu, mübarizəni, mərdliyi və s. əks etdirirdi. Belə rəqslər əldə ox, kəman, nizə, qalxan, yanan məşəl tutaraq icra olunurdu.

Maraqlı qədim xalqlardan biri də, Lambardiya, Alp, Aralıq və Adriatik dənizləri arasında yerləşən torpaqların sahibi, e.ə. I-ci minilliydə yaşayan etrus milləti olmuşdur. Etrus xalqının rəqsləri müxtəlif olmaqla yanaşı maraqlı bir ifadə daşıyırdı. Bu millət üçün rəqs ölümdən sonra əldə edən sevinc rəmzlərindən biri idi. Ona görə də onlar cənazəni rəqs edərək və musiqi sədəlləri altında dəfn edərtilər.

Etrus xalqı çox bacarıqlı xalqlardan biri idi. Romalılardan əvvəl yaşayan bu xalqın mədəniyyəti çox inkişaf etmişdir. Qladiator döyüşləri, araba yarışları, cənazə ayinləri və bir çox adət-ənənələr romalılara etrus xalqından keçmişdir. Böyük imperatorluğunun ən parlaq çağlarında Roma rəqslərində Misir, Asiya və Etrus rəqs mədəniyyətinin təsiri hiss edilirdi. Bir neçə müddət “Lipersalia”, “Ambervalia” kimi ritual rəqslər geniş yayılmışdır. Bu mərasim rəqslərinin arasında artıq Romalı tanrılara (Mars, Venera və s.) həsr olunmuş rəqslər də ifa olunurdu. Roma imperiyası fəth elədiyi torpaqlar hesabına genişlənərək, bir çox millətlərin incəsənət və adət-ənənələrini mənimsəmişdir.

Bizim eramızın ilk əsrlərində sərt Roma əsgərləri əsasən çox hərbi rəqslərə meyl göstərirdilər. Bu rəqslər Romul Avgust tərəfindən tədbiq olunan Sabinalı qızlarının qaçırılmasının xatirinə həsr olunmuşdur. Sonralar romalıların səhnə rəqsləri yarandı. Tədbirlər adətən təqvim bayramlarına həsr olunurdu. Yunan və Etrus rəqsləri Roma meydanlarında asiyalı qadın əsrləri tərəfindən icra olunurdu. Bu rəqslər tez bir zamanda geyri ciddi xarakter alaraq, keyfə



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

çevrilirdi. Travializə və deqradasiyaya uğrayan bu rəqslər inkişaf edə bilməzdi. Roma imperiyası dağıldığı vaxtda rəqs və pantomimalar əxlaqsız bir tamaşalara çevrilirdi və Romanın hörmətli vətəndaşları onlara nifrət bəsləməyə başlamışdılar. Hətta qədim Roma natigi Çiçeron rəqslər haqqında belə söyləyirdi: “Sağlam ağıla malik olan insan, heç bir zaman nə tək, nədə ki, cəmiyyətlə birlikdə rəqs etməz, çünki rəqslər əxlaqsızlıq, şəhvət və kefçiliyin qarışığıdır”. Cəmiyyətdə yaranan belə fikirlərin nəticəsi olaraq rəqs təxminən min ilə kimi bir sənət olaraq qəbul olunmurdu. Əsrlər keçdikcə rəqs bədii ümumiləşmə nəticəsində müstəgil mənə aldı və hər bir xalqın öz rəqs ənənələri yetişməyə başladı.

Ümumiyyətlə ilkin rəqs ənənələri struktur, ritm, növ, məzmun baxımından müxtəlif mədəniyyətlərdə özünəməxsus şəkildə formalaşmışdır. Məsələn olaraq Çin və Yapon rəqslərində əks olunan axıcı hərəkətlər daha çox gözəl “iyeroqlif” - yazı sənəti ilə müqaisə olunur.

Çin Şərqi Asiyada on üç ölkə ilə həmsərhəd olan bir ölkədir. Çin rəqslərindən söz açdıqda qeyd etmək lazımdır ki, bu qədim rəqslər şaman rəqslərindən yaranıb, qurban vermə ayini və kəskin qışqırtı, maqiya ilə müşayiət olunurdu. Bundan başqa qədim zamanlarda insanlar rəqsə çox ciddi yanaşırdılar. Hətta Çində müğənni və rəqqasları ittiham edən xüsusi bir dövlət təşkilatı yaranmışdır. Rəqs əyləncə funksiyasından daha çox məlumatlandırıcı funksiya daşıyırdı. Belə ki, çin rəqsini ifa edən rəqqas insanlara hərəkətlər vasitəsi ilə dünya və onun iki prinsipi “yan” və “yin” haqqında məlumat verərdi.

E.ə. VII -V əsrlərdə dini rəqslər tədricən kanonizə olunmağa başladı və e.ə 206-220 illərdə Çində yaşayan əksər etnik qrupların rəqsləri inkişaf etməyə başlamışdı. Bu zaman ortaya çıxan xalq rəqslərində xurafə və insanların inancları əks olunurdu. Onlar düşünürdülər ki, ritual qurbanvermələrlə ibadət etdikləri tanrılar onlara gələcəkdə daha da xeyrli işlər, bərəkət nəsis edəcək. Müasir zamanədə də belə rəqslər vardır, lakin onlar başqa məqsəd daşıyırlar. Bu məqsəd artıq xurafə, inanc deyil, müxtəlif millətlərin birləşməsi və mədəni özfaliyyətlərini qorumaq məqsədi daşıyır.

Çin mədəniyyətinin ənənəvi rəqslərindən biri “Aslan” və “Əjdaha” rəqsləridir. Bu rəqslər müxtəlif bayram və festivallarda ifa olunur. Bu tədbirlərdən ən mühüm və önəmli olan “Çin yeni il” bayramıdır, ki Çin ictimaiyyəti tərəfindən bütün dünyada qeyd edilir. “Aslan” rəqsi öncə birtək “xanlıların” mədəni irslərinin tərkib hissəsini təşkil edirdi, lakin vaxt keçdikcə artıq Çində yaşayan bütün etnik qrupların nümayəndələri bu rəqsi ifa etməyə başladılar. Qədim çinlilər, sonralar yunan və qədim romalılar heyvanların şahı olan aslana rəğbət bəsləyib, onun özünəməxsus olan keyfiyyətlərinə heyran idilər. Büdpərəstlikdə çox vacib bir simvolik mənə daşıyan bu heyvan, Çinin şimal və cənub bölgələrində mənaca fərglənirdi. Bu rəqs ən sevimli rəqslərdən birinə çevrildi. Bu günə qədər ifa olunan bu rəqs Şimali Çində bir çox akrobatlar tərəfindən icra olunaraq özündə qüdrətli heyvanın çevikliyini, şiddətli xasiyyətini əks etdirir. Çində qırmızı, narıncı və sarı rənglər hər zama kral tonlar hesab edilib. Şimali Çində ifa olunan “Aslan” rəqsində bu rənglərin bir arada əks olması hər halda bunu bildirir. “Aslan” rəqsi Cənubda daha da simvolik mənə daşıyır. Hesab edilir ki, o insanları bədxah ruhlardan qoruyaraq, onlarla mübarizə aparır. Bu rəqsdə əks olunan rənglər və istifadə olunan “aslan” maketi müxtəlif tonlarda ola bilər. Bölgəyə görə icra olunan bu rəqs fərqlənsədə, şimal “Aslan” rəqsində olduğu kimi cənub “aslanın” da başı hətdən artıq iri, gözləri qeyri-mütənasib böyük olur, başın ortasına buynuz, arxasına isə güzgü yerləşdirilir. Maraqlısı odur ki, iki rəqqasın iştiraki ilə icra olunan bu rəqsin hər hərəkət sırasında başın arxasına yerləşdirilmiş aynaların köməyi ilə camaata, kütləyə “parıltılar” atılır, bu da özünəməxsus bir görüntünün yaranmasına səbəb olur. Hər bir yerdə ifa oluna bilən bu rəqsdə heç bir akrobatik



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

hərəkətlər istifadə olunmur. Rəqsdə iki nəfərin iştirak etməsi, onun çox populyar olmasından xəbər verir.

Əjdaha da aslan kimi çinlilər üçün böyük məna daşıyır. Ləyaqət, müdriklik, güc rəmzi kimi ifadə olunan "Əjdaha" rəqsi, iştirakçılardan böyük zəhmət, güc tələb edir. Uzun müddət əllərində əjdahanın modelini tutub və onunla bərabər müəyyən bir manipulyasiya əks etdirən iştirakçıların sayı, əjdahanın uzunluğundan asılı olaraq əllyə çata bilər. Süni əjdahanın bədəninə müxtəlif hissələri şam və atəşfəşanlıqla bəzədilir.

Haqqında danışdığımız bu rəqslər, Çində ifa olduğu kimi bir sıra başqa ölkələrdə də ifa olunur. Belə rəqslər qəməri təqviminə görə qeyd olunan yeni il mərasimlərinin əsas elementlərini təşkil edir. Müasir dövrdə Yapon, Çin və o bölgədə yerləşən bir çox dövlətlərdə keçirilən heç bir festival, tədbir, bayramlar bu rəqslərsiz təsvir oluna bilməz.

Qədim rəqslərdən danışarkən dünyanın coğrafi məkanlarından biri olan Yaxın Şərqi siyasi-mədəni həyatında böyük iz buraxmış Midiya mədəniyyəti və incəsənətini əsla gözdən qaçırmamalıyıq.

Herodot qeyd edir ki, Midiyanın adı qədim yunan əfsanəsi olan "Yason və Arqonavtlar haqqında əfsanə"də Kolxida hökmdarı Eetin cadugər qızı Medeyanın adından götürülmüşdür. O, həmçinin midiyalılardan qədimdə arilər adlandığını yazır. Paytaxtı Ekbatan (indiki Həmədan) şəhəri idi. Midiya (Maday, Matay, Amaday) adına ilk dəfə e.ə. IX əsr qaynaqlarında rast gəlinmişdir. Midiyanın özünəməxsus mədəniyyəti olmuşdur.

Dövlət ilkin dövrdə tarixi Azərbaycan ərazisində yaransa da, tezliklə genişlənərək Ön Asiyanın ən güclü dövlətinə çevrilmiş, bölgə xalqlarının tarixində böyük iz qoyaraq, mədəniyyətinə güclü təsir etmişdir.

Doğma vətənimiz olan Azərbaycan Cənubi Qavkaz, Xəzər dənizinin hövzəsində yerləşir. Azərbaycan hələ eramızdan əvvəlki dövrlərdə başqa ad daşıyaraq Manna, Midiya, Atropatena, Albaniya kimi dövlətlərin tərkibini təşkil edib. II Kir tərəfindən üç il davam edən müharibə Midiya dövlətinin işğalına səbəb olur və Əhəməni fars dövlətinin əsasını qoyur. E.ə. 323 – cü ildə Makedoniyalı İskəndər şərqi işğal yürüşlər edərək, Əhəməni imperiyasına dağıdıcı zərbələr yetirir və Mərkəzi Asiya ilə Hindistana hərbi yürüşlərindən sonra yeni imperiya yaradır. Bu imperiyaya Azərbaycanın Cənubu da daxil idi. Makedoniyalı İskəndərin ölümündən sonra isə bu imperiya ayrı – ayrı dövlətlərə parçalanaraq, Azərbaycanın cənubunda Atropatena, şimalında isə Alban dövləti yaranır. Atropatenanın ilk hökmdarının adı Atropat idi. Mənbələrə görə Azərbaycanın coğrafi adının yaranması Atropatena ilə bağlı olmuşdur və tədricən dəyişərək bu ad Azərbaycan kimi formalaşmışdır. Alban dövləti isə Atropatena dövlətinə nisbətən gec yaranmışdır. Bu tarix e.ə. IV əsrin axırı III əsrin əvvəlinə təsadüf edir. Albanianın qədim mədəniyyəti isə şimal xalqlarına güclü mədəni təsir göstərmişdir. Bunu Azərbaycanın Qəbələ, Şamaxı, Mingəçevir, Mollaisaqlı (İsmayılı rayonu) və s. yerlərində tapılan arxeoloji materiallar təsdiq etmişdir.

Maraqlı və vacib tərəflərdən biri də odur ki, Makedoniyalı İskəndərin yürüşü nəticəsində yunan mədəniyyətinin, Yaxın və Orta Şərq ölkələrində yaşayan yerli xalqlara böyük təsiri olmuşdur. E.ə. III – II əsrlərdə yunan və şərq mədəniyyətlərinin ən gözəl xüsusiyyətlərinin qarışığı nəticəsində "əllin mədəniyyəti" əmələ gəlmişdir. Aparılan araşdırmalar göstərir ki, yunan mədəniyyəti Atropatena mədəniyyətinə də böyük təsir göstərmişdir. Bu təsir memarlıqda, əhalinin məişətində və dini baxışlarında da özünü biruzə vermişdir. Buna misal olaraq E.ə. III əsr- Atropatenada üzərində yunan yazısı olan Herakla aid edilən Kerifto abidəsini göstərmək olar.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bütün bu yazdıklarımızın nəticəsi olaraq deyə bilərik ki, kökləri Şumer və Midiya mədəniyyətilə sıx bağlı olan qədim rəqslərdən biri də - doğma vətənimiz olan Azərbaycan rəqsləridir. Bu rəqslərin qədimliyi öz növbəsində Azərbaycan dövlətinin və mədəniyyətinin yaranma tarixindən xəbər verir.

Dünyanın bir çox yerində olduğu kimi, qədim Azərbaycanda da politeizm , büt-pərəstlik, atəşpərəstlik geniş yayılmışdır. Atropatenada Zərdüşt dini hökm sürdüyü halda Qədim Albaniyada əsasən göy cisimlərinə sitayiş edilirdi. Strabon öz yazılarında albanlıların Zevs, Helios və əsasən Selena tanrılarına sitayiş etdiklərini qeyd edir. Zevs – Göy, Helios – Günəş, Selena isə Ay tanrısı hesab edilirdi. Bu adlar bizə yenədə yunan mədəniyyətini xatırladaraq, onun Azərbaycan mədəniyyətinə təsirindən xəbər verir. Bu dediklərimizin əyaniliyini sübut etmək üçün arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan qabı göstərmək olar. Eramızın IV–V əsrlərinə aid edilən bu qabın üzərində mürəkkəb kompozisiyalı rəsm və naxışlar təsvir olunub. Bu rəsmlərdə qabarıq cizgilərlə əks olunmuş rəqqasələr və çalğıcılar nəzər diggəti cəlb edir.

Ümumiyyətlə göy cisimlərinə sitayiş formaları Azərbaycanın qədim rəqslərində də özünü göstərir . Bu dini cəhətləri “Halay”, “Yallı”, “Səməni” “Qıtqılıda”, “Çəhribəyim” kimi Azərbaycanın ən qədim rəqslərini araşdırdıqda görmək mümkündür.

Azərbaycan xalq rəqs mədəniyyətimizin qədimliyini sübut edən faktorlardan biri də Qobustan qayaüstü təsvirləridir. Bindan başqa istedadlı arxeoloq Vəli Əliyev Ordubad rayonunun Nəsirvazlı kəndindən 7 km şimali-şərqdə yerləşən Gəmiqaya adlı qayaüstü təsvirlərinin arasında bir dəyərli rəsmə rast gəlmişdir. Bu rəsmdə “ay” və “günəş” sayılan kiçik dairə ətrafında, əllərini yuxarı qaldıraraq kollektiv şəkildə rəqs edən insanlar təsvir olunur. Bu rəsm V-ci minilliyə aid olub qədim “Halay” və “Yallı” kimi kütləvi mərasim rəqslərini xatırladır.

“Halay” rəqsi özündə çalma, oxuma və rəqs elementlərini birləşdirən sinkretik janr olaraq özünəməxsusluğu ilə seçilir. Bu haqda Nəsir Rzayev «Əsrlərin səsi» adlı kitabında geniş məlumat verərək belə yazır:

«Animistik təsəvvürlərlə əlaqədar olan bir çox qədim rəqs, mahnı, ayinlər şamanlar tərəfindən yaşadılmış və dövrümüzdə qədər gəlib çıxmışdır. Onlardan kollektiv şəkildə icra edilən rəqs mahnısı «Halay» Azərbaycanın cənub rayonları üçün xarakterikdir. Bu rəqsin mənşəyini tunc dövrünün müqəddəs ocaq ətrafında icra edilən ayin rəqsləri ilə bağlamaq lazımdır. Ona görə də bu rəqsin adı «Halay» – dövrə mənasını daşıyır ». Bundan başqa alimlər “Halay” sözünün etimologiyasını bir neçə mənada açıqlayırlar:

1).“Hal” (Al) türk xalqlarının mifologiyasında mifik bir varlıqdır. Bu araşdırma göstərir ki, hal Ana Günəşin- Odun antropomorfizmidir. O, ailənin, ev-ocağın qoruyucusu, doğumun (hamilə, doğan, zahı qadınların, körpələrin), artımın, məhsulun hamisidir.

“Hal” (Al) xoşxasiyyət, xeyirxah varlıq sayılır. Halayın ikinci tərkibi “ay”-türk xalqların dilində işlədilmiş arxaik sözlərdəndir, “aymaq” (demək, söyləmək) anlamına gələn fellərinin köküdür.

2).“Halay”-ın talışca “haloğ” (alağ) sözü ilə bağlılığı bildirilir Çəltik bitkisinin yabanı bitkidən təmizlənmə prosesinə “alaqurma” deyilir. Həmin sözlə həmahənglik, səsuğunluğa tərzində “Halay” mahnısı əmələ gəlir.

3).“Halay”- birinci mənada “dairə”, ikinci mənada isə iki dəstəyə bölünmək mənasını daşıyır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Halay” rəqsini seyr edərkən üçüncü variantda verilən açıqlamanın daha uyğun olduğunu görürük.

Bu rəqs 7-20 nəfərin iştirakı ilə icra olunur. İki dəstəyə bölünən rəqs iştirakçılarını “halaybaşı” adlanan ifaçı idarə edir. Birinci dəstənin halaybaşısı solo şəkildə yaxud bütün dəstə unison şəkildə, ya da iki dəstə xor olaraq mahnının halaybaşılığını(nəqarətini) oxuyub və son misrasının axırını uzadırlar. Əmələ gələn burdon səsin altında dəstələrdən biri mahnının kupletinə giriş edir. İkinci dəstə cavab olaraq həmən misranı təkrarlayır və bu şəkildə deyişmə xarakteri daşıyaraq sona gədər davam edir. Birinci dəstənin ifası zamanı ikinci dəstə rəqs edir, ikinci dəstənin ifası zamanı birinci dəstə rəqs edir. Hər halaybaşı əlində qaval ilə, iştirakçılar isə əlçalma ilə mahnını müşaiyyət edirlər. Bu rəqs-mahnılarında deyişmə xarakterini yaradan bədahətən söylənilən şeir misralarıdır. Şeirin formasını əsasən bayatılar təşkil edir, lakin bunların arasında “gəraylı”(8 heca), “qoşma”(11 heca) şer növlərinə də rast gəlmək olur. Əsas rollardan birini mahnının nəqarəti təşkil edir. Azərbaycan xalq mahnılarından fərqli olaraq “Halay” rəqs-mahnıları nəqarətlə başlayır. Mahnıların bəziləri bir misradan, çoxu iki misradan, nadir hallarda bir bənddən ibarət olur. Şeirlərin məzmunu başlıca olaraq əmək, təbiət, məhəbbət, toy, nişan və bu kimi mövzularla bağlı olur. “Halay” rəqs-mahnıları “a capella” formasında da ifa oluna bilər. Belə mahnıların məzmununu əsasən “ağılar” təşkil edir.

“Yallı” rəqsi də “Halay” rəqsi kimi Azərbaycanın ən qədim kütləvi rəqslərdən biridir. Maraqlı cəhətlərdən biri də odur ki, Azərbaycanın güney bölgələrində "yallı"ya "halay" da deyilir. Kökləri miladdan əvvəlki dövrlərə gedən «Yallı» rəqsləri Azərbaycanın Cənub bölgəsi Şəki və Naxçıvan bölgəsində geniş yayılmışdır. «Yallı»lar öz adları və əhali arasında yayılmasına görə müxtəlif həyat və məişət hadisələrinə həsr olunur. Bu xüsusiyyətlərə ən çox əmək, oyun, məzhəkəli və s. məzmununda rast gəlinir. Azərbaycanda çox geniş yayılmış “Yallı” rəqsi bir çox tədqiqatçıların, folklorşünasların, sənətsünas və musiqişünasların diqqətini cəlb etmişdir. Yallının ilkin forması ibtidai insan üçün ilahiləşdirilmiş, istilik, işıq, qida mənbəyinə çevrilmiş od ətrafında qurulurdu.

“Yallı” sözü rəqsdən xeyli sonralar əmələ gəlmişdir. Bu sözün etimologiyası da bir neçə cür izah olunur:

- 1). “Yal” - cərgə, zəncir xətti, cərgəyə duranlar.
- 2). “Yal”- yamac, dağın ətəyi. Keçmişdə insanların qidası ovla bağlı olmuşdur. Düzənlikdə ovu əldə etmək mümkün olmadığına görə, ovçular asand olsun deyə onu dağ ətəyinə qovub və buradaca dağın (yal) yamacında ovun uğurlu keçməsinə sevinib şənələnərdilər. Buna görə də yallının mənası hardasa təqiblə qovub ovlama mənasına gəlir.
- 3). Müəssir dövrdə “Yallı” sözü həmdə yer kürəsində yaşayan xalqların dostluq rəmzidir. Rəqsdə yaranan dairə - yer kürəsi, əl-ələ tutan insanlar isə sülh, birlik mənasını daşıyır.

“Yallı”lar xoreoqrafik məzmununa görə iki qrupa bölünürlər:

- 1). oyun yallıları- “Qaz-qazı”, “Köçəri”, “Çöp-çöpü”, “Heyratı” və s.
- 2). rəqs yallıları – “Tənzərə”, “Siyaqutu”, “Ürfani”, “Dönə yallı” və s.

“Yallı”lar musiqi müşaiyyətinə də görə iki qrupa bölünürlər:

- 1). mahnı müşaiyyəti ilə ifa olunan “Yallı”lar - “Nənükə”, “Ləyli xani”, “Hoynare”, “Qaz-qazı”, “Çöp-çöpü” və s.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

2). musiqi müşaiyəti ilə ifa olunan “Yallı”lar.

“Yallı”lar əsasən zurna aləti ilə müşaiyətlənir. Zurnaçılar dəstəsi üç nəfərdən ibarət olur:

- 1). Zurna (solo)
- 2). Dəm saxlayan
- 3). Çubuq nağara

Lakin maraqlısı odur ki, Şəki bölgəsində “Yallı”-ni müşaiyətlənən zurnaçılar üç deyil, dörd nəfərdən ibarət olur:

- 1). Zurna (solo)
- 2). Dəm saxlayan züçü
- 3). Kos (böyük nağara)
- 4). Bala nağara (kiçik nağara)

“Yallı”lar iki ya da üç hissəli olur. Bu rəqs metro-ritmik cəhətdən də maraqlıdır. Əsasən 6.8 ölçüsündə olan “yallı”lar, hərəkətlərdən asılı olaraq temp dəyişiklikləri ilə müşahidə olunurlar. Əgər iki hissəlidirsə o zaman birinci hissə “andante-ağır”, ikinci hissə “moderata-mülayim”, üçüncü hissə isə “allegro-tez” tempində olur, əgər iki hissəlidirsə o zaman birinci hissə “moderato”, ikinci hissə isə “allegro” tempində ifa olunur. “Yallı” rəqsinin iştirakçıları 80-100 nəfərdən ibarət olur. “Halay” rəqsində olduğu kimi bu rəqsində idarəçisi vardır. Bu idarəçi “yallıbaşı”, “dəstəbaşı” və buna oxşar adlar daşıyır. Yallıbaşı əlində yaylıq ya çubuq tutaraq rəqsi idarə edir. Yallı dəstəsində iştirak edən sonuncu rəqqas ayaqçı adlanır.

İlk dəfə Azərbaycan ədəbiyyatında “rəqs” ifadəsini böyük şair Nizami Gəncəvi işlətməmişdir. N.Gəncəvi saray rəqslərindən yazarkən oyunun necə rəqsə keçdiyini təsvir edir. Yazılan sətirlərdən məlum olur ki, oyun və rəqs bir-birinə qovuşaraq vahid bir sünətdə birləşir.

“Yallı” rəqsi oyun xarakterli rəqslər qrupuna aid olunur. Belə oyun xarakterli rəqslər bu gündə ifa olunur. Buna misal olaraq “Yallı”, “Gülüm hey”, “Cəhribəyim”, “Qıtqılıda” kimi rəqsləri göstərmək olar. Azərbaycanda ilk baletin müəllifi olan Ə.Bədəlbəyli “Yallı” rəqsini yüksək giymətləndirərək belə qeyd edir:

“Burada çox intişar edən “Yallı” forması bütün bir elin, bir obanın kollektiv surətdə öz sevinc duyğularını, bacarıq və istedadlarını təmsil edən əzəmətli yaradıcılığının parlaq təzahürüdür”.

Azərbaycan xalqı uzun müddət gözəl, rəngarəng rəqslər yaratmışdır. Bu rəqslər hərəkətlərin dəqiqliyi, zərifliyi, oynaqlığı, şuxluğu və xoreoqrafiya mürəkkəbliyi ilə insanın ruhunu oxşayır. İncəsənətimizin zərif və mühüm sahələrindən biri olan rəqs sənəti sadəcə mürəkkəbə doğru inkişaf edərək insanlar arasında çox sevilmişdir. XII əsrdə yaşayan Mücirəddin Beyləqani, Əfzələddin Xaqaninin qadın rəqslərimizi və xanəndlərimizi təsvir etmələri, XVI əsrdə yaşayan məşhur Azərbaycan rəssamı “Şahzadənin əyləncəsi” adlı miniatürdə rəqs səhnəsini təsvir etməsi, XIX əsrin ortalarında Peterburq Rəssamlıq Akademiyasının prezident müavini Q.Q. Qaqarın tərəfindən 1840-cı ildə yaradılan və bu günkü gündə Sankt-Peterburq Rus muzeyində “Şamaxı rəqqasələri” tablounun qorunub saxlanması, 1852-ci ildə rus tədqiqatçısı İ.Şopenin Azərbaycandan söhbət açarkən qızlarımızın ifa etdikləri rəqsləri və rəqs elbisələrini geniş şəkildə müzakirə etməsi, 1858-ci ildə fransız səyyahı Moan mahir Şamaxı rəqqasələrini yüksək giymətləndirməsi buna bir daha sübutdur. Diqqəti cəlb edən informasiyalardan biri də tanınmış fransız ədibi Aleksandr Dümanın Qafkaza sayahəti zamanı Azərbaycanın təbiəti ilə yanaşı, əhalisinin məşquliyəti,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

əyləncəsi barədə də dəyərli məlumat verməsidir. O, yazır: “Mən Əlcəzairdə, İstanbulda, Tripolidə şərq rəqslərinə tamaşa etmişəm. Şamaxılı Nisənin ifasındakı rəqs bunların hamısından üstündür”. Nisə - o illərdə Şamaxıda fəaliyyət göstərən və səkkiz qızdan ibarət olub özünəməxsus ifası ilə seçilən “Cəngi” qrupunun üzvlərindən biri idi. Qrupun digər rəqqasələrinin adları isə Səkinə, Badam, İzzət, Mələkə, Rəna, Qəndi və Badam idi. Onların hər birisi öz ifa tərzini, manerasını ilə seçilirdi. Sonralar isə bu ənənəni Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, Leyla Bədərbəyli və başqa bu kimi məşhur rəqs sənətimizin ustadları davam etdirmişlər.

Bu gün də ölkəmizdə fəaliyyətdə olan və özünün plastik, cəld, gözəl ifa tərzləri və professionallıqları ilə seçilən rəqs ansamblları dünyanın bir çox ölkələrində geniş və maraqlı repertuarları ilə çıxış edərək müstəqil Azərbaycan Respublikamızı layiqincə təmsil edirlər. Bu qrupların repertuarındakı “Azərbaycan”, “Şalako”, “Qazağı”, “Kürdü”, “Vağzalı”, “Turacı”, “Lalə”, “Ceyranı”, “İnnabı”, “Qarabağı”, “Qaytağı”, “Tərəkmə”, “Heyvagülü”, “Yaylıgım”, “Yüzbir”, “Qızlar bulağı” və yüzlərcə başqa rəqsləri seyr edərkən Azərbaycan rəqslərinin üslub və formalarının necə də rəngarəng olduğunu şahidi oluruq.

Qədim Azərbaycan rəqsləri Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına da böyük təsir etmişdir. 1932-ci ildə dahi Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu”, 40-cı illərdə Niyazinin “Xosrof və Şirin”, Ə.Bədəlbəylinin “Nizami” daha sonrakı illərdə R.Mustafayevin “Vaqif” operalarında istifadə olunan xalq rəqsləri bu əsərləri opera janrının ən yüksək pilləsi olan əsil milli operalara çevirmişdir. Bundan başqa 1950-ci ildə S. Hacıbəyovun “Gülşən”, 1952-ci ildə Q.Qarayevin “Yeddi gözəl”, 1965-ci ildə Ə.Abbasovun “Qaraca qız”, 1967-ci ildə T. Bakıxanovun “Xəzər balladası”, 1968-ci ildə F. Əmirovun “Şur”, 1972-ci ildə N. Əliverdiyevlərin “Muğam” baletlərindəki xalq rəqs motivləri bu əsərlərə böyük uğur qazandırmışdır.

Tədqiqatçıların apardığı araşdırmalar dünya xalqlarının bir-birindən minlərcə kilometr uzaqda yaşamasına baxmayaraq onların ifa etdikləri rəqs hərəkətləri arasında çox müxtəlif oxşar cəhətləri üzə çıxarır. Bu isə rəqsin ümumbəşəri əhəmiyyəti və mənası haqqındakı rəyi bir daha təsdiqləyir. Digər tərəfdən isə rəqslər məxsus olduqları xalqın mədəni inkişafına böyük təsir göstərərək zaman keçdikcə təkrar olunmaz hərəkət maneraları və özünəməxsus plastik təkmilləşdirərək öz növbəsində milli xüsusiyyətləri aydın göstərir.

Bu gün də rəqs yer kürəsində yaşayıb fəaliyyət göstərən minlərcə xalqın mədəni həyat tərzində əsas yerlərdən birini təşkil edir. Buradan belə qənaətə gəlmək olar ki, ibtidai icma quruluşundan əvvəl mövcud olan bu incəsənət növü tarixi mədəniyyətin daşıyıcısı kimi gərinələr, əsrlər aşaraq bu günədək tarixdə yaşamış, yaşayır və yaşayacaqdır. Hər il xalqlar arasında keçirilən müxtəlif rəqs festivalları bir ənənəyə çevrilərək yer üzündə yaşayan bütün millətləri bir-birinə yaxınlaşdırıb sülhə çağırır. Bu kimi millətlərarası festivalların, müsahibələrin və s. tədbirlərin təşkil olunması insanların başqa xalqların mədəniyyətlərini tanımaqla yanaşı, bu xalqların mədəni inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb edir.

İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

1. Abdullazadə G.Verdiyev R. «Şəki bölgəsinə elmi ekspedisiya», Musiqi dünyası. 2005.
2. İlona Kamad “Obryadovaya storona Gresii” Издательство: Институт общегуманитарных исследований (ИОИ), 2006г.
3. T.Bunyardov “Əsrlərdən gələn səslər” Azərənəşr, 1993. 264 səh.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

4. K.Həsənov “Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri” « İŞIQ» Nəşriyyatı Bakı - 1983
5. B.Hüseynli “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” Azər nəşr 1966
6. B. Hüseynli, “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” . I dəftər. Bakı. ADN. 1965.
7. N.Rzayev ”Əsrlərin səsi” Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı Bakı-1974
8. R. Bəhmənli “Azərbaycan xalq rəqsləri” “Adiloğlu” nəşriyyatı Bakı- 2002
9. The Medes, History of Herodotus (7.62)
10. Гейбуллаев Г. А. К этногенезу азербайджанцев. Том 1. Баку: 1991, стр. 273
11. Britannica Ensiklopediyası, Midiya məqaləsi
12. V. H. Əliyev – Gəmiqaya abidələri, Bakı, 1993

Saytoqrafiya

www.4dance.ru,dl-clan.ru

www.manwhistoricaldance.spb.rub.ru

Tanes drevnosti-mini TEATR. www.miniteatr.com

Drevniye tansi. Istoriya. www.danceinversion.ru

Tanes. Istoriya tansa ot 3300 do n.e. do 1911g.g. www.historicaldance.ru

Homer- Illiada, Odissey. Vikipediya

Drevniye tansi Gresii www.dancing-queen.ru/

История развития танцев. Значение танца в древние времена- www.otvetina.narod.ru

support@kayzen.az



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ÜZEYİR HACİBEYLİ'NİN ESERLERİNDE NİZAMİ GENCEVİ'NİN GAZELLERİ

Saida HASANOVA*

Özet

Azerbaycanlı büyük şair Nizami Gencevi'nin edebi mirası, yüksek ustalığı ve insan kaderi hakkındaki insancıl düşünceleri ile ayırt edilir. Şairin eserlerinden, büyük bir divan yarattığı, gazel ve şiir yazarı olarak ünlendiği anlaşılmaktadır. Ancak, bu divandaki şiirlerin çok azı - 3.000 - bizlere ulaşmıştır.

Azerbaycanlı büyük besteci Üzeyir Hacıbeyli Nizami Gencevi'nin 800. yıldönümüne bağlı olarak şairin iki gazeli, "Sensiz" (1941), "Sevgili canan" (1943) adlı vokal eserlerini yazmış ve böylece yeni bir müzik türünün temelini attı - gazel-romans türü. Bu eserler gazeller, Nizami'nin dehasının müzikle bütünleşmesinin canlı bir örneğidir.

Ü.Hacıbeyli, gönülleri fetheden lirik, etkileyici ezgilerinde Nizami'nin gazellerinin veznelerini olduğu gibi kullanmıştır. "Sensiz" romansının vezni (behrleri) Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan "Ramal" behrine, "Sevgili canan"ın ritmik görüntüsü ise "Hazac" behrinin VIII tipine tekabül etmektedir. "Sensiz" romans-gazel Segah makamında, "Sevgili canan" Şüşter makamlarına dayalı olarak yazılmış, segah makamına hafif sesleri ile sonlanıyor. Her iki romans-gazelde de Bayati-Şiraz makamına tan geçitler duyulmaktadır. Besteci, romans türü için tipik olan üç parçalı formu, muğamın gelişim ilkeleriyle başarılı bir şekilde birleştirdi.

Her iki romansı ilk seslendiren Azerbaycan klasik vokal okulu'nun kurucusu Bülbül olmuştur.

Anahtar Kelimeler: gazel-romans, müzik, yaratıcılık, besteci, şair.

NİZAMİ GANJAVİ'S GHAZALS IN THE WORKS OF UZEYİR HAJİBEYLİ

Abstract

The literary heritage of the great Azerbaijani poet Nizami Ganjavi is distinguished by his high artistry and humanistic thoughts on human destiny. It is known from the works of the poet that he created a great divan and became famous as an author of ghazals and poems. However, very few of the poems on this sofa - 3,000 - have survived.

In connection with the 800th anniversary of Nizami Ganjavi, the great Azerbaijani composer Uzeyir Hajibayli wrote two ghazals of the poet, wrote vocal works "Sensiz" (1941), "Sevgili Canan" (1943) and thus laid the foundation of a new music genre - ghazal-romance. These musical ghazals are a vivid example of the unity of Nizami's genius with music.

U.Hajibeyli kept the measures of Nizami's ghazals in his lyrical, expressive melodies that conquered hearts. The rhythm of the romance "Without You" corresponds to the "Ramal" measure, which is widely used in Turkish poetry, and the rhythmic image of "Sevgili Canan" corresponds to the VIII type of the "Hazaj" measure. "Sensiz" is written in the romance-ghazal Segah mode, and "Sevgili Canan" is written in the Shushtar mode, complete with light intonations of the Segah mode. In both romances-ghazals the intonations of Bayati-Shiraz mode are obvious. The composer has successfully combined the three-part form typical for the romance genre with the principles of development of mugam.

The first performer of both romances was Bulbul, the founder of the Azerbaijan Vocal School.

Keywords: ghazal-romance, music, creativity, composer, poet.

Dahi Azərbaycan şairi və filosofu Nizami Gəncəvi (1141-1209) bəşəriyyətin bədii fikir dünyasında yeni səhifə açmış nadir şəxsiyyətlərdəndir. Onun əbədiyaşar poeziyası yaradıcı insanlar üçün tükənməz ilham mənbəyidir.

* Gence Devlet Universitesi, Öğretmen, saida_nika@yahoo.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Nizami Gəncəvi lirikası yüksək sənətkarlığı, məhəbbətə dərin münasibəti, insan taleyi haqqında humanist düşüncələri ilə seçilir. Humanist şairin poemalarında irəli sürdüyü mütərəqqi ictimai-fəlsəfi fikirlərini ilk dəfə məhz öz şeirlərində ifadə etmişdir.

Dahi mütəfəkkir-şairin qəzəl dünyasına müraciət edən Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq “Sənsiz” (1941) və “Sevgili canan” (1943) vokal əsərlərini yazmış və bununla da musiqi mədəniyyətində yeni bir janrın – romans-qəzəl (musiqili qəzəl, romans-təsnif) janrının təməlini qoymuşdur. Beləliklə bu yeni janrın yaradılması Azərbaycanın dünyaya bəxş etdiyi iki böyük düha – Nizami Gəncəvi və Üzeyir Hacıbəylinin adları ilə bağlıdır.

Məlum olduğu kimi, romans-qəzəl səs və instrumental müşayiət üçün nəzərdə tutulmuş musiqili-poetik əsərdir. Ü.Hacıbəyli özü bu janr haqqında belə yazır: “Qəzəl Şərq poeziyası formalarında olub, lirik məzmun daşımalıdır. Qəzəllər Azərbaycan poeziyasında son dərəcədə geniş yayılmışdır. Çox vaxt qəzəllərin mətnindən Azərbaycan ladlarında vokal improvizasiya üçün istifadə olunur. Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinə hazırlıq ərəfəsində Azərbaycan bəstəkarları onun məşhur qəzəllərinə musiqi yazmışlar. Beləliklə, Azərbaycanda ilk dəfə olaraq musiqili qəzəllərin, artıq improvizasiya şəklində deyil, inkişaf etmiş melodiya şəklində olan, müvafiq ladlarda yazılan və Avropa romansları janrına yaxınlaşan yeni bir forması meydana gəlmişdir” [Hacıbəyov, 1965: s.348]

Dahi Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin səs ilə fortepiano üçün yazdığı “Sənsiz” və “Sevgili canan” romans-qəzəlləri bədii ifadəliliyinə görə nəinki Azərbaycan vokal lirikasının, dünya kamera-vokal musiqisinin ən gözəl nümunələrindəndir. Bu sənət şedevrlərinin tədqiqi Azərbaycan musiqişünasların daim diqqət mərkəzindədir. Bu istiqamətdə fundamental elmi-tədqiqat işləri aparan alimlərdən xüsusilə AMEA-nın həqiqi üzvü, sənətsünaslıq elmləri doktoru professor Zemfira Səfərovanın, sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Səadət Abdullayevanın və Nizami yurdunda boya-başa çatan sənətsünaslıq elmi doktoru, professor Sevda Qurbanliyevanın adlarını qeyd etməliyik.

Ü.Hacıbəylinin bütün musiqi əsərlərində olduğu kimi, romans-qəzəllərdə də zərif, ifadəli melodiya qəlbləri oxşayır. Hər iki vokal miniatur üçün həm mahnılıq, həm də muğam rəcitativliyi səciyyəvidir.

Azərbaycan kamera-vokal musiqisinin tədqiqatçısı Tamilla Hüseynova Ü.Hacıbəylinin kamera-vokal yaradıcılığının Azərbaycan musiqisində əhəmiyyətini vurğulayaraq belə qeyd edir: “Ü.Hacıbəyli romanslarda özünün yeni üslubunu, xüsusi poetik atmosferini yaratmışdır. Hər şeydən əvvəl, o, qəzəllərin mətnini özü bildiyi kimi təfsir etmiş, klassik əruz vəzninə öz münasibətini göstərmişdir. Romansların təhlili şeir və musiqidə bədii formanın inkişafının tam uyğunluğunu göstərir. Yəni, şeirin və musiqinin sujetləri eyni xətt boyunca inkişaf edir” [Hüseynova, 2011: s.98].

Tədqiqatçı-alim S.Qurbanliyeva “Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə” adlı kitabında haqlı olaraq qeyd edir ki, Ü.Hacıbəyli bu əsərlərdə nitqi, şeiriyyəti yüksək sənətkarlıqla musiqi dilinə çevirmiş, deklamasiya ilə kantilena tipli melodiyanın təbii sintezini yaratmışdır” [Qurbanliyeva, 2012: s.9].

Ü.Hacıbəyli romans-qəzəllərində Nizami qəzəllərinin bəhrlərini saxlamışdır. “Sənsiz” romansının metroritmi türk poeziyasında geniş istifadə olunan “Rəməl” bəhrinə, “Sevgili canan”ın ritmik şəkli isə “Həzəc” bəhrinin VIII növünə uyğundur. Bədiliyinə görə eyni əhəmiyyətli olan şeir və musiqi vahid bir musiqili-poetik surət yaradırlar.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Romans-qəzəllər Azərbaycan lad-məqamlarına əsaslanır. “Sənsiz” romansı segah, “Sevgili canan” isə şüştər məqamlarında yazılmışdır, segah məqamının işıqlı intonasiyaları ilə tamamlanır. Hər iki romans-qəzəldə bayatı-şiraz məqamının intonasiyaları özünü aydın göstərir.

Orta əsrlər dövrünün poeziya ənələrinə uyğun olaraq farsca yazılmış qəzəli Azərbaycan dilinə Cəfər Xəndan tərcümə etmişdir. “Sənsiz” tənhalığa məhkum olmuş böyük, gözəl bir qəlbin hisslərinin zərif poeziyasını, məhəbbətin, hicranın sonsuz kədərini özündə cəmləşdirir.

Hər gecəm oldu kədər, qüssə, fəlakət sənsiz,
Hər nəfəs çəkdim, hədər getdi o saət sənsiz!

Sənin ol cəlb eləyən vəslinə and içdim, inan,
Hicrinə yandı canım, yox daha taqət sənsiz!

Başqa bir yarı necə axtarım, ey nazlı mələk,
Bilirəm, sən də dedin: “Yox yarə hacət sənsiz!”

Sən mənim qəlbimə hakim, sənə qul oldu könül,
Sən əzizsən, mən ucuz, bir heçəm, afət, sənsiz!

Nə gözüüm var – arayım mən səni, bəxtim də ki yox,
Nə də bir qaçmağa var məndə cəsarət, sənsiz!

Sən Nizamidən əgər arxayın olsan da, gülüm,
Gecə-gündüz arayıb, olmadı rahat sənsiz!

Romans üçhissəli formada yazılmışdır. Romans janrı üçün səciyyəvi olan üçhissəli formanı Ü.Hacıbəyli muğamın inkişaf prinsipləri ilə uğurla uyğunlaşdırmışdır. Romansın I hissəsi qəzəlin əhval-ruhiyyəsinə tam cavab verən segah məqamının intonasiyaları üzərində qurulur. Bu hissədə melodik xətt bir səsin təkrarlanması və axıcı melodik hərəkətin əsasında yaranır, reçitativ və kantilena ifaçılıq üsullarının vəhdəti qəzəlin qüssə və kədər hissini ifadə edir.

Orta hissə lad cəhətdən təzadlıq yaradır. Burada bayatı-şiraz məqamının intonasiyalarından sonra əsərin zirvə – kulminasiya nöqtəsində (“afət” sözünə təsadüf edir) yenidən segah məqamının intinasiya sferasına dönüş baş verir. Bununla da III hissənin – reprizanın başlandığı bildirilir. Romans “Sənsiz” kəlməsinin əsərin obraz-məzmununa uyğun olan müxtəlif intonasiyalarla təkrarı ilə yekunlaşır.

Romansın melodiyasında reçitativlə lirik musiqi bir-birini tamamlayır. Dəqiq və vahid metroritmik şəkilli fortepiano partiyasının ostinat (melodiyanın çoxsaylı təkrarı) strukturu fonunda səslənən improvizasiyalı melodiya zərbi muğam janrını xatırladır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Azərbaycan peşəkar vokal məktəbinin banisi Bülbül bu sənət əsərinin ilk ifaçısı olmuşdur. “Bülbülün tembrri “Sənsiz” romansında lirik qəhrəmanın keçirdiyi psixoloji hiss-həyəcanları o qədər dəqiq və təbii ifadə edir ki, burada lirik qəhrəman adı aşıqlıqdən, dünyanın vəfasızlığını təcəssüm etdirən, itkinin ağrısı ilə için-için yanan bir obraz səviyyəsinə qalxır [Elçin, 2004: s.255]. Bülbülün ifasında qəzəl-romans daha çox milli koloritdə səslənir.

“Sənsiz” romansı tanınmış müğənni Müslüm Maqomayev təfsirində də böyük uğur qazanmışdır. 1980-ci ildə M.Maqomayev Ü.Hacıbəylinin romanslarına müraciət edərək “Sənsiz” romansını “Nizami” filmində çox gözəl, yeni, özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə səsləndirmişdir. Görkəmli ifaçı romansı məzmun baxımından genişləndirərək onu vokal-instrumental musiqi səviyyəsinə qaldırmışdır. Xalq artisti Polad Bülbüloğlu M.Maqomayevin “Sənsiz” romansını ifa etməsini belə dəyərləndirir: “Bu əsərlər mənim atamın Bülbülün təfsirində geniş şöhrət qazanmışdır. Həmin romanslara müraciət edən hər bir vokal ifaçısı istər-istəməz birinci ifaçının kanonik olaraq qəbul edilən təfsirinin “əsinə” çevrilir. M.Maqomayev isə bu ənənələrdən yan keçmiş, vurğuları, rəng çalarını dəyişmişdir. Bu bədii cəhətdən tamamilə fərqli və bir o qədər də inandırıcı təfsir forması idi” [Bülbül, 1985: s.4].

“Sənsiz” romans-qəzəli ilk dəfə 1944-cü ildə Bakıda nəşr olunmuşdur. Bəstəkar “Sənsiz” qəzəlinin ilk nəşrində bu əsərini “Azərbaycanın böyük şairi Nizami Gəncəvinin 800 illiyinə həsr edilmiş əsərlərdən birinci qəzəl, Sənsiz” adı ilə təqdim etmişdir [Qurbanəliyeva, 2012: s. 9]. Əsər simfonik, xalq çalğı alətləri və estrada orkestrlərinin müşayiəti ilə də ifa olunur.

Ü.Hacıbəylinin ikinci romans-qəzəli “Sevgili canan” 1943-cü ildə bəstələnmişdir. Qəzəli dilimizə Mirvarid Dilbəzi tərcümə etmişdir.

Hüsnün gözəl ayətləri, ey sevgili canan!

Olmuş bütün aləmdə sənin şəninə şayan.

Gəl eylə inayət, mənə ver busə ləbindən

Çünki gözəlin busəsidir, aşıqə ehsan.

Sordum ki “könül hardadır”ı, aldım bu cavabı:

Heç sorma, tapılmaz onu axtarsa da insan”.

Rəhm eylə, deyib, sel kimi göz yaşımı tökdüm

Kim, qanım ilə əl yuma, ey afəti - dövrən.

İnsafın əgər var isə, açıq de, bu Nizami

Sənlə necə rəftar eləsin, ey mahi-taban?

Gəl söylə, cavabın nə olar sorğu zamanı,

Əhvalımı səndən soruşarsa Qızıl Arslan?



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Əsərin musiqisi həyəcanlı, ehtiraslı, patetik ruh yüksəkliyi ilə yazılmışdır. Yüksək registrdə səslənən kulminasiya dərin hissələrin emosional gərginliyini, coşğunluğunu ifadə edir. “Sənsiz” romans-qəzəlinde olduğu kimi, bu əsərdə də musiqi ilə şeir bədii cəhətdən vahid surət yaradırlar. Muğam ritmi klassik Şərq şeir vəznə – əruzun ritminə tam uyğun gəlir. Mələhətli, dolğun, geniş diapazonlu fortepiano partiyası romansın musiqisinin obraz-emosional məzmununun tam açılmasına kömək edir.

“Sənsiz” romans-qəzəlinde olduğu kimi, bu əsərdə də bəstəkar romans janrı üçün səciyyəvi olan üçhissəli formanı muğamın inkişaf prinsiplərinə uyğunlaşdırmışdır.

Romans bütün əsərin obraz-məzmununu, metroritm, lad-intonasiya cəhətlərini özündə əks etdirən instrumental girişlə başlayır. Girişin ilk xanəsi şüştər məqamın əsas istinad pərdələrini (VI pillə - mayə, III pillə - tamamlayıcı ton) göstərir, bu pillələr ətrafında gəzişmədən əmələ gələn tematik material bütün romansın intonasiya əsasını təşkil edir [Qurbanəliyeva, 2012: s.10].

Birinci hissə ardıcıl, pilləli hərəkətin üstün olduğu melodik xəttə malikdir. “Re” mayəli şüştər ladının “Tərkib” şöbəsinin istinad pərdələri (VII-VI) göstərildikdən sonra ladın 1 pərdəsinə (fa-diyez) doğru qammavari hərəkət inkişaf tələb edən amilə çevrilir.

Orta hissə həm lad-intonasiya, həm də harmonik fona görə kənar hissələrlə təzad təşkil edir. Kənar hissələrin müşayiətində saxlanılan tonika orqan punktunun ritmik fiqurasıyalı orta hissədə pozularaq lad təzadını daha da dərinləşdirir. Burada “fa-diyez” mayəli segah məqamının intonasiyalarının “re” mayəli şüştər məqamının yüksək pərdələri ilə əvəzlənməsi III hissənin başlanmasını hazırlayır.

Üçüncü hissə birinci hissənin qısdılmış təkrarıdır. Əsər segah məqamının məhəbbət dolu işıqlı intonasiyaları ilə tamamlanır.

“Sevgili canan” roman-qəzəli ilk dəfə Bakıda 1944-cü ildə nəşr edilmişdir. Bu vokal miniatürü də ilk dəfə görkəmli müğənni Bülbül ifa etmişdir (1974). Bülbüldən sonra “Sevgili canan” romansının yeni təfsiri M.Maqomayevin adı ilə bağlıdır. Müğənni “Sevgili canan” romansında lirik-dramatik bariton kimi çıxış edərək əsəri g-moll tonallığında səsləndirmişdir (əsr d-moll tonallığındadır). M.Maqomayev görkəmli bəstəkar Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarını klassik üslubda ifa etmişdir.

Nizami Gəncəvinin qəzəl dünyası ilə Üzeyir Hacıbəylinin musiqisinin vəhdəti vokal musiqisinin yeni orijinal formasının, əbədiyaşar musiqi əsərlərinin yaradılmasına səbəb oldu.

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Azərbaycan Dilində

1. Abdullayeva S.A. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı: Nurlar. – 2018. – 360 s.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. Dörd cildə. II cild. Bakı:Azərb. EA nəşri. – 1965. – 412 s.
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Çap və elektron nəşri. – Bakı: Apostrof. – 2010. – 176 s.
4. Həsənova C.İ. Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. Bakı: Mars-Print. – 2009. – 320 s.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

5. Hüseynova T.M. Üzeyir Hacıbəyovun romanslarının bəzi poetik üslub xüsusiyyətləri barədə // Məqalələr, rəylər – Bakı: Səda. – 2011. – s. 98-100
6. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal misiqidə. Bakı: Elm və təhsil. – 2012. – 176 s.
7. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı: Elm. – 1998. – 584 s.
8. Elçin. Məni dərdə salan dilbər. //Bizim Bülbül – dünyanın Bülbülü. Bakı – 2004. - s. 255

Rus Dilində

9. Бюль-Бюль оглы П.М. Высокое искусство певца // Бакинский рабочий. –1985, 26 декабрь. – с. 4.
10. Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. – Киев: Автограф. – 2009. – 264 с.

Notoqrafiya

11. Nizami Gəncəvinin lirikası vokal miniatürlərdə. [Notlar]: /səs və fortepiano üçün. Tərtib ed., red. və ön sözün müəllifi Qurbanəliyeva S. – Bakı: Elm və Təhsil. – 2011. – s.5-23.
12. Sənsiz / Ü.Hacıbəyli. Seçilmiş ariyalar, romanslar və mahnılar [Notlar]: / səs və fortepiano üçün. – Bakı: İşıq.– 1975. – s.58-69.
13. Sevgili canan / Ü.Hacıbəyli. Seçilmiş ariyalar, romanslar və mahnılar [Notlar]: / səs və fortepiano üçün. – Bakı: İşıq. – 1975. – s.70-75.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

HİNDEMİTH'İN 'EŞGÜDÜMLÜ UYGULAMA' KURAMI: POLİTONALİTE ÇALIŞMASI

Selin OYAN*

Özet

Hindemith'i, 19. yüzyılın kazanımlarını 20. yüzyıla taşıyıp bütünleştiren bir besteci olarak tanımlayabiliriz. Onu, döneminin önemli ve yenilikçi bestecilerinden ayıran en önemli özelliğinin ise çoksesli müzikte temel kompozisyon eğitimine kattığı bambaşka bir kuramsal içerik olduğu söylenebilir. Bu kuram, bestecinin tonal merkezden çıkmayıp, ulaşılması gereken bilgiye farklı sunuş yolu getirdiği "Elementary Training for Musicians (müzisyenler için temel eğitim)" adlı kitap ile de desteklenebilir.

Hindemith'in yazmış olduğu bahsi geçen kitabı üç bölümden oluşmaktadır. A. Zaman İçinde Uygulama; B. Aralık İçinde Uygulama; C. Eşgüdümlü Uygulama. İlk kısım, temel formlarında ritim ve ölçü içinde egzersizler içermektedir. İkinci kısımda, aralıkta uygulama, tonlar, aralıklar ve dizilerle ilgili açıklamalar yapılmakta ve bunlar Eşgüdümlü Uygulama kısmında, birinci kısımdaki ritmik ve metrik deneyimlerle birleştirilmektedir.

Yapılan bu çalışmada, bölümün üçüncü kısmı olan "C. Eşgüdümlü Uygulama" bölümünün temel müzik okuma-duyum eşgüdümlü uygulamasından politonalite (birden çok tonalitenin bir arada oluşu) çalışmalarından örnekler sunularak, Hindemith'in eğitim anlayışına bir bakış açısı oluşturulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Akor, eşgüdümlü uygulama, politonalite, transpoze.

ON HINDEMITH'S THEORY OF 'COORDINATED PRACTICE': POLYTONALITY EXERCISE

Abstract

We can describe Hindemith as the composer who carried and integrated the achievements of the 19th century into the 20th century. It can be said that his most important quality that separates him from the important and innovative composers of his period is the disparate theoretical content that he brought into the basic composition education of polyphonic music. This theory may be supported by the book titled "Elementary Training for Musicians" in which he did not leave the tonal centre and provided a different path to the knowledge that one is supposed to achieve.

The present book that was written by Hindemith consists of eleven chapters and each chapter is divided into three parts. The parts each chapter includes are A. Action in Time; B. Action in Space; and C. Coordinated Action. The first part includes rythmical exercises in their basic forms and meter. In the second part, intervals, tones and scales are explained and in the Coordinated Action part they are combined with the rythmical and metric experiences gained in the first part.

In this study, an insight into Hindemith's way of education through presenting examples from polytonality (simultaneous sounding of more than two tonalities) exercises from the hearing coordinated exercises in the third part of the book, "C. Coordinated Action".

Keywords: Chord, coordinated action, polytonality, transposition.

GİRİŞ

Hindemith 20. yüzyıl başlarında kırılmayı gerçekleştiren isimlerden biridir. Yaptığı her işte bir "anlam" arayan besteci, yenilikleri sıra dışı kavramlarla kategorize etmeden farklı bir tarz ile ele almıştır. Bu sebeple Hindemith'i çok yönlü ele aldığımızda, tüm yaşamının bilginin

* Doçent Doktor, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, selinoyan@adiyaman.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

üretilmesi, iletilmesi süreçlerine odaklanmış olduğunu açıkça görebilmekteyiz (Hindemith, 2007: 13).

Keskin tanımları reddetmesine rağmen Hindemith'in birçok biçimde eserler üretmesi ve bu biçimleri eserlerine veya çalışma kitaplarına farklı bir bakış açısı ile sunması bu araştırmayı çekici kılmış ve bu yüzden Hindemith'in "Elementary Training for Musicians (müzisyenler için temel eğitim)" kitabı incelenmiştir.

Hindemith'in "Elementary Training for Musicians" adlı kitabı aslında temel solfej eğitimi içeren örnekler ve alıştırmalar kitabıdır. Fakat bu kitabı incelemeye değer kılan esas, bilinen terimleri, armonik ve ritmik yapıyı sıra dışı örneklerle pekiştirmesi olmuştur.

Bu çalışmada, kitabın sadece üçüncü kısmı olan "C. Eşgüdümlü Uygulama" bölümünün temel müzik, okuma-duyum eşgüdümlü uygulamasından ve politonalite çalışmalarından örnekler sunulup, kavramlar üzerine değinilecektir.

1. Hindemith Müziğine Genel Bir Bakış

Hindemith'i 19. yüzyılın kazanımlarını 20. yüzyıla taşıyıp bütünleştiren bir besteci olarak tanımlayabiliriz. Örneğin çoksesli müzikte temel kompozisyon eğitimine kattığı bambaşka kuramsal içerikler bulunmaktadır. Bunlar aslında bütün çağdaş bestecilerin ortak kullandığı "politonalite, atonalite/antitonalite ve modalite" gibi kavramlardır. Fakat Hindemith'in bu kavramları kullanım biçimi ve düşüncesi diğer dönemin bütün bestecilerine nazaran dikkat çekicidir.

Hindemith müziğinde, tonalite kavramını güncelleştirerek yaratacak olan etki ve işleyiş alanını genişletmiştir. Böylece yüzyılın başından beri öznel beğeni temelinde bilinç altından yürüyen müzik üretimi somut kriterlere kavuşup açıklanabilmekte ve bir bakıma bilinç düzeyine taşınmaktaydı (Hindemith, 2007: 17). Zuckmayer'e göre ise Hindemith, bestecinin 1930'larda yazdıklarını "yeni politik düzene (Nasyo Sosyalizm) uyma çabası" olarak yorumlayıp yapıtlarının içinde 'faşist akorlar' duyduğunu iddia etmiştir (Zuckmayer: 7). Bütün bu söylenenleri ve incelemeleri bütün olarak değerlendirirsek, Hindemith'i çağdaş müzikteki özgürlüğü yeniden aralıkların sıkı düzeni, tonal merkez kavramı ve var olan biçimsel modellerin yardımıyla bir son vermeyi amaçlayan olarak tanımlayabiliriz.

2. Tonalite

Tonal ilişkilerinin kaynağının doğada var olan, ses çıkaran nesnelerin ve bu sesleri algılayan kulağın özelliklerinde var olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte, her bir ses arasında mutlak akrabalık ilişkileri de vardır. Bu yüzden iki ses aynı anda ya da art arda tınladığı zaman, belirli bir aralık değeri oluşturmaktadır. Akorlar veya aralıklarla birbirlerine bağlandıkları zaman da bu akrabalık ilişkileri uzak ya da yakın olarak ayrılmaktadır. Tam bu ayırım da ise tonal bağdaşım ortaya çıkmaktadır (Hindemith, 2007: 184). Bu nedenle sesler arasında tonal bağdaşım olmayan gruplar yaratmak neredeyse olanaksızdır. Hindemith'e göre 'tonalite' tıpkı yer çekimi gibi, doğal bir güçtür.

Bir akor kurulumunda, kök derecelerin kök ses olarak kullanımı mutlaklıdır. Yukarıda da bahsedildiği üzere, bir bölümde kullanılacak olan akor, uzak ya da yakın akraba tonun derecesinin akoru veya ilgili akorlarından biri olmaktadır. Fakat Hindemith'in de belirttiği üzere akorların birbirine bağlanışını mümkün kılan, akorlar içerisindeki ortak sesler olmakla birlikte, iki akoru bağlantılı yapan tonaliteden başka bir kavram olmadığı açıkça görülmektedir (İlim, 2018: 181).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

3. Atonalite/Antitonalite

Atonalite Hindemith'in bir başka deyişi ile de Antitonalite kavramı, bestecinin de desteklediği üzere tonsuzluk demek değildir. Eski kalıpların günümüz müzik gereksinimlerine yanıt bulamadığı ve bundan ötürü duyguları yine en iyi şekilde aktaracak özgün bir anlatım arayan, belki biraz kural dışı ve salt hesaplar denenemeyecek tonal bileşimler keşfetek amacıyla türetilen bir kavram olabilir. Atonalite Hindemith'e göre, sürekli alt-grup olan III. ve IV. derecelerden alınmış akorlar kullanarak herhangi bir temel akordan kaçınarak yarattığı zor anlaşılır armonisi ile, doğaya meydan okuyor izlenimi vermektedir (Hindemith, 2007: 185).

Schönberg ise “belli bir tona bağlı olmayış veya birden çok tona bağlılık” olarak tanımlamıştır bu kavramı. Tonal yapılarıdaki her eser tonun eksenini etrafında uyumlu bir şekilde döner ve sonunda dinleyicinin kulağında belli bir karara varmanın rahatlığını bırakır. Atonal müzik ise belli bir ton dizisine bağlı kalmaktansa 12 sesin sağlayacağı daha geniş olanakla kendini gösterebilir. Böylelikle her müzik cümlesi grubu, kendi başına bir tonaliteye bağlı kalır (Selanik, 1996: 2). Fakat bütün bu yazılan ve algılanan iddialara karşın Hindemith kavramların neredeyse tamamını reddederek ortamın yapısında var olan karakteristik özelliklerinin yok edilmesinin olanaksız olduğu gerçeğine inanmaktadır. Bu duruma ise şu cümlelerle açıklık getirmiştir.

“Doğal düzen ilkesinin yerine salt çeşitlilik getirme gibi bir yaklaşımla serbestliğin elde edilebileceğine inanmıyorum. Doğa bize hiçbir yerde, belirli süreli ve ses yükseklikleri olan belirli bir miktar sesin arasındaki çekişmeli oyunların arzu edilebilir bir şey olabileceğine ilişkin herhangi bir ipucu vermez. Böyle keyfi bir tarzda sayısız kurak üretilebilir ve eğer kompozisyon biçimleri bunlara dayanacaksa, ben şimdiye kadar düşünülmüş olanlardan çok daha kapsamlı ve daha ilginç olanlarını tasarlayabilirim” (Hindemith, 2007: 186).

4. Politonalite

Politonalite, tonalitenin çözülmesi ile bakış açısı zenginliğinin sonucu olarak birden çok tonalitenin bir arada var olması olarak tanımlanabilir (Şaklar, 2007: 16).

Politonalite'de teknik olarak üretim olasılıklarının fazlalığı, yazılan bir kompozisyonda algılanma zorluğu içermektedir. Bu kavram pek çok besteci için eğlenceli gibi dursa da Hindemith'e göre son derece karmaşıktır. Çünkü birbirinden kopuk tonları izlemek pek mümkün değildir. Her dinleyici duyduğu bir sesi bir köke bağlama ihtiyacı duyar. Her ses bileşiminin de yalnızca bir kökü olduğu düşünülürse de başka tonal alanlara ait daha başka kökler düşünmek pek mümkün değildir. Bu nedenle Hindemith politonalite tekniğinin kullanışlı bir kompozisyon ilkesi olmadığını savunmaktadır (Hindemith, 2007: 187).

5. Paul Hindemith'in “Müziyenler için Temel Eğitimi” (Paul Hindemith Elementary Training for Musicians)

Kitap üç bölümden oluşmaktadır. A. Zaman İçinde Uygulama; B. Aralık İçinde Uygulama; C. Eşgüdümlü Uygulama. İlk kısım, temel formlarında ritim ve ölçü içinde egzersizler içermektedir. İkinci kısımda, aralıkta uygulama, tonlar, aralıklar ve dizilerle ilgili açıklamalar yapılmakta ve bunlar Eşgüdümlü Uygulama kısmında, birinci kısımdaki ritmik ve metrik deneyimlerle birleştirilmektedir. Bu çalışmada üçüncü kısım olan C. Eşgüdümlü Uygulama bölümünün “Exercise 38” kısmı incelenmiştir.

5.1. C. Eşgüdümlü Uygulama (Coordinated Action)

Temek müzik, okuma-duyum, politonalite ve transpozisyon örnekleri verilecektir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

5.1.1. Sayfa 114 Exercise 38 - 3 (a)

Akoru piyanoda çal. Do Majör diziyi akor basılı iken söyle ve bu işlemi daha sonra bir ton yukardan ve aşağıdan tekrarla.

Örnek 1.

Örnek 2.

Örnek 3.

Örnek 4.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Örnek 5.



Örnek 6.



5.1.2. Sayfa 114 Exercise 38 - 3 (b)

Aynı şekilde çal ve söyle. Bütün akorları yarım ses yukarı ve aşağı transpoze et. Bütün verilen akorların üzerine Do Majör gam yap.

5.1.3. Sayfa 114 Exercise 38 – 3 (c)

Aynı şekilde benzer egzersizler yarat.

SONUÇ

Çalışmanın sonucunu yine Hindemith'in kendi görüşüyle sonlandırmak doğru olacaktır:

“Yeterli kuramsal bilgisi olan, sağduyulu ve sanatının ehli bir müzisyene, insan kulağının algılayabildiği ses aralığından hangi sesleri seçerdi, kompozisyon için hangi ses dizini en doğal, en basit ve en elverişli bulurdu diye soracak olursak, bir an düşündükten sonra, sorduğumuz şeyin bir gam olduğunu söylerdi bize; çünkü elinde bir gam olmadan, düzeni olan bir müzik tasarlamak olanaksızdır” (Hindemith, 2007: 61).

Onlarca yazılmış solfej kitabının da var olduğunu bilsek de Hindemith'in yazmış olduğu bu kitap, müzikal içgüdüyü arttırarak öğrencinin yeteneğini geliştirmeye zorlayacak ve mantıklı düşünmeye itecektir. Ayrıca keskin ve çeşitli kuramları birleştirmeye zorlayan egzersizler ile de öğrencinin sürekli hayal gücünü perçinleyen, tekrar edilen çalışmalara teşvik edecektir.

KAYNAKÇA

HINDEMITH, Paul. (1949). Elementary Training for Musicians, New York: Schott & Co. Ltd. London.

HINDEMITH, Paul. (2007). Ses İşçiliği, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İLİM, Fırat. (2018). Tonalite -Atonalite Karşıtlığı Açısından A.Schönberg'in Müzik Estetiği, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı.40, S: 173-186.

SELANİK, Cavidan. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Ankara: Doruk Yayıncılık.

ŞAKLAR, Ceyhun. (2007). Politonalite Tekniğinin İncelenmesi ve Darius Milhaud'nun 'Saudades Do Brasil' Adlı Eserinin Analizi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

ZUCKMAYER, Eduard. "Hindemith" Sayı:17, s. 9.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

18. YÜZYIL ALMAN KLAVSEN MÜZİĞİNDE PERFORMANS SORUNLARI

Sema HALİLZADE*

Özet

Asırlık bir geçmişe sahip olan ve parlak icra pratiğiyle dikkat çeken Alman klavseninin imkânları, müziğin, figüratif ve duygusal dünyanın önemli sorunlarını tam olarak somutlaştırmak için geniş çapta gözlemlenmelidir. 18. yüzyıl Alman piyano didaktiğinin kendi performans ilkeleri vardır. Esas olarak doğaçlama tarzında olan bir Alman klavsenini icra etmek, icracıdan yaratıcı beceriler gerektirir. Harpsichord (Klavsen) enstrümanının zenginliği, her şeyden önce böyle bir beceri ve yüksek yetenekten kaynaklanmaktadır.

18. yüzyıl Alman klavsen müziği pek çok özellikle dikkat çekiyor. XVIII.Yüzyılda, Alman piyano performansının ve pedagojisinin en parlak dönemi olan (F.E.Bach, G.V.Marpurg, F.F.Wolf, K.F.Relstab, I.P.Milhmayer) yorumcunun becerisine bağlı olarak, artikülasyon, application, süslemeler klavyede kontrast oluşturmak için çok çeşitli yaratıcı fırsatlar vardır. Yorumcunun hayal gücünün özgürlüğü önemli bir koşuldur. Bununla birlikte, yorumcu performansında ne kadar özgürse, performans normlarına o kadar çok doğal olacaktır. Klavsen de karşıt ses-armoni karşılaştırmalarının parlaklığı ve incelikleri özellikle dikkat çekicidir.

Tını çeşitliliği hakkında konuşabilir ve klavsende karşılaştırmaları kaydedebiliriz. Tını karşılaştırmaları, enstrümanın özgüllüğünü belirleyen bir sıra orijinal tını niteliği ortaya çıkarır. Alman klavsen müziğinin özelliklerinden biri de (ölçü) ritmik yapı meselesidir. Enstrümental ritim bölümlerinin zenginliği ve karmaşıklığı ana performans tekniklerinden biri olarak düşünülebilir. Bütün bunlar, Alman klavsen müziğini XVIII.Yüzyılın enstrümental performansının ayrılmaz bir parçası olarak tanımlar.

Anahtar Kelimeler: enstrüman, performans, klavsen, müzik, eser.

PERFORMANCE ISSUES IN 18TH-CENTURY GERMAN HARPSICHORD MUSIC

Abstract

The possibilities of the German harpsichord, which has a centuries-old history and attracts attention with its brilliant performance practice, should be widely observed to fully embody the important problems of music, the figurative-emotional world. 18th century German piano didactics has its principles of performance. Performing on a German harpsichord, which has a mainly improvisational style, requires creative skills from the performer. The richness of the harpsichord instrument is conditioned, first of all, by such skill and high talent.

The music of the 18th-century German harpsichord attracts attention with many features. In the XVIII century, which was the heyday of German piano performance and pedagogy (F.E. Bach, G.V. Marpurg, F.F. Wolf, K.F. Relstab, I.P. Depending on the skill of the performer, there is a wide range of creative opportunities to create contrast in the keyboard. The freedom of the performer's imagination is an important condition. However, the more free the performer is in his performance, the more he is subject to the norms of performance. The brilliance and subtle subtleties of the contrasting sound-harmony comparisons are particularly noteworthy.

We can talk about the variety of timbre and register comparisons on the keyboard. Timbre comparisons reveal many original qualities that determine the specificity of the instrument. One of the features of German keyboard music is the issue of meter rhythm. The richness and complexity of the instrumental rhythm episodes can be considered as one of the main performance techniques. All this defines the music of the German harpsichord as an integral part of the instrumental performance of the XVIII century.

Keywords: instrument, performance, harpsichord, music, work.

XVII əsrin sonu, XVIII əsrin əvvəllərində fransız klavesin musiqisinin üslub və ifaçılıq xüsusiyyətləri Avropanın müxtəlif ölkələrinə, o cümlədən İtaliya və Almaniyaya yayılmışdı. Musiqi ornamentikası, melodik fiqurasıyalılıq və harmonik funksionallıq baxımdan fransız

* Üzeyir Hacıbəyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Ögrencisi, sema.durna@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

klavesin musiqisi və onun görkəmli nümayəndələri Fransua Kuperen, Jan Filipp Ramo və Jak Şambonyerin klavir üslubu aparıcı yer tuturdu. Barokko dövrü üçün xas olan bu klavir üslubu dinamik ekspressiya və ziddiyyətlərlə dolu idi.

Musiqinin zərif rokoko sənətinə yaxınlığı, tətbiqi sənət nümunələrindəki ornament naxışların musiqi əsərində səs-vizual tətbiqi fransız klavesin ustalarının pyeslərinə xas idi. Ornamentlərin rolunu, qədim ikihissəli və kupletli rondo formasını ön plana çəkən fransız klavesin ustaları alətin virtuozluğunu daha da artırırtdılar. Onların klavesin sənətinə G.F.Hendel və İ.S.Bax dərinədən bələd olmuşlar.

XVIII əsr həm də müstəqil instrumental janrların meydana gəldiyi bir dövrdür. XVII əsrin sonundan etibarən fuqa, süita, qədim sonata, konsert məcmuələri və s. kimi yeni janr və formalar yaranır. Barokko dövründə Qərbi Avropanın musiqi inkişafında milli bədii məktəblər yaranmağa başlayır. Hər bir ölkənin öz spesifik xüsusiyyətləri, üslubları, ənənələri var idi və onlar bir-birindən fərqlənirdi. İtaliyada yaranmış ilk operalar yeni instrumental üslubun – dramatik müşayiət və emosional monodiyanın əsasını qoymuşdu.

XVIII əsrin alman klavesin musiqi ifaçılığı fransız klavesin üslubunun bir çox xüsusiyyətlərini əxz edərək, klavir ifaçılığı və pedaqogikasının yüksək zirvəsinə ucaldı. F.E.Bax, G.V.Marpurq, F.F.Volf, K.F.Relştab, İ.P.Milxmayer kimi sənətkarlar çiçəklənmə dövrü olan XVIII əsrdə klavesin ifaçılıq tərzində artikulyasiya, applikatura, ornamentika məsələlərini öz yaradıcılığında geniş işləmişlər.

Alman dilli ölkələrin musiqi ifaçılıq təcrübəsində fransız klavesin musiqisinə maraq hər zaman yüksək olmuşdur. Fransız notasiyasına, yazılı işarələr sisteminə ələlxusus, klavesin üçün istifadə olunan forma xüsusiyyətlərinə, ifa məsələləri və tənqidi şərhələrə Almaniyada böyük diqqətlə yanaşılırdı.

Onların hər birinin ifaçılıq ustalığından asılı olaraq klavesində kontrastlığın yaranması üçün geniş yaradıcı imkanlar meydana çıxırdı. İfaçılıq fantaziyaının sərbəstliyi mühüm şərtlərdən biri idi. Amma ifaçı öz çıxışında nə qədər sərbəst idisə, bir o qədər də ifaçılıq normalarına tabe idi. Təzadlı səs-ahəng qarşılaşdırmalarının parlaqlığı və dərin əhəmiyyət kəsb edən incəlikləri xüsusən diqqətəlayiq olmuşdur.

Klavir musiqi yaradıcılığı öz çoxəsrlik tarixinə, səciyyəvi təlim metod və prinsiplərinə malik olmuşdur. XVIII əsrin ortaları və II yarısı bir sıra Avropa ölkələrində klavir musiqi ifaçılığı, pedaqogikası və nəzəriyyəsinin çiçəklənmə dövrü olmuşdur. Fransada - F.Kuperen, M.Sen-Lanber, Almaniyada - F.E.Bax, F.Marpurq, İngiltərədə - N.Paskuali, R.Folkner klavir pedaqogikası və ifaçılıq prinsiplərini təkmilləşdirmişlər.

XVIII əsrin II yarısında bir sıra Avropa ölkələrində olduğu kimi alman klavir ifaçılığı, pedaqogikası və nəzəriyyəsinin inkişafında da çiçəklənmə dövrüdür. Alətin tembr və mexaniki xüsusiyyətləri, səhsasili və çalğı texnikası alman Maarifçilik dövrünün estetik, nəzəri və praktiki aspektlərinin əsasını təşkil etmişdir.

Bu dövrün klavir ifaçılığının öyrənilməsi və interpretasiyası üçün autentik təmayül haqqında fikir irəli sürmək məqsədəuyğundur. [Zaslavskaya, 2009: 8] Alman klavir yaradıcılığı üzrə meydana çıxan risalələrdə qədim musiqinin ifası, artikulyasiyası, applikatura məsələləri, ornamentika və ifaçılıq təzi öz əksini tapmışdır.

Dahi İ.S.Baxdan sonra alman klavesin musiqisinin inkişafında onun ikinci oğlu Karl Filipp Emanuel Baxın (1714-1788) adını çəkmək lazımdır. Məhz F.E.Baxın sayəsində Y.Haydn, V.A.Motsart və L.Bethoven yaradıcılığında zirvəyə ucalan instrumental musiqinin klassik



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

formaları təşəkkül tapmışdır. Filipp Emanuel Baxın bütün fəaliyyəti musiqi tarixində yeni-yeni yolların meydana çıxdığı keçid dövrünə təsadüf etmişdir.

Haydn, Motsart və Bethoven kimi dahi bəstəkarların tükənməz musiqi ideyalarına yol açan qədim klavişli alətlərin virtuoz ifaçısı və bəstəkarı Karl Filipp Emanuel Baxın musiqisini dinləyərkən dahi İ.S.Baxın nailiyyətlərindən bəhrələnmək öz dəst-xəttini yaratmasını yəqin etmək mümkündür.

F.E.Baxın instrumental yaradıcılığı kifayət qədər genişdir. Burada sadə tədris pyeslərindən tutmuş iri, inkişafı konsertlərə rast gəlinir. Üslub baxımdan burada zəriflik, qəşənglik, incəlik, gözəllik bir vəhdət təşkil edir.

Baxın dahi varisinin klavir yaradıcılığını araşdırdıqda onun instruktiv-təlim xarakterli pyeslərinin o zaman dəbdə olan tayfel-klavir alətində ifa olunması aydın olur. [//<https://www.belcanto.ru/07020104.html>] 1780-cı illərdə Londonda düzəldilən bu alət masayabənzər düzbucaqlı şəklində idi. Lakin bu alətlə yanaşı F.E.Bax hammer-klavirdə ifa üçün də əsərlər yazmışdır. Onun bu alət üçün yazdığı klavir sonataları klassik sonatanın atası hesab olunur. Harmoniya, faktura üsulları, ştrix növbələşmələri baxımdan zəngin olan bu sonatalar musiqi tarixində Y.Haydn və V.A.Motsart sonatalarından əvvəl meydana gəlmişdir. Bu gün bu klavir sonatalar ifaçılar tərəfindən nadir hallarda ifa edilir.

Klavişli alətlər içərisində sakit və zərif səslənməyə malik olan klavikordda (bəzən isə tayfel-klavirdə) F.E.Baxın əsas etibarilə Do-major Fantaziyası ifa olunur. Bu əsər klavesin ifaçılarına özünün autentik mötəbər üslubu, gözənilməz modulyasiyaları və kompozisiya ideyaları ilə yaxşı tanışdır.

Karl Filipp Emanuel Baxın klavir yaradıcılığını yüksək qiymətləndirən L.Bethoven məktubların birində (26 iyul 1809) belə yazmışdır: “Emanuel Baxın əsərlərinin içərisində elə nümunələr vardır ki, hər bir sənətkara həm yüksək zövq bəxş edir, həm də onun sənətkar kimi inkişafı üçün geniş tədqiqat materialına çevrilir”. [//https://www.belcanto.ru/bach_kf.html]

Müasirləri Filipp Emanuel Baxın klavir musiqisi qarşısında xidmətlərini onun ifadəli və təsirli üslubunda görürdülər. Belə ki, onun fa minor Sonatasında “Tufan və təzyiq” cərəyanının bədii ideyaları hiss olunurdu. Sonata və fantaziyaların hərarətli və eyni zamanda zərif improvizəli üslubu, ekspressiv tərzisi isə dinləyiciləri rıqqətə gətirirdi.

Filipp Emanuel Bax çoxsaylı instrumental əsərlərin müəllifi olmuşdur. Bunlardan klavir üçün sonatalar və konsertlər xüsusilə qeyd olunmalıdır. Filipp Emanuel Bax dahi atasının həqiqi mənada həm layiqli tələbəsi və həm də istedadlı davamçısı idi. Dahi İ.S.Baxın vəfatından sonra oğlu onun bütün əlyazmalarını qayğı ilə qoruyub saxlamışdı.

F.E.Baxın yaradıcılıq nailiyyətlərinin başlanğıcı 1742-44-cü illərə təsadüf edir. Bu müddət ərzində F.E.Bax klavesin üçün 12 sonata bəstələyir. Qeyd edək ki, bu klavesin sonataları içərisində «Прусские» və «Вюртембергские» adı ilə tanınan sonatalar daha çox məşhurdur. Həmin dövrdə meydana çıxan maraqlı əsərlərdən bir neçə klavesin konsertlərinin adını çəkmək olar.

1755-1765-ci illər ərzində F.E.Bax o dövrdə mövcud olan müxtəlif janrlarda əsərlər yazmışdır. O, məhsuldar çalışaraq 200-ə yaxın sonata, klavesin üçün pyeslər, 19 simfoniya, 30 trio, klavesin üçün 12 sonatina, klavesin üçün 50-yə yaxın konsert bəstələmişdir. Baxın bu dövrdə meydana gətirdiyi vokal əsərləri də maraqlı doğurur. Bunlardan kantata və oratoriyaları qeyd etmək olar. Həm də vurğulamaq lazımdır ki, F.E.Baxın vokal əsərlərində V.A.Motsartın vokal üslubunu qabaqlayan və hazırlayan bir sıra xüsusiyyətləri görmək mümkündür.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Qeyd etmək lazımdır ki, F.E.Bax öz yaradıcılığında klavir sonataların yaradılmasına böyük əhəmiyyət verirdi. Onun klavir sonatalarına parlaq obrazlılıq, yaradıcılıq cəhətdən sərbəst improvizəlilik, lirik kantilenalı melodika xasdır.

Filipp Emanuel Bax Almaniyanın Berlin şəhərinin ziyalı təbəqəsinə mənsub idi. Onun adı Berlinin mötəbər musiqiçi - alimləri (İ.Kirnberger, F.Marpurq), yazıçı və filosofları (Q.Lessinq, X.Krauze) ilə bir cərgədə çəkilirdi. Bax öz çevrəsində həmçinin musiqili-nəzəri tədqiqat işinin müəllifi kimi tanınmışdı. 1753-1762-ci illərdə o, klavir ifaçılığına dair risalə yazmışdır və bu elmi əsərində öz zəngin təcrübəsi ilə bölüşmüşdür. Baxın müasirlərindən biri Ç.Berni qeyd edirdi ki, “Musiqi əsərlərinin patetik və ağır hissələrində F.E.Bax uzanan səsə ifadəlilik verməkdə əsl ustalığı nümayiş etdirirdi. Alətdən belə bir ifadəliliyi yalnız o əldə edə bilirdi”. [//https://www.belcanto.ru/bach_kf.html]

F.E.Baxın klavesində tətbiq etdiyi tembr və registr qarşılaşdırmalarının rəngarəngliyindən, müxtəlifliyindən geniş söz açmaq olar. Burada olan müxtəlif tembr qarşılaşdırmalarında alətin spesifikasiyini müəyyən edən bir sıra orijinal keyfiyyətlər üzə çıxır.

F.E.Baxın klavesin musiqisinin orijinal xüsusiyyətlərdən biri də metr-ritm məsələsidir. Instrumental ritm epizodlarının doğurduğu vəzn zənginliyi və mürəkkəbliyi başlıca ifaçılıq priyomlarından biri sayıla bilər. Bütün bunlar F.E.Baxın klavesin musiqisini XVIII əsr instrumental ifaçılığının ayrılmaz bir hissəsi kimi müəyyən edir.

Qeyd etmək ki, bu gün hamıya məlum olan “klavier” sözünün ətrafında o dövrlər müəyyən mənada dolaşılıq hökm sürürdü. “İ.S.Baxın “Yaxşı temperasiya olunmuş klavir” silsiləsinin ingiliscə səslənməsi “The Well tempered Clavichord” idisə, fransızca “Le Clavecin bien tempere” adlanırdı. O zamanlar geniş intişar tapan “clavecin” fransız sözü, “cembalo” italyan sözü kimi məşhur idi. Bu sözlər təkcə “klavesin” ifadə etmirdi, həm də geniş mənada “klavişli alət” demək idi və almanca “klavier” sözü ilə eynilik təşkil edirdi. Beləliklə, XVIII əsrdə tez-tez təsadüf olunan “per il cembalo”, yaxud “pour le clavecin” təkcə klavesin üçün yazılmış əsər demək deyildi. Bu, o qədər də geniş yayılmış fakt deyil, musiqi ictimaiyyətinə az məlumdur”. [Abdullayeva, 2015]

XVIII əsrdə Almaniya instrumental musiqinin bir çox janrı və formalarının inkişafı bu sahədəki novator axtarışları ilə nəticələnərək, musiqidə görkəmli əsərlərin meydana çıxmasına səbəb olur. Alman klavesin ustaları instrumental musiqiyə böyük həvəs göstərirdilər və klavir üçün gözəl əsərlər meydana gətirirdilər. Yaranan görkəmli sənət nümunələri o dövrün Alman klavir musiqisini və konsert həyatını bir çox mənada zənginləşdirmişdir. XVIII əsrin Alman klavir musiqisində konsert janrı kimi təsdiqini tapan bir sıra musiqi janrı və formalarının şöhrəti klavir musiqisinin vətəni olan İtaliya və eyni zamanda Fransa kimi ölkələrin bədii nailiyyətləri ilə bir cərgədə dururdu.

Çoxəsrlik tarixə malik olan və parlaq ifaçılıq təcrübəsi ilə diqqəti cəlb edən alman klavesin musiqisinin obrazlı-emosional aləmini hərtərəfli təcəssüm etdirmək üçün klavesinin imkanları geniş tədqiq olunmalıdır. Çünki XVIII əsrin alman klavir didaktikası özünəməxsus ifaçılıq prinsiplərinə malik olmuşdur. Əsasən improvizasiya üslubu üzərində qurulan alman klavesin ifaçılığında ifaçıdan yaradıcılıq bacarığı tələb olunmuşdur. Klavesin alətinin zənginliyi hər şeydən əvvəl belə bir bacarıqla, yüksək istedadla şərtlənmişdir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

1. Заславская П. Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века. Автореф.дис. на соиск. уч.ст.канд.иск. Санкт-Петербург, 2009, с.8
2. Кривицкая Е.Алексей Любимов: властелин клавишных инструментов // <https://www.belcanto.ru/07020104.html>
3. Чехович Д. Карл Филипп Эмануэль Бах / Carl Philipp Emanuel Bach // https://www.belcanto.ru/bach_kf.html
4. Abdullayeva X. Klavir musiqi tarixi və ifaçılığ (Dərs vəsaiti), Bakı, 2015
5. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики (вступит. статья, в изд.: Бах К. Ф. Э., Избр. соч. для фп.), М. - Л., 1947
6. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI - XVIII веков, Л., 1960



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

PATRIYOTLARDA “TU PİŞKEŞ” GELENEĞİ

Seren ERAVCI* & Arda Eravcı** & Bahar AKSOY***

Özet

Kendilerine, kelime anlamı “vatansever” olan Patriyot adı verilen topluluk 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşmasına ek olarak yapılan sözleşme ile yürürlüğe giren nüfus değişimi dolayısıyla başta Trakya olmak üzere Türkiye’nin çeşitli bölgelerine göç etmiş ve yerleşmişlerdir. Bu topluluğun günümüzde halen yaşatmaya devam ettiği “Tu Pişkeş” isimli müzik, dans ve teatral öğeler içeren bir düğün geleneği bulunmaktadır. Eski Rumca olarak da adlandırılan Patriyotçada bu isimle anılan gelenek, aslen Farsça kökenli ve “hediye, armağan, hibe” anlamlarına gelen “pişkeş” kelimesinden bu ismini almıştır. Çalışmanın başlıca amacı “Tu Pişkeş” geleneğinin tarihsel sürecinin ve içerdiği tüm öğelerin ortaya konulmasıdır. Bu bağlamda, yukarıda bahsi geçen geleneği geçmişte gerçekleştirmiş ya da halen günümüzde devam ettirmekte olan Patriyot kökenli kişiler ile karşılıklı görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma içerisinde “Tu Pişkeş” geleneğine dair kaynak kişilerden elde edilen sözlü, işitsel ve görsel bulgular derlenerek bir bütün içerisinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Patriyotlar, gelenek, Tu Pişkeş.

“TU PISHKASH” TRADITION AT PATRIOTS

Abstract

The community, which is called Patriots, literally "patriotic", migrated to various regions of Turkey, especially Thrace, due to the population change that took effect by the agreement signed in addition to the Lausanne Treaty, which is signed in 1923. This community has a tradition called "Tu Pishkash", which includes music, dance and theatrical elements, which still continues today. The tradition, which is referred to by this name in Patriotic language, which is also known as Old Greek, was originally Persian and got its name from the word "pishkash", which means "gift, grant". The main purpose of the study is to reveal the historical process of the "Tu Pishkash" tradition and all its elements. In this context, mutual interviews were held with people of Patriotic origin who have realized the above-mentioned tradition in the past or are still continuing it today. In this study, the verbal, auditory and visual findings obtained from the source people regarding the tradition of "Tu Pishkash" were compiled and presented as a whole.

Keywords: Patriots, tradition, Tu Pishkash.

GİRİŞ

Geç dönem Latince “patriota” ve Yunanca “patriotes” (πατριώτες) kelimelerinden türemiş olan (www.etymonline.com, 01.06.2021) Patriyot kelimesinin bugünkü Türkçede “yurtsever, vatanperver” anlamlarına geldiği bilinmektedir (sozluk.tdk.gov.tr, 01.06.2021). Lozan Mübadelesi ile günümüz Yunanistan topraklarından göç eden Patriyotların kullandıkları ve “Patriyotça” olarak adlandırdıkları ana dilleri aslında Rumca dilinin bir lehçesi olduğu tespit edilmiştir (Dalay, 2015:18). Türkiye’nin pek çok farklı bölgesinde, ilinde, beldesinde Yunanistan’ın farklı yerlerinden göç etmiş ve Türkiye’ye yerleşmiş mübadil ailelerin bulunduğu bilinmektedir. Mübadeleyi gerçekleştiren Patriyot ailelerinin bir kısmı, (günümüzde asıl mübadillerin yaşayanlarının sayısı oldukça azdır, dolayısıyla çocukları ve torunları ile görüşmeler yapılmıştır.) kendilerini “Selanik Göçmenleri” olarak adlandırmaktadırlar. Bu adlandırma çok da doğru bulunmamaktadır. Sebebi ise, mübadele sırasında mübadillerin Selanik’ten “topluca” göç etmeleridir. Yani Selanik dışında yaşayan

* Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı. E-Posta: seren.eravci@giresun.edu.tr

** Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı. E-Posta: arda.eravci@giresun.edu.tr

*** E-Posta: baharr.aksoy@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

aileler de Selanik'e gelmiş ve Oradan bugünkü Türkiye topraklarına göç etmişlerdir. Dolayısıyla her Patriyot kökenli bireyin aslında Selanik göçmeni olarak adlandırılmaması gerektiği saptanmıştır.

Yerel halk tarafından Patriyot olarak adlandırılan topluluğun bir kısmı, zamanın Osmanlı Devleti'ne bağlı Manastır vilayetinin Serfiçe Sancağı hudutları içerisinde yer alan Naslıç ve Grebne kasabasından göç etmiş iken diğer bir kısmı ise balkanlarda yer alan farklı yerleşim yerlerinden göç etmişlerdir. Mübadele süreci esnasında büyük bir kısmı Büyükçekmece'den Tekirdağ'a kadar uzanan kıyı köy ve kasabalarına yerleştirilmişler iken kalan diğer kısım ise Trakya içlerine, Anadolu'da Manisa, Samsun, Sivas, Bingöl ve Aydın gibi şehirlere de dağılmışlardır (Dalay, 2015:18).

Patriyotların başlıca özellikleri Türk kökenli ve Müslüman olmalarıdır. Rumeli'den Anadolu'ya yüzyıllar önce geldikleri ve yüzyıllarca burada yaşadıkları için dilleri değişime uğramış olsa da dinlerini korumayı başarmışlardır.

PATRIYOTLARIN EĞLENCE KÜLTÜRÜ

Patriyotların eğlence kültürleri Anadolu coğrafyasında yaşayan diğer etnik topluluklar ile genel seyir olarak bir hayli benzerlik göstermektedir. Kız isteme, söz töreni, nişan töreni, kına gecesi ve düğün gibi gelenekler Patriyotlarda da gerçekleştirilmektedir.

Bu törenlerin yanı sıra Patriyotlarda; Pita gecesi ve Tu Pişkeş törenleri gibi bu etnik topluluğa has bazı eğlence etkinlikleri bulunmaktadır. Pita geceleri geçmiş dönemlerde komşu ve akrabalar ile birlikte ev veya bahçede kurulan sofralarda Patriyot böreği olarak da bilinen "Pita" adı verilen yiyecek eşliğinde kutlanılırken, günümüzde bu eğlence düğün salonlarında yılda bir veya iki kez gerçekleştirilmektedir. Kadın ve erkeklerin bir arada olduğu bu eğlencede Patriyotça türküler söylenerek danslar edilir (Dalay ile kişisel görüşme, 05.05.2021).

TU PIŞKEŞ GELENEĞİ

Patriyot topluluklarının en özgün geleneklerinden birisi olan Tu Pişkeş geleneği ise evlilik düğünü ile bağlantılı olarak gerçekleştirilen bir gelenektir. Düğünün öncesinde gerçekleştirilen kına gecesinin ardından düğünden önce bu gelenek gerçekleştirilmektedir. "Pişkeş" in kelime anlamı Farsçada "hediye, armağan" anlamına gelmektedir (Develioğlu, 1992:1040). Bu geleneğin gerçekleştirilmesi doğrultusunda kına gecesi töreninin bitmesinin ardından damat tarafı kız tarafının yaşadığı mahalleye gitmektedir. Bu ziyaret, müzisyenler ve damadın akrabaları ve arkadaşlarından oluşan kalabalık bir grup halinde gerçekleştirilmektedir. Yol boyunca Periyotça türküler söylenir. Kız tarafının yaşadığı evin önüne varınca ise Tu Pişkeş isimli türkü söylenmektedir. Bu türküde kız tarafından birinin ismi söylenir ve hediye yani pişkeş alınmaya kadar bu türkü söylenmeye devam edilir. Pişkeş alınca ise yine aynı türküde kız tarafından başka birinden pişkeş istenmektedir. Kız tarafının mahallesine gerçekleştirilen bu ziyarette anne ve babadan başlanarak komşulara kadar herkesten pişkeş istenmektedir. Pişkeş alınan kişinin akrabalık derecesi ne kadar yakın ise alınan pişkeşin değeri ve pahası da buna doğru orantılı olarak artmaktadır. Damat tarafı gelin evine pişkeş istemeye giderken Patriyotların geleneksel tatlılarından en bilineni olan "Pandispanya" tatlısını bir tepsi içerisinde süslenmiş halde götürmektedirler. Toplanan pişkeşler canlı hayvan, kuru bakliyat, meyve, içecek vb. gıdalardan oluşmaktadır. Tu pişkeş töreninin gerçekleşeceği mahallede bu törenin olacağından haberdar olan mahalle sakinleri hazırlıksız yakalanmamak adına takdim edecekleri pişkeşleri ziyaretçiler gelmeden önce hazır etmektedirler. Aksi takdirde pişkeş türküsü pişkeş alınana kadar her tekrarda daha da



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

yükselen sesler ile devam ettirilmektedir. Toplanan pişkeşler damadın yaşadığı eve getirildikten sonra burada gün ağaruncaya kadar tüketilmektedir. Aynı şekilde damat tarafı Pişkeş törenini tamamlayıp evlerine döndükten sonra da bu defa kız tarafı damat tarafının mahalline pişkeş istemeye gitmektedir. Pişkeş töreni sebebi ile kına gecesi ve düğün günü arasında bir veya iki gün istirahat için ara verilir (Kanburoğlu ile kişisel görüşme, 05.05.2021).

Tu Pişkeş

Notaya Alan: Arda ERAVCI

Kaynaklar: Ali Rıza ALTINKESER
Filiz KANBUROĞLU

4

7

10

12 SON

a ku si si a

16 ku si si a ku si si ... e fen di tu piş keş ka le vu__ mi

21 na tu ka lu ru su__ mi ya tu__ ya tu tu piş keş tu pi ş keş ...

26 e fen di ta pi da kas in şa l lah in şal lah ta ma şa l lah

Şekil 28 - Tu Pişkeş Türküsünün Notası



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Yukarıda yer almakta olan Şekil 1’de Tu Pişkeş türküsünün notası yer almaktadır (Altınkeser ile kişisel görüşme, 04.05.2021) (Kanburoğlu ile kişisel görüşme, 05.05.2021). Tu Pişkeş adlı türkünün sözleri şu şekildedir.

Akusisi Akusisi
Akusisi ...Efendi/Hanım
Tu pişkeş kalevumi
Natu kalu rusumi
Yatu yatu tu pişkeş
Tu pişkeş...Efendi/Hanım
Tapi dakas inşallah
İnşallah ki maşallah

Patriyotça olan bu türkünün sözlerinin Türkçe karşılığı da aşağıdaki şekildedir.

Duyuyor musun? Duyuyor musun?
Duyuyor musun ...Efendi/Hanım
Pişkeşimizi isteriz
Hediyemizi almadan gitmeyiz/susmayız
Çocuklarından da gör inşallah
İnşallah maşallah (Kanburoğlu ile kişisel görüşme, 05.05.2021)

Aynı oyun adımlarından ve ritmik kalıp olarak da aynı olan birçok oyun Türkiye Trakyası’nın farklı bölgelerinde de oynanmaktadır. Bunlara örnek olarak da Peresayna, Ali Paşa, Maçkadana, Arapça gibi oyunlar gösterilebilir.

Günümüzde ise Tu Pişkeş geleneğinin yok olmaya yüz tuttuğu görülmektedir. Bu geleneğin yok olma sebebi yapılan alan araştırmasında kaynak kişilere sorulduğunda dışarı yapılan (Patriyotlar arası olmayan) evlilikler ve köylerden kentlere doğru yapılan göçler başlıca sebepler olarak gösterilmiştir (Dalay ile kişisel görüşme, 05.05.2021). Geçmiş yıllarda Patriyot olan bir bireyin sadece Patriyot olan birisi ile evlenebildiği aksi şekilde gerçekleşecek bir evliliğe kesinlikle izin verilmediği ve topluluk tarafından bu tür evliliklerin onay görmediği söylenmektedir (Kanburoğlu ile kişisel görüşme, 05.05.2021). Fakat günümüzde genç nüfusun iş veya eğitim amaçlı olarak köylerden ayrılması ve dolayısıyla farklı yerleşim yerlerinde yaşayan ve farklı etnik kökene sahip bireyler ile evlenebilmelerinden ötürü bu tören artık gerçekleştirilmesi pek de mümkün olmayan bir gelenek haline gelmiştir. Örneğin İstanbul/Büyükçekmece’de yaşayan bir birey Ankara’da yaşayan biri ile evlendiğinde kına gecesinden sonra karşılıklı olarak pişkeş istenmesi mümkün olmadığı için bu gelenek haliyle gerçekleştirilememektedir.

Ancak Silivri’de Mübadil Otantik Halk Oyunları isimli bir grup tarafından geçtiğimiz yıllarda ilk defa sahnelenmiştir. Sahnelenme sırasından hem türkü oyuncular tarafından seslendirilmiş hem de çeşitli malzemeler ile bu tören canlandırılmaya çalışılmıştır (Kurtişoğlu ile kişisel görüşme, 05.05.2021).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Sonuç olarak yapılan alan araştırması sonucunda Patriyotların köklü bir geleneği olan “Tu Pişkeş” geleneğinin günümüzde yok olmaya yüz tuttuğu fakat özellikle halk oyunları sahnesine getirilmek suretiyle unutulmamasına ve yaşatılmasına çalışıldığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Altınkeser, A. R. (2021) Kişisel Görüşme. Görüşme Tarihi: 06 Mayıs 2021.

Dalay, S. (2015). *İstanbul ili Büyükçekmece ilçesi Celaliye Mahallesi'nde Yaşayan Patriyotların 1960'lardan Günümüze Düğün Gelenekleri* [Yüksek Lisans Tezi: Fatih Üniversitesi]

Dalay, A. (2021). Kişisel Görüşme. Görüşme Tarihi: 05 Mayıs 2021.

Douglas Harper. Patriot. *Online Etymology Dictionary*. Erişim Tarihi: 01 Haziran 2021. [https:// www.etymonline.com/word/patriot](https://www.etymonline.com/word/patriot)

Develioğlu, F. (1992) *Osmanlıca-Türkçe Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Kanburoğlu, F. (2021). Kişisel Görüşme. Görüşme Tarihi: 05 Mayıs 2021.

Kurtişoğlu, B. (2021). Kişisel Görüşme. Görüşme Tarihi: 05 Mayıs 2021.

Türk Dil Kurumu. Patriyot. *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*. Erişim Tarihi: 01 Haziran 2021. <https://sozluk.tdk.gov.tr/>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İSTİKLAL MARŞI'NIN ÖĞRETİMİNDE MÜZİKOGRAM TEKNİĞİNİN KULLANIMI

Sevan NART* & Evrim ONAY**

Özet

12 Mart 1921'de Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal marşı olarak kabul edilmiş olan İstiklal Marşı, MDÖP'de (Müzik Dersi Öğretim Programı) öncelikli olarak öğretilmesi hedeflenen marşların başında gelmektedir. Ancak gerek prozodisi, gerekse melodik ve ritmik yapısı, marşın öğrenilmesini ve öğretilmesini güçleştirmektedir. Bu çalışmanın amacı, MDÖP'nin ilgili hedefleri doğrultusunda İstiklâl Marşı'nın daha etkili ve kolay öğretimine katkı sağlayabilecek müzikogram tekniğinin kullanımına yönelik bir öneri sunmaktır.

1970'lerin başında Jos Wuytack tarafından geliştirilen Aktif Müzik Dinleme yaklaşımının temel unsurlarından biri olan müzikogram tekniği, bir müzik eserini aktif olarak dinlemeye ve eserin tüm müzikal unsurlarını grafiksel bir ifadelendirme tekniği ile analiz etmeye dayanır. Alanyazında daha çok sözsüz müzik eserlerinin kullanıldığı ve grafik, şema gibi görsellerin yanı sıra hareket, dans, beden perküsyonu, çalgı eşliği gibi etkinliklerle birlikte uygulandığı görülen bu tekniğin, İstiklal Marşının öğretiminde karşılaşılan güçlüklerin aşılmasında etkili bir yöntem olarak kullanılabilirliği düşünülmektedir.

Bu düşünceden hareketle, tarama modeline dayalı betimsel bir yöntemle gerçekleştirilen bu çalışmada, İstiklal Marşına ilişkin MDÖP'da yer alan müziksel kazanımların (dinleme/çalma/söyleme) gerçekleştirilebilmesi için faydalı olacağı düşünülen müzikogram tekniği ve bu tekniğin nasıl kullanılabilirliğine yönelik tanım, açıklama, özgün örnek ve önerilere yer verilmiştir.

Bu çalışmanın, Türk müzik eğitiminde oldukça yeni bir kavram olan müzikogram tekniğinin, müzik öğretiminin ana konularından biri olan milli marşımızın öğretilmesinde kullanılabilirliğine yönelik eğitimcilere yararlı bir kaynak oluşturacağı; ayrıca alanda yapılacak yeni araştırmalara da ışık tutacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, İstiklal Marşı'nın öğretilmesi, müzikal dinleme, aktif müzik dinleme yaklaşımı, musica activa, müzikogram.

UTILIZING MUSICOGRAM TECHNIQUE IN TEACHING THE NATIONAL ANTHEM

Abstract

İstiklal Marşı, which was accepted as the national anthem of the Republic of Turkey on March 12, 1921, is one of the anthems that are primarily aimed to be taught in MLC (Music Lesson Curriculum). However, both its prosodic, melodic and rhythmic structure, it is really very difficult to teach and sing correctly. The purpose of this study is to suggest the musicogram technique for teaching the Turkish National Anthem, which is one of the objectives of MLC.

The musicogram technique (the basic component of the Active Music Listening approach) developed by Jos Wuytack in the early 1970s and it is a kind of musical analyze method, based on listening and analyzing the music pieces using a graphical expression technique. This technique is used for active listening and analyzing mostly instrumental music pieces and includes applications such as drawing some kind of figures, graphics or diagrams as well as transferring them in to movement, body percussion and instruments. All these applications can be effective for overcoming the difficulties of teaching the Turkish National Anthem.

From this point of view, the descriptive survey method is used to establish the musicogram technique which is considered to be useful for teaching the musical achievements (listening / playing / singing) related to the Turkish National Anthem in the MLC and original examples and suggestions will be offered.

* Dr. Öğretim Üyesi, Bartın Üniversitesi, sevanart@bartin.edu.tr

** Dr. Öğretim Üyesi, TED Üniversitesi, evrimonay@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

This study will provide a useful resource for educators for using the musicogram technique, which is a very new concept in Turkish music education, especially for teaching our national anthem. And it will also shed light on new researches.

Keywords: Music education, teaching the National Anthem, musical audition, active music listening approach, musica activa, musicogram.

Giriş

Türk Milli Eğitiminin genel amaçlarında ve tüm alan derslerinin amaçlarında görüldüğü üzere İlköğretim Seviyesindeki Müzik Eğitimi derslerinin genel amaçları içerisinde de öğrencilerin müzik yoluyla; ulusal ve uluslararası kültürleri tanıyan, vatan ve millet sevgisine sahip; çevresindeki olaylara, değişim ve gelişmelere duyarlı bireyler olarak yetişmelerini sağlamak amaçlanmaktadır. Bu amaçlara yönelik olarak “öğrencilerin, İstiklâl Marşı başta olmak üzere millî marşlarımızı özüne uygun olarak seslendirmelerini sağlamak” maddesi bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

Ulusal marşı, bir milletin asırlar boyunca biriken milli duygu ve değerlerinin söz ve müzikle birleşerek oluşturduğu ortak bir değer olarak betimleyen Sonsel ve Bilgin (2019) ulusal marşların, bir milletin her ferdince bilinmesi gerektiğini vurgulamakta ve çocukluk çağından itibaren öğrenilmesi ve benimsenmesinin önemine dikkati çekmektedir (s. 1829). Her milletin ulusal kimliği, ulusal marşlarının gerek sözlerine gerekse müziğine yansır. Devlet marşları, milletlerin varoluş mücadelesinin ve karakteristik özelliklerinin destansı bir biçimde işlenmesiyle vücut bulur (Arık, 2010, s. 80).

Bilgin’in (2012) makalesinde ifade ettiği gibi Kurtuluş Savaşında verilen milli mücadelenin kahramanlık, cesaret ve ümit dolu hikayesi, Mehmet Akif Ersoy’un İstiklal Marşı şiirinde duygu dolu destansı bir dille anlatılmaktadır. Her bir kıtada milli, manevi değerler ve dini inançlar dengeli ve birbirleriyle uyumlu bir şekilde kullanılmış ve zengin bir dille ifade edilmiştir. Öyle ki Bilgin “Milli mücadelede Türk milletinin duyduğu heyecan, taşıdığı ümit ve imanı İstiklal Marşından daha iyi dile getiren bir şiir yoktur” demektedir (Bilgin, 2012: 25). Tay ve Nalçacı (2020) İstiklâl Marşı’mızda yer alan değerleri bayrak sevgisi, bağımsızlık, inanç, cesaret, sorumluluk, vatanseverlik, şehitlik, özgürlük, milliyetçilik ve duyarlılık olarak sıralarken, Zavotçu (2017) da şiirde yer alan özgürlük /bağımsızlık (hürriyet, istiklal); yiğitlik ve kahramanlık (cesaret); bayrak, vatan ve millet sevgisi ile din ve iman tutkusu gibi kavramların Türk milletiyle özdeşleştiğini belirtmektedir. Her iki çalışmada da İstiklal Marşının içerdiği bu değer ve kavramların Türk Milletinin karakteristik özelliklerini betimlediği/yansıttığı ifade edilmektedir. Tüm bu değer ve kavramlar, 12 Mart 1921’de Türkiye Cumhuriyeti’nin ulusal marşı olarak kabul edilmiş olan İstiklal Marşımız yoluyla Türk Milli Eğitiminin her kademesinde sözel dersler olarak tanımlayabileceğimiz Hayat Bilgisi, Sosyal Bilgiler, Türkçe, Din kültürü ve Ahlak bilgisi gibi ilgili derslerde öğrencilere kazandırılmaktadır.

Ancak, marşa ilişkin müziksel kazanımlar söz konusu olduğunda, MDÖP’da öncelikli olarak öğretilmesi hedeflenen marşlardan biri olmasına rağmen İstiklal Marşımızın müziksel yapısı gereği etkili ve tam öğretilmediği görülmektedir. Kabulünden çok sonra 1930⁵⁴ yılında Zeki Üngör’ün bestesi ile seslendirilmeye başlanan İstiklal Marşı, günümüze kadar pek çok müzik

⁵⁴ 1930 senesine kadar Türkiye Cumhuriyeti resmi ulusal marşı Ali Rifat Çağatay’ın marşı olarak kalmış, bu marş okullarda, resmî tören ve topluluklarda söylenip çalınmış, 1930 senesinde ise Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefi Zeki Üngör’ün bestesi, resmî ulusal marş olarak kabul edilmiştir (Çetin, 2012, s. 22)



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

eğitimsi tarafından, ses sınırları (içerdiği ses aralığı), yazıldığı ton ve prozodi bakımından öğretilmesi ve söylenmesi zor bir eser olarak kabul edilmekte ve eleştirilmektedir. Sonsel ve Bilgin (2019: 1834) bestenin nasıl ortaya çıktığını açıkladıkları bir paragrafta, marşın bu özelliğine de dikkat çekmektedirler:

Bugün hala Zeki Üngör'ün bestesi ses aralığının çok geniş olması ve prozodi açısından oldukça kural dışı olması sebebi ile eleştirilmektedir. Günsel (1990) Zeki Üngör'e ait İstiklal Marşı için "Her güzel şiir "marş" olamaz. Bir şiirin marş olarak bestelenebilmesi için kalıp ve hece sayılarının bütün şiirde eşit, durak yerlerinin ise her mısradaki aynı olması gerekmektedir. Ne yazık ki bütün coşkusuna karşın, İstiklâl Marşımızın güftesi bu özellikleri taşımamaktadır. İşte bu yüzden de ne kadar beste yapılırsa yapılsın, kim tarafından bestelenirse bestelensin, İstiklâl Marşımızın güftesi "prozodi hataları"na kaçınılmaz biçimde yol açacaktır" eleştirisini getirmiştir. ...Zeki Üngör, İstiklal Marşı bestesini Ersoy'un sözleri üzerine bestelememiş, İzmir'in kurtuluşu üzerine kapıldığı coşku ile bestelemiş ve bir zafer marşı olarak planlamıştır. İki gün üzerinde çalıştığı bu besteyi o dönem Viyana Konservatuvar Müdürü'ne yollamış ve çok özgün yorumunu almıştır. Ersoy'un şiirinin marş olarak kabulünden sonra elindeki bu zafer melodisini Ersoy'un şiiri ile birleştirmiştir (Çağbayır, 2016, s. 285-289). 1930 senesine kadar Türkiye Cumhuriyeti resmi ulusal marşı Ali Rifat Çağatay'ın marşı olarak kalmış, bu marş okullarda, resmî tören ve topluluklarda söylenip çalınmış, 1930 senesinde ise Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefi Zeki Üngör'ün bestesi, resmî ulusal marş olarak kabul edilmiştir (Çetin, 2012, s. 22)

İstiklal Marşımız temel eğitimin ve müzik eğitiminin ilk basamağında öğrenilen/öğretilen ilk marştır. İlköğretim boyunca hafta tatilleri başlangıcı ve bitimindeki bayrak törenlerinde, milli bayramlar, anma ve kutlama gibi törenlerde İstiklal Marşı toplu bir şekilde "seslendirilmektedir". Buna rağmen bugün eğitim öğretim hayatını tamamlamış, profesyonel müzik eğitimi almamış olsun olmasın yetişkin bireylerin çoğunun ulusal marşımızı doğru ve temiz seslendiremediği görülmektedir.

Ne yazık ki Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan her bireyin bilmesi ve özüne uygun olarak seslendirebilmesi gereken İstiklal Marşının öğretiminde ve öğreniminde sorunlar yaşanmaktadır. Bu sorunların büyük bir kısmı Marşın müziksel yapısından kaynaklanmaktadır. Bu araştırmanın çıkış noktası da ulusal marşımızın öğretiminde ve öğreniminde yaşanan zorluklara rağmen uygulamada bu zorlukların nasıl aşılacağına ilişkin alanda başvurulacak herhangi bir kaynağın, yöntemin bulunmamasıdır. Bu alanda yararlanılabilecek bir materyal sunma düşüncesi bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde etkili olmuştur.

İstiklal Marşının öğretimi konusu, ilköğretim ders kitaplarında 1. sınıftan 4. sınıfa kadar "Ulusal Marşımıza Saygı" başlığı altında, şiir metninin içerdiği kavramların, değerlerin öğretilmesi ile sınırlı tutulmuştur. İstiklal Marşının müziksel öğretimi ya da seslendirilmesine yönelik etkinliklere nota öğretimine geçilen 4. Sınıf Müzik Dersi Çalışma Kitabında "İstiklal Marşı'mızı Doğru Söyleyelim" başlığı ile yer verilmiştir. Marşın öğrenimine ilişkin tüm müziksel kazanımların ise 4. Sınıf Müzik Dersi Çalışma Kitabında yer aldığı ancak bu kazanımlarla ilişkili etkinliklerin dinleme ve duyduğunu tekrar etme çalışmalarından öteye geçmediği görülmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Araştırma sürecinde telefon ve elektronik posta yoluyla özel görüşme yapılan çeşitli müzik eğitimcileri İstiklal Marşının müziksel yapısından kaynaklı sorunlar nedeniyle öğretilmesinin ve öğrenilmesinin bir ya da üç dersle mümkün olamayacağı; en etkili yöntemin marşın bol bol dinletilmesi olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. İşte bu noktada da müzik öğretiminde etkili dinleme eğitimi nasıl yapılır sorusu araştırmamıza yön vermiştir. Etkili dinlemeden bahsederken öncelikle dinleme ve işitme/duyma eylemleri arasındaki farkı açıklamak yerinde olacaktır. İşitme istem dışı gerçekleşen fiziksel bir durumken dinleme bilinçli bir faaliyettir. Dinlemenin gerçekleşmesi için önce işitmenin gerçekleşmesi gerekir. Çeşitli kaynaklarda yapılan tanımlarda dinlemenin kısaca, duyu organları yoluyla alınması, algılanması ve anlaşılması süreci olduğu vurgulanmaktadır (Doğan vd., 2018: 81). Abramo'ya (2014) göre, işitme, sesleri algılamamanın pasif bir eylemidir, dinleme ise kişinin duydukları hakkında derinlemesine düşünmesini gerektirir. "Müziksel işitme"yi, "performans" olarak tanımlayan Bamberger (1994) de, bu sürecin, dinleyicinin müzikten anlam çıkarmak için gerçekleştirdiği aktif bir anlam oluşturma süreci olduğunu belirtmektedir. Özetlemek gerekirse dinlemek disiplin ve yoğunlaşma gerektiren bir iştir ve işitmekten çok daha fazla aktif olmayı gerektiren "bilinçli bir çaba" ile gerçekleşen bir anlamlandırma sürecidir. Modern Müzik eğitiminde uzun yıllardır kullanılagelen Aktif Müzik Dinleme Yaklaşımında (AMDY) ise dinleme "Aktif ve Pasif Dinleme" olarak iki farklı boyutta değerlendirilmiştir. Pasif dinleme, dinleme eyleminin basitçe gerçekleştirildiği, buna bağlı olarak başka bir eylemin yapılmasına gerek olmadığı veya izin verilmediği bir etkinliktir. Pasif dinleme eğer dinlenen müzik dinleyici için özel değilse, kayıtsızlığa, dikkatin dağılmasına ve umursamazlığa neden olabilir ve bunun sonucunda kazandırılması gereken bilgi de kaybolabilir. Oysa aktif işitme, eylem gerektirir. Müzik sadece dinlenmez, aynı zamanda bir tür hareketle eşlik edilir ve tamamlanır. Aktif dinlemeyi tamamlayan en yaygın eylemler, genellikle dans gibi hareket içeren veya dinleme ile aynı anda yapılan müzikal performans içeren (vokal veya çalgıyla eşlik etme vb.) eylemlerdir (Delegido, 2012:27).

Aktif Dinlemeyi temel alan AMDYde kullanılan en temel materyal Türkiye'de oldukça yeni olan müzikogram tekniğidir. En basit ve yalın tanımlamayla *Müzikogram*, sesin niteliklerini ve müziğin unsurlarını yansıtan bir şema veya alışılmadık grafiksel bir yazma tekniğidir (Clemente & Fornari & Mendes, 2017:2). Bir tür müzikal analiz yöntemi olan müzikogram, müziği aktif olarak dinleme ve grafiksel bir ifadelendirme tekniği ile analiz etmeye dayanır. Grafiksel ifadelendirmede farklı simgeler, resimler, şekiller ve çizgiler kullanılır (Boal & Wuytack, 2009:46). Müzikogram tekniğine ilişkin daha geniş bilgiye ilerideki paragraflarda "Müzik Eğitiminde Müzikogram" başlığı altında yer verilmiştir.

İlgili Araştırmalar

Alanyazında yer alan ilgili araştırma ve kaynaklar tarandığında bu çalışmanın konusuyla doğrudan ilgili olan bir yayına rastlanmamıştır. Bu nedenle kaynak taraması İstiklal Marşı, Kulaktan Şarkı Öğretimi, Müzik eğitiminde aktif dinleme ve Müzikogram tekniğinin kullanımı konu başlıkları altında yürütülmüştür. Yapılan çalışmaya katkısı olabilecek, konuyla en fazla ilgisi olabilecek yayınlara ise aşağıdaki paragraflarda kısaca yer verilmiştir. İnternet üzerinden yapılan araştırmada, İstiklal Marşının öğretimi ile ilişkili hiçbir bilimsel yayına rastlanmazken İstiklal Marşının şiirini edebi açıdan ele alıp inceleyen pek çok yayın bulunduğu görülmüştür (Tepebaşılı, 2005; Atasoy, 2010; Duran ve Torun, 2011; İşcan ve Şimşek, 2012; Arslan, 2013; Çetin, 2014; Zavotçu, 2017; Acar, 2018; Tay ve Nalçacı, 2020 vb.). Marşın müziksel analizine ilişkin ise beş çalışmaya ulaşılabilmektedir (Sağır, 2010; Bilgin ve Özay, 2010; Önal, 2017; Yaşar, 2018; Sonsel ve Bilgin, 2019).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Aydın, 2006 yılında bu çalışmanın problem durumunu destekleyecek nitelikte bir yüksek lisans araştırması gerçekleştirmiştir. Türkiye'deki ortaöğretim kurumlarında görev yapan öğretmenlerin İstiklal Marşı söyleme ve yönetmede karşılaştıkları problemlerin olup olmadığını saptamak amacıyla yapılan çalışmanın sonuçları, öğretmenlerin her iki konuda da problem yaşadıklarını ortaya koymuştur. Ancak çalışmada yalnızca durum tespiti yapıldığından, çalışmada marşın öğretimi ve yönetimi ile ilgili bilgilere, uygulama örneklerine yer verilmemiştir. Elde edilen bulgulara göre araştırmacı, okullarda İstiklal Marşının mutlaka müzik öğretmenleri tarafından söyletilip yönetilmesini ve hizmet içi seminerlerin düzenlenmesini önermektedir.

Sonsel ve Bilgin 2019'da yayınlanan araştırmalarında, Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal marşı olacak müziği seçmek için açılan yarışmaya katılarak, ön elemeyi geçmiş olan 10 eseri (İstiklal Marşı bestesini) tekseslilik/çokseslilik, tonalite/makam durumlarına, ölçü sayısı, ses sınırları ve bestelenen kıtalarının prozodi durumlarına göre incelemiş ve eğitim müziği niteliklerine uygunluk bakımından değerlendirmişlerdir. Buna göre, ulusal marşımız İstiklal Marşı'nın sol minör tonunda 4/4'lük ölçü sayısında bestelendiğini; ses sınırlarının Do#4 - Sol5 aralığında oldukça geniş bir ses aralığına sahip olduğu ve bu sebepten birçok müzik eğitimcisi tarafından eleştirildiğini belirtmişlerdir. Bununla birlikte araştırmacılar, incelenen tüm eserlerin ses sınırları bakımından zorlayıcı olduğunu; şiirin hece sayılarının eşit olmaması nedeniyle de bestecilerin prozodi kurallarını belli bir derece görmezden geldiğini saptamışlardır.

Yaşar (2018), İstiklal Marşı'nın bestelenmesinden, bestenin değişimine kadar geçen zaman dilimine tarihsel olduğu kadar müzikal değerlendirmeler ile de ışık tutmak amacıyla yaptığı çalışmada konuyla ilgili yapılan eleştirileri derlemiş ve ortaya koymuştur. Çalışmada İstiklal Marşı'nın müziksel eksikliklerini eleştirilmek yerine, marşın nasıl daha iyi öğretileceği ve seslendirileceği meselesine odaklanmanın önemli olduğu ve bu konuda yapılacak çalışmalara çokça ihtiyaç duyulduğu belirtilmektedir. Özellikle ilköğretim düzeyinden itibaren okullarda yalnızca marşın sözlerinin manasının kavratılmaya çalışılması, öğrencilerin kuru kuru ezber yaparak anlamını bilmedikleri bir şarkıyı vazife olsun diye bağıra bağıra söylemelerine mani olunması gerektiğinin altı çizilmektedir. Buna göre çalışmada şu öneriler sıralanmaktadır: Marşın sözleri eğitimciler tarafından tam olarak kavratıldıktan sonra kolay seslendirilebilecek bir tondaki kayıtlarla öğrencilerin seslendirmeleri sağlanmalı; marş seslendirilirken kelimelerin bölünmemesi gerektiği ve doğru nefes yerleri sürekli vurgulanmalı ve sürekli uygulama yapılması gereklidir. Yaşar İstiklal Marşının branş öğretmenleri (müzik öğretmenleri) tarafından öğretilmesi gerektiğini belirtmekte; branş öğretmeni sıkıntısı yaşanan il ve ilçelerde de marşın doğru seslendirilmesinin sağlanabilmesi için yirmi birinci yüzyıl olanaklarından yararlanılarak, ilgili kurumlarca hazırlanacak eğitim videolarının okullara dağıtılmasını önermektedir.

Müzik eğitiminde aktif müzik dinleme uygulamaları ve müzikogram tekniğinin kullanımına ilişkin sınırlı sayıdaki araştırmanın İspanyolca dilinde (İspanya'daki müzik eğitimi kurumlarında) yürütüldüğü görülmüştür.

Šulentić Begić ve Kujek (2017) 2016 yılında Osijek-Baranja ilçesinde bir ilkokulun ilk üç sınıfında bir araştırma gerçekleştirmiştir. Araştırmanın amacı, ilköğretimin ilk üç yılında ders içeriğinde ve müzik eğitimi ders kitaplarında müzik dinlemenin konular arasında ne ölçüde yer aldığını tespit etmektir. Araştırma bulguları, "Glazbeni Krug" [Müzik Çemberi] adlı ders kitabının yakından incelenmesiyle müzik dinlemenin tamamen odak bir etkinlik olmadığı doğrulanmıştır. Öğretmenler tarafından sınıfta en çok şarkı söyleme konusunun tercih edildiği



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

belirlenmiştir (çünkü ders kitaplarında da öyledir) ve dinleme konusu müzikal ve sanatsal amaçlı olarak görülmediği için odak etkinlik niteliği taşımadığı düşünülmektedir. Oysa, müzik zevki ve müziğe karşı eleştirel tutum ancak aktif müzik dinleme ile geliştirilebilir.

Kojima (2020) çalışmasında, çocukların müzik öğelerini ve yapılarını bireyselleştirilmiş bir şekilde dinlemelerine ve anlamalarına yardımcı olmak için müziğin görselleştirmesini ve bunun bir öğretim yöntemi olarak kullanmasına ilişkin bir öğretim yöntemi önerisi sunmuştur. Araştırmada, müzik derslerinde dinleme etkinliklerine rehberlik etmenin zor olduğu ve bireysel farklılıkların hesaba katılması gerektiği, dahası, öğretmenlerin çocukların sadece dinlemeye yönelik etkinliklerde müziği nasıl duyduklarını anlamalarının zor olduğu ifade edilmiştir. Buna göre önerilen yöntemin, çocukların renkler, geometrik şekiller ve semboller olarak temsil edilen müzikal özellikleri izlerken müzik dinlemelerini sağladığı ve müzik anlayışını desteklediği görülmüştür. Bununla birlikte bu yöntemle, çocukların kendilerini renkler, şekiller, çizgiler vb. ile ifade ederek müziği anlamalarına da olanak sağladıklarını ortaya koymuştur.

Delegido (2012) tarafından yapılan çalışmanın temel amacı müzikogramların içerdiği müzikal unsurları incelemektir. Müzikogram, öğrencilerin dinleme etkinliklerinde çalınan müziği takip etmesini sağlayan bir eğitim aracıdır. Araştırmanın içeriğini İlköğretim Müzik Dersi öğretim programında yer alan ve dinleme etkinliklerine (müzikogramlar) uygun olduğu düşünülen şarkılar oluşturmaktadır. Şarkıların içerdikleri müzikal unsurlara göre kontrol listeleri hazırlanmış ve seçim buna göre yapılmıştır. Araştırmada elde edilen ana sonuç, müzikogramların öğretim programlarına dahil edilerek pek çok açıdan yeterli olan bir öğretim aracı olarak önerilebileceğidir.

Homone (2020) yaptığı çalışmada aktif müzik dinleme yaklaşımının ayrıntılı değerlendirmesini yapmıştır. Buna göre aktif dinleme, öğretme-öğrenme-değerlendirme sürecinde programın sağladığı yeterliliklerin geliştirilmesine olanak sağlayan özel bir müzik eğitimi yöntemidir. Yöntemde; öğretmen, öğrencilerle tartışılacak konuları hazırlar, böylece derste mümkün olduğunca ilgili müzik dinlenir, hakkında konuşulur ve öğretmen tarafından verilen belirli görevleri yerine getirmek için çocuğun müziği dikkatle takip etmesi gereken aktif, bilinçli dinleme etkinliği gerçekleştirilir. Bu etkinlikte, kişi kendisini hem fiziksel olarak hem de zihinsel olarak dahil ederek müziği dinler. Etkinlik, fiziksel hareketleri ve bedenin bir bölümü ya da tamamının kullanıldığı bir etkinlik şeklinde de gerçekleştirilebilir. Böylelikle müzisel algı ve ritmik duyu aracılığıyla tüm bedenin etkin katılımı sağlanır. Zihinsel dinleme ile ilgili olarak, mesajı gözlemlemek, nota üzerinde belirli müzikal ifadeleri belirlemek vb. için müzik çok dikkatli olarak dinlenir. Bu durumda, müzik eseri bestelenirken hangi müzikal unsurlar kullanıldıysa onlara odaklanılır.

Ayhan (2012) imge kullanımının okul şarkılarının öğretiminde ne ölçüde etkili olduğunu tespit etmek amacıyla 4 ayrı ilköğretim okulunda toplam 120 4. Sınıf öğrencisi ile deney ve kontrol gruplu deneysel bir çalışma yürütmüştür. Araştırmada deney gruplarında kullanılmak üzere, görsel ve işitsel algıların imgelem yoluyla desteklenerek aktif bir öğrenme sağlamayı amaçlayan, her bir okul şarkısının içeriği ile doğrudan bağlantılı animasyon ve videolar hazırlanmıştır. Hazırlanan görsel ve işitsel imgeler, Flash CS5 animasyon programında bir araya getirilerek seçilen okul şarkılarının öğretiminde kullanılmıştır. Kontrol gruplarında ise şarkılar geleneksel olarak “kulaktan şarkı öğretimi” yöntemi kullanılarak öğretilmiştir.

Konuyla ilişkili bilimsel nitelikte Türkçe kaynak bulunmadığından, büyük ölçüde yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Dolayısıyla, bu çalışma hem alanda yeni ve özgün bir çalışma



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

olması hem de eğitimcilerin yararlanabileceği bir kaynak niteliği taşıması bakımından da önem taşımaktadır. Bu çalışmada elde edilen bulguların, müzik dersi öğretim programları ve öğretim materyallerinin geliştirilmesine ve dersin uygulayıcısı eğitimcilere katkı sağlayacağı ayrıca alanda gerçekleştirilecek eylem araştırmalarına zemin oluşturacağı düşünülmektedir.

Tüm bu açıklamalara dayanarak; “İstiklal Marşı’nın öğretiminde müzikogram tekniğinden ne şekilde yararlanılabilir?” sorusu bu çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır. Bu probleme cevap bulmak için öncelikle alanyazında yer alan yerli ve yabancı kaynaklar taranmış, sözlü bir müzik eseri olan İstiklal marşının öğretiminde müzikogram tekniğinin hangi boyutlarından yararlanılabileceği, tekniğin içerdiği öğelerin marşın öğretimine nasıl uyarlanabileceği üzerinde uzman görüşleri alınarak özgün öğretim materyalleri tasarlanmış, öneriler sunulmuştur.

Alanyazında, MDÖP’da en önemli ve öncelikli kazanım olarak yer alan; öğretilmesi ve her Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı tarafından bilinmesi, özüne uygun olarak seslendirilmesi gereken İstiklal Marşı’nın doğru ve tam olarak nasıl öğretileceği ile ilgili yöntem, uygulama örneği sunan bir çalışma/yayın bulunmamaktadır. Öğretimi ve seslendirilmesi oldukça zor olan bu marşın karmaşık ve zor olan müzikal unsurlarının müzikogramda görecelik söylenmesinin; soyut olanı somutlaştıracağı ve öğretimi kolaylaştıracağı düşünülmektedir. Hazırlanan bir müzikogramı parmakla takip ederek söylemek çocukların marşı daha kolay analiz ederek, müzikal unsurları fark etmesini ve anlamasını sağlayacaktır. Bu nedenle bu çalışmada müzikogram, bir öğretim tekniği olarak önerilmiştir.

Yöntem

Bu çalışma nitel ve betimsel bir araştırmadır. Verilerin toplanması için öncelikle literatür taraması yapılmış; araştırmanın amacı ile ilişkili olduğu düşünülen konu başlıklarında alanyazında yer alan kaynaklar taranmıştır. Elde edilen verilerin ışığında İstiklal Marşının öncelikle içerik analizi yapılmış; söz ve müzik cümleleri ayrı ayrı değerlendirilerek nefes yerleri ve ezgi yürüyüşüne göre seslendirmede yaşanan sorunlar göz önünde bulundurularak marşın daha hızlı ve kolay öğretilmesine katkı sağlayabilecek, takip edilmesi kolay ve anlaşılır bir Müzikogram şeması hazırlanmıştır. Müzikogramın kapsam geçerliliği için alan uzmanlarının görüşüne başvurulmuştur. Alan uzmanları tarafından marş, müzikogram takip edilerek söylenmiş verdikleri görüş ve öneriler ışığında da, şemaya son hali verilmiştir.

Müzikogram şemasında; İstiklal marşı’nın sözlerine ve melodisine uygun şekil, çizgi, nokta ve grafiksel simgeler kullanılarak ve seslendirilmesi zor olan kısımlara yönelik çözümler eklenerek marşın doğru seslendirilmesini sağlayacak her türlü noktaya dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Örneğin; müzik cümlesinin yanı sıra kelimelerin de doğru seslendirilmesi için şekiller arasında boşluk bırakılmış, nefes yerlerine yıldız koyulmuş, uzayan sesler uzun çizgilerle belirtilmiştir.

Bu çalışmada önerilen öğrencilerin kendi kendilerine keşfetmelerine olanak sağlayan müzikogram tekniğinin önceki eğitim- öğretim faaliyetlerinden farklı olarak, yeni bir yöntem ve aktif dinleme etkinlikleri yoluyla ile marşın daha detaylı anlaşılmasına ve sonuç olarak doğru seslendirilmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Buna ek olarak çalışmanın, araştırmanın devamında gerçekleştirilecek olası çalışmalara temel olması beklenmektedir.

Müzik Eğitiminde Müzikogram Tekniği ve Kullanımı

Müziği kısaca “işlenmiş seslerle yapılan estetik anlatım” olarak tanımlayan Uçan (1999), bu anlatımda sesin yanı sıra, çoğu kez söz ve devinim gibi, ses dışı başka gereçlerin de önemli



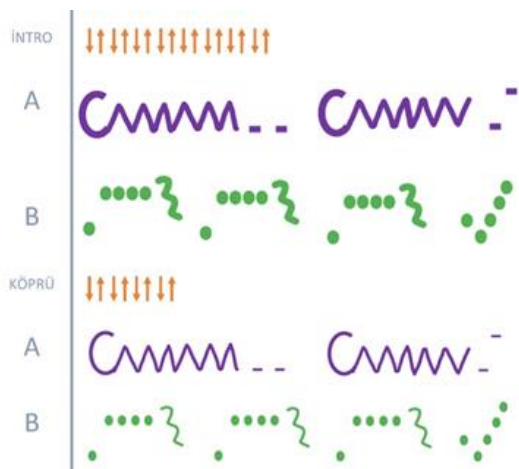
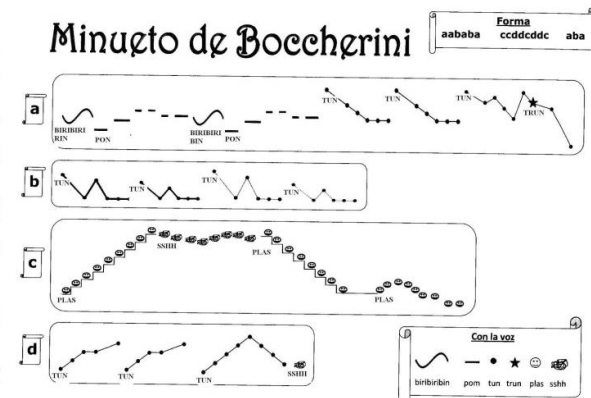
VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

katkıları bulunduğunu belirtmektedir. Uçan'a göre her müzik kendine özgü bir yapıdır ve çocuklar bu yapıyı yapar, yaşar, öğrenir, yaratır, seslendirir-yorumlar, dinler-dinletir, alır-iletir, aktarır-paylaşır ve üretir-tüketir (s.6). Modern Müzik eğitiminde uzun yıllardır kullanılan müzikogram tekniği bu davranış biçimlerinin neredeyse tamamının gerçekleştirilmesine imkan sağlar.

Yöntemin yaratıcısı Jos Wuytack'tır. Jos Wuytack aslen Belçikalı bir müzik adamıdır. Kompozisyon, piyano, org ve pedagoji eğitimleri olarak profesör ünvanını almış aynı zamanda uluslararası bir orff eğitmenidir. Modern müzik eğitimine en özgün katkılarından biri olan Aktif Müzik Dinleme ve Anlama konusundaki pedagojik yaklaşımı farklı dillerde yayınlanmış ve yaygın olarak kullanılmaktadır (Wuytack, 2002:130). Müzikogram, sesin niteliklerini ve müziğin unsurlarını yansıtan bir şema veya alışılmadık grafiksel bir yazma tekniğidir (Clemente & Fornari & Mendes, 2017:2). Bir tür müzikal analiz yöntemi olan müzikogram, müziği aktif olarak dinleme ve grafiksel bir ifadelendirme tekniği ile analiz etmeye dayanır. Müzikogramda müziğin ölçü (birim vuruş), müzikal ifade teknikleri (staccato, legato, aksan), tempo, melodi, tını, nüans (sesin şiddeti) gibi unsurların analizi yapılır. Grafiksel ifadelendirmede farklı simgeler, resimler, şekiller ve çizgiler kullanılır (Boal & Wuytack, 2009:46) (Şekil 1, 2).



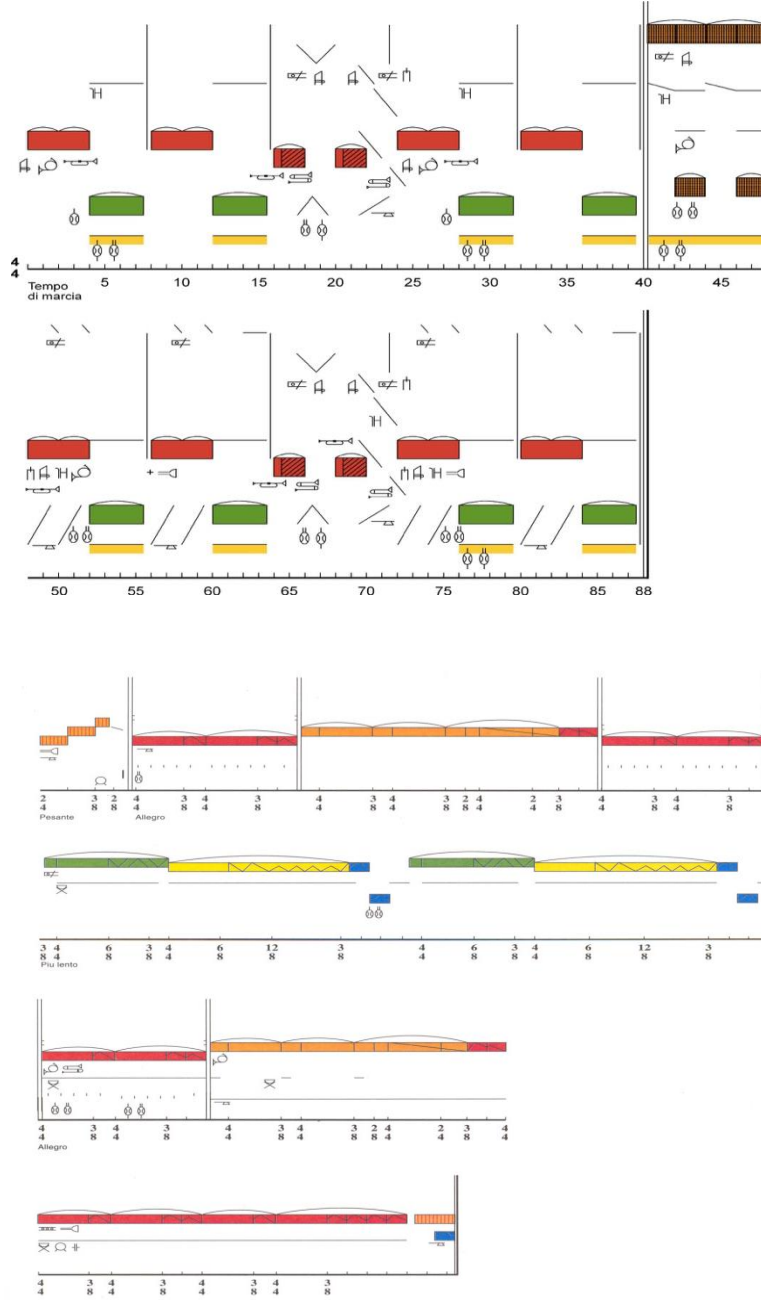
Şekil 1. Farklı Müzikogram Örnekleri



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com



Şekil 2. J. Wuytack tarafından yapılmış müzikogram örnekleri (Boal & Wuytack,1996)

“Müzik eğitimi almamış kişiler bir müzik notasını okuyamazlar, ancak müzikal materyallerin ve müzikal formun daha genel görsel bir temsiliyi anlayabilirler” fikrinden yola çıkılarak geliştirilen müzikogramlar aktif dinleme etkinliklerinin en önemli materyalidir (Clemente & Fornari & Mendes, 2017:9).

“Aktif müzik dinleme” iki şekilde gerçekleşmektedir:

- Çocuklar müzik materyalini performans yoluyla deneyimlediğinde (şarkı söyleme, çalgı çalma, dans etme, oyun oynama vb.),
- Çocuklar "müzikogram" yardımıyla müzik dinlediklerinde...(Boal Palheiros & Wuytack, 2006:1266).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Müzikogram tekniğine ilişkin özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz;

- Müzikogram uygulamalarında öğrenciler dinleme sırasında aktif olmalıdır; bu çocukların müzikteki dikkatini ve konsantrasyonunu büyük ölçüde artırmaktadır.
- Müzikogram sadece müzik değil tüm branş öğretmenlerinin öğrencileriyle kullanabileceği bir materyaldir.
- Müzikogramda kullanılan simge, resim ve grafikler asla gelişigüzel kullanılmamalıdır. Kullanılan her unsur belli bir amaca yönelik olmalı, birbirleriyle bağlantısı iyi kurgulanmalı, müziğin unsurlarını tam olarak temsil edebilir nitelikte olmasına dikkat edilmelidir.
- Müzikogram oluştururken müziğin formuna dikkat edilmeli, tekrar eden bölüm, cümle veya motif her seferinde aynı simge, grafik veya renklerle gösterilmelidir.
- Müzikogramın takip edilme yönü müzik yazısıyla paralel olarak mutlaka soldan sağa doğru olmalıdır.
- Aktif Dinleme yaklaşımında müzikogramın sadece yazılması yeterli değildir aynı zamanda etkinlik olarak uygulanması da oldukça önemlidir (Boal Palheiros & Wuytack, 2006:1267).

Müzikogramın faydalarını da şu şekilde sıralayabiliriz:

- Aktif dinleme becerisi kazandırır.
- Dinlediğini farklı boyutlarıyla değerlendirme ve anlama becerisi kazandırır.
- Dinlediği müziğin tüm elementlerini farketme, anlamlandırma becerisi kazandırır böylece müzikal analiz yapmanın ilk adımı atılmış olur.
- Dinlediğini gözle görme ve harekete aktarıldığında bedeniyle deneyimleme fırsatı sağlar.
- Müzikogramda sembolleri okumak ve uygulamak hem okumanın hem de nota okumanın ön çalışması niteliğindedir. Müzikogramı takip ederken çocuk sadece müziğin yapısını hissetmez, aynı zamanda soldan sağa doğru okuma yönü ve gözle takip üzerinde de çalışmış olur. Çocuğa okuma ve yazıyı takip becerisi kazanır. Bu hem yazı hem de nota okumayı öğrenirken gerekli olan bir beceridir. Nota veya yazı okurken okuma yönü soldan sağa doğrudur. Müzikogramda da böyledir.

İstiklal Marşı'nın Öğretimi ve Müzikogram Kullanımı

Genel müzik eğitiminde İstiklal Marşı'nın öğretimi çoğunlukla kulaktan şarkı öğretimi yoluyla gerçekleşmektedir. Şarkı öğretimi ilköğretim müzik öğretiminin çekirdeğidir. Çünkü şarkı öğretimi çok yönlü ve çok boyutlu bir süreçtir. Bu süreç, söz ve ezgi öğretimini, bunlara temel olan ritim ve devinim öğretimini ve bütün bunlara dayalı olan müziksel anlatım ve uyum öğretimini kapsamaktadır. (Uçan, 1999: 18, 22). Daha kısa anlatımla aslında şarkı öğretimi yoluyla tüm bu müziksel öğrenme alanlarında öğrenme gerçekleştirilir. Şarkı öğretiminde kullanılan eğitim müziği dağarı; sayışmalar, tekerlemeler, ninniler, marşlar, geleneksel müzikler (halk müziği-sanat müziği) ve özgün çocuk şarkılarından oluşmaktadır. Bu şarkılar çoğunlukla sözlü müzik eserleridir ve eğitim müziği niteliği taşımaktadırlar. Bir şarkının eğitim müziği olarak nitelendirilmesi için öncelikle müziksel yapı, örgü/doku ve üslup bakımından öğrencinin yaşına ve müziksel bilgi birikimine uygun olması; sınıf düzeyine göre gerekli görülen kazanımları karşılar nitelikte olması gereklidir. Eğitim müziği dağarında yer alan şarkılar çoğunlukla 4. sınıf düzeyine gelen kadar yalnızca kulaktan şarkı



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

öğretim yöntemiyle öğretilmektedir. Müzik dersi programlarında ilk öğretilmesi gereken marş olan İstiklal Marşımızın ise nota öğretimine geçmeden doğru ve tam öğretimi mümkün olmamaktadır. Bu durum İstiklal Marşının müziksel yapısından kaynaklanmaktadır.

İstiklal Marşı, günümüze kadar pek çok müzik eğitimi tarafından, ses sınırları (içerdiği ses aralığı), yazıldığı ton ve prozodisi açısından öğretilmesi ve söylenmesi zor bir eser olarak kabul edilmiş ve eleştirilmiştir. Bunun bir nedeni, besteci Zeki Üngör'ün besteyi Ersoy'un şiirini düşünerek ya da sözlü bir eser olarak bestelememiş olmasıdır. Bir diğer neden ise Ersoy'un şiirinin aruz vezninde yazılmış olmasıdır ve hece sayılarının eşit olmamasıdır. Bu açıdan İstiklal Marşı prozodi (ses-söz uyumu) yönünden de oldukça karmaşık bir eserdir. Müzik cümlelerinin tamamlandığı yerlerde dizinin tamamlanmaması ve dolayısıyla kelimelerin bölünmesi; açık ve kapalı hecelere uygun nota sürelerinin denk gelmemesi gibi durumlarda besteci prozodi kurallarını göz ardı etmek zorunda kalmıştır. Tüm bu özellikleri nedeniyle İstiklal Marşı bir eğitim müziği niteliği taşımamaktadır. Dolayısı ile 8 yıllık temel eğitimin öngördüğü sürede, eğitimin ve öğrencinin sınırlı müziksel bilgi donanımı ile tam olarak öğretilmesi ve öğrenilmesi ne yazık ki mümkün olmamaktadır.

Müzikogramın sadece müzik eğitimi almamış veya amatör olan dinleyicilere yönelik dinleme etkinliklerinde kullanılan bir araç olması sebebiyle İstiklal Marşının kulaktan öğretiminde kullanılmasının, çocukların daha bilinçli bir şekilde dinlemesini ve dikkatlerinin doğru söylemeye yönelik noktalara ve önemli müzikal unsurlara çekilmesini sağlayacağı düşünülmektedir. Burada belirtilmesi gereken önemli nokta şudur;

Müzikogramlar belirli bir repertuara yönelik hazırlanıp, uygulanmaktadır. Aslen klasik müzik dinleme etkinliği olarak tasarlanmıştır. Bu sebeple müzikogram tekniğine en uygun eserler enstrümantal ve klasik batı müziği türünde olanlardır. Müzikogramlar için özellikle düzenli bir ölçü, net bir form ve yapıya sahip olan sözsüz eserler önerilmektedir. Bu çalışmada öğretimi hedeflenen İstiklal Marşı ise hem sözlü bir eserdir, hem de ölçü, yapı ve prozodi açısından oldukça karmaşıktır.

Öğretimi, söylemesi oldukça zor olan bu marşın karmaşık ve zor olan müzikal unsurlarını müzikogramda görerek söylemek, soyut olanı somutlaştıracağı için de fark edilmesi, anlaşılması ve uygulanmasının daha kolay olacağı düşünülmektedir. Ayrıca müzikogramı parmakla takip ederek bu marşı söylemek çocukların marşı analiz etmesi anlaması ve müzikal unsurları fark etmesi bakımından da büyük önem teşkil etmektedir. Bu nedenle bir yöntem önerisi olarak sunulmuştur.

- Önemli olan bir diğer nokta da Marş'ın müzikogramının bir etkinlik olarak uygulanma boyutundaki sınırlılıklardır. Müzikogram uygulamalarında kullanılan müzikogram şeması hareket, beden perküsyonu ve çalgı çalma yoluyla deneyimlenir. Marş formundaki eserlerin genellikle yürüyüş temposunda yazılıp, yürüyerek seslendirilen ritmi belirgin, yalın ezgilere sahip, canlı müzik eserlerdir ve diğer tüm ulusal marşlar gibi İstiklal Marşı'da çalındığı, söylendiği ve/veya duyulduğu her yerde ayakta saygı duruşuna geçilerek dinlenir veya seslendirilir. Bu bakımdan bu çalışmada müzikogramın uygulanma aşaması için tasarlanan etkinliklerde hareket ve beden perküsyonu kullanılmamış, sadece şefflik deneyimi, çalgı ile eşlik etme olarak sınırlandırılmıştır.



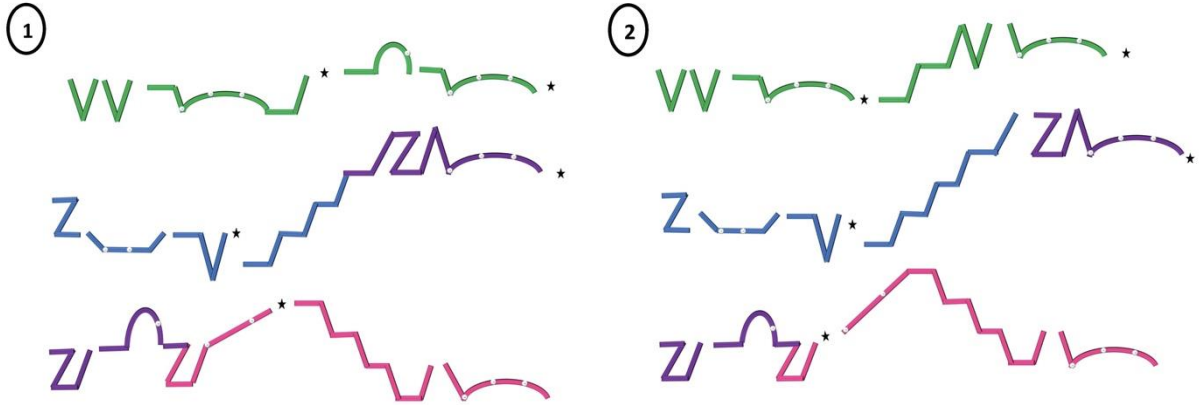
VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Araştırmada; İstiklal marşının her iki sözü için ayrı ayrı hazırlanmış olan müzikogram öncelikle şu unsurları net bir biçimde yansıtmaktadır;

- Ritmik unsurlar: Seslerin süreleri (Örneğin, 3 vuruşluk seslerde 3 noktalı yay şekli kullanılmıştır. Üzerindeki noktalar vuruş sayısına göre yerleştirilmiştir. Kısa çizgiler kısa süreli sesleri uzun çizgiler uzun süreli sesleri temsilen kullanılmıştır.)
- Melodik unsurlar: Seslerin kalınlık incelik farkları (şekillerin seviyeleri), melodik yürüyüşler (merdiven basamakları), atlamalı sesler (uzun çizgiler), üçlemeler (Z şekli)
- Şiirin Mısraları: 4 farklı renkle gösterilmiştir.
- Nefes yerleri: Yıldız simgeleri ile gösterilmiştir.
- Müzikal İfade: yumuşak ve bağlı söylenen yerlerde daha yuvarlak, yay gibi simgeler kullanılırken, keskin ve kesik ifadelerde çizgiler, zikzaklar kullanılmıştır. Şarkı bir marş olduğundan keskin, net ve kelimeleri ayrı ayrı telaffuz ederek söylenmesi gerekir. Müzikogramdaki şekillerin netliği ve keskinliği de bu karakteri yansıtmaktadır.



Şekil 2. İstiklal Marşı Müzikogramı-1. ve 2. Kıta

Tüm bunlar doğrultusunda hazırlanan müzikogramın, İstiklal Marşı'nın öğretilmesi ve seslendirilmesi sırasında aşağıdaki uygulama biçimiyle uygulanması önerilmektedir.

Müzikogramlar etkinlik olarak uygulanırken en önemli nokta müziğin dinletilmesidir. Bir eseri kavramak için en az üç kez dinlenilmesi tavsiye edilmektedir. Bu doğrultuda bilindik bir melodi olmasına rağmen farklı noktalara dikkat çekerek İstiklal Marşı'nın müzikogram uygulaması öncesinde şu şekillerde dinlenmesi istenmektedir.

- İlk dinlemede, öğrenciler sadece tercihen gözler kapalı olarak dinlerler. Böylece şarkı hakkında genel bir izlenim edinirler ve içlerinden geldiği gibi sallanıp tempo tutabilirler. (Ancak burada söz konusu olan milli marşımızdır. Yani çocuklar zaten aşına oldukları ve hep saygı duruşunda dinleyip söylemeye çalıştıkları bu marşı belki de ilk kez bilinçli bir biçimde sadece dinleyeceklerdir).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- İkinci dinlemede, müziğin genel de olsa analitik bir incelemesine izin verilir. Öğrenciler birim vuruş yaparak, alkışla, ayak vurarak sallanarak marşı takip ederler dikkatleri sürekli olarak müziğe odaklanır.
- Üçüncü dinleme sırasında bir koro şefi gibi elle yönetme hareketleri ile marşı yönetmeleri istenir.
- Dördüncü dinleme sırasında farklı sorularla öğrencilerin dikkati farklı noktalara odaklanır. Bunun için istenirse bir dinleme daha yapılabilir.

Dinlemenin her aşamasında öğrencileri marşın doğru söylenmesi için gerekli olan noktalara odaklamak gerekmektedir. Marşın söylenmesi sırasında yaşanan zorluklara göre her dinlemede öğrencilerin dikkati farklı bir noktaya çekilebilir. Örneğin;

- Atlayan sesler hangi hecelere denk geliyor?
 - Uzayan sesler hangi hecelere denk geliyor? gibi sorularla öğrenciler odaklanacakları noktaya yönlendirilebilir.
 - Şiir olarak düşündüğünüzde neresinde nefes alırsınız?
- Beşinci dinlemede öğretmen önceden hazırlanmış olan müzikogramı parmağı ile takip eder ve o esnada marşı söyler. Öğrenciler sessiz bir biçimde gözlemlerler.
 - Altıncı dinlemede herkes kendi önündeki müzikogramı sadece parmağıyla takip eder ve bir sonraki dinleyişte aynısını marşı söylerek yapar.

Uygulama sonrasında müzikogramdaki unsurlar üzerine sohbet edilir. Marşın doğru söylenmesi için dikkat edilmesi gereken yerler vurgulanır. Marş öğrenilene kadar uygulama devam eder. Son olarak öğrenciler sırayla müzikogramdaki şekillere benzer el hareketleriyle koro şefliği uygulamaları yaparlar.

Sonuç, Tartışma Ve Öneriler

İstiklal Marşı, Türk ulusunun bağımsızlık ve özgürlük savaşımını ölümsüzleştiren, Türk milletini ortak düşünce ve değerler düzleminde buluşturan eşsiz bir yapıttır. Ulusal birlik ve beraberliğimizin simgesidir. Bu marş, özlü dizeleriyle Türk ulusunun, yurt ve bayrak sevgisini; özgürlük, bağımsızlık ve çağdaşlık tutkusunu en güzel biçimde yansıtır (Aydın, 2006: 4-6).

İstiklal Marşı, günümüze kadar pek çok müzik eğitimcisi tarafından, ses sınırları (içerdiği ses aralığı), yazıldığı ton ve prozodisi açısından öğretilmesi ve söylenmesi zor bir eser olarak kabul edilmiş ve eleştirilmiştir. Ancak Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan her bireyin bilmesi ve özüne uygun olarak seslendirebilmesi gereken İstiklal Marşının öğretiminde ve öğreniminde yaşanan zorluklara rağmen, uygulamada bu zorlukların nasıl aşılabacağına ilişkin alanda başvurulacak herhangi bir kaynağın, yöntemin bulunmaması ve eğitimcilere alanda yararlanılabilecek bir materyal sunma düşüncesi bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde etkili olmuştur.

Genel müzik eğitiminde İstiklal Marşı'nın öğretimi çoğunlukla kulaktan öğretim yoluyla gerçekleştirilmekte ancak nota öğretimi olmadan yeterince ya da gerektiği gibi öğretilmemekte/öğrenilememektedir. Bu nedenle marşın daha kolay ve etkili öğretimi/öğrenimi için yeni öğretim yöntem, teknik ve materyallerinin tasarlanmasına ihtiyaç bulunmaktadır. Müzikogramın, öğretim sürecinde, marşın daha bilinçli bir şekilde dinlemesini ve öğrenenin dikkatini doğru söylemeye yönelik noktalara ve önemli müzikal unsurlara



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

çekmekte etkili olacağı düşünülmektedir. Çalışmada bu düşünceyle İstiklal Marşının seslendirilen iki kıtasına ilişkin müzikogram hazırlanmış ve uygulama sürecindeki etkinlikler sunulmuştur.

Bu çalışmada öneri niteliğinde sunulan müzikogram etkinlikleri daha da geliştirilerek, farklı sınıf ve yaş düzeylerinde uygulamaya dönük deneysel çalışmalar yapılabilir. Marşın öğretiminde çocuk ses sınırlarına daha uygun olacak Dm (Re minör) tonunda, doğru cümlemeler ile seslendirilmiş bir kaydının kullanılmasının daha uygun olacağı da düşünülmektedir.

Bunlara ek olarak, özellikle pandemi nedeniyle içinde bulunduğumuz uzaktan eğitim sürecinde Müzikogram tekniğinin, müzik derslerinin daha etkili ve verimli yürütülmesine olanak sağlayacağı gibi normalleşme sürecinde yüzyüze eğitime geçildiğinde de aktif dinleme eğitimi şeklinde müzik derslerine entegre edilebilir. Ayrıca bu çalışmada ilk kez sözlü bir müzik eserinde kullanımı önerilen müzikogram tekniğinden, eğitim müziği dağarında yer alan diğer sözlü eserlerin öğretiminde de dersin amaçları ve ilgili kazanımlara uygun olarak yararlanılabilir.

Son olarak, İstiklal Marşı'nın özüne uygun seslendirilebilmesi için müzik derslerinin her sınıf ve düzeyde alan uzmanlarınca «müzik eğitimcileri» tarafından yürütülmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Acar, K. (2018). İstiklâl Marşı'nın söz varlığı üzerinde analitik bir inceleme denemesi. TÜRKÜL Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi,6(13), 370-381.
- Arslan, A. (2013). Üniversite öğrencilerinin İstiklâl Marşı'ndaki anahtar kelimeleri bilme durumları. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8(1), 735-746.
- Atasoy, F. O. (2010). İstiklâl Marşı'nın noktalaması. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 5(3), 763-789.
- Aydın, R. (2006). Türkiye'de ortaöğretim kurumlarında İstiklal Marşı söyleme ve yönetme problemleri [The problems about singing and conducting the National Anthem secondary schools in Turkey]. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, GSE ABD, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Ayhan, A. (2012). İmge kullanımının okul şarkılarının öğretimindeki başarıya etkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Malatya.
- Bahar Doğan, Başak Kasa Ayten, Bilge Kuşdemir Kayıran, İlkay Aşkin Tekkol, İlyas Yazar, Kerem Coşkun, Mualla Murat Nuhoglu, Mustafa Sait Kıymaz, Rifat Oymak, Sevtap Yazar, Vafa Savaşkan, Yasemin Kuşdemir (2018). Türkçe Öğretimi. Ed. Taşkaya, S. M. Ve Karadağ, R.(1. Baskı). Lisans Yayıncılık: İstanbul.
- Bilgin, A . (2012). İstiklâl Marşı ve Üzerine Yapılan Çalışmalar. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 37(37), 23-34. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/issue/17031/178468>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Bilgin, S. ve Özay, S. (2010). İstiklal Marşımız. Gazi Haber Aylık Haber Bülteni Mart Sayı 103, 9-10.
- Boal Palheiros, G. & Wuytack, J. (1996). Audicion Musical Activa- Libro Del Alumno Associação Wuytack de Pedagogia Musical, Portugal.
- Boal Palheiros, G. & Wuytack, J. (2006). Effects of the 'musicogram' on children's musical perception and learning. Proceedings of the 9th ICMPC, Bologna.
- Boal Palheiros, G. & Wuytack, J. (2009). Audición musical activa con el musicograma. Eufonía Didáctica de la Música, 47, 43-55.
- Clemente, M. & Fornari, J. & Mendes, A. (2017). A study about the use of musicomovigrams in musical education. *Revista Vortex*. 5.
- Çağbayı, Y. (2016). İstiklal Marşı'nın Tahlili. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 16. Baskı, Ankara.
- Çetin, N. (2014). İstiklâl Marşı'mızı anlamak. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 21(2), 25-92.
- Delegido, J. M. A. (2012). Audiciones y musicogramas. Concepto, selección y análisis. Madrid: Edutorial Bubok. ISBN:9788468604138
- Duran, H. ve Torun, F. (2011). Öğretmen adaylarının İstiklâl Marşı'nda kullanılan kavramları anlama düzeyleri. Sosyoloji Konferansları, 43, 113-138.
- Homone, A.(2020). Audiția muzicală sau muzicograma, metode de educare muzicală a auzului / The Musical Audition or the Musicogram as Ear Training Methods. Tehnologii informatice și de comunicație în domeniul muzical. Vol.11 Nr. 1, 7-15
- İşcan, A. ve Şimşek, Y. (2012). Üniversite öğrencilerinin İstiklâl Marşı algısı. The Journal of International Social Research, 5(20), 348-360.
- Kojima, C. (2020). Taking into account individual differences in music listening activities by using visual representations of music. Proceedings of the International Society for Music Education World Conference. p.202-206.
- McAnally, Elizabeth Ann. (2007). Meaningful Listening for Middle and High School Students. *Teaching Music*, 15 (1), p22
- Montoya Rubio, J.C., Montoya Rubio, V.M. & Francés Ariño, J.M. (2009). Musicogramas Con Movimiento. Un Paso Más En La Audición Activa. *Ensayos, Revista De La Facultad De Educación De Albacete*, 24. 97-113.
[Http://Www.Uclm.Es/Ab/Educacion/Ensayos](http://Www.Uclm.Es/Ab/Educacion/Ensayos)
- Önal, G. F. (2017). Ortadoğu Ülkeleri Milli Marşlarının Söz ve Müzik Biçimi Açısından İncelenmesi, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 5(9), 153-177.
- Sağır, T. (2010). İstiklâl Marşı besteleri. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(5), 214-226.
- Sonsel, Ö. B ve Bilgin, S. (2019). Ön elemeyi geçen istiklal marşı bestelerinin eğitim müziği açısından incelenmesi. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 39(3), 1827- 1850
- Šulentić Begić, Jasna & Kujek, Tihana. (2017). Listening to music in teaching and textbooks of music education in the first three grades of primary school. *Tonovi*. 69. 37-47.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Tay, B , Nalçacı, A . (2020). İstiklâl Marşı'mızda Değerler . Değerler Eğitimi Dergisi , 18 (40) , 243-275 . DOI: 10.34234/ded.753516
- Tepebaşılı, F. (2005). Kullanımlık Metin Türü Olarak Ulusal Marş Kavramı ve İşlevleri. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (17), 383- 393.
- Uçan, A., Yıldız, G., Bayraktar, E. (1999). İlköğretimde etkili öğrenme ve öğretme öğretmen el kitabı, ilköğretimde müzik öğretimi modül 9 içinde Bölüm 1. İlköğretimde müzik eğitimi ve Öğretimi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Wuytack, J. (2002) *Musica Activa:An Approach to Music Education*. Schott Publication
- Yaşar, Y. (2018). Türkiye'de Milli Marşın kabulünde güfte ve beste tartışmaları. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Zavotçu, G. (2017). İstiklâl Marşı'nın Temel Kavramları. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 6(4), 2414-2435.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN ESERLERİNDE NİZAMİ GENCEVİ'NİN ŞİİRLERİ

Sevda GURBANALİYEVA*

Özet

Azerbaycanlı büyük şair ve düşünür Nizami Gencevi'nin yaratıcı mirası, milli kültürümüzle ilgili zengin bilgilerle birlikte edebiyatımızın ve sanatımızın gelişiminde de büyük etki yarattı. Nizami'nin evrensel öneme sahip şiirleri ve ayetleri ebedi bir ilham kaynağı, yaratıcı insanlar için imgeler hazinesidir. Nizami'nin şiirlerinin olay örgülerinden hareketle çok sayıda güzel sanatlar, edebiyat ve müzik örnekleri yaratılmıştır.

Nizami Gencevi'nin "Sırlar Hazinesi"nden aşağıdaki satırlar, Nizami ilk şiirini yarattığında, onun zaten lirik şiir yazarı olarak tanındığını ve şarkıcıların şiirlerini yaygın olarak kullandığını göstermektedir:

"Nizami'nin sözleri tatlı, tuzlu, komik.

Her gazel, şarkıcıların dilinde ezberlenir." (Nizami Gencevi. Sırlar Hazinesi. Bakü, 1981, s.66).

Azerbaycanlı besteciler, Şeyh Nizami'nin çeşitli türlerdeki (opera, bale, senfoni, kantata, oratoryo, koro, enstrümantal, oda vokal vb.) eserlerinde sonsuz sevgiyle dolu felsefi şiirini somutlaştırmışlardır. Nizami Gencevi'nin 1940'larda doğuşunun 800. yıldönümüne bağlı olarak Azerbaycan klasik kompozisyon okulu kurucusu Üzeyir Hacıbeyli'nin yazdığı "Sensiz" ve "Sevgili canan" minyatürleri, yeni romans-gazelin temelini oluşturuyor. (tesnif-romans, müzikal gazel) Azerbaycanlı ünlü besteciler Afrasiyab Badalbeyli "Nizami" operasını, Niyazi "Khosrov ve Şirin" operasını, Soltan Hacıbeyov ilk ulusal çocuk operası "İskender ve Çoban", Fikret Amirov ise oda orkestrası için "Nizami" senfonisini, "Nizami" balesi, "Gülüm" romans-gazel, Gara Garayev a capella koro için "Sonbahar", senfonik şiir "Leyli ve Mecnun", bale "Yedi güzel", Cahangir Cahangirov "Ghazal", Covdat Hacıyev koroları "Ey, Gül", Tofiq Bakhanov balesi "Hayır ve Şer" ve diğer besteciler Nizami şiirlerini müziğe aktararak çok değerli eserler yarattılar. Nizami'nin dünyasından yararlanan müzik eserlerine aşinalık, bu eserlerin milli geleneklerle ve lirik özelliklerle bağlantısı ile karakterize edildiğini göstermektedir. Nizami Gencevi'nin yaratıcı mirasına hitap eden Azerbaycanlı besteciler, müzik eserleriyle dünya müzik kültürünü daha da zenginleştirdiler.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, Nizami Gencevi, şiir, müzik, besteci.

NİZAMİ GANJAVİ'S POETRY IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract

The creative heritage of the great Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi, along with the rich information about our national culture, at the same time had a great impact on the development of our literature and art.

Nizami's poems and verses of universal significance are an eternal source of inspiration, a treasure trove of images and plots for creative people. Numerous examples of fine arts, literature, and music were created based on the plots of Nizami's poems.

The following poetic lines from Nizami Ganjavi's "Treasure of Secrets" show that when Nizami created his first poem, he was already known as the author of lyrical poems, and singers widely used his poems:

"Nizami's words are sweet, salty, funny,

Every ghazal is memorized in the language of singers." (Nizami Ganjavi. Treasure of secrets. Baku, 1981, p.66).

Azerbaijani composers have embodied Sheikh Nizami's philosophical poetry full of endless love for people in his works of various genres (opera, ballet, symphony, cantata, oratorio, choir, instrumental, chamber-vocal, etc.).

The vocal miniatures "Sensiz" and "Sevgili Canan" written by Uzeyir Hajibeyli, the founder of the Azerbaijan professional school of composition, in the 40s of the XX century on the occasion of the 800th anniversary of

* Prof. Dr. Gence Devlet Üniversitesi Müzik Fenleri Bölüm Başkanı, s_qurbanaliyeva@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Nizami Ganjavi's birth are the basis of the new romance-ghazal (classification-romance, musical ghazal) genre.

Prominent Azerbaijani composers Afrasiyab Badalbeyli performed the opera "Nizami", Niyazi performed the opera "Khosrov and Shirin", Soltan Hajibeyov performed the first national children's opera "Alexander and the Shepherd", Fikret Amirov performed the symphony "Nizami" for string orchestra, ballet "Nizami", romance-ghazal "Gulum", Gara Garayev lyric choir "Autumn", symphonic poem "Leyli and Majnun", ballet "Seven beauties", Jahangir Jahangirov "Ghazal", Jovdat Hajiyev choirs "Hey, flower", Tofiq Bakikhanov ballet "Good and Evil" and other composers were created valuable Nizami's works, his poetry in music.

Familiarity with the musical works benefiting from Nizami's world shows that these works are characterized by their connection with national traditions and lyrical features.

Addressing the creative heritage of Nizami Ganjavi, Azerbaijani composers have further enriched the world music culture with their musical works.

Keywords: Azerbaijan, Nizami Ganjavi, poetry, music, composer.

Azərbaycan Respublikasında 2021-ci ilin “Nizami Gəncəvi İli” elan edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm cənab İlham Əliyevin 05 yanvar 2021-ci il tarixli Sərəncamından irəli gələn vəzifələri layiqincə yerinə yetirmək üçün ölkəmizdə olduqca əhəmiyyətli tədbirlər həyata keçirilir.

Dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri, söz və musiqi ustası Nizami Gəncəvinin bədii irsinin tədqiqi və təbliği ümumbəşəri dəyərlərin təşviqinə, qloballaşan dünyada milli kimliyimizin qorunması və tanınmasına xidmət edən mühüm amillərdəndir.

XII əsr Şərq İntibahını öz əsərlərində təcəssüm etdirən Nizaminin yaradıcılıq irsinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsində etibarlı mənbə kimi tədqiqi, Nizami Gəncəvinin poeziyasını musiqidə tərənnüm edən əsərlərin təhlili Azərbaycan musiqi elmində mühüm yer tutur.

Aparılan araşdırmalar göstərir ki, Nizami Gəncəvinin yaradıcılıq irsi Azərbaycan mədəniyyəti, o cümlədən incəsənətinə dair zəngin məlumatları ehtiva etməklə yanaşı, eyni zamanda, ədəbiyyat və incəsənətimizin inkişafına güclü təsir göstərmişdir [Qurbanəliyeva. 2012: 56].

Ən ali insani dəyərləri dahiyənə tərənnüm edən Nizaminin şeirləri, “Sirlər xəzinəsi”, “Xosrov və Şirin”, “Leyli və Məcnun”, “Yeddi gözəl”, “İsgəndərnamə” (“Şərəfnamə” və “İqbalnamə”) poemalarından ibarət “Xəmsə”si yaradıcı insanlar üçün əbədi ilham mənbəyidir. Nizaminin poemalarının motivləri əsasında çoxsaylı təsviri sənət, ədəbi və musiqi nümunələri yaradılmışdır.

Nizami Gəncəvinin “Sirlər xəzinəsi”ndən aşağıdakı poetik sətirlər göstərir ki, Nizami ilk poemasını yaradanda artıq lirik şeirlər müəllifi kimi tanınırdı və müğənnilər onun şeirlərindən geniş istifadə edirdilər:

Nizaminin sözləri şirin, duzlu, məzəli,

Müğənnilər dilində əzbərdir hər qəzəli.

Müasir muğam sənətində xanəndələrin muğam mətnləri üçün müraciət etdikləri Nizami qəzəllərinin əsrlər öncə də şah məclislərində müğənnilər tərəfindən oxunduğunu “Xosrov və Şirin” poemasında şair belə təsvir edir:



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Dəstə-dəstə durmuş türfə gözəllər,
Dillərdə Nizami yazan qəzəllər.
Bir şirin avazla hey oxuyurlar,
Çəngi yarasına məlhəm qoyurlar.

Azərbaycan xalqının təfəkkür sisteminin, zəngin mənəviyyatının parlaq ifadəsi olan muğam sənəti və Nizami lirikası doğma ana-bala kimi əriş-argac olub Azərbaycan mədəniyyətinin simvollarına çevrilmişlər [Qurbanəliyeva. 2012: 50].

Eyni zamanda, Nizami Gəncəvinin yaradıcılıq irsi Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin inkişafına qüvvətli təsir göstərmişdir.

1939-cu ildə Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinin keçirilməsinə hazırlıq işləri ilə əlaqədar Azərbaycan bəstəkarları şairin poeziyasını musiqidə tərənnüm edən gözəl sənət nümunələri yaratmışlar. 1941-1945-ci illər müharibəsi səbəbindən yubiley tədbirləri Bakıda 1947-ci ildə keçirilmişdir. Həmin illərdə Nizamiyə ithaf olunan, onun əbədiyaşar obrazının tərənnümünə həsr olunan, onun yaratdığı obraz və süjetlər əsasında musiqinin müxtəlif janrlarında yazılan əsərlər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin parlaq nümunələrindəndir.

Şərqdə ilk opera olan “Leyli və Məcnun” muğam-operasının müəllifi, dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli şairin iki qəzəlinə müraciət edərək, 1941-ci ildə “Sənsiz”, 1943-cü ildə “Sevgili canan” vokal əsərlərini yazmış və bununla da musiqi mədəniyyətində yeni bir musiqi janrının – qəzəl-romans janrının əsasını qoymuşdur. Romans-qəzəl, təsnif-romans, musiqili qəzəl adlanan bu vokal miniatürlər Nizami dühasının musiqi ilə vəhdətinin parlaq nümunəsidir. Hər iki vokal miniatür ilk dəfə Azərbaycan peşəkar vokal məktəbinin banisi Bülbülün ifasında səslənmişdir [Qurbanəliyeva. 2012: 72].

Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən Azərbaycan bəstəkarları böyük filosof-şairin lirikasından bəhrələnərək bir sıra vokal əsərlər yazmışlar.

1947-ci ildə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun redaktorluğu ilə Azərbaycan bəstəkarlarının Nizami Gəncəvinin qəzəllərinin mətni əsasında səs və fortepiano üçün yazdıqları 11 vokal miniatür “Azərbaycan bəstəkarlarının Nizaminin qəzəllərinə yazdıqları nəغمə və romanslar” adlı məcmuədə toplanaraq nəşr edilmişdir (Bakı, Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1947). Məcmuəyə Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz”, “Sevgili canan”, Fikrət Əmirovun “Gülüm”, Şəfiqə Axundovanın “Nə gözəl”, Adil Gəray Məmmədbəylinin “Yar gəlmiş idi”, Ağabacı Rzayevanın “Könlüm”, Hacı Xanməmmədovun “Surəti canan”, Ədilə Hüseynzadənin “Vəslin həvəsi”, Süleyman Ələsgərovun “Sərvi xuramanım mənim”, Cahangir Cahangirovun “Gül camalın”, Hökümə Nəcəfovanın “Yarım gəldi” vokal əsərləri daxil edilmişdir [Əmirov.1947].

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarları əsərlərini Şeyx Nizamiyə ithaf etmiş, onun insana məhəbbətlə dolu poeziyasını müxtəlif musiqi janrlarında uğurla təcəssüm etdirmişlər. Üzeyir Hacıbəyli “Nizami” kantatasını (1947), Əfrasiyab Bədəlbəyli “Nizami” operasını (1939), Niyazi “Xosrov və Şirin” operasını (1941), Fikrət Əmirov simli orkestr üçün “Nizaminin xatirəsinə” simfoniyasını (1947), “Nizami” baletini (1984), Qara Qarayev “Payız” lirik xorunu (1947), “Leyli və Məcnun” simfonik poemasını (1947), “Yeddi gözəl” baletini (1952), Soltan Hacıbəyov “İsgəndər və çoban” uşaq operasını (1947), Tofiq Bakıxanov “Xeyir və Şər” baletini (1990), Oqtay Rəcəbov “Xeyir və Şər” uşaq operasını (1991), Cahangir Cahangirov “Qəzəl” (1947), Cövdət Hacıyev “Ey, gül” (1952) xorlarını, Ramiz Mustafayev



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Nizami” oratoriyasını (1993) və digər bəstəkarlar Nizami Gəncəvinin obrazını, onun poeziyasını musiqidə təcəssüm etdirən 100-dən artıq əsər yaratmışlar [Abdullayeva. 2018:36].

Misal təriqi ilə qeyd edək ki, ilk Azərbaycan baletinin müəllifi, dirijor, musiqişünas, publistsist və ictimai xadim Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Nizami” operası dahi mütəfəkkir-şairə həsr olunan ilk musiqili səhnə əsəridir (opera 1939-cu ildə yazılmış, 1948-ci il, dekabrın 12-də Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında ilk dəfə tamaşaya qoyulmuşdur). Operada Nizami rolunu Bülübül canlandırmışdır. Məmməd Səid Ordubadinin Nizami Gəncəvinin həyat və yaradıcılıq yoluna həsr etdiyi “Qılınc və qələm” romanının motivlərinə əsaslanan bəstəkar librettonun məzmununu opera sənətinin məşhur “Grand opera” istiqamətini xatırladan beş aktlı operada təcəssüm etdirmişdir (libretto müəllifi Ə.Bədəlbəylidir).

Onu da qeyd etməliyik ki, Nizaminin yaradıcılıq irsini dərindən öyrənən Əfrasiyab Bədəlbəyli 1947-ci ilin may ayında rus dilində yazdığı “Nizami musiqi haqqında və musiqidə” adlı tədqiqat işində Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Nizami obrazının və bədii irsinin təcəssümü məsələlərinə toxunmuşdur. Əlyazmanın sonunda müəllif dahi şairin əsərlərinin motivləri əsasında bəstəkarların müxtəlif janrlarda yaratdıqları əsərlər haqqında söhbət açır. Burada o, Niyazinin “Xosrov və Şirin” (libretto M.Rəfilinin), Boris Asafyevin “Slavyan gözəli” (libretto H.İsmayılovun) və özünün “Nizami” (libretto M.S.Ordubadinin) operalarının adını çəkir, Qara Qarayevin, Fikrət Əmirovun və digər Azərbaycan bəstəkarlarının Nizaminin mətnləri əsasında həmin dövrdə yazdıqları əsərlər barədə məlumat verir. Ə.Bədəlbəyli yazır: “Tamamilə təbiidir ki, şairin əsərlərinin motivləri əsasında monumental musiqi əsərləri yalnız onun vətənidə yaradılmışdır. ...Dahi Nizaminin adına layiq, bədii cəhətdən yüksək səviyyəli əsərlər ancaq şairin vətənidə, onun dahiyənə yaradıcılığının məzmununu qəlbən hiss edən və dərindən dərk edən doğma torpağının övladları tərəfindən yaradıla bilərdi” [Bədəlbəyli, 61-65].

Yaşadığımız hər gün bu sözlərdə olan həqiqəti bir daha təsdiqləyir. Dahi humanist-şair Nizami Gəncəvinin poeziyası müxtəlif nəslə mənsub Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən demək olar ki, musiqinin bütün janrlarında (opera, balet, müziki, simfoniya, simfonik poema və süita, instrumental əsərlər, kantata, oratoriya, xor, romans-qəzəl və s. əsərlərdə) tərənnüm olunmuşdur.

Nizami dünyasından bəhrələnən musiqi əsərləri ilə tanışlıq göstərir ki, bu əsərlər məhz milli ənənələrlə bağlılığı, lirik xüsusiyyətləri ilə səciyyəlidir [Qurbanəliyeva. 2009: 147].

Azərbaycan musiqi elmində Nizaminin musiqi haqqında fikirlərinin öyrənilməsi, Nizami poeziyasını musiqidə tərənnüm etdirən əsərlərin təhlili və təbliği daim aktuallıq kəsb edən məsələlərdəndir.

Müəllifi olduğum əsərlərdən ölkəmizdə 1994-cü ildə nəşr olunmuş “Nizami Gəncəvi və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti (ədəbiyyat və musiqinin qarşılıqlı əlaqələri probleminə dair)”, 2003-cü ildə rus dilində nəşr olunmuş “Nizami Gəncəvi və Fikrət Əmirovun musiqi dünyası”, 2012-ci ildə nəşr olunmuş “Nizami Gəncəvinin poemalarında musiqi” kitablarını, 2009-cu ildə Kiyevdə “Elmi ədəbiyyatlar” silsiləsində rus dilində nəşr olunmuş “Nizami Gəncəvinin musiqi dünyası” adlı kitabı qeyd etmək istərdim. Bu tədqiqat işlərində Nizami yaradıcılığı orta əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün əvəzsiz mənbə kimi araşdırılmış və Azərbaycan bəstəkarlarının Nizami poeziyası ilə bağlı onlarla müxtəlif janrlı əsərləri təhlil edilmişdir .



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Şairin 870 illik yubileyi ilə əlaqədar 2011-2012-ci illərdə mənim tərəfimdən Nizami Gəncəvinin sözlərinə səs və fortepiano üçün Azərbaycan bəstəkarlarının yazdıqları 15 vokal əsərin poetik mətni ilk dəfə olaraq latın qrafikası ilə nəşrə hazırlanmış və çap olunmuşdur (“Nizami Gəncəvinin lirikası vokal miniatürlərdə”. Tərtibçi, redaktor və ön sözün müəllifi S.Qurbanəliyeva. Bakı, “Elm və təhsil”, 2011); görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Cahangir Cahangirovun xor üçün “Qəzəl” əsərinin poetik mətni latın qrafikası ilə ilk dəfə nəşrə hazırlanmış, nəşrin ön sözündə bəstəkarın yaradıcılığına və əsərin səciyyəvi cəhətlərinə dair yığcam məlumatlar verilmişdir (redaktor və ön sözün müəllifi S.Qurbanəliyeva. Gəncə, “Elm”, 2011); Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində əks olunmuş musiqi səhnələrini təsvir edən 29 miniatür sənət əsərlərindən ibarət “Nizami Gəncəvi obrazları miniatürlərdə” adlı kitab-albom nəşr edilmişdir (tərtib edən S.Qurbanəliyeva. Bakı, “Elm və təhsil”, 2011); “Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə” adlı kitabda 18 vokal əsərin musiqi-nəzəri cəhətdən təhlili və əsərlərin notları verilmişdir (S.Qurbanəliyeva. Bakı, “Elm və təhsil”, 2012); Üzeyir Hacıbəylinin ilk tələbələrindən olan, çox qısa, cəmi 20 il ömür yaşamış Məmmədəğa İsrafilzadənin 1941-ci ildə yazdığı indiyədək Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində əlyazma şəklində qorunub saxlanılan “Hüsnüngözəl” xor əsəri ilk dəfə nəşrə hazırlanmış və çap olunmuşdur (ön sözün müəllifi və musiqi redaktoru S.Qurbanəliyeva. Bakı, “Elm və təhsil”, 2012). Onu da qeyd etməliyik ki, bu xor əsəri ilk dəfə 2012-ci ildə Nizaminin doğma yurdunda Gəncə Dövlət Universitetinin “Musiqi müəllimliyi” ixtisası üzrə tələbələrindən ibarət xor kollektivi tərəfindən ifa olunmuşdur (dirijor və xormeyster Oleq Allahverdiyev).

Son illərə aid üç nəşri xüsusi ilə qeyd etməliyik. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, professor Fərhad Bədəlbəylinin ön sözün müəllifi olduğu və Afaq Qəniyevanın tərtib etdiyi “Azərbaycan bəstəkarlarının Nizami Gəncəvinin qəsidə və qəzəllərinə yazılan ariya və romansları” (Bakı, “Mütərcim”, 2012) məcmuəsi; bəstəkar, musiqişünas Rəşid Şəfqin redaktorluğu ilə Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlarda yazdıqları 48 əsərin notlarını ehtiva edən “Nizami musiqidə, sənətdə” (Tərt.-Red. Rəşid Şəfq, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2014) kitabı, müasir Azərbaycan alətşünaslığının yaranması və inkişafında böyük xidmətləri olan, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Səadət Abdullayevanın zəngin informativ materialı əhatə edən “Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami” adlı kitabı (Bakı, “Nurlar”, 2018). Hər üç nəşr Nizami Gəncəvinin musiqi dünyasının tədqiqi və təbliği üçün olduqca dəyərli töhfədir.

Beləliklə, tam əminliklə qeyd edə bilərik ki, bu kimi nəşrlər Azərbaycan xalqının zəngin mədəni dünyasının parlaq ifadəsi olan Nizami irsinin geniş təbliğinə, milli-mədəni dəyərlərimizin qorunmasına, konsert və tədris repertuarlarında Nizami Gəncəvinin poeziyasını musiqidə tərənnüm edən əsərlərdən geniş istifadə olunmasına xidmət edir.

Ümumbəşəri əhəmiyyət daşıyan Nizami Gəncəvinin yaradıcılıq irsinə müraciət edən Azərbaycan bəstəkarları yaratdıqları musiqi əsərləri ilə dünya musiqi mədəniyyətini daha da zənginləşdirmişlər.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat Siyahısı

Azərbaycan Dilində

1. Abdullayeva S. A. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı: Nurlar, 2018. – 360 s.
2. Azərbaycan bəstəkarlarının Nizaminin qəzəllərinə yazdıqları nəğmə və romanslar. Səs və fortepiano üçün. Redaktoru Fikrət Əmirov. Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1947. – 104 səh.
3. Qurbanəliyeva S. F. Nizami Gəncəvinin poemalarında musiqi. Bakı: Qanun, 2012. –120 s.
4. Qurbanəliyeva S.F. Nizamu Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə. Bakı: Elm və təhsil, 2012. – 176 s.
5. Zöhrabov R. F. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, 2013. – 339 s.

Rus Dilində

6. Бадалбейли А. Б. Низами о музыке и в музыке. Республиканский архив литературы и искусства, фонд №595, си́yahı 1, № 113. – s. 28-65.
7. Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев: Автограф, 2009. – 264 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

XII. YÜZYIL AZERBAJCAN ŞİİRİNDE MÜZİK

Sevinc RUSTAMOVA*

Özet

Azerbaycan şiir okulu 12. yüzyılda gelişiminin zirvesine ulaştı ve Nizami Gencevi, Ebul-Ula Gencevi, Mahsati Gencevi, Afzaleddin Khagani, Falaki Şirvani, Müjiraddin Beylagani gibi tanınmış ustalarla ünlendi. Klasik şiir aynı zamanda ortaçağ Azerbaycan kültürü ve özellikle müzik sanatı hakkında zengin bir bilgi kaynağıdır. Müzik kültürü çalışmalarında klasik şairlerin eserleri, şiirsel değerleriyle birlikte büyük önem taşır.

Yazılı kaynakların incelenmesi, Orta Çağ müzik kültürünün daha geniş bir resmini oluşturmamızı sağlar. Bu açıdan bakıldığında, XII.Yüzyılda yaşamış ve yaratılmış klasik şairlerin şiirsel mirasına dikkat etmek yerinde olacaktır.

Klasik şairler - Nizami, Mahsati ve diğerleri. Çalışmalarında müzik sanatından alınan imge, sembol ve metaforlara başvurdular. Bu nedenle eserleri, Azerbaycan halkının müzik kültürünü incelemek için güvenilir bir kaynak haline geldi.

Nizami Gencevi'nin şiirleri, Ortaçağ'da müziğin insan hayatındaki rolü, saray müziği kültürü, muğamlar ve müzik toplantılarında icra edilen sınıflamalar, ünlü müzisyenlerin isimleri, müzik hayatında kullanılan müzik aletleri, halkın müzik hayatı, tören müziği ile ilgili. vb. hakkındaki bilgiler yansıtılır.

Nizami ile birlikte müzik kültürünün diğer klasik şairlerin eserlerine yansımaları o dönemin müzik hayatına dair bir bilgi kaynağı olarak değerlidir. Bu açıdan Azerbaycan şiir alanında sanatçı, şair ve şarkıcıların imgelerini seslendiren ilk ünlü Azerbaycan şairi, ilk kadın satranç oyuncusu, ilk önemli kadın müzisyen Mahsati Gencevi'nin eseri de bir ortaçağ müzik kültürünü incelemesinde önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, XII.Yüzyıl, şiir, müzik, kültür.

MUSIC IN XII CENTURY AZERBAIJANI POETRY

Abstract

The Azerbaijani poetry school reached its peak of development in the 12th century and became famous for such well-known masters as Nizami Ganjavi, Abul-Ula Ganjavi, Mahsati Ganjavi, Afzaladdin Khagani, Falaki Shirvani, Mujiraddin Beylagani. Classical poetry is also a rich source of information about medieval Azerbaijani culture and especially the art of music. The works of art of classical poets, along with their poetic values, are of great importance in the study of music culture.

The study of written sources allows us to create a broader picture of the musical culture of the Middle Ages. From this point of view, it is expedient to pay attention to the poetic heritage of the classical poets who lived and created in the XII century.

Classical poets - Nizami, Mahsati, and others. In their work, they appealed to images, symbols, and metaphors taken from the art of music. Due to this, their works have become a reliable source for studying the musical culture of the Azerbaijani people.

Nizami Ganjavi's poems tell about the role of music in people's lives in the Middle Ages, palace music culture, mughams and classifications performed at musical gatherings, names of famous musicians, musical instruments used in everyday life, as well as people's musical life, ceremonial music, etc. information about is reflected.

Along with Nizami, the reflection of music culture in the works of other classical poets is valuable as a source of information about the musical life of that period. From this point of view, the work of the first famous Azerbaijani poet, the first female chess player, the first prominent female musician, Mahsati Ganjavi, who sang the images of artists, poets, and singers with her poems in Azerbaijani poetry, also plays an important role in studying medieval music culture.

Keywords: Azerbaijan, XII century, poetry, music, culture.

* Gence Devlet Üniversitesi Müzik Bölümü Öğretmen Ve Doktora Öğrencisi, rustamovasevinc5@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Azərbaycan poeziya məktəbi XII əsrdə inkişafının yüksək zirvəsinə çataraq, Nizami Gəncəvi, Əbül-üla Gəncəvi, Məhsəti Gəncəvi, Əfzələddin Xaqani, Fələki Şirvani, Mücirəddin Beyləqani kimi tanınmış ustadlarla məşhurlaşmışdır.

XII əsrdə Azərbaycanda, təkcə poeziya və memarlıqda deyil, həmçinin nəzəri və təcrübə musiqi sənətində dünya mədəniyyətinə bəxş olunmuş möhtəşəm abidələr yaradılmışdır. Klassik poeziya, eyni zamanda, Orta əsrlər Azərbaycan mədəniyyəti və xüsusilə də musiqi sənəti haqqında zəngin məlumat mənbəyidir. Klassik şairlərin bədii əsərləri poetik dəyərləri ilə yanaşı, musiqi mədəniyyətinin araşdırılmasında da olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Yazılı mənbələrin araşdırılması Orta əsrlər dövrünün musiqi mədəniyyətinin daha geniş mənzərəsinin yaradılmasına imkan verir. Bu baxımdan ilk növbədə, dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvi irsinə diqqət yetirmək məqsədəuyğundur.

Nizami mütəfəkkir-şair kimi öz yaradıcılığında musiqi incəsənətindən alınmış obrazlara, simvollara, təşbehlərə müraciət etmişdir. Bunun nəticəsidir ki, şairin dahiyənə əsərləri Azərbaycan xalqının qədim mədəniyyətinin tarixinin, eləcə də musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün etibarlı mənbəyə çevrilmişdir. Nizaminin poetik irsi Azərbaycan mədəniyyəti və musiqisi üzrə mövcud elmi, ədəbi və folklor mənbələrini tamamlayır, bəzən onlara yeni nəzərlərlə baxmağa imkan verir.

XX əsrin 40-cı illərində tanınmış tədqiqatçı Qubad Qasımov XII əsr Azərbaycan musiqisi haqqında Nizaminin əsərlərində yer almış qiymətli məlumatları üzə çıxarmışdır. Onun qeyd etdiyi kimi, Nizaminin poemaları bir daha təsdiq edir ki, Azərbaycan XII əsrdə mütərəqqi mədəniyyətə, geniş inkişaf etmiş musiqi mədəniyyətinə malik ölkə olmuş, musiqi həyatı feodal cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini əhatə etmişdir. Nizaminin poemalarının mətni aydın göstərir ki, Orta əsrlərdə Azərbaycanda müxtəlif musiqi janrları mövcud idi: saray musiqisi, xalq musiqisi, hərbi musiqi, mərasim musiqisi. Sarayda əsasən peşəkar xanəndə və ifaçılar yetişir, muğam sənəti formalaşır. Xalq musiqisinə isə xalq arasında ifa olunan mahnı və rəqslər aid edilirdi. Eyni zamanda, xalq oyun tamaşaları, mütrüblərin, kəndirbazların çıxışları xalq tərəfindən çox sevilirdi.

Q.Qasımov Nizami Gəncəvinin əsərlərinə əsaslanaraq Azərbaycanda muğam sənətinin inkişafı haqqında da məlumat vermişdir. Onun yazdığı kimi, “XII əsrdə Azərbaycanda klassik musiqi ciddi məqam sisteminə əsaslanırdı. “Dəstgah” özündə muğam, təsnif (mahnı), rəng (modulyasiyalı epizod) və diringə (rəqs xarakterli melodiya) kimi hissələri cəmləşdirirdi” [12, s.61].

Nizami irsində muğam sənəti haqqında məlumat musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabovun da diqqət mərkəzində olmuşdur. O, şairin “İsgəndərnamə” əsərindən aşağıdakı misralarını nümunə gətirərək, muğam sənətinin məqam əsası ilə bağlılığını, eləcə də məqam anlayışının bir neçə pərdədən ibarət səssırası olduğunu qeyd edir:

Dünyada məqamı bilməyən bir kəs,

Pərdəli yolları düz gedə bilməz.

Professor R.Zöhrabov bu beytin mənasını belə şərh edir: “...şairin özündə bu sözlər məcazi mənada verilir. Burada insanın cəmiyyətdə mövqeyi ifadə olunur. Şair belə nəticəyə gəlir ki, ictimai həyatın qanunlarını bilməyən, onlarla hesablaşmayan hər bir kəs həyatın çətinlikləri ilə də mübarizə aparmağa qadir deyildir” [11, s.95].



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Bununla yanaşı, Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasında öz dövründə məşhur olan muğamların da adı çəkilir: “Rast”, “Üşşaq”, “Hesari”, “İraqi”, “Novruzı”, “İsfahan”, “Rəhavi”, “Zirəfkənd”. Nizami bu muğam adları ilə yanaşı, onların xarakterini və ifaçılıq xüsusiyyətlərini bir-birilə müqayisəli tərzdə poetik formada təsvir edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu muğam adlarından bəzisinə digər klassik şairlərin əsərlərində də rast gəlmək olur. Eyni zamanda, muğamların adları, muğam sənətinin nəzəri-estetik xüsusiyyətləri musiqi elminin əsasını təşkil edən Orta əsrlər alimlərinin risalələrində öz əksini tapmışdır.

Klassik ədəbiyyatda bu muğamlarla yanaşı, o dövrün musiqi ifaçılığında geniş yayılmış çox sayda muğam şöbələri və guşələrinin, təsniflərin və instrumental musiqi nümunələrinin də adı çəkilir ki, bu adlar ilk dəfə Nizaminin musiqi dünyasını araşdıran tədqiqatçı, görkəmli bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəylinin “İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti”ndə də öz əksini tapmışdır. Nümunə üçün, muğam şöbə və guşələrindən - “Azad-var”, “Bağ-Şəhriyar”, “Bağ-Siyavuş”, “Bang-səbzə”, “Diləngiz”, “Dilənvaz”, “Dirgəm”, “Gülnuş”, “Gülzar”, təsniflərdən - “Arayəş-Xurşid”, “Çahar-bağ”, “Çahar-parə”, “Fərrux-ruz”, “Gənci badavərə”, “Gənc-kab”, “Gənc soxtə”, instrumental epizodlardan “Aşur-avənd” və s. adını qeyd etmək olar [3].

Nizaminin poemalarında öz dövrünün məşhur ifaçıları haqqında məlumatlar öz əksini tapmışdır. Şairin musiqi sənətinə daha çox yer ayırdığı “Xosrov və Şirin” poemasında Barbəd və Nikisanın qəzəllər əsasında muğamlar və təsniflər oxuyaraq öz ifalarını musiqi alətlərində müşayiət etməsi təsvir olunmuşdur. “Nikisa Şirin adından onun iztirablarını vəsf edir. Barbəd isə Xosrovun məhəbbət hisslərini Şirinə çatdırır. Sanki onlar yarışirlər. Bir-birinin ardınca ülvə məhəbbəti tərənnüm edən musiqi improvizələri, mahnı və təsniflər süzülür. Hər iki xanəndə məzmunlu, ürəyi rıqqətə gətirən qəzəllərlə, musiqinin ecazkar qüvvəsi ilə bir-birini bağlamağa çalışırlar. Nizami hər iki ifaçının sənətinə yüksək qiymət verir” [11, s.96].

Nizaminin poemalarında o dövrün musiqi alətləri haqqında da ətraflı məlumat alırıq. Alətşünas-alim Səadət Abdullayeva xalq çalğı alətlərinin öyrənilməsində klassik poeziya nümunələrini qiymətli mənbələrdən biri hesab edərək yazır ki, Azərbaycanda mövcud olmuş çalğı alətlərinin növləri haqqında məlumat klassik şeirlərdə öz əksini tapmışdır. O, yazır: “Şairlər musiqi alətlərinin təkcə adlarını çəkməklə kifayətlənməmişlər. Öz qəhrəmanlarının daxili aləmini, istəklərini şərh edərək, habelə təntənəli görüşlərin, dəbdəbəli qəbulların və döyüş səhnələrinin təsvirini verərək onlar bu və ya digər çalğı alətinin xarici görünüşünü, quruluşunu və səslənmə xüsusiyyətlərini çox bacarıqla göstərmişlər” [1, s.6].

Professor S.Abdullayevanın tədqiqatlarında Nizami Gəncəvinin və digər klassik şairlərin yaradıcılıq irsinin alətşünaslıq baxımından tədqiqi diqqətəlayiqdir. O, qeyd edir ki, Nizami öz əsərlərində 40-dan artıq musiqi alətinin adını çəkmişdir. [2, s.149].

Nizaminin əsərlərində çalğı alətlərinin təsviri, görünüşü, hazırlandığı materiallar, onların səsləndirmə üsulları haqqında çox qiymətli məlumat verilmişdir. Məsələn, Nizaminin “Leyli və Məcnun” poemasından aşağıdakı sətirlərdə çəng və rübab belə təsvir edilir:

Leyli çəng tutmuşdu bağı başında,

Məcnun rübab kimi əli qaşında.

Yəni, Leyli saçlarını çəng kimi bağına basmışdı. Məcnun isə rübab kimi iki qat olub əlini alnına qoymuşdu. Burada hər iki çalğı alətinin quruluşu təsvir edilir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Nizaminin əsərlərində həmçinin alətlərin tətbiqi məsələləri də maraq doğurur. Məsələn, o dövrdə saray məclislərində bərbət və çəng, rud, çəng və rübab, bərbət, çəng və rübab, ərgənün və çəngdən ibarət ansambllar geniş yayılmışdı. Savaş meydanlarında döyüşçülərin ruhlandırılması və düşmənlərin qorxudulması üçün, həmçinin, əmin-amanlıq vaxtı nəfəs, zərb və özüsəslənən alətlərdən çox istifadə edilirdi. Təbil həm şadlıq, həm də dəfn mərasimində səslənirdi. Bütün bunlar əlbəttə ki, Nizami dövründə musiqinin insanların həyatında böyük rol oynadığını bir daha təsdiq edir.

Müasir dövrdə Orta əsrlərin musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsində tədqiqatçılar əsas mənbə kimi Nizami Gəncəvinin irsinə geniş müraciət edirlər. “Nizami Gəncəvi və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti” problemi ətrafında onlarla elmi əsərlərin müəllifi Sevda Qurbanəliyeva haqlı olaraq qeyd edir ki, Nizami Gəncəvinin “Sirlər xəzinəsi”, “Xosrov və Şirin”, “Leyli və Məcnun”, “Yeddi gözəl”, “İsgəndərnamə” (“Şərəfnamə” və “İqbalnamə”) poemalarında musiqinin qüvvətli təsir gücünə malik olması, musiqinin tərbiyəvi əhəmiyyəti, musiqi janrları, vokal və instrumental musiqi, saray və xalq musiqisi, hərbi və lirik musiqi, ov musiqisi, rəqs musiqisi, musiqi alətləri və musiqi ifaçıları, musiqi dili, şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqinin estetik və nəzəri problemləri, muğam, təsnif kimi formaları, və s. bu kimi məsələlər poetik formada şərh olunur [13]. Nizami “Xəmsə”sinin hər bir poeması özünəməxsus musiqi dünyasına, musiqi səslənməsinə malikdir. Burada bir sənətin digər sənətin ifadə vasitələri ilə dahiyənə zənginləşməsinin şahidi oluruq. Nizaminin poemalarında bütövlüklə musiqiyə həsr olunmuş səhifələrə də rast gəlirik, lakin musiqinin mətnə zərif inkrustasiyasına daha çox yer verilir [7, s.257].

Nizami, Fələki, Xaqani kimi dünya poeziyası xəzinəsini zənginləşdirmiş şairlərin sırasında Məhsəti Gəncəvinin də adı ehtiramla çəkilir. Onun bu cür parlaq simalar sırasında yeganə qadın olması şairənin əfsanəvi adına xüsusi rəvnəq verir. Məhsəti mükəmməl təhsil almış, Şərq ədəbiyyatı və musiqisinə yaxından bələd olmuşdur. O, çoxcəhətli istedad sahibi, şahmatçı, şairə, gözəl çalğıçı, çəng alətində mahir ifaçı, məlahətli səsə malik nəğməkar kimi tanınmışdır.

Məhsəti Gəncəvi bu gün də rübai sahəsində olduqca yüksək professional hesab olunur. Onun lirikasının əsas mövzusu sevgi və humanizmdir. Onun fars dilində yaratmış olduğu 200-ə yaxın rübai və bir neçə qəzəl dövrümüzə gəlib çatmışdır. Nəzərdə tutulan məzmunu ifadə edəcək müvafiq söz seçimi, qafiyə zənginliyi Məhsəti şeirinin əsas xüsusiyyətidir ki, yadda qalmanı asanlaşdırır. O, fəlsəfi dərinliyi ilə seçilən rübailəri ilə insanlarda həyata məhəbbət hissi oyadır, onları nikbinliyə, dünyanın gözəlliklərindən ilham almağa çağırır. Məhsəti Azərbaycan poeziyasında öz şeirləri ilə sənətkar, şair, müğənni obrazlarını tərənnüm edən yeni şəhər poeziyasının təmsilçisi olmuşdur.

Məhsəti Gəncəvinin yaradıcılıq yolunun tanınmış tədqiqatçısı, akademik Rafael Hüseynovun “Məhsəti – necə varsa” kitabında Məhsəti xanımın musiqiçi olmasını işıqlandıran bir sıra faktlar da şərh olunur. Müəllif göstərir ki, məşhur sufi şairi Fəridəddin Əttarın “İlahinamə” əsərində bir çox tarixi şəxsiyyətlər xatırlanır. 40 beytlik “Hekayətə-Sultan Səncər və Məhsəti” adlanan 16-cı hekayət Məhsətinin musiqiçi olduğunu təsdiqləyir [4].

Professor Sevda Qurbanəliyeva “Məhsəti Gəncəvinin musiqi dünyası” adlı kitabçasında haqlı olaraq qeyd edir ki, “Məhsəti və Əmir Əhməd” dastanında şairin musiqi dünyasını işıqlandıran bir sıra məlumatlar vardır. XIII əsrə aid edilən “Məhsəti və Əmir Əhməd” dastanından məlum olur ki, Məhsəti Gəncəvi artıq 20 yaşında öz savadı, gözəlliyi, poetik və musiqi istedadı ilə müsəlman dünyasının bir çox ölkələrində nüfuz və rəğbət qazanmışdı.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Onun yaşadığı Gəncənin Xərabat məhəlləsinə Məhsətini dinləmək üçün yaxından-uzaqdan insanlar Gəncəyə gələrdilər və bu fakt artıq XII əsrdə Gəncə şəhərində konsert mədəniyyətinin mövcudluğunun aydın təzahürüdür. “Dastanda Məhsəti Gəncəvinin həm də musiqi müəllimi olduğu faktı öz təsdiqini tapır. Belə ki, Əmir Əhməd Məhsətini Xərabatda 40 incəbel qızın əhatəsində görür. Onlar ney, çəng, dəf çalır, oxuyur, rəqs edirlər. Burada şairin həm də musiqi müəllimi obrazı canlanır. O, nəinki şeir yazır, musiqi bəstələyir, musiqi ifa edir, həmçinin ətrafında olan insanları poeziya və musiqinin işığında birləşdirir, gənclərdə “ruhun qidası” olan musiqi sənətinə məhəbbət hissini, musiqi ifaçılığını bacarığını aşılamaq məqsədi ilə fəaliyyət göstərir. Bu amil onu da təsdiq edir ki, on ikinci yüzilliyin intibah şəhərində, şeir və sənət ocağı qədim Gəncədə poeziya və musiqini özünə yol yoldaşı seçmiş Məhsəti xanım tənha deyildir. Onun şagirdləri, məsləkdaşları, dostları, davamçıları vardır” [5, s.17].

O dövrün musiqi sənəti və musiqi mühiti ilə tanışlıq üçün “Məhsəti və Əmir Əhməd” dastanında Gəncə şahının Məhsətinin şərəfinə verdiyi ziyafətin təsviri də maraqlıdır. Burada musiqi bir qayda olaraq, çəng, ud, bərbət, ney, tənbur və s. alətlərdə ifa olunur. Bütün adı çəkilən musiqi alətləri Orta əsrlər Azərbaycan musiqi mədəniyyətində geniş yayılmışdı. Məhsətinin öz rübailərində adını çəkdiyi və özünün də məharətlə ifa etdiyi çəng, ney, bərbət, rübab alətlərinin adına Nizaminin və digər klassik şairlərin əsərlərində də rast gəlirik.

Məhsəti Gəncəvinin rübailərinin araşdırılmasından onun musiqi haqqında fikirləri üzə çıxır. Məsələn, Məhsətinin rübailərində gözəl qızın saçlarının dağılmasını o, rəqsə bənzədir:

Rəqs eyləsə saçların sənin bir ləhzə,
Yüz fitnə qopar, könül gələr tüğyanə.

Digər bir rübaisində “Zülfün təzənə, neydir o şümşad qamət” deyərkən, o, gözəl qızın qamətinin uzun mütənasib quruluşlu ney alətinə bənzədir. Təzənə isə simli alətləri çalmaq üçün plektordur ki, şairə gözəlin saçı ilə onu müqayisə edir.

Şairə şahların məclisini təsvir edərək, hər zaman çəng və ney çalındığını göstərir.

Şahlar hamı məclisdə içərlər badə,
Çəngi, neyi hər dəmdə salarlar yadə.

Çəng, ney, bərbət, rübab kimi musiqi alətlərinin adına Məhsətinin bir rübaisi daxilində də rast gəlirik. Məsələn,

Bülbül yenə torpaqda o gün çəng çaldı,
Bərbətlə turac dünən qəlbə od saldı.
Qarğa rübab atmış suya, ey dost, bu gün,
Ney çalmağa, ey qumru, sübhə yel qaldı.

Məhsətinin rübailərindən birində həmçinin məclisdə müğənninin – mütrübün qəzəl oxumağı öz əksini tapır.

Bu dünya torpaqdır, mütrüb, qəzəl de,
Saqi, nəfəs yeldir, badə ver, yetər!

Qeyd etmək lazımdır ki, Orta əsrlərdə müsəlman aləmində məclis musiqiçilərini “mütrüb” adlandırırdılar. Müsəlmanlıqda qəbul olunan qaydalardan biri də bu idi ki, müsəlman kişisi



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

(nəinki qadını) oxumaz, çalmaz, bir sözlə, yüngüllük etməz. Müsəlman Şərqiində kişi başqalarını əyləndirə bilməzdi. Bu zaman məclisləri bəzəyən xüsusi insanlar meydana çıxırdı ki, bu qrup insanlara mütrib deyirdilər.

Mənbələrdə mütrüb (və ya mütrib, mütrüf, mütrüp) sözü “əyləndirən”, “kənulaçan” mənalarında yozulur. Ərəb dilində “çalğıçı, sazəndə, rəqs edə-edə mahnı oxuyan, qız paltarında toylarda oynayan oğlan” mənalarında istifadə olunur.

Qədim dövrlərdə Azərbaycan ərazisindəki dini məbədlərdə rəqs edənlərə, həmçinin, pantomima ifaçılarına, rəqs edə-edə oxuyan şəxslərə, çalğıçılara, nağıl danışan ifaçılara mütrüb deyilib. Zaman keçdikcə, bu deyim öz mahiyyətini dəyişib, toylarda, el şənliklərində, qapalı əyləncə mərasimlərində incə, zərif bədənlərinə qadın paltarı geyinib rəqqaslıq edən oğlanlar mütrüb adı ilə çağırılıblar.

Teatrşünas-alim Aydın Talıbzadə “İslam mədəniyyətində səs: teatr və musiqi” adlı məqaləsində bu məsələyə toxunaraq yazır: “Müsəlman Şərqiinin musiqi sənəti də mütriblərin ixtiyarına verilmişdi. Uzun qərinələr boyu muğamı zil səslə məhz tenor mütriblər oxuyublar. Şərq məmləkətlərində istedadlı oğlan uşaqlarını (kimsəsizləri, əsirləri və ya düşmən övladlarını) axtalayrdılar ki, səsləri nazik olsun, zil olsun və qadın səsini xatırlatsın. Deməli, belə çıxır ki, muğam sənəti birbaşa mütriblərin fəaliyyəti, səs özünəməxsusluğu və estetik təfəkkürü, zövqü, psixoloji problemləri, sosial ağırları, insani qayğıları ilə əlaqədar formalaşmış. “Yanıqlı səs”, heç şübhəsiz, mütriblərdən qalma bir nişanədir. Onlar muğamı yarada-yarada, oxuya-oxuya öz şəxsi dərdlərini, öz şəxsi faciələrini danışdıblar, şikəstə ruhun, şikəstə bədənin naləsini gerçəkləşdiriblər” [10, s.169].

Alimin bu fikrində həqiqət vardır. Qədim dövrlərdə mütriblərin ifa etdiyi musiqi insanı vəcdə gətirən və ruh yüksəkliyi baxımından qeyri-adi bir halət yaratmasına görə din xadimləri tərəfindən haram hesab edilirdisə, lakin onlar həm xalq arasında, həm də saray məclislərində fəaliyyət göstərirdilər. Sonrakı dövrlərdə muğam məclisləri geniş vüsət aldıqca, mütrüb sözü mahiyyətini itirərək, təcridən aradan götürülmüşdür. Muğamın əsas ifaçıları olan xanəndələr və musiqi alətləri ifaçıları önə çıxmışdır. Bu haqda məlumatı digər şairlərin əsərlərindən də alırıq.

Göründüyü kimi, Məhsətinin rübailərində musiqi mədəniyyətinin əks etdirilməsi o dövrün musiqi həyatı haqqında məlumat mənbələrindən biri kimi dəyərlidir. Orta əsrlər musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsində Nizami Gəncəvi ilə yanaşı, Məhsəti Gəncəvinin yaradıcılığı da özünəməxsus mənbə rolunu oynaya bilər.

Beləliklə, klassik şairlərin yaradıcılığının Orta əsrlər dövründən müasir dövrdəki Azərbaycan mədəniyyətində, poeziya və musiqinin əlaqəli inkişafında mühüm əhəmiyyətə malik olduğunu qeyd etməliyik. Bu da poeziya və musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı təsiri baxımından öyrənilməsi və qiymətləndirilməsində böyük rol oynayır.

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat Siyahısı

Azərbaycan Dilində

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). Bakı: Adiloğlu, 2002. 453 səh.
2. Abdullayeva S.A. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı: Nurlar, 2018. 360 səh.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

3. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Şərq-Qərb, 2017. 472 səh.
4. Hüseynov R.B. Məhsəti necə varsa. Bakı: Yazıçı, 1989. 336 səh.
5. Qurbanəliyeva S.F. Məhsəti Gəncəvinin musiqi dünyası. Gəncə: Elm, 2014. 24 səh.
6. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvinin poemalarında musiqi. Bakı: Qanun, 2012. 120 səh.
7. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqinin nəzəri problemləri. //“Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziyumunun materialları. 18-20 mart 2009-cu il. Bakı: Şərq-Qərb, 2009. s.256-261.
8. Məhsəti Gəncəvi. Rübailər. Bakı: Lider, 2004. 144 səh.
9. Nizami Gəncəvi. Poemalar. Bakı,; Maarif, 1985. 268 səh.
10. Talıbzadə A.A. İslam mədəniyyətində səs: teatr və musiqi // “Min maska və bir mən... yaxud islam mədəniyyətinin semiolojisi”. Məqalələr toplusu. Bakı: Təhsil, 2015. s.158-172.
11. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, 2013. 336 səh.

Rus Dilində

12. Касимов К.А. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. // В сб.: Искусство Азербайджана. т. II, Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1949. с.5-63.
13. Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев: Автограф, 2009. 262 стр.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

EŞREF ABBASOV'UN ODA-ENSTRÜMENTAL YARATICILIĞI ("BAHAR ŞARKISI" ÖRNEĞİNDE)

Shabnam SHIKHALIYEVA*

Özet

Ünlü Azerbaycanlı besteci ve müzikolog, Halk Sanatçısı, Profesör, Devlet Sanatçısı Eşref Abbasov, birçok müzik türüne hitap eden zengin bir müzik mirasına sahiptir. Halk müziğinin özellikleri hakkında derinlemesine bilgi sahibi olan E.Abbasov tarafından yaratılan eserler, tür çeşitliliği, zengin içerik ve müzikal renklerin ve yapısı ile seçilir. Eşref Abbasov'un oda-enstrümental eserleri, yaratıcılığında önem taşımakta ve besteci, öğrencilik yıllarından beri bu alana zaman zaman başvurmaktadır.

Özellikle belirtmek isteriz ki, oda enstrümental müziği bestecinin çalışmalarında baş yapıtlardan olmasa da, her zaman ilgi odağı olmuştur. Bu türde yapılan eserler çekicilik, ilginç sanatsal ifadelerle kendini gösterir. Büyük besteci Üzeyir Hacıbeyli'nin ve hocası Covdat Hacıyev'in oda-enstrümental geleneklerini sürdüren Eşref Abbasov'un eserlerindeki bireysel lirizm duygusal olarak derinleşmiş ve etkisini giderek artırmıştır. Oda-enstrümental çalışmaları, E.Abbasov'un imge, tema, doku ve armonik dil karakteristiğinin yaratılmasında önemliydi.

Bu açıdan E.Abbasov'un flüt ve piyano için yazdığı "Bahar Şarkısı" özel bir önem taşımaktadır. Çalışmanın flüt enstrümanı için yazılmış olmasına rağmen daha sonra birçok enstrüman için uyarlanmış, makalede orijinal versiyonda partiyon incelenmektedir. Bestecinin bu eseri Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda öğrencilik yıllarında yazılmış, E.Abbasov'un ilk kalem tecrübesi olmasına rağmen eser, mükemmelliğiyle dikkat çekiyor ve bestecinin kendine özgü kişisel tarzını yansıtıyor. "Bahar Şarkısı" 1946'da yayınlandı ve o zamandan beri sanatçıların repertuarında yer alıyor.

"Bahar Şarkısı" parlak ve canlı bir görüntüye sahip bir eserdir. Eserde besteci, doğanın ilkbaharın gelişyle uyandırdığı parlak ve hareketli yönlerini, memleketinin güzelliklerini yansıtmıştır. Dinamik bir ruha ve sürekli gelişmeye dayanan bu çalışmada, her ifade, her vuruş, eserin ana fikrinin keşfedilmesi için koşullar yaratmıştır.

"Bahar Şarkısı" Şur makamına dayalı yazılmıştır. Şur'un makamsal armonik karakteristik özellikleri doğrudan yapıtın karakterine yansımaktadır. Bestecinin oda-enstrümental eserleri arasında yüksek duygusal karakteriyle "Bahar Şarkısı" özel bir öneme sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, eser, analiz, müzik, besteci.

ASHRAF ABBASOV'S CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATIVITY (ON THE EXAMPLE OF "SPRING SONG")

Abstract

Prominent Azerbaijani composer and musicologist, People's Artist, Professor, Honored Art Worker Ashraf Abbasov have a rich musical heritage, appealing to many genres of music. The works created by A.Abbasov, who was deeply acquainted with the characteristics of folk music, were distinguished by the variety of genres, rich content, and unique use of musical colors. Ashraf Abbasov's chamber-instrumental works are of great importance in his work, and the composer has applied to this field since his student years.

It should be noted that although chamber-instrumental music did not play a major role in the composer's work, it was always at the center of his attention. The appeal to this genre manifests itself in interesting artistic expressions. Continuing the chamber-instrumental traditions of the great composer Uzeyir Hajibeyli, as well as his teacher Jovdat Hacıyev, individual lyricism in the works of Ashraf Abbasov deepened emotionally and increased its influence. His chamber-instrumental creativity was important in the creation of the image, theme, texture, and harmonic language characteristic of A.Abbasov.

* Dr. Sultan Qaboos Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Koleji, Müzik ve Müzikoloji Bölümü, Umman / Maskat, shabnam@squ.edu.om



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

From this point of view, the "Spring song" written by A. Abbasov for flute and piano is of special importance. It should be noted that although the work was written for the flute, it was later copied for many instruments, and the article is based on the development of a legal instrument. It should be noted that the composer wrote this work while studying at the Azerbaijan State Conservatory. Even though A. Abbasov was the first writer's experience, the work attracts attention with its perfection and reflects the unique personal style of the composer. "Song of Spring" was published in 1946 and has been in the repertoire of performers since that time.

"Song of Spring" is a work with a bright and vivid image. In the work, the composer originally illuminated the beauties of his native land, the bright and bustling aspects of nature awakened by the arrival of spring. In this work, which is based on a dynamic spirit and continuous development, every expression, every stroke has created conditions for the discovery of the main idea of the work.

"Spring Song" was written on the occasion of Shur. The characteristic features of Shur's point are directly reflected in the character of the work. The work "Spring Song" has a special significance among the chamber-instrumental works of the composer with its transparent lyrics and high emotional character.

Keywords: Azerbaijan, work, analysis, music, composer.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı və musiqişünası, xalq artisti, professor, əməkdar incəsənət xadimi Əşrəf Abbasov musiqi incəsənəti tarixində özünəməxsus dəst-xəttinə malik olan bəstəkarlardandır. Əşrəf Abbasov geniş dünyagörüşünə malik olmaqla yanaşı, klassik irsi dərinləndirən mənimsəmiş, müasir musiqinin ən yaxşı nümunələrindən bəhrələnmişdir. Ə. Abbasov milli musiqinin məğzini çox gözəl duyaraq, xalq ruhuna yaxın tərəvətli və bitkin obrazlar yarada bilmişdir.

Məhz bundan irəli gələrək, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin "Milli incəsənətin yüksək nümunələrini yaratmaq üçün bəstəkar nəinki musiqi yaradıcılığının nəzəri əsaslarını bilməli və bəstəkarlıq texnikasına yiyələnməli, həm də xalq musiqisinin xarakterik xüsusiyyətlərinə və qanunlarına dərinləndirən bələd olmalıdır" [Həsənova-İsmayılova, 2000: 61] fikirlərini əsas tutan Ə. Abbasov bunları öz yaradıcılığında tətbiq etməyə çalışmışdır.

Musiqinin bir çox janrlarına müraciət edən Ə. Abbasov çox maraqlı və rəngarəng əsərlərin müəllifidir. Azərbaycan xalq musiqisini, klassik və müasir musiqi üslubunu dərinləndirən Ə. Abbasovun əsərləri məna dərinliyi, obrazlılığı və lakonikliyi ilə fərqlənirdi. Bu baxımdan bəstəkarın kamera-instrumental yaradıcılığı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu sahəyə bəstəkar tələbəklik illərindən başlayaraq müraciət etmişdir. Nəzərə çatdıraq ki, kamera-instrumental musiqi bəstəkarın yaradıcılığında əsas yer tutmasa da, daim onun diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu janra müraciət maraqlı bədii ifadələrdə özünü büruzə verir. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli, eləcə də müəllimi Cövdət Hacıyevin kamera-instrumental əsərlərini davam etdirən Əşrəf Abbasovun əsərlərində fərdi lirika emosional cəhətdən daha da dərinləşdirilərək onun təsir qüvvəsini artırmışdır. Kamera-instrumental yaradıcılığı Ə. Abbasov üçün səciyyəvi olan obraz, mövzu, faktura və harmonik dilin yaranmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Ə. Abbasovun kamera-instrumental əsərləri sayca çox olmasa da, məzmun və musiqi dili baxımdan xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın kamera-instrumental əsərləri onun yaradıcılığının digər sahələri olan opera və simfonik musiqi ilə də bağlıdır.

Ə. Abbasov kamera-instrumental əsərlərində yaradıcılığına xas olan üslub xüsusiyyətlərini saxlayaraq, onları özünəməxsus və müasir səslənmə ilə dolğunlaşdırmağa çalışmış, özünün fərdiləşdirilmiş formasını vermişdir. Bu baxımdan bəstəkarın kamera-instrumental əsərlərində xalq mahnısı intonasiyaları, muğam elementləri özünü büruzə verir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ə. Abbasov yaradıcılığını tədqiq edən musiqişünas, professor C.Həsənova-İsmayılova bəstəkarın xalq musiqisinə və milli dəyərlərə bağlılığını bu fikirlərlə bildirmişdir: “Məhz bunun nəticəsidir ki, Ə.Abbasovun əsərləri yüksək professional səviyyəsi, bədii məzmununun aydınlığı, mövzularının müasirliyi, parlaq emosionallığı, səlis üslubu, xalq musiqisi ilə dərin bağlılığı ilə diqqəti cəlb edir”. [Həsənova-İsmayılova, 2000: 62].

Ə.Abbasovun kamera-instrumental əsərlərinin ən mühüm cəhətlərindən biri də ənənəvi xalq musiqisi ilə bəstəkarın üslubuna xas olan coşğunluğun üzvi şəkildə sintezləşdirilməsidir. Bu xüsusiyyət bəstəkarın melodik təfəkkürünün başlıca və ən maraqlı xüsusiyyətlərindən birini təşkil edir. Ə.Abbasovun kamera-instrumental yaradıcılığının digər bir xüsusiyyəti xalq yaradıcılığından mənimsədiyi ifadə vasitələrini qənaət və məharətlə seçmək qabiliyyətidir.

Xalq musiqisinin xarakterik xüsusiyyətlərinə dərinləndirən bələd olan Ə.Abbasovun yaratdığı kamera-instrumental əsərləri janr rəngarəngliyi, zəngin məzmunu və musiqi boyalarından özünəməxsus şəkildə istifadə edilməsi ilə fərqlənirdi.

Bu baxımdan Ə.Abbasovun fleyta və fortepiano üçün yazdığı “Yaz nəğməsi” əsəri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Onu da qeyd edək ki, “Yaz nəğməsi” fleyta üçün yazılsa da, sonradan bir çox alətlər üçün köçürülmüşdür və təqdim olunan məqalə əsərin qanun aləti üçün işlənməsinə əsaslanmışdır. Qeyd etməliyik ki, bu əsəri bəstəkar Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil aldığı dövrdə yazmışdır. Ə.Abbasovun ilk qələm təcrübəsi olmasına baxmayaraq, əsər mükəmməlliyi ilə diqqəti cəlb edərək bəstəkarın özünəməxsus fərdi üslub cəhətlərini özündə əks etdirir. “Yaz nəğməsi” əsəri 1946-cı ildə nəşr olunmuşdur və həmin dövrdən başlayaraq ifaçıların repertuarında yer almışdır.

“Yaz nəğməsi” əsəri işıqlı və parlaq obrazlılığa malik olan bir əsərdir. Əsərdə bəstəkar doğma yurdun gözəlliklərini, yazın gəlişi ilə oyanan təbiətin işıqlı və coşğun tərəflərini orijinal bir şəkildə işıqlandırmışdır. Dinamik ruhlu və arasıkəsilməz inkişaf üzərində qurulmuş bu əsərdə hər bir ifadə, hər bir ştrix əsərin əsas ideyasının açılmasına şərait yaratmışdır. Əsərdə xalq mahnı intonasiyalarının xüsusiyyətlərinin özünü büruzə verməsi milli özünəməxsusluğu daha qabarıq ifadə edir. Bu xüsusiyyət eyni zamanda bəstəkarın əsərdə xalq yaradıcılığına əsaslanan və nəzərə çarpacaq dərəcədə fərdiləşdirildiyini, ona psixoloji məna verildiyini göstərir. Eyni zamanda, bu əsərdə bilavasitə xalq musiqisi ilə bağlılıq və milli-kütləvi mahnı janrına yaxınlıq özünü büruzə verir.

“Yaz nəğməsi” əsəri 2/4 ölçüdə, *Moderato cantabile* tempində yazılmışdır. Əsərdə intonasiya-melodik materialın çox dəqiqliklə seçilməsi nəzərə çarpır. Əsərin şən və oynaq xarakterli melodiyası bəstəkar xas olan özünəməxsus üslubda təcəssüm etdirilərək, milli ahəngə boyanır. Artıq bu əsərdə coşğun və həyəcanlı hərəkət, dramatism və ekspressivlik nəzərə çarpır.

“Yaz nəğməsi” əsəri kiçik həcmli olmasına baxmayaraq, çox axıcı və hərəkətli melodik quruluşa malikdir. Məhz bu xüsusiyyət əsərin quruluşunda da bilavasitə maraqlı şəkildə təzahür etmişdir. Belə ki, əsər mürəkkəb üçhissəli formada yazılsa da, üçhissəlik daxilində variasiya elementləri də özünü büruzə verir. Ümumiyyətlə, əsərin belə maraqlı bir tərzdə təqdim olunması melodik dilin fərqli və işıqlı melodiyaya malik olmasından irəli gəlmişdir. Melodiyanın sadə və aydın ritmik quruluşu əsərə sadəliklə yanaşı, milli-xalq üslub prinsiplərinə əsaslanmanı ifadə edir. Mövzunun melodik vəhdəti fortepiano müşayiətini təzadlı surətdə nəzərə çarpdırır. Bu əsərdə bəstəkar obraz-emosional məzmunu qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşdur. Əsərin milli qaynaqlara əsaslanan obrazlılığa malik olmasını nəzərə alan bəstəkar onu məhz üç hissəli kompozisiyada təqdim edir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Mürəkkəb üçhissəli formanın I hissəsi sadə ikihissəli formada yazılmışdır (*pyu mossoya* qədər, 1-37-ci xanələr). Bu hissə fortepianonun müşayiəti ilə 8 xanədən ibarət giriş mövzusu ilə açılır. Eyni melodik motivin təkrarı üzərində qurulmuş bu hissə *mf* ahəngində səslənir. Fortepliano müşayiətində melodiya soprano səslərində səslənir, bas isə akkord üzərində qurulmuşdur. Giriş mövzusunun sonuncu xanəsində (8-ci xanə) *ritenuto* istifadə edilir ki, bu da qanun alətinin səslənişini bir növ hazırlayır. Giriş mövzusunda sekvensiyalı inkişaf özünü büruzə verir və bu əsas obrazın vurğulanmasını təsdiqləyir. Mürəkkəb üçhissəli formanın I hissəsində solistin partiyası 9-cu xanədən başlayır. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, bu əsərdə bəstəkarın xalq yaradıcılığı ilə bağlılığı nəzərə çarpır. Məhz bundan irəli gələrək, qeyd etməliyik ki, əsərdə mövzunun kvinta çərçivəsində hərəkəti xalq musiqisi üçün səciyyəvidir. Mövzunun səslənməsində trellərdən istifadə edilməsi əsərdə xalq musiqi elementlərini daha da gücləndirir. Fortepliano müşayiətində şəffaflyq nəzərə çarpır və akkord fakturası üzərində qurulan səslənmə tərzii əsas mövzunun ifadəsini daha qabarıq şəkildə təqdim edir.

Orta hissə (38-79-cu xanələr) daha inkişaflıdır və variasiyalılyq elementlərini özündə birləşdirir. Orta hissə geniş həcmli dir və əsas mövzu daha genişlənməmiş şəkildə verilmişdir. I hissədə əsas mövzu ilkin variantda daha sadə şəkildə verilsə də, orta hissədə dəyişikliyə məruz qalır. Bu hissədə əsas mövzunun variantlı şəkildə səslənməsi əsərin xarakterini daha ifadəli edir. Bu hissədə mövzu ritmik baxımdan daha hərəkətli şəkildə təqdim olunur. Onaltılıq notların arasıkəsilməz inkişafı üzərində qurulmuş bu hissədə melodiyanın başlanğıc motivi əsas götürülür və hərəkət ritmik-melodik dəyişiklik üzərində qurulur. Bu hissədə mövzunun həcmi genişləyir və ilkin başlanğıc motividən uzaqlaşma özünü büruzə verir. Bu uzaqlaşma melodik baxımdan başlanğıc motivin elementləri üzərində qurulmuşdur. Lakin ritmik baxımdan dəyişiklik bu motivin fərqli şəkildə qavranılmasına səbəb olur. Orta hissədə variasiya əlamətləri də özünü büruzə verir. Məhz variasiyalılyqdan irəli gələrək, ilkin mövzunun fərqli şəkillərdə ifadəsi ilə rastlaşmaq mümkündür. Arasıkəsilməz inkişaf üzərində qurulmuş melodik xətt aşağı və yuxarı istiqamətə yönələrək, melodiyanı səsləndirir. Orta hissədə xromatizm özünü büruzə verir. Eyni zamanda *crescendo* və *diminuendo* kimi dinamik işarələrdən istifadə edilməsi melodik xətti daha da dolğunlaşdırır. Bu hissədə fortepliano müşayiətinin də maraqlı ifa tərzii diqqəti cəlb edir. Belə ki, fortepliano müşayiəti akkord səsləri üzərində qurularaq, sanki meodiyada olan hər hansı bir səsin vurğulanmasına təkən verir. Forteplianoda olan akkord səsləri sadə funksiyalar üzərində qurulmuşdur. Əsasən subdominanta və dominantə səslərini əhatə edən bu akkordlarda sadə funksiyalardan istifadə edilməsi bir növ əsas melodik xəttin daha çox qabardılması ilə əlaqədardır. Bəzi hissələrdə *diminuendo* istifadə edilməsi mövzunun xarakterini daha qabarıq ifadə edir. Orta hissənin (*a tempo*) əvvəlki tempi və dinamik hərəkəti bərpa etməsindən sonra tədricən onaltılıq ritmik hərəkəti mövzunun əvvəlki ritmik formuluna qayıdışı əvəz edir. Bu qayıdış repriza bölməsini hazırlayır. Qeyd edək ki, orta hissənin inkişafly olması mürəkkəb üçhissəli formanın reprizasının qısalmış şəkildə səslənməsinə səbəb olmuşdur. Belə ki, mövzu I hissədə və orta hissədə daha geniş inkişafa məruz qaldığı üçün reprizada geniş işlənməsinə ehtiyac duyulmur.

Repriza (80-100-cü xanələr) hissəsi ilk baxımdan fakturanın zənginləşməsi ilə diqqəti cəlb edir. Belə ki, əvvəlki bölmələrdə daha sakit fonda özünü göstərən fortepliano partiyasında reprizada sanki bir canlanma yaranır. Bu hissədə əsas melodik xətt əvvəldə keçən mövzunu ifadə edir, fortepliano partiyası isə daha hərəkətli və inkişafly şəkildə səslənir. Güclü təqtidə akkord və ardınca arpecio üzərində qurulmuş hərəkət əsərin sonuna yaxın güclü inkişaf prosesi yaradır. Əslində bu hissə sanki əsərin ikinci kulminasiyası da adlana bilər (birinci kulminasiya əsərin orta bölməsində rast gəlinir). Qeyd etdiyimiz kimi, repriza bölməsi qısaldılmışdır. Reprizada səslənən əsas mövzu sanki giriş bölməsinin motivini xatırladır. Bu



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

isə maraqlı təəssürat yaradır ki, sanki giriş bölməsi əsəri melodik xəttin inkişafı baxımından bir növ çərçivəyə almışdır. Bu isə öz növbəsində əsas melodik motivin bir daha xatırlanmasına gətirib çıxarır.

“Yaz nəğməsi” əsəri Şur məqamı üzərində yazılmışdır. Şur məqamının səciyyəvi xüsusiyyətləri əsərin xarakterində bilavasitə özünü büruzə verir. “Yaz nəğməsi” əsəri şəffaf lirikası, yüksək emosional xarakteri ilə bəstəkarın kamera-instrumental əsərləri içərisində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Əsərin ifaçılıq xüsusiyyətlərindən danışarkən qeyd etmək lazımdır ki, “Yaz nəğməsi” ifaçıdan xalq musiqisini dərinlən duymağı və milli musiqi intonasiyalarına bələd olma bacarıqlarına malik olmağı tələb edir. Texniki baxımdan mürəkkəb əsər olmasa da, ifaçını əsərə mükəmməl şəkildə yanaşmağa yönləndirir. “Yaz nəğməsi” obrazlı məzmununa, ritm və melodik dilinin özünəməxsusluğuna görə ifaçıda özünəinamlılıq və ifa imkanlarını nümayiş etdirmək bacarıqlarını formalaşdırır. Əsəri ifaçıda milli ruhlu əhval-ruhiyyə yaradır və obraz-emosional məzmunu ifaçını xalq dəyərlərinin aşılmasına ruhlandırır. Əsər ifaçının texniki səviyyəsini və melodiyanın ifadəliliyini göstərmək imkanlarına malik olması baxımından əhəmiyyətlidir. Bəstəkar əsərdə milli musiqi üçün səciyyəvi olan trellərdən geniş şəkildə istifadə etmiş və eyni zamanda əsas diqqəti melodik mövzunun tam şəkildə ifadə olunmasına yönəltmişdir.

Melodik baxımdan mövzu sadə və aydın musiqi dili ilə diqqəti cəlb edir. Harmonik baxımdan əsər eyni tonallıq çərçivəsində səslənir, orta hissədə qısa müddətli yönəlmə nəzərə çarpsa da, bu yalnız melodiyanın zənginləşdirilməsi məqsədilə edilmişdir. İstifadə olunan akkord birləşmələri sadə funksiyalar üzərində qurulmuşdur və əsasən tonika ilə subdominanta səslərini əhatə edir. Tematik baxımdan əsərdə əsas melodik özəyin inkişaf etdirilməsi nəzərə çarpır. Orta hissədə isə əsas melodik özəyin variyasiyalı inkişafı nəzərə çarpır. Əsərin fakturası sadədir və şəffaflığı ilə diqqəti cəlb edir. Dinamik işarələrdən bəstəkar məharətlə istifadə etmiş və bunlar əsərin dolğun səslənməsində mühüm rol oynamışdır.

Beləliklə, Əşrəf Abbasovun “Yaz nəğməsi” əsəri bəstəkarın kamera-instrumental yaradıcılığının inkişafında mühüm bir mərhələ oldu. Ə.Abbasovun yaradıcılığına yeni başladığı dövrlərdə yazdığı bu əsər bəstəkarın iri həcmli əsərlərinin yaranması istiqamətində mühüm bir addım oldu. Bəstəkarın sonrakı dövrlərdə yazdığı bütün əsərlərdə sanki “Yaz nəğməsi”ndə olduğu kimi, milli ənənələrə bağlılıq, xalq musiqisi elementlərindən istifadə nəzərə çarpır. Bu baxımdan “Yaz nəğməsi” əsərinin Ə.Abbasovun musiqi irsində xüsusi yeri olmaqla yanaşı, eyni zamanda ifaçılıq sənətində də əhəmiyyəti vurğulanmalıdır.

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

1. Həsənova-İsmayılova C. Əşrəf Abbasov- 80. // Musiqi dünyası. 2(3), 2000. s.61-63.
2. Qarabağın məşhur müəllimləri- Əşrəf Abbasov. <https://edu.gov.az/az/news-and-updates/19580>
3. Üzeyir bəyin davamçısı Əşrəf Abbasov. Azadlıq qəzeti. 09-04-2013. s.14

Notoqrafiya

4. Abbasov Ə. “Yaz nəğməsi”. Bakı: Azərb.Dövlət Mus.Nəşriyyatı. 1946, s. 5.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

MÜZİK VE YÖNETİM İLİŞKİLERİNDE BİLİMSEL YAKLAŞIMIN ÖNEMİ

Sonahanım İBRAHİMOVA*

Özet

Müzik yönetiminin tarihsel oluşumu ve gelişiminin incelenmesi, geçmişteki ve günümüzdeki faaliyetleri, teorik ve pratik deneyimin yanı sıra öğretim ve bilimsel çalışma açısından önem arz etmekte ve müzikolojinin gündeminde yer almaktadır. Kültür ve sanat alanında yönetimin tarihsel deneyimi, ulusal, bölgesel, uluslararası başarıları ve bakış açıları, müzikolojinin yönetime bilimsel yaklaşımını zorunlu kılan ve hayata geçiren temel faktörlerden biridir. Öte yandan sanat yönetimi, kültür yönetimi, festival yönetimi, konser yönetimi, turizm işletmeciliğinin müzik sanatı ile doğrudan ilişkisi, müzik yönetimini sadece ekonomi, genel yönetim, kültürbilimde değil, müzikolojide de inceleme konusu yapmaktadır. Bu nesnenin incelenmesindeki en önemli bilimsel konulardan biri, müzik yönetiminin tarihi, gelişiminin tarihsel özellikleridir. Çünkü farklı tarihsel dönemlerin farklı siyasi, ekonomik ve sosyal yönetimi, farklı ve farklı siyasi ve ekonomik ilişki sistemleri ile doğrudan ilişkili olan müzik yönetimi - müzik kültürü, sanat ve eğitim yönetimi, aynı zamanda tarihsel-sahne özgürlüğü, kendine özgü sahne özellikleri de vardır. Yönetim ve ilgili tüm konular, sorunlar ve konular her zaman bilimsel bir bakış açısıyla ilgilidir. Yönetimin bilimsel önemi, toplumun tüm alanlarındaki yerine, faaliyetine, uygulamasına ve gerekliliğine dayanmaktadır. Öte yandan, bilimsel uygunluk, yönetim için sürekli yüksek talep, araştırma, teorik ve pratik deneyim, profesyonel yönetim kadrosu tarafından koşullandırılır. Etkili pratik sonuçlar ve bilimsel yönetim çalışmalarının bakış açıları, onun kültür ve sanat alanlarındaki ilgisini vurgular, ayrıca mesleki bilgi ve ilgi gerektirir. Örneğin bu ilişkideki asıl meselelerden biri de “müzik yönetimi” kavramıdır. Bu alanda yöneticinin genel olarak sanat ve sosyal işlevleri, özellikle müzik, klasik müzik, profesyonel performans, müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi, sanatsal ve estetik ihtiyaçlar, müzik türleri, estetik ve müzik algısının psikolojik sorunları yer almaktadır. Azerbaycan'ın müzik hayatında sürekli olarak yer alan çeşitli müzik performansı ve müzik kültürünü kapsayan etkinlikler kompleksi, konserler, festivaller, yarışmalar, konferanslar, toplantılar, kültürel etkinlikler, kültür ve sanat projelerini içermektedir. Müzik yaşamının ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olan bu etkinlikler, özel yönetim faaliyetleri ile yönetilebilir, organize edilebilir, koordine edilebilir, finansal ve bilgisel olarak desteklenebilir. Bu faaliyet Azerbaycan'da Kültür Bakanlığı, yerel ofisleri, kültür, sanat ve konser kurumları, müzik grupları ve bunların tüm uzman kadrosu ile ilgili STK'lar, vakıflar ve şirketler tarafından yürütülmektedir.

Anahtar Kelimeler: proje, kültür, yönetim, müzik, etkinlik.

THE IMPORTANCE OF SCIENTIFIC APPROACH IN MUSIC AND MANAGEMENT RELATIONS

Abstract

The study of the historical formation and development of music management is important in terms of its past and present activities, as well as theoretical and practical experience, as well as teaching and scientific study, and is included in the agenda of musicology. The historical experience of management in the field of culture and art, its national, regional, international achievements, and prospects are some of the main factors that necessitate and actualize the scientific approach of musicology to management. On the other hand, the direct relationship of art management, cultural management, festival management, concert management, tourism management with the art of music makes music management the object of study not only in economics, general management, culturology but also in musicology. One of the most important scientific issues in the study of this object is the history of music management, the historical features of its development. Because music management, which is directly related to the different political, economic and social management of different historical periods, separate and different systems of political and economic relations - management of music culture, art and education also has historical-stage specifics, specific stage features. . Management and all related topics, problems and issues are always relevant from a scientific point of view. The scientific relevance of management is based on its place, activity, application, and necessity in all spheres of society. On the other hand, scientific relevance is conditioned by the constant high demand for management, its research, theoretical and practical experience, professional

* Prof., Dr. Bakü Koreografi Akademisi, 2samedova@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

management staff. Effective practical results and perspectives of the scientific study of management highlight its relevance in the spheres of culture and art. In addition, it requires professional knowledge and interests. For example, one of the real issues in this relationship is the concept of "music management". In this area, the manager needs to have some knowledge and information about art in general and its social functions, especially music, classical music, professional performance, music psychology, music sociology, artistic and aesthetic needs, music genres, aesthetic and psychological issues of music perception. The complex of events covering various areas of music performance and music culture, which are constantly present in the musical life of Azerbaijan, includes concerts, festivals, competitions, conferences, meetings, cultural events, cultural and art projects. These events, which are an integral part of music life and culture, can be managed, organized, coordinated, financially, and informationally supported through specialized management activities. This activity is carried out in Azerbaijan by the Ministry of Culture, its local offices, cultural, art, and concert institutions, music groups, and all their specialized staff, along with relevant NGOs, foundations, and companies.

Keywords: project, culture, management, music, event.

Müzik yönetiminin tarihsel oluşumu ve gelişiminin incelenmesi, geçmişteki ve günümüzdeki faaliyetleri, teorik ve pratik deneyimi, öğretimi ve bilimsel çalışması açısından önem arz etmekte ve müzikolojinin gündeminde yer almaktadır. Kültür ve sanat alanında yönetimin tarihsel deneyimi, ulusal, bölgesel, uluslararası başarıları ve bakış açıları, müzikolojinin yönetime bilimsel yaklaşımını zorunlu kılan ve hayata geçiren temel faktörlerden biridir. Öte yandan sanat yönetimi, kültür yönetimi, festival, konser yönetimi turizm işletmeciliğinin müzik sanatı ile doğrudan ilişkisi, müzik yönetimini sadece ekonomi, genel yönetim, kültürbilimde değil, müzikolojide de inceleme konusu yapmaktadır. Müzik yönetiminin tarihi, gelişiminin tarihsel özellikler bu nesnenin incelenmesindeki en önemli bilimsel konulardan biridir. Çünkü farklı tarihsel dönemlerin farklı siyasi, ekonomik ve sosyal yönetimleri, ayrı ve farklı siyasi ve ekonomik ilişkiler sistemleri - müzik kültürü, sanatı ve eğitimi yönetimi ile doğrudan ilişkili olan müzik yönetimi, aynı zamanda tarihsel-sahne özgüllüğü, kendine özgü sahne özellikleri de vardır. . Azerbaycan Cumhuriyeti'nde müzik yönetiminin kendine has tarihi, sosyal ve kültürel özellikleri sahiptir. Bu özellikler müzik sanatının ve kültürünün tarihsel gelişimi ile ilgilidir. Azerbaycan'da müzik yönetiminin tarihsel gelişimi, yirminci yüzyılda siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel süreçlerden etkilenmiştir. Müzik yönetiminde kazanılan birçok olumlu deneyim, modern zamanlarda yenilikçi ve yaratıcı bir şekilde kullanılmaktadır.

Profesyonel performans sanatının özü bir müzik eserinin sahne düzenlemesi olduğundan, hiçbir sınavın veya seçmenin bir müzisyen için sahne performanslarının önemini yerini alamayacağına inanılmaktadır. Kısacası sahne etkinlikleri: konserler, festivaller, yarışmalar vb. mesleki performansın gelişimini gösterir. Uzmanlara göre, kültürel yönetim, potansiyelini ve rolünü ancak siyasi, ekonomik ve sosyal kalkınma bağlamında, gelişmiş sivil toplum, demokrasi, piyasa ekonomisi, işletme ve girişimcilik bağlamında gerçekleştirebilir. Siyasi, ekonomik ve sosyal fırsatlara sahip modern ve demokratik bir Azerbaycan'da kültür politikası, kültür ve sanat yönetimi gibi konular bir yandan gelişmiş ülkelerin deneyimlerine, diğer yandan modern yönetim teknolojilerine ve ulusal deneyim ve değerlere dayanmaktadır. Diğer yandan Modern yönetim modelinde kültür ve sanatın gelişmesi, devlet ve sivil toplum kuruluşlarının, ticari ve kâr amacı gütmeyen kuruluşların işbirliğinin önemli koşullarından biridir. Yönetim ve ilgili tüm konular, sorunlar ve konular her zaman bilimsel bir bakış açısıyla ilgilidir. Yönetimin bilimsel önemi, toplumun tüm alanlarındaki yeri, etkinliği, uygulaması ve gerekliliğine dayanmaktadır. Öte yandan, bilimsel uygunluk, yönetim için yüksek talep, araştırma, teorik ve pratik deneyim ve profesyonel yönetim kadrosu tarafından kullanılmaktadır. Yönetimin bilimsel çalışmasının etkili pratik sonuçları ve bakış açıları,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

bunun kültür ve sanat alanlarındaki ilgisini vurgulamaktadır. Müzik sanatı, çok derin, kapsamlı bilgi ve ayrıca yüksek düzeyde pratik aktivite, profesyonel performans gerektiren sanatlar kategorisine aittir.

Müzik eğitimi sürecinde konser vermek özel bir rol oynar, her şeyden önce pedagojik çalışmanın ustalığı ve sonuçları gösterilir, profesyonel performansın önemi takdir edilir. Azerbaycan'da sürekli olarak müzik eğitimine dahil olan ve müzik kültürünün çeşitli alanlarını kapsayan etkinlikler dizisi, konserler, festivaller, yarışmalar, kongreler, toplantılar, kültürel etkinlikler, kültür ve sanat projelerini içermektedir. Müzik eğitimi ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olan bu etkinlikler, özel yönetim faaliyetleri aracılığıyla yönetilebilir, organize ve koordine edilebilir, finansal ve bilgisel olarak desteklenebilir. Yetenekli öğretim üyelerinin mesleklerinin hayranları olarak, mesleklerine bağlılıkları, öğretim hayatını başarılı şekilde yönetebilmeleri bir bütün olarak müzik eğitim sistemini geliştirmeye, pedagojik çalışmanın kalitesini iyileştirmeye ve öğrencilerin mesleki eğitimini yoğun bir şekilde artırmaya odaklar.

Araştırmacılar, öğretim sürecinin yaratıcı, psikolojik bir süreç olduğuna dikkat çekiyor. Müzik mesleği için önemli olan müzik bilgisi, becerileri ve alışkanlıkları, edinme ve aktarma yöntemlerinin yanı sıra belirli bir icracı için başarıya ulaşmanın yollarının bireyselliğini vurgulamaktadırlar.

Profesyonel bir müzik öğretmeni, müzik bilgisini aktif olarak kullanabilen, yüksek düzeyde müzikal düşünceye sahip bir kişidir. Bu nedenle profesyonel performans eğitimi ihtiyacı, müzik ve pedagoji mesleğinin karmaşıklığı ve doğası ile birlikte pedagojik bilgi, beceri ve alışkanlıklara duyulan ihtiyaç her zaman gündemdedir.

Müzik ilişkilerinin ve yönetim ilişkilerinin politik, ekonomik, örgütsel ve sosyal doğruluğu, mesleki bilgi ve çıkarların yanı sıra işbirliğinde demokrasi, hukukun üstünlüğü, şeffaflık, verimlilik, karşılıklı çıkar ve halkla ilişkiler faktörlerini gerektirir. Örneğin bu ilişkideki asıl meselelerden biri de “müzik yönetimi” (management) kavramıdır. Bu alanda yöneticinin genel olarak sanat ve sosyal işlevleri, özellikle müzik, klasik müzik, profesyonel performans, müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi, sanatsal ve estetik ihtiyaçlar, müzik türleri, estetik ve müzik algısının psikolojik sorunlarıdır. Müzik ve yönetim ilişkilerine bilimsel bir yaklaşımın önemi, bu ilişkilerin karmaşık içeriğinden, gerçekliğinden, nesnellüğünden ve beklentilerinden de kaynaklanmaktadır. Bir diğer güncel konu ise müziğin kültür yönetimi, sanat yönetimi, eğitim yönetimi, turizm işletmeciliğindeki önemli rolü ve toplumun estetik, manevi ve müziğe olan ihtiyacının her zaman yüksek olmasıdır.

Yönetim (management) tarihi, teorisi, kavramları, pratiği, başarıları, kültür ve sanat da dahil olmak üzere çeşitli alanlarda uygulanması, müzik yönetiminin farklı ülkelerdeki tarihsel gelişimi, araştırmalarda kazanılan deneyim ve diğer ilgili konularla birlikte, ilginç sonuçlar ortaya konmuştur. Bu bilimsel araştırmalar ve sonuçları, hem yönetim faaliyetleri, kültür ve sanatın gelişimi, hem de kültürel yönetim, yönetim ve sanat figürleri için teorik ve pratik öneme sahiptir. O zaman: “Bu durumda müzik yönetiminin sorunları, çeşitli yönleri hakkında ne tür araştırmalar yapılıyor ve bilimsel sonuçların uygulanma düzeyi nedir? “ Bu güncel konunun Azerbaycan Cumhuriyeti örneğinde incelenmesi, müzikoloji açısından çözümü modern yönetim ve müzik bilimi ile ilgilidir.

Müzik sanatı, çok derin, kapsamlı bilgi ve ayrıca yüksek düzeyde pratik aktivite - performans gerektiren sanat kategorisine aittir. Teorik bilgi ve performans etkinliğinin organik etkileşimi, profesyonel bir müzisyenin oluşumu için gerekli bir koşuldur.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Azerbaycan Cumhuriyeti'nde müzik yönetimi ile ilgili konular müzikologlar tarafından tutarlı ve amaçlı olarak çalışılmamıştır. Müzik ve yönetim arasındaki ilişkide kendini kuran çok önemli bir tarihsel meseleyi not etmek de önemlidir. Tarihsel deneyim, bağışçı kuruluşlarda müzik sanatına duyulan ihtiyacın, organizasyonel destek, sponsorluk, iş yatırımı ve girişimciliğin tek taraflı olmadığını göstermektedir. Bu talep karşılıklıdır, yani bağışçı kuruluşlar, iş dünyası ve girişimcilik sektörü de kültür-sanat, sanat yönetimi ile ilgilenmektedir. Bu işbirliği ile imajları, kamuoyu güveni, halkla ilişkiler, reklam, finansal başarı ve gelirleri korunabilir ve geliştirilebilir. Sanat ve iş dünyası, sanat ve sivil toplum kuruluşları arasındaki işbirliği, toplumun demokratik gelişimi, sanatın insancıl işlevinin işleyişi, ekonominin verimliliği üzerinde olumlu bir etkiye sahiptir. Müzik yönetiminin tarihsel görüşünün parametreleri, müzik tarihinin evrimi ve gelişimi veya profesyonel müzik performansının başarıları dizisi ile sınırlı değildir. Müzik sanatında yönetim faaliyeti, mevcut yönetişimin siyasi, ekonomik ve sosyal yöntemleri ve özü ile birlikte belirli bir dönemde ve tarihsel bir dönemde mümkündür. Müzik yönetiminin tarihsel bağlamları, genel olarak yönetimin politik, ekonomik ve sosyal içerik ve koşullarından ayrılamaz. Aynı zamanda, müzik yönetimi de dahil olmak üzere, çalışma prensipleri, işlevler, yönetimin "altın kuralları", tüm tarihsel zamanlar için neredeyse değişmeden kalır. Aynı zamanda, kültürel (müzik) yönetimin nesnesi, tarihsel süreç boyunca, yani toplum ve onun sanatsal ve estetik ihtiyaçları boyunca değişmeden kalır. Böylece sadece yönetim yöntemleri değil, genel olarak özü ve amaçları da değişmiştir. Bir piyasa ekonomisinde sanatın yönetimi ve gelişimi bu özlere ve hedeflere tabiydi. Eğitim ve kültürde yenilenme, demokratik reformlar bu alanların yönetiminde ve uluslararası normlarda reformlara yol açmıştır. Sanatın yönetimi ve gelişimi, modern alanların ve eğitimde eleman ihtiyacının olması, alanların oluşturulmasını ve geliştirilmesini zorunlu kılmıştır.

Azerbaycan kültür ve sanatında modern yönetimin tarihi temellerinin yansıması, tarihi bu dönemden hesaplanan on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarına atfedilebilir. Oluşumu ve gelişimi de bu yıllara aittir. Müzik yönetiminin, genel olarak kültür ve sanat yönetiminin gelişimi bu dönemden sonra XX yüzyılın ortaları ve sonlarında devam etmiştir. Gelişim süreçlerinin analizi, tarihsel-sahne karakterine sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Bu hiyerarşi, nesnel tarihsel, politik, ekonomik, sosyal ve kültürel faktörlerin etkisiyle açıklanmaktadır. Müzik yönetiminin oluşum ve gelişim tarihindeki aşamalar nelerdir ve bu aşamaların özellikleri nedir? Kültür ve sanat alanında yönetişimin modernleşmesi sonucunda, yasal, demokratik ve ekonomik sorunlarının çözümüne yönelik birçok önemli reform, müziğin etkinleştirilmesi ve geliştirilmesi, profesyonel müzisyenler, müzik eğitimi, konser hayatı günümüzde de devam etmektedir. Azerbaycan Cumhuriyeti tüm dünyada uluslararası klasik müzik festivalleri, caz festivalleri, uluslararası müzik yarışmaları, konserler ve turlar için açık ve aktif bir mekan olarak tanınmaktadır. Müzik yönetimi kendini çeşitli biçimlerde, içerikte, işlevlerde, ilkelerde ve yöntemlerde göstermiştir: ulusal gelenekler ve icra alanları; Sovyet öncesi özel kuruluşların, girişimcilerin, eğitimcilerin sanata maddi, örgütsel ve manevi desteği; "Proleter kültürü", "Sovyet halklarının uluslararası sanatı", "Sovyet müzik kültürü", "Müzik sanatında komünizmin inşası", "Müzik yoluyla komünist eğitim" vb. bu tür ideolojik kalkınmalar; planlı ekonomi, Sovyet-sosyalist yönetişim, merkezi birleşik siyasi yönetim sistemi; siyasi kararlar; müziğin ideolojikleştirilmesi; üst düzey yetkililerin baskısı; bireysel ve ekip girişimlerinin siyasi merkeze tabi kılınması; konser-tur dernekleri; filarmoni, opera ve bale tiyatroları, müzik tiyatroları, sübvansiyonlar; sponsorluk, himaye, müzik eğitimi; kendi kendini finanse eden ve kendi kendini destekleyen işletme; sanat yönetmeni, müzik yönetmeni, kültürel etkinlikler, konser organizasyonları yönetmeni,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

piyasa ekonomisi; Kültür Bakanlığı; prodüksiyon, kamu kuruluşu, ticari ve ticari faaliyetler; yönetim, sanat yönetimi, festival yönetimi, eğitim yönetimi, müzik yönetimi. Ancak, tüm aşamalarda, koşullarda ve biçimlerde, müziğe yaklaşımın ortak hedefleri vardı: toplumun sanatsal ve etik ihtiyaçlarını incelemek ve karşılamak, müziğin faaliyetlerine ve gelişimine yönetim, organizasyonel, maddi ve manevi destek sağlamak ve yetenekli profesyonel müzisyenleri desteklemek. Böylece Azerbaycan'da müzik yönetiminin tarihsel gelişimi aşamalı bir biçim almıştır. Müzik yönetiminin tarihsel aşamaları politik, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak farklı olmakla birlikte, bu aşamaların amaç ve faaliyetleri arasında bir uygunluk, bağlantı ve benzerlik bulunmaktadır.

Azerbaycan Cumhuriyeti 1991 yılında devlet bağımsızlığını kazandıktan sonra modern ve yasal-demokratik bir devlet inşa etmeye başlamıştır. Yeni tarihsel ve siyasi dönemde SSCB'nin sosyalist ekonomisinin yerini yavaş yavaş bir piyasa ekonomisi aldı ve ülke ekonomisinin gelişimi serbest piyasa ilişkilerine dayanıyordu. Bu dönemden itibaren cumhuriyetteki kamu ve özel sektörlerin yönetim sistemi, modern standartlar ve uluslararası hukuk normlarına uygun olarak oluşturulmuştur. Özellikle kültür ve sanat yönetiminde niteliksel olarak yeni bir aşama başlamıştır. 1991'den bu yana, geçmiş dönemde bu yönetim kurumları, yasal çerçevesi ve uluslararası işbirliği daha da gelişmiştir. Kültür ve sanatın gelişmesi, bu alanların yönetiminde, devletin kültür politikasının uygulanmasında, yeni projelerin düzenlenmesi ve uygulanmasında eğitilmiş, profesyonel ve yetkin personele olan talebi de artırmıştır. Modern koşullarda, yönetim uzmanlığına ilgi artmış, eğitilmiş ve profesyonel yöneticilerin yetiştirilmesinde olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Ancak modern uluslararası uygulamada, yönetimin eşdeğeri olarak daha temel ve bilimsel-pratik bir temele sahip olan "yönetişim" kavramı paralel olarak geliştirilmektedir. Bu durumda yönetim, devlet ve sivil toplum kuruluşlarında ekonomik ve ticari alanların yönetimi olarak anlaşılmaktadır. Aynı zamanda, serbest piyasa ekonomisi, nesnel koşullarını belirler ve sanat, kültür, kültürel etkinlikler ve gösteri dünyası gibi faaliyetler için açık fırsatlar yaratır. Bu fırsatlar arasında müzik prodüksiyonu, yönetimi, sanat yönetimi, konser ve festival yönetimi, kültürel etkinlik yönetimi, sosyo-kültürel yönetim vb. yer almaktadır ve bu tür mesleki faaliyetlere ve uzmanlara ihtiyaç duyulmaktadır.

Azerbaycan'da diğer ülkelerde olduğu gibi kültür-sanat alanında sadece "management" (sanat yönetimi, kültür yönetimi, müzik yönetimi, festival yönetimi vb.) değil, "yönetim" kavramı da paralel olarak uygulanmaktadır. Birçok ülke gibi Azerbaycan da her iki terimi de kullanmaktadır. Ancak yönetimin tarihi, teorisi ve pratiğinde olduğu gibi bu alandaki literatürde de "management" ve "yönetim" kavramlarına ikili bir yaklaşım vardır. Bazılarına göre tanımlanabilirler, bazıları ise anlamla eş anlamlı olabilseler de aslında farklı olduklarını düşünürler.

Bu tür ikili yaklaşımlarla ilgili olarak, yirminci yüzyıldan XXI yüzyıla kadar, eğitimde olduğu kadar yönetim tarihi ve teorisine ilişkin kitap ve ders kitaplarında da "yönetim" kelimesinin yerini daha sonra "manage" kelimesi aldığı belirtilmelidir. Yabancı ülkelerde ve ülkemizde "yönetim" kelimesi, benzer şekilde, geçmişte "yönetici" terimi, yönetim, tarihi, teorik ekolleri, bilimsel temelleri, deneyim ve yöntemleri ile ilgili literatürde açıklığa kavuşturulmuştur. Artık yönetim literatüründe ise tam tersine "yönetim" kavramı yorumlanmakta ve her ikisi de netleştirilmekte, tanımlanmakta veya farklılaştırılmaktadır.

XX ve XXI yüzyıllarda profesyonel müzik sanatı aydınlardan, patronlardan ve sponsorlardan finansal destek aldı. Bu himaye ve hümanizmin etkili sonuçları sayesinde müzik sanatının gelişmesi ve yenilenmesi, yaratıcılığın birbirini takip etmesi, yeni müzikal ve sanatsal



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ürünlerin ortaya çıkması ve toplumun sürekli estetik talepleri yer almıştır. Diğer bir deyişle, modern serbest piyasa koşullarında, müzik sanatının gelişimi, geçmiş ve şimdiki entelektüel ve yaratıcı ürünlerin varlığı, sanatsal ve müzikal mirasın varlığı, insanların ruhsal ve estetik ihtiyaçlarının karşılanması vb. Bu tür süreçler, müzik sanatına verilen destek ve yardım sayesinde mümkündür.

Yöneticinin temel işlevi yönetmektir. Yönetimin yönetim işlevi, müzik kültürü ve sanatının yönetimine yönetim olarak geniş anlamda yaklaşmak için bir temel sağlar. Öte yandan müzik yönetiminin bu bakanlık tarafından ülkede resmi olarak uygulanması objektif, geliştirici ve gerekli bir süreçtir. Çünkü geleneksel müzik ve asırlık halk müziği gelenekleri ile birlikte klasik müzik ve profesyonel müzik eğitimi, piyasa ekonomisinin zorlu ekonomik ve finansal koşullarına her zaman ayak uyduramaz. Sanatsal ve estetik işlevi, insan ahlakı üzerindeki güçlü etkisi ve etik, toplumun müziğe kesintisiz ruhsal, estetik ve ruhsal bağlılığı bu sanata son derece duyarlı bir yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. Aslında toplumun manevi, estetik ve sanatsal ihtiyaçları alanına giren müzik sanatı, her zaman ekonomik ve finansal zorluklar ve bağımlılıkla karşı karşıya kalmıştır. Müzik sanatında, profesyonel müzisyen aktivitesinde manevi ve maddi ihtiyaçların sürekli karşılaşması ve bu ihtiyaçlar arasındaki tutarsızlık, profesyonel müzisyenlerin yaşamlarında ve çalışmalarında ve genel olarak müzik tarihinde çok önemli bir rol oynamıştır. Orta Çağ'da böyle zor bir durumdan çıkış yolu, yönetici sınıfın, aristokrasinin ve zenginlerin himayesi ve hayırsever desteğiydi. Sanata destek, himaye ve yardım sayesinde mümkündür.

Ancak, farklı ülkelerin deneyimleri, sponsorların ve aydınların desteğinin tüm müzik projelerini, profesyonel müzisyenleri ve müzik gruplarını kapsamadığını ve bunun mümkün olmadığını göstermektedir. devlet ve devlet kurumları; resmi ve sivil toplum kuruluşlarının projelerine katıldı. Bununla birlikte, olası araçlar ve fırsatlar için pazarda şiddetli bir rekabet olduğundan, çözümlere ulaşmak her zaman kolay değildir. Bu durumda müzik yöneticilerine, sanat yöneticilerine ciddi bir ihtiyaç ve talep var.

Kültür Bakanlığı, müzik yönetimi hiyerarşisinde en yüksek yapısal yönetim kurulusudur. Bu hiyerarşide yönetim ve yürütme mekanizması kültür, sanat, müzik-eğitim ve konser kurumları ve onların liderlerine düşmektedir. Profesyonel akademik müzik grupları, türkü ve dans toplulukları, caz, folklor topluluklarının uzman sanat yönetmenleri, konser salonları ve kültür evlerinin yönetimine tabidir. Böylece, müzik yönetiminin yönergeleri, görevleri, işlevleri, yöntemleri ve araçları Kültür Bakanlığı ve yönetim yapısında yer alan tüm kuruluşlar, bölümler, işletmeler ve müzik grupları tarafından bağımsız, aynı zamanda birbirine bağlı olarak yürütülür.

Azerbaycan'ın müzik hayatında sürekli olarak yer alan çeşitli müzik performansı ve müzik kültürünü kapsayan etkinlikler kompleksi, konserler, festivaller, yarışmalar, konferanslar, toplantılar, kültürel etkinlikler, kültür ve sanat projelerini içermektedir. Müzik yaşamının ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olan bu etkinlikler, özel yönetim faaliyetleri ile yönetilebilir, organize edilebilir, koordine edilebilir, finansal ve bilgisel olarak desteklenebilir. Bu faaliyet Azerbaycan'da Kültür Bakanlığı, yerel ofisleri, kültür, sanat ve konser kurumları, müzik grupları ve bunların tüm uzman kadrosu ile ilgili STK'lar, vakıflar ve şirketler tarafından yürütülmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kaynakça

1. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi haqqında Əsasnamə. – Bakı, 2006. – http://e-qanun.az/alpdata/framework/data/11/f_11611.htm
2. Üzeyir Hacıbəyli III Beynəlxalq Musiqi Festivalı: Festival Azərbaycan Respublikasının dövlət müstəqilliyinin bərpasının 20-ci ildönümünə həsr olunur. //Mədəniyyət. – 16 sentyabr, 2011. – S. 3. <http://anl.az/down/meqale/medeniyyet/2011/sentyabr/198911.htm>
3. Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş III Beynəlxalq Musiqi Festivalı // Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyi. - http://nationalmuseum.az/index.php?option=com_content&view=article&id=199%3Auezeyir-hacbyliy-hsr-olunmu-iii-beynaxalq-musiqi-festival&catid=40%3Atdbirlr&Itemid=87&lang=ru
4. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin illik hesabatı – 2011/Buraxılışa məsul F.Qurbanov; red.:V.Quliyev, T.Vəliyev – B., 2012. - 71s.
5. Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş IV Beynəlxalq Musiqi Festivalı // Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyi. http://nationalmuseum.az/index.php?option=com_content&view=category&id=40&layout=out=blog&Itemid=87&lang=ru&limitstart=88
6. Üzeyir Hacıbəyli V Beynəlxalq Musiqi Festivalının təntənəli açılış mərasimi olub//Heydər Əliyev Fondu. – 18 sentyabr, 2013. - <http://heydar-aliyev-foundation.org/az/content/view/73/2806/Üzeyir-Hacıbəyli-V-Beynəlxalq-Musiqi-Festivalının-təntənəli-açılış-mərasimi-olub>
7. Bakıda klassik musiqi gecəsi //Azvizion.az – 20 sentyabr, 2013. - <https://azvision.az/news/13123/bakida-klassik-musiqi-gecesi-fotosessiya.html>
8. Bakıda Üzeyir Hacıbəyli VI Beynəlxalq Musiqi Festivalı keçiriləcək //Milli az. – 16 sentyabr, 2014. - <https://news.milli.az/culture/295700.html>
9. Üzeyir Hacıbəyli VII Beynəlxalq Musiqi Festivalının təntənəli açılış mərasimi olub //Heydər Əliyev Fondu. – 18 sentyabr, 2015. – <http://heydar-aliyev-foundation.org/az/content/view/73/4054/>
10. Üzeyir Hacıbəyli VII Beynəlxalq Musiqi Festivalı //Heydər Əliyev Fondu: Layihələr/Mədəniyyət - <http://heydar-aliyev-foundation.org/az/content/view/92/4108/Üzeyir-Hacıbəyli-VII-Beynəlxalq-Musiqi-Festivalı>
11. Mirzəsoy A. Üzeyir Hacıbəyli VIII Beynəlxalq Musiqi Festivalı keçiriləcək//Mədəniyyət.az – 5 sentyabr, 2016. - <http://www.medeniyyet.info/medeniyyet-xeberleri/uzeyir-hacibeyli-beynaxalq-musiqi-festivali>
12. Üzeyir Hacıbəyov Beynəlxalq Musiqi Festivalı //Wikipedia-https://az.wikipedia.org/wiki/Üzeyir_Hacıbəyov_Beynəlxalq_musiqi_festivalı
13. Mansurova Z. “D`ACCORDO” ansamblının ifasında barokko və renessans musiqisi səsləndirilib //AzərTac. - 19 sentyabr, 2017. – https://azertag.az/xeber/DACCORDO_ansamblinin_ifasinda_barokko_ve_renessans_musiqisi_seslendirilib-1095147



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

14. Üzeyir Hacıbəyli IX Beynəlxalq Musiqi Festivalı başa çatıb //Baku-art.az – 27 sentyabr, 2017. - <http://az.baku-art.com/index.php?newsid=20713#>. *We1v-Fu0MdU*
15. Qəbələ V Beynəlxalq Musiqi Festivalı başladı //Qəbələ rayon İcra Hakimiyyətinin rəsmi saytı. – 24 iyul, 2013. - <http://www.qebele-ih.gov.az/news/180.html>
16. Qəbələ Beynəlxalq musiqi festivalı. //Heydər Əliyev Fondu – <http://heydar-aliyev-foundation.org/az/content/view/137/37/>
17. Qəbələdə II Beynəlxalq Musiqi Festivalı uğurla başa çatmışdır //Xalq qəzeti. – 7 avqust, 2010-cu il. - <http://www.xalqqazeti.com/az/news/culture/4055>
18. IV Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalı başladı //Kulis.az – 26 iyul, 2012-ci il. - <http://kulis.az/news/2136>
19. Qəbələ V Beynəlxalq Musiqi Festivalı başladı. //Palitra. – 2013, 24 iyul. - <http://palitraneews.az/news.php?id=10183>
20. Багирова Т.Звуки классики под звездным небом: VI Габалинский международный музыкальный фестиваль вновь подтвердил свой высокий статус настоящего праздника искусства//Азербайджанские известия.– 2014, 1 августа.- С.3. <http://anl.az/down/meqale/azerizv/2014/avgust/385513.htm>
21. Qəbələdə VII Beynəlxalq Musiqi Festivalı keçiriləcək //Trend informasiya agentliyi.– 2015, 29 iyun. – <https://az.trend.az/azerbaijan/culture/2412426.html>
22. VII Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalı başladı //Bakunews.az – 2015, 27 iyul/ - <http://bakunews.az/medeniyyet/5642-v-qebele-beynelxalq-musiqi-festivali-bashladi.html>
23. VIII Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalı davam edir // Azadlıq.az – 2016, 4 avqust. – <http://www.azadliq.az/xeber/85888/viii-qebele-beynelxalq-musiqi-festivali-davam-edir/>
24. Mehriban Əliyeva: "Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalı mədəniyyətlərarası dialoqa böyük töhfə verən əhəmiyyətli bir tədbir kimi anınmaqdadır" [Azərbaycanın 1-ci vitse prezidenti Mehriban Əliyevanın təbrik məktubu] // Azərbaycan birinci xanımı Mehriban Əliyevanın İnternet saytı. - 30 iyul, 2017-ci il. - <http://www.mehriban-aliyeva.az/news/node/846921>
25. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin hesabatı -2009. – B.:Nağıl evi, 2010. – 80 s.
26. Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin 2010-cu il ərzində gördüyü işlər haqqında hesabat. – Bakı, 12 s. - <http://bakubookfair.com/images/pdf/13770824822010.pdf>
27. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin Hesabatı - 2011. – Bakı, 2012. - 71 s.
28. Vəliyeva N. Maestronun musiqisi: Bakıda VI Beynəlxalq Mstislav Rostropoviç festivalı başa çatıb //Region plus. – 15 dekabr, 2012. - <http://regionplus.az/az/articles/view/2371>
29. Beynəlxalq Rostropoviç festivalı davam edir: Monte-Karlo Filarmonik Orkestrinin konserti //Mədəniyyət. – 16 may, 2014. – S.2 – <http://anl.az/down/meqale/medeniyyet/2014/may/370219.htm>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

30. Баннаева Н. Праздник музыки в райском уголке. // Азербайджанские известия. – 2009, 19 августа/ - <http://www.azerizv.az/news/a-2351.html>
31. XX əsr.Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları.I –II cild.//Tərtib edəni F.Ş.Əlieva. Bakı: Nurlan, 2005, I cild, 360s.
32. XX əsr.Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları.I –II cild.//Tərtib edəni F.Ş.Əlieva. Bakı: Nurlan, 2005, II cild, 420s.
33. Əliyeva F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri.Bakı:Adil oğlu, 2003, 320s.
34. Əsgərov Ş.Q. Təhsilimiz dünən, bugün, sabah. Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı, 2003, 280 s.
35. Fərhad Bədəlbəyli. Məqalələr.Materiallar.Bakı:Qapp-poliqraf,1991,182 s.
36. Hacıbəyov Üz.. Əsərləri. 2 cilddə. 1 cild. Bakı: ASSR EA. 1964, 318 s.
37. Hacıbəyov Üz.. Əsərləri. 2 cilddə. 2 cild. Bakı: ASSR EA. 1965, 408 s.
38. Hacıbəyov Üz.. Seçilmiş əsərləri.. Bakı: Yazıçı, 1985, 653 s.
39. Hacıbəyov Üz. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. 4-cü nəşr. Bakı:Yazıçı, 1985. 152 s.
40. Qurbanov B.Q. Azərbaycan incəsənəti: Təriflər, Təhriflər. Bakı: Araz, 2001, 192 s.
41. Mahmudova Ş.H. Musiqi palitrası. Bakı: Nurlan, 2003, 224ş.
42. Üzeyir Hacıbəyov haqqında seçilmiş xatirələr və məqalələr. Bakı: Elm,1990, 292 s.
43. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. / Elmi red. N.S.İbrahimov, Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı, 1996, 304 s.
44. Абдуллаев А.Д. Слово об учителе. Журнал «Шэрги» № 1 (4). 2000.
45. Азербайджанская музыка. М.: Гос. Муз. Изд., 1961, 376 с.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

GAZAH ÂŞIK YÖRESİ ETNO-KÜLTÜREL SİSTEM OLARAK

Tansu RASULOVA*

Özet

Gazah âşık yöresinin tarihi 17-18. yüzyıllara inse de, tarihi etnografik kaynakların az olması konuyla ilgili fikir edinme fırsatı sağlayamaz. Klasik Gazah âşıklarının adları 19.yüzyıl etnik belleğine kazanmıştır.

Eğer Azerbaycan âşık sanatını bir bütün olarak alacak olursak, o zaman Gazah âşık sanatı kendi başına bütün bir sistem oluşturmaktadır. Gazah âşık yöresi iki muhteşem yörenin birleşmesidir. “Gazah ili iki âşık sanatının – Göyçe ve Borçalı üstat âşık mekteplerini içermektedir. Gazah âşıklarının bir kısmının hocası zaten ya Göyçe veya Borçalı kökenli olmuş. Gazah âşık yöresinin şekillenmesinde Ermeni terörü sonucu kendi topraklarından göç etmek zorunda bırakılmış Göyçe sanatçılarının önemli bir etkisi olmuş. Âşık Şadet Gülmammedov, Âşık Memmedyar Eminov, Âşık Memmed (Canallı Memmed), Âşık Adalet Nesibov, Âşık Cafer Eyvazov Göyçe âşık geleneğine bağlı sanatçılar”.

“Şairler Vatanı” olarak bilinen Gazah ilinde âşık sanatının gelişmesinde şiirin etkisi çok büyük. Molla Penah Vagif, Molla Veli Vidadi, Kazımağa Salık, Mustafa Ağa Arif gibi klasik şairlerin halk ruhunun habercisi olan sanatının, bu bağlamda 20.yüzyılın ünlü söz sanatçılarının (S.Vurgun, O.Sarivelli, H.Arif, N.Hasanzade, A.Sadık, M.İlgar, A.Samet vs.) etkisi Gazah âşık sanatını özgü yapmıştır.

Gazah âşık yöresi de Gazah ili şiir muhitinin korunmasında büyük etken olmuştur. Özellikle İnce Dere’sinde (Aslanbeyli, kaymaklı ve Kemerli köylerinde) doğan şairlerin hemen hemen hepsi direk yerli âşıkların etkisinde kalarak şiir yazmışlar. Onlar Âşık Avdı Kaymaklı’yı kendi hocaları olarak bilmekteler.

Sunacağımız bu bildiriye Gazah âşık yöresini diğer âşıklık mekteplerinden farklı kılan ifa özelliği, seslendirdiği parçalar (repertuar) ve sanat özellikleri incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Âşık sanatı, Göyçe, Borçalı, Gazah, Etno-Kültürel Sistem, saz havası.

GAZAKH ASHUG ENVIRONMENT AS AN ETHNOCULTURAL SYSTEM

Abstract

Although the history of the Gazakh ashug environment dates back to the seventeenth and eighteenth centuries, the lack of historical and ethnographic resources does not allow for a broader picture. The names of classical Gazakh ashugs are rooted in ethnic memory of the 19th century.

If we think of ashug art in Azerbaijan as a whole, then the Gazakh ashug environment is a system within the system. The Gazakh ashug environment is at the crossroads of two spectacular arts environments. “The Gazakh district combines the two artist ways of the two Ashugs – Goycha and Borchali masters. Some of the Kazakh ashugs were either Goycha or Borchali Ashigs. Goycha artists, who were expelled from their homelands as a result of Armenian terrorism, also played an important role in the formation of the Gazakh ashug environment. Ashug Shadet Gulmammadov, Ashig Mammadyar Aminov, Ashig Mammad (Janalli Mammad), Ashig Adalat Nasibov, Ashig Jafar Eyvazov are artists of Goycha ashug tradition.

Poetry has played an important role in the development of ashug art in Gazakh, a country of poets. The influences of classical poets such as Molla Panah Vagif, Molla Vali Vidadi, Kazimaga Salik, Mustafa Aga Arif, and the outstanding masters (S.Vurgun, O.Sarivelli, H.Arif, N. Hasanzade, A. Sadiq, M.İlgar, A. Samad, etc.) of the 20th century caused the Kazakh singer’s atmosphere.

The Kazakh ashug environment, in turn, plays an important role in preserving the poetic landscape in the Gazakh district. Almost all poets, especially those born in the Inner River (Aslanbeyli, Kaymakli and Kemerli villages), were created and created by local ashugs. They consider Ashug Gaymagli to be their master.

The report analyzes the different playing specificity, repertoire and art features, unlike other ashug environments.

Keywords: Ashug environment, Goycha, Borchali, Gazakh, ethnocultural system, saz air.

* Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi Foklor Enstitüsü Doktora Öğrencisi, tansu.kamal.94@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Aşıq yaradıcılığı xalqımızın musiqi ənənələrini türk sənət tarixinin dərinliklərinə bağlayan etnomədəni hadisədir.

Azərbaycan aşıq yaradıcılığı böyük türk musiqi mədəniyyətinin möhtəşəm hissəsidir. Akademik N.Cəfərov haqlı olaraq qeyd edir ki, “aşiq sənətinin türk dünyasında - ozan sənətini çıxmaq şərtilə - ən çox inkişaf elədiyi məkan Azərbaycandır. Digər yandan, Azərbaycan aşıq sənəti heç vaxt dar bir məkana qapılıb qalmayıb. Bütövlükdə regionun, yerləşdiyimiz coğrafiyanın problemləri ilə bağlı fikirlər burada öz əksini tapıb. Məsəl üçün, aşıq sənətində olan realizm bu sənətinin yarandığı dövrün yazılı ədəbiyyatında yoxdur. Aşıq sənəti yaranıb formalaşdığı dövrün xüsusiyyətlərini özündə daşıyıb, dövrün tarixi ilə sıx bağlı olub” (10).

Azərbaycan aşıq ənənələrinin təşəkkülündə və inkişafında aşıq mühitlərinin, Qazax aşıq mühitinin rolu danılmazdır. Bir çox Azərbaycan aşıq mühitlərinin (Tovuz, Göyçə, Borçalı, Gədəbəy) səciyyəvi cəhətləri folklorşünaslıqda müəyyən qədər öyrənilsə də, təəssüflə qeyd etməliyik ki, Qazax aşıq mühitinin başqa mühitlərdən fərqlənən sənətkarlıq yolu, repertuarı, şeir şəkli və texnikası, saz havalarının melo – poetikası, məqam – intonasiya özəlliyi etnomusiqişünaslıq müstəvisində tam öyrənilməmişdir.

Gəncəbasar aşıq mühitinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan Qazax aşıq mühitinin zəngin poeziya ənənəsi və folklor landşaftı ilə seçilən Qazax mahalı – Dərya Məhəmməd, Aşıq Avdı Qaymaqlı, Aşıq Cəlal Qəhrəmanov, Aşıq Ədalət Nəsimov və b. sənətkarların vətənidir. Tarixi və coğrafi baxımından Göyçə və Borçalı aşıq mühitlərinin sınırında yerləşən Qazax aşıq mühitində özünəməxsus ifa üsulları və havacat variantları, söyləmə texnikası, repertuarı və s. formalaşmışdır. Milli poeziyamızla (M.P.Vaqif, S.Vurğun, O.Sarıvəlli, H.Arif...) qarşılıqlı əlaqəsi Qazax aşıq mühitinin özünəməxsusluğunu şərtləndirən amillərdir.

Azərbaycan folklorşünaslığında və musiqişünaslığında “aşiq mühiti” və “aşiq məktəbi” terminlərinə geniş və ciddi müraciət edilir. Azərbaycan aşıq sənətinin lokal arealları, məktəb – mühit bölümləri əsasən folklorşünaslıq müstəvisində nəzərdən keçirmişdir və bu anlayışlara münasibət bu gün də birmənalı deyildir, hələ də bu bölgələrlə bağlı müəyyən nəzəri – metodoloji səciyyəli suallar doğurur.

Prof.M.Qasımlının fikrincə, “Aşıq mühiti” anlayışı aşıq sənətinin lokal arealdakı folklor həyatını daha geniş və tutumlu şəkildə əks etdirməklə bərabər, “aşiq məktəbi”ni də bir ifaçılıq ənənəsi olaraq öz çevrəsinə daxil edir” (52, 172).

Tədqiqatçılar Qazax aşıq mühitini Gəncəbasar aşıq mühitinin tərkib hissəsi kimi təqdim edirlər, bu zaman daha çox coğrafi, inzibati bölgünü nəzərdə tuturlar. Gəncəbasar aşıq mühiti geniş coğrafi əraziyə malik olub, Gəncə, Tovuz, Şəmkir, Samux, Qazax, Ağstafa, Gədəbəy, Daşkəsən, Göygöl, Goranboy, Kəlbəcər bölgələrini əhatə edir. Obyektiv sosial-mədəni, ictimai-siyasi səbəblər üzündən bu bölgüyə daxil edilən lokal aşıq mühitlərinin də hər birinin spesifik xüsusiyyətləri formalaşmışdır.

Ə. Eldarova ifaçılıq formasına, yaradıcılıq tərzinə və imkanlarına görə aşıqları spesifik yerli ənənələrə (lokal xüsusiyyətlərə) görə ərazi – zona qruplaşmasında Qazax mühitini ikinci qrupda vermişdir ki, bu qrupa Gəncə, Şəmkir və Tovuzu aid etmişdir və digər zonalardan fərqləndirici xüsusiyyətlərini belə qeyd etmişdir: “ Onlar sazda böyük məharətlə çalırlar. Birinci zonanın aşıqlarından fərqli olaraq, onların ifası əlavə balabanla müşayiət olunur. Onlar klassik aşıq mahnılarını və dastanları bacarıqla ifa edirlər” (2, 24-26).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Təəssüflə qeyd etməliyik ki, son vaxtlara qədər Qazaxda aşiq sənətinin tarixi, qaynaqları və inkişaf mərhələləri yetərincə öyrənilməmişdir. Ustad aşıqların ifaları nota köçürülməmiş, dastan söyləyiciliyi vaxtında yazıya alınmamışdır. Dərya Məhəmməd, Avdı Qaymaqlı, Yaqub Şıxlı kimi ustad aşıqların giley-güzarları hələ də yaddaşlarda yaşayır.

Mərhum etnoqraf Məhəmməd Allahmanlı Qərb bölgəsinin etnoqrafik gerçəkliyini araşdırıb belə qənaətə gəlmişdi ki, “XIX əsr və XX əsrin əvvəllərində Qazaxda ən geniş yayılan musiqi aləti saz olub. Bu məhz həmin dövrdə aşiq ədəbiyyatının, aşiq sənətinin geniş təşəkkül tapması və xalqın sənətə marağının nəticəsi idi. O səbəbdəndir ki, hər bir evdə, demək olar ki, divardan tufəng, xəncərlə yanaşı, saz da asılıb” (1, 74). Mötəbər etnoqrafik, tarixi qaynaqların azlığı üzündən Qazaxda aşiq sənətinin təşəkkül tarixi və inkişaf təmayülləri haqqında konkret fikir söyləmək müəyən qədər çətinlik törədir. Müasir filoloji fikrimizdə ənənəvi olaraq Molla Pənah Vaqif, Molla Vəli Vidadi kimi böyük milli şairlərin yetişməsi XVIII əsrdə Qazax mahalında güclü aşiq ənənəsinin mövcudluğu ilə əlaqələndirilir. Amma təəssüf ki, Qazax aşiq mühitinin xronoloji inkişafı tarixini XIX əsrin ikinci yarısından izləmək mümkün olub. Ümumiyyətlə, XIX əsr etnik – mədəni yaddaşın, aşiq sənətinin inkişafının ən diqqət çəkən dövrü kimi səciyyələndirmək olar. Qazax mahalında aşiq sənətinin yaranma tarixi, təşəkkül qaynaqları, aşiq şəcərələri haqqında konkret fikir söyləmək çətinidir. Qazax aşiq mühitinin mövcudluğunu şərtləndirən amillərdən biri də tərəkəmə - elat həyatı və məişəti, təbii-coğrafi şəraitdir.

Fikrimizcə, Qazax aşiq ənənəsinin intibahı XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərinə təsadüf etməlidir. Tarixi yaddaşımızda adları keçən böyük sənətkarlar da bu dövrdə yaşamışlar. Klassik aşiq sənətinin təcrübəsi Aşiq Dərya Məhəmməd, Aşiq Avdı Qaymaqlı, Aşiq Məmmədyar, Aşiq Məmməd Canallı, Aşiq Ədalət Nəsimov və b. ustadların yaradıcılığında əksini tapmışdır. Onların dastan söyləmə ənənəsində, havacatlarında, poetik irsində əski ozan sənətinin də, xalq təsəvvüfünün də, şamanizmin izlərini görmək mümkündür.

Azərbaycan aşiq sənəti bir bütöv sistem kimi qəbul olunursa, onda Qazax aşiq mühiti “sistem içində sistem”, yaxud “sistemin sistemi” kimi qəbul etmək olar. Və bu sistemin etnomədəni, etnocoğrafi sınırları Borçalı – Göyçə lokal mühitləri (A.Nəbiyevin təbiri ilə desək, mikromühitlərin) ilə müəyyən edilir.

Qazax aşiq mühitində aşiq yaradıcılığı iki forma və istiqamətdə mövcuddur: instrumental saz ifaçılığı və vokal ifaçılığı. Tovuz bölgəsindən fərqli olaraq, Qazaxda bir – iki ifaçını (Solmaz Kosayeva) nəzərə almasaq, qadın aşıqlığı inkişaf etməmişdir.

Qazax aşiq məktəbinin Göyçə və Borçalı aşiq mühitləri ilə genetik, tarixi – mədəni, coğrafi bağlılığı haqqında folklorşünas İ.Qəsəbovanın ümumiləşdirmələri maraqlı doğurur: “Qazax mahalı iki aşiq mühitinin – Göyçə və Borçalı ustad aşıqlarının sənətkarlıq xüsusiyyətlərini özündə birləşdirib. O baxımdan Qazax mahalındakı aşıqların bir qisminin ustadı ya Göyçə, ya da Borçalı aşıqları olub. Ancaq zaman keçdikcə özləri də ustadlaşan Qazax aşıqları Borçalı, Göyçə aşıqların ustadlıq edib. Belə demək mümkündürsə, hətta Qazax aşiq sənəti Borçalı və Göyçə aşiq sənətinin sintezidir” [7, 99].

Borçalı aşiq havaları Qazax aşıqlarının repertuarında geniş yer tutur. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bununda obyektiv səbəbləri var: “Qazax mahalının da böyük bir kəsimi Borçalı aşiq mühitinə məxsus sənət ənənəsinə bağlıdır” [6, 222]. Bu gün Borçalı ənənəsinə Qazaxın İncəderəsi aşiq mikromühitində rast gəlirik. Bunun bir səbəbi yerli əhalinin aşiq sənətinə böyük sevgisi və etnik yaddaşın güclü olması ilə əlaqədardır, digər tərəfdən, Aşiq Avdı



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Qaymaqlı, Aşıq Cəlal Qəhrəmanov, Aşıq Sadıq Avdıoğlu, Aşıq Kərəm İncəli kimi görkəmli sənətkarların Borçalı aşıq məktəbi ilə bağlı olmalarıdır.

Qazax aşıq mühitinin Borçalı və Göyçə mühitlərindən fərqləndirən mühüm cəhətlərdən biri də odur ki, Qazax aşıqları yazılı ədəbi ənənəyə, Azərbaycan poeziyasına qarşı həssaslığı, daha sıx bağlılığıdır. Borçalı aşıq mühitini araşdırmış T.Məmmədova etiraf edir ki, “yazılı ədəbi ənənələrin Borçalı aşıq mühitinə təsiri o qədər zəifdir ki, onu yox dərəcəsində saymaq olar. Bu mənada Borçalı aşıq mühiti bir növ istisnasız olaraq şifahi şeir sənət ənənələrinə söykənən mühitdir. Məhz bu cəhət Borçalı aşıq mühitində şair-el şairi statusuna başqa mühitlərdən seçilən məzmun vermişdir” [8, 30-31].

Fikrimizcə, ifaçılıq ənənələrinin tədqiqi hər aşıq mühitinin mənzərəsini yarada bilər. Saz havalarının variantlılığı və onların nota alınması, ifaçılıq tərzlərinin və üslublarının tədqiqi etnomusiqişünaslığın vacib məsələlərindən, vəzifələrindən biridir.

İki böyük ifaçılıq ənənəsinin (Göyçə və Borçalı) qarşılıqlı təsir təmasında olan Qazax aşıq mühitinin özünəməxsus ifaçılıq texnikası və janr repertuarı formalaşmışdır. Qazax aşıqlarının Borçalı aşıq ağzından və Borçalı boğazlarından yararlanması təbii hadisə olsa da, özlərinin orijinal saz havacatlarını yaratmışlar. “Qazax səbzəsi” (“Gilənar” kimi yayılıb), “Vaqif gözəlləməsi”, “Səməndəri”, Aşıq Avdının “İncəgülü”, Ədhəm Ərəbovun “Ərəbi”, Aşıq Cəlal Qəhrəmanovun “Cəlaloğlu”, Ədalət Nəsimovun “Vurğunu”, “Ədalət tərənələri” havacatları müasir dövrdə də ustad aşıqlar və onların yetirmələri – şeyirdləri tərəfindən məclislərdə ifa edilir.

Borçalı aşıq məktəblərinin Qazax aşıq ifaçılığına təsiri ilk növbədə ortaq havacat repertuarının formalaşmasını, yaxud ifa variantlarının yaranmasını şərtləndirmişdir. Xüsusən Borçalı məktəbinin ustad nümayəndələri - Aşıq Əmrah Gülməmmədovun və Aşıq Kamandar Əfəndiyevin ifaçılığı Qazax aşıqlarının yetişməsində məktəb rolu oynaması danılmazdır. Onların ifa etdikləri “Ruhani”, “Baş Saritel”, “Orta Saritel”, “Yanıq Kərəmi”, “Misri”, “Bəhməni”, “Sultani” havalarında Dədə Əmrahın vurduğu “güllər”, “xallar” aydın hiss olunur.

Aşıq mühitlərinin dialoqu və intensiv ustad – şagird mübadiləsi Qazax aşıq məktəbinin özünəməxsus ifa üslubu, ifaçılıq ənənəsini formalaşdırmışdır. Qazax aşıq ifaçılıq ənənəsində instrumental saz və vokal ifaçılığının yanaşı getdiyini görürük. XX yüzildə bu mahalda Aşıq Aslan Aslanov, Aşıq Hüseyn Xaloğlu, Aşıq Mahmud, Aşıq Kərəm, Aşıq Cəlal, Aşıq Şəadət Gülməmmədov, Aşıq Ədalət Nəsimov kimi tanınmış ifaçılar yetişmişlər.

Qazax aşıqları zəngin havacat repertuarları ilə fərqlənmişlər. Həm qəmli havalar (“Əsli və Kərəm”, “Dilqəmi”) həm də şux havalar (“Aşıq Hüseyni”, “Aran gözəlləməsi”, “Vanağzi”, “Ovşarı”, “Şahsevəni”) “Misri”, “Keşişoğlu”, “İrəvan çuxuru”, “Qəhrəmani”, “Cəngi Koroğlu” kimi döyüşkən havalar onların repertuarlarına möhkəm daxil olmuşdur. Son vaxtlar Qazax aşıqları məclislərdə “Şahsevəni”, “Aşıq Hüseyni”, “Ürfanı- Ruhani” havalarından oyun havası kimi geniş istifadə edirlər. Aşıq Yaqub Şıxlıya görə, “indi havaların dəqiq sayı ilə bağlı fikirlər haçalanıb. Hər halda ustadımızın bizə öyrətdiklərinin sayı 60-dan bir az artıqdır” [bax: 9, 244].

Təəssüflə qeyd etməliyik ki, Qazax aşıq mühitində ifa olunan saz havalarının variantlılığı tipoloji, sistemli araşdırmalar səviyyəsində öyrənilməmişdir. A.Kərimli (Ozan) ilə razılışıra ki, “araşdırmalar aşıq məktəbləri və coğrafi bölgələr üzrə aparılmalıdır, çünki saz havalarının müxtəlif yerlərdə müxtəlif adlar daşması həllini gözləyən məsələlərdən birincisidir” [5, 80].



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Saz ifaçılığının mühüm şərtlərindən biri də sazın köklənməsidir. Qazax aşığıları havaları adətən sazın bir neçə kökündə ifa edirlər. Sazın – kök səslənmə variantlığı hər bir aşığın səs imkanları ilə müəyyən edilir. Qazax aşığılarının sazı kökləmə qaydaları bölgədə təşəkkül tapmış ifaçılıq ənənələri ilə bağlıdır.

Qazax aşığıları sazı kökləyərkən əsasən aşağıdakı pərdə köklərindən istifadə edirlər: “Baş pərdə kökü”, “Orta pərdə kökü”, “Şah pərdə kökü” və “Ayaq divani kökü”. H.Kərimovun yazdığına görə, Borçalıda “Baş pərdə kökü”nə “Divan” kök, “Orta pərdə” kökünə “Ruhani” kök, “Ayaq divani kökü”nə isə “Çuxuru” və ya “Çuxuraba” kökü də deyilir” [4, 12].

Aşiq Avdı Qaymaqlının ifasında “Bənövşə” dübeyti havası:

Mən bilirəm zınistanda
Çəkdin intizar bənövşə
Qızılgülə həsrət canın,
Nərgizə çatar bənövşə.

* * *

Gəl ey..
Bacarmır əsir əllərim
Necə qıyım səni dərim,
İstərəm dostu göndərim,
Versən ixtiyar bənövşə.

* * *

Niyə boynunu bükürsən?
Kimdən xəcalət çəkirsən,
İlk bahardan elçisən,
Sevir səni yar, bənövşə.

* * *

Alsın göysən, al qırmızı
Bəzəyirsən bizim yazı,
Aşiq Avdı telli sazı
Eşqinlə çalar bənövşə.

Aşiq Avdı Qaymaqlının ifasında nota alıb, təhlil etdiyimiz “Bənövşə” dübeyti aşiq havası ümumi kökdədir. “Bənövşə” dübeyti havasının mətni gəraylıdır və dörd melodik misra ya eyni ya da şəkildəyişmələr yolu ilə oxunur. Misranın sonunda hamar şəkildə trelə keçmə, səs uzatmaları, çalğı və oxumanın bir-birinə bənzətmələri Aşiq Avdı Qaymaqlının havacat repertuarına xasdır.

Hava instrumental girişlə başlayır. “Bənövşə” dübeyti havası rast ladındadır. Əvvəldən sona qədər eyni kök və ladda davam edir. Sadə təkrarlanma prinsipinə əsaslanır. Instrumental giriş geniş deyildir. Vokal partiya eyni not üzərində təkrarlanma ilə başlayır və dalğavari eniş edir. Instrumental çalğı vokal partiyamı hazırlayır və vokal partiya eyni intonasiya ilə başlayır. Bu Avdı Qaymaqlının “İncəgülü” aşiq havasına da xasdır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Nota aldı : Tansu Rəsulova

İntermediya (giriş)

Andante

5

Hər iki misra arasında 1 xanəlik bağlayıcı və misralar arasında instrumental bağlayıcıdan istifadə edilmişdir. Əlavə sözlər (bala lay-lay, ay bənövşə, ay aman-aman, gəl ey, qadan allam) misra sonunda verilir. Melodiyada sıçrayışlardan demək olar ki, istifadə olunmur. Əsas mətn sözlərinin təkrarı bu nümunədə də rast gəlinir və qarışıq tərkibli vəzn ölçüsü var. Melodiya qısa yüksələn və enən inkişaf xəttinə malikdir. Aşıq “gəl ey” əlavə söz vasitəsilə uzun uzatma edir və obrazın gücünü artırır.

Saz ifaçılığında vurulan əlvan təzənə ştrixləri aşıq havalarının meto-ritmik baxımından zənginləşməsinə və daha çox inkişafında əhəmiyyətli rol oynayır. Hər bir ifaçı öz səs tonuna, səs diapazonuna uyğun sazı kökləyir və bu da ifadə variantlılıq yaradır [3, 39].

Nota aldı: Tansu Rəsulova

I bənd

Andante

Mən bi - li - rəm zi - mis-tan-da çə k din in ti zar bə - növ - şə ay bə növ şə

6

ay bə növ şə qı - zıl gü-lə həs rət ca - nın

11

ba la lay lay nə r gi zə ça tar bə növ şə ay bə növ şə



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Digər bəndlər birinci bəndin biraz dəyişilmiş formasıdır. Hava eyni melodik strukturda sona qədər davam edir. Bəndlər arasında səslənən bölmələr – intermediyalar çox da geniş deyildir. Hər bəndə giriş intermediyasında girişin materialından istifadə olunmuşdur. Misralar arasında instrumental bağlayıcıdan istifadə olunur. Sonda iki misranı yenidən təkrar ifa edərək ifanı tamamlayır. “Bənövşə” dübeyti aşiq havasının sxemi aşağıdakı kimidir:

EM + ___ I bənd _____

A + A1 + ÇB + A + A1

Ədəbiyyat Siyahısı

1. Allahmanlı M. Azərbaycanın qərb bölgəsinin mənəvi mədəniyyətindən. Bakı: Nurlan, 2011, 173 s.
2. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı, Elm, 1996, 192 s.
3. İmamverdiyev İ. Azərbaycan aşiq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Qərb bölgəsi üzrə). Bakı, Şirvanəşr, 2004, 138 s.
4. Kərimov H. Azərbaycan aşiq musiqisinin inkişafında Borçalı məktəbinin rolu. Sən. üzrə fəlsəfə dok. Elmi dər. Dis. Avtoreferat. Bakı, 2017, 29 s.
5. Kərimli (Ozan) A. Saz havaları. \ “Qobustan” jurnalı, 1989, №3, s.80-85.
6. Qasımlı M. Ozan – aşiq sənəti. – Bakı, “Uğur”, 2011, 304 s.
7. Qəsəbova İ. XX əsr Qazax aşiq mühiti, Bakı, “Elm və təhsil”, 2015, 196 s.
8. Məmmədova T. Borçalı aşiq mühiti. namizədlük diss. Bakı, 2000, 143 s.
9. Şıxlinski M. Dərya Məhəmməd (müsaibə) // Dərya Məhəmməd. Şeirilər. Bakı: “NSV-Nəşr”, 2016, s. 242 – 249.
10. NizamiCəfərov.<http://medeniyyet.az/page/news/21404/-Asiq-yaradiciligi-boyuk-medeniyyetin-numunesidir.html>



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

İZMİR TÜRKÜLERİNDE KADINA YÖNELİK OLUMSUZ SÖYLEMLER

Tarkan YAZICI*

Özet

Bu araştırmanın amacı, İzmir iline ait türkülerde yer alan kadına yönelik olumsuz söylemlerin belirlenmesidir. Betimsel bir araştırma olan bu çalışmada literatür taraması yapılmış, araştırma konusu ile ilgili arşivler, kitaplar, makaleler, sempozyum bildirimleri, yayınlar, tezler ve TRT arşivi incelenmiştir. Bu bağlamda incelenen 31 türkü arasında kadına yönelik olumsuz söylem içeren 15 türkü tespit edilmiştir. Araştırmanın verileri, içerik analizi ve frekans analizi tekniği kullanılarak kategorize edilmiştir. Çalışmada, türkülerde en çok yer alan kadına yönelik olumsuz söylemlerin kadının cinsel obje olarak görülmesi (%46), aşk acısının duyulması (%46) ve kadın istismarı (%8) yönünde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İzmir, Türkü, Kadın.

NEGATIVE DISCOURSES ABOUT WOMEN IN IZMIR FOLK SONGS

Abstract

The aim of this study is to determine the negative discourses against women in the folk songs of İzmir province. In this descriptive study, literature was searched and archives, books, articles, symposium papers, publications, theses and TRT archive were examined. In this context, 15 folk songs containing negative discourse towards women were identified among 31 folk songs examined. The research data were categorized using content analysis and frequency analysis technique. In the study, it was concluded that the most common negative discourses towards women in folk songs were to see women as a sexual object (46%), to feel pain of love (46%) and to abuse women (8%).

Keywords: İzmir, Folk Song, Woman.

1. GİRİŞ

Anonimleşen manzum ürünler olan türküler, halk geleneğinden doğarak geliştiği ve çeşitli mesajlar taşıdığı için yaşanan dönemin önemli tarihi belgeleri niteliğindedirler (Boratav, 1981; Balkaya, 2013; Bayram, 2015). Çünkü türküler aracılığı ile toplumda yaşananlar olduğu gibi ortaya çıkmaktadır. Çoğu türküde, cinsiyet faktörlü karşılıklı/karşılıksız duygular ile bu duyguların bireyler üzerindeki etkisi görülmektedir. Türkülerde kendi isteği dışında verilen kararları uygulayan kadın, toplumda pasif bir konumda olmakla birlikte, birçok engellemelerden dolayı ya sevdiğine kavuşamazlar, ya kendilerine âşık olan erkeklere acı çektirirler ya da aşk uğruna ölmekle birlikte sadakatsiz, vefasız, gönül eğlendirici, cinsel yönden çekici olarak da nitelendirilmektedir (Mirzaoğlu, 2010; Önal, 2013).

Kadınları ötekileştirilen, gerek cinsiyet gerekse sosyal statü bağlamında ikinci konuma iten erkek söylemlerin, sanki kadınların yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi empoze edildiği, türkülerde erkek söylemi ile kadının bedeni arasında bir ilişki olduğu görülmektedir (Erdal, 2011). Tarih boyunca kadın, erkeğin ötekileştirildiği, özgür olmadığı, kendisi ile ilgili istenildiği gibi konuşulan bir nesne konumundadır (Arat, 1997). Dünyaya gelen bir bebeğin biyolojik cinsiyeti olmasına karşın henüz toplumsal cinsiyeti bulunmamaktadır. Çünkü toplum, çocuğun önüne cinsiyete uygun kurallar-şablonlar/davranış modeller dizisi koyar. Kadın, toplumda çocuk bakımı-doğurganlık ile ilişkilendirilmiş ve biyolojik özelliklerinden

* Doç. Dr., Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD.
yazicitarkan@gmail.com tyazici@mersin.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

dolayı erkek ile eşit olamayacağı fikri benimsenmiştir (Aydın, 2010; Doğramacı, 1982; Ozankaya, 1994).

Türkülerde yer alan kadına yönelik söylemlerin toplumun belleğindeki kadın temasının yansımaları olduğu düşünüldüğünde kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin toplum içindeki konumlarının belirlenmesinde türkü metinlerinin etkili olduğu görülmektedir (Erdal, 2011). Toplumun aynası olan türkülerin kadının kendi dünyasını, kadınla ilgili söylemleri barındıran kaynaklar olmasından ve genel olarak bir milletin ortak duygu düşüncelerini, üzüntülerini, sevinçlerini ve coşkularını yansıtmalarından ötürü araştırmada İzmir iline ait türkülerde kadının durumu, algılanışı, özellikleri, duygusal tutum-davranışları, toplumsal rolü ve işlevleri üzerinde durularak kadına yönelik erkek söylemlerin tespit edilmesine çalışılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

2. 1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, bir durum tespiti yapmak, bir durumu aydınlatmak, standartlar doğrultusunda değerlendirmeler yapmak ve olaylar arasında olası ilişkileri ortaya çıkarmak için betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır (Çepni, 2009).

2. 2. Veri Toplama Aracı

Bu çalışmada literatür taraması yapılmış, araştırma konusu ile ilgili arşivler, kitaplar, makaleler, sempozyum bildirimleri, yayımlar, tezler, TRT arşivi incelenmiş, kadına yönelik erkek ağızlı söylemlerin yer aldığı İzmir iline ait 31 türkünün incelenmesi sonucunda İzmir iline ait 15 türküde kadına yönelik söylemler tespit edilmiştir.

Tablo 1. Kadına Yönelik Olumsuz Söylemler İçeren Türküler

SIRA TÜRKÜ ADI

1. Ah Bir Ataş Ver
2. Ata Binesim Geldi
3. Dandini Dandini Dan Olur
4. Derelerde Tavşanlar
5. Emine'min Duvağı
6. Gül Yapraklarından
7. Güvercinim Uçar Uçar Yorulur
8. Hamamı Kubbesi Kireçten Olur
9. Haydi Yallah Çaktım Çaktım
10. Kavaktan Gazel İndi
11. Mavi Krep Başında
12. Şu İzmir'den Çekirdeksiz Nar Gelir
13. Şu İzmir'in Dağlarında
14. Uzun Kavak Dalın Sallanıyor
15. Yemenimin Yeşili



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

2. 3. Verilerinin Analizi

Elde edilen veriler içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir. İçerik analizinde temel amaç elde edilen verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Bu nedenle elde edilen veriler önce kavramsallaştırılmalı, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmeli ve buna göre veriyi açıklayan temalar saptanmalıdır. Dolayısıyla içerik analizi aracılığıyla elde edilen veriler tanımlanmaya ve verilerde bulunabilecek gerçekler saptanmaya çalışılır. Birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve anlaşılacak bir biçimde düzenleyerek yorumlamak içerik analizinin temelidir. Elde edilen veriler; çalışmanın geçerlik-güvenirliğin artması, yanlılığın azaltılması, verilerin analizi sonucunda ortaya çıkan tema/kategoriler arasında karşılaştırma yapılabilmesi ve sonuçların daha sonra anket gibi araçlarla daha geniş bir örnekleme ulaşılarak tekrar sınanabilmesi için, içerik analizi türlerinden frekans analizi ile sayısallaştırılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 2. Olumsuz Duygular Uyandıran Kavramlar Yönünden Kadına Yönelik Söylemler Temasının Türkülerde Yer Alma Durumları

Tema	Kadın Temalarının Türkülerde Yer Alma Durumu (f)	Yüzde (%)
Kadının cinsel obje olarak görülmesi	21	46
Aşk acısı duyma	21	46
Kadın istismarı	4	8
Toplam	46	100

Tablo 2'ye göre türkülerde kadınlara yönelik olumsuz söylemler kadının cinsel obje olarak görülmesi ve aşk acısı duyma temalarında yer almaktadır. Bazı türkülerin birden fazla temayı içermesi bakımından kadın temalarının türkülerde yer alma durumu Tablo 2'de 46 olarak belirlenmiştir.

Tablo 3. Kadının Cinsel Objeye Olarak Görülmesi

Tema	Alt Temalar	Söylemler
Olumsuz Duygular Uyandıran Kavramlar	Kadının Cinsel Objeye Olarak Görülmesi	Sen salın (sallan) gel ben boyuna bakayım
		Yanakları misket elması
		Çenesi de bülbül yuvası
		Ağzı şeker hokkası
		Burnu Kâbe hurması
		Nazlı yârim
		Sürmeli gözlü
		Doyulmuyor tadına
		Kırmızıdır yanağı
		Öpülmüştür yanağı
		Emine'yi saranın, kolları yorulur mu
		Ellerinin kınası
		Kızların güzeli, güleçten olur



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 4. Aşk Acısı Duyma

Tema	Alt Temalar	Söylemler
Olumsuz Duygular Uyandıran Kavramlar	Aşk Acısı Duyma	O zalımın kızını
		Nerelerde akşamlar
		Ölürüm ayrılmam ayrılmam
		Kül olup da savrulmam
		Vallahi öldürürüm, yârim ile gezene
		Kız senin yoluna ömür verilir
		Sevdiğim darılmış
		Yüzüme bakmaz
		Ölsem de bu seveda, içimden çıkmaz
		Yosmanın kızı
		Cümle âlem dilinde
		Benim yüzüme gülüp, başkasını seversin
		Alcem dedi de almadı
		Allah'ından bulası
Beni yardan ayıranlar kör olsun		
Sılada yârim ağlar		
Ben kaybettim eşimi		
Yıkılası meyhane		
Zalimin kızı		
Yaktın beni bu gece		

Tablo 5. Kadın İstismarı

Tema	Alt Temalar	Söylemler
Olumsuz Duygular Uyandıran Kavramlar	Kadın İstismarı	Beş yüz altın vermişler, kızımın uykusuna
		Altınları sana vereyim tatlı ve kara gözlüm
		Benim bir sevdiğim var, onüç ondört yaşında
		Haydi güzelim hopla da gel yanıma, sarı liralar takayım gerdanına

4. SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada türkülerde kadın figürünün nasıl değerlendirildiğine ilişkin sonuçlar elde etmeye odaklanılmıştır (Mirzaoğlu, 2001). Çünkü türküler, yöre kimliğinin ortaya çıkışı, korunması ve aktarılmasında da önemli bir role sahiptirler. Çalışmada, türkülerde en çok yer alan kadına yönelik erkek olumsuz söylemlerin kadının cinsel obje olarak görülmesi (%46), aşk acısının duyulması (%46) ve kadın istismarı (%8) yönünde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Erdal (2011)'a göre erkek istediği ya da sevdiği kadını seçer, kadın da bu karara saygı duyar. Kadının bu imajı türkülerde yer almakta ve kadın fonksiyonelliğini yitirerek sadece cinsel bir nesneye dönüşmektedir. Türkülerde yer alan erkek söylemler kadın istismarı ve kadın haklarının göz ardı edilmesi yönünde öne çıkmaktadır. Bu söylemler, on dört-on beş yaşındaki kız çocuklarının da cinsel obje olarak görüldüğünü ortaya çıkarmaktadır. Çünkü on beş yaşında bir kız çocuğu toplumda evlenilecek yaşa gelmiş olarak belirtilmektedir. Diğer yandan günümüz Türkiye'sinde on beş yaşında bir genç kızın evliliğinin genel olarak hoş karşılanmadığı düşünüldüğünde, türkülerin tamamen günümüz toplum anlayışını yansıtan ürünler olarak değerlendirilmemesi de önem kazanmaktadır. Kadınlar her edebi türde olduğu gibi türkü metinlerinde de toplumsal cinsiyet ayrımına maruz kalmakta, kadının bedeni cinsel bir obje olarak görülmektedir. Mesaj iletme vasıtası olarak türküler aynı zamanda kişilerin açıkça söyleyemediği düşüncelerinin de toplumsal iletisi vazifesini görmektedir. Buna benzer



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

olarak Yazıcı, İzgi Topalak ve Oktan'ın (2017), Yazıcı'nın (2018) ve Yazıcı'nın (2019) çalışmaları da Diyarbakır, Adana ve Muğla türkülerinde kadınlara cinsel obje olarak bakıldığını ve kadınların istismara uğradıklarını ortaya çıkarmıştır. Yine İstanbullu ve Göher Vural'ın (2017) çalışmasında da kadının türkülerde en fazla sevgili rolünde yer aldıkları, çok eşlilik, çocuk sahibi olamamak, isteği dışında evlendirilmek, başlık parası-aldatılma-şiddet gibi durumlarla da karşı karşıya kaldıkları ortaya saptanmıştır.

Tüm bu sonuçlar doğrultusunda; toplumun, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili olumsuz/gelenekselci yaklaşımlarının farkına varabilmeleri için konu ile ilgili sempozyum/panellerin düzenlenmesi; toplumsal cinsiyet adı altında derslerin ilkokuldan itibaren müfredat programlarında yer alması; özellikle anne ve babaların önemli bir değişken olarak toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin yargıları, tutum ve davranışlarının incelenmesi önem taşımaktadır. Diğer yandan kadının istismar edilmesine ilişkin hukuki düzenlemelerin de önemli bir gereklilik olduğunu vurgulamak önemli görülmektedir. Ayrıca Türkiye'deki tüm illere ait türkü metinlerinde yer alan kadın temalarının kategorilere ayrılarak ve tarihsel süreç içerisinde incelenmesi sonucunda ülkenin bölgesel olarak toplumsal cinsiyet yaklaşımını da görüntülemek mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- Arat, N. (1997). Kadınların Gündemi. İstanbul: Say Yayınları.
- Aydın, E. (2010). Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Algısı: Hacettepe Üniversitesi Mühendislik ve Edebiyat Fakültesi Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Balkaya, A. (2008). Kerem İle Aslı Hikâyesinde Kerem'in Sevgili Tasvirleri Üzerine İnceleme. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1 (4), 89-101.
- Bayram, S. (2015). Sevdalinka ve Türkülerde Sevgili ve Aşk Algısı. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8 (41), 112-119.
- Boratav, P. N. (1981). 100 Soruda Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çepni, S. (2009). Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş. Trabzon: Kişisel Yayınlar.
- Doğramacı, E. (1982). Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdal, T. (2011). Erkek Ağzılı Türkülerde Kadın İmajı. Folklor/Edebiyat, 17(65), 37-52.
- İstanbullu, S. ve Göher Vural, F. (2017). Sayısal Veriler Işığında Türkülerde Kadın. Konya: Eğitim Yayınevi
- Mirzaoğlu, F. G. (2001). Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri. Türkbilig, 2, 76-91.
- Mirzaoğlu, F. G. (2010). Lirik Türkülerde Kadın Tipleri. Türkbilig, 127- 164.
- Ozankaya, Ö. (1994). Toplum Bilim. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Önal, G. F. (2013). Orta Anadolu Türkülerinde Kadınlarımız. Aile ve Kadın Sempozyumu, Kırıkkale, 35-45.
- TRT. "Nota Arşivi". Erişim: 30 Temmuz 2019. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_arama.php



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Yazıcı, T., İzgi Topalak, Ş. ve Oktan, V. (2017). Diyarbakır Türkülerinde Kadın Teması. Uluslararası Diyarbakır Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları: 18, 793-806.
- Yazıcı, T. (2018). Adana Türkülerinde Kadın Teması, Artıbilim: Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1 (1), 21-38.
- Yazıcı, T. (2019). Muğla Türkülerinde Kadın İmajı. Eurasian Studies Journal, 10, 1-9.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

JOHN THOMPSON'IN "THE ADULT PREPARATORY PIANO BOOK (BOOK ONE)" METODUNUN İÇERİK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Ufuk AYYILDIZ* & Şehnaz ERTEM**

Özet

Piyano eğitiminin başlangıç aşaması piyano çalmak için gerekli temel davranışların kazanıldığı bir dönem olması nedeniyle çok önemli bir konuma sahiptir. Bu aşamada verimli sonuçlar alabilmek için bireyin yaşına, fiziksel, bilişsel ve duyuşsal özelliklerine, ihtiyaçlarına uygun bir başlangıç metodu seçimi de aynı oranda önemlidir. Çalgı eğitimine, genelde, doğası gereği küçük yaşta başlanır. Dolayısıyla başlangıç metodlarının büyük çoğunluğu bu yaş grubu için hazırlanmıştır. Ancak, günümüzde yetişkin yaş grubundan öğrencilerin de arttığı gözlemlenmektedir. Bu noktada yetişkinlere yönelik yazılmış bir piyano başlangıç metodunun kullanılmasına ihtiyaç olduğu düşünülmektedir. Ülkemizde de bazı metotlar kullanılmaktadır. Ancak, yeterli olmadığı ve daha farklı alternatiflerin olması ve tanınması gerektiği düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı, yetişkinlere yönelik bir piyano başlangıç metodu olan John Thompson'ın "The Adult Preparatory Piano Book" metodunun içeriksel yönden nasıl bir görünüm sergilediğini belirlemek ve eğitimsel olarak incelemektir. Nitel araştırma yöntemleri kullanılan bu çalışmada, doküman inceleme yoluyla konuyla ilgili kaynaklar taranmış, metodun bir başlangıç metodunda bulunması gereken özelliklere sahip olma durumunu ve teknik konulara ne ölçüde yer verdiğini belirlemek için uzman görüşü de alınan kriterler doğrultusunda içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen bulgulardan metodun %91.30 oranında başlangıç piyano metodunda bulunması gereken özellikleri içerdiği sonucuna varılmıştır. Teknik konulara yer verme açısından ise en fazla legato çalmaya %96.25, iki elin eşgüdümü çalmasına %67.5, elleri paralel yönde hareket ettirmeye %62.5, en az olarak ta parmak egzersizlerine %13.25, dizi çalışmalarına %15 oranında yer verildiği bulgularına ulaşılmıştır. Bu bağlamda, metodun yetişkin piyano eğitiminde başvurulabilecek, bu alanda önemli bir ihtiyacı karşılar nitelikte olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Piyano Eğitimi, Başlangıç Metodu, J. Thompson

A SURVEY ON THE CONTENT OF JOHN THOMPSON'S "THE ADULT PREPARATORY PIANO BOOK (BOOK ONE)"

Abstract

The beginning stage of piano education is a very important position because it is a period in which basic rules required to play piano are acquired. At this stage, it is equally important to prefer a beginner method suitable for the age, physical, cognitive and affective characteristics and needs of the individual in order to obtain efficient results. The instrument education starts at a young age as a result of its nature, therefore, the majority of beginner methods concentrate on this group of age. Today, however, there is an increase in the number of adult students. At this point, it is considered that there is a need of using a piano beginner method made for adults. There are some methods in Turkey. However, it is thought that they are not sufficient and more different alternatives should be available and known. The aim of this study is to identify the contextual appearance of John Thompson's "The Adult Preparatory Piano Book" method and to examine it educationally. In the context of this research, in which qualitative research methods are used, the literature related to the subject are reviewed via document analysis, and the content analysis method is used in line with the criteria, which includes expert opinion, to determine whether the method has the features that should be found in a beginner method and to what extent it contains technical issues. From the findings obtained, it is concluded that the method contains 91.30 % of the features that should be found in the beginner piano method. In terms of technical issues, while the method contains at most playing legato 96.25 %, coordinated playing of both hands 67.5 % and moving the hands in parallel 62.5 %, it includes at least finger exercises 13.25%, scale drills 15%. . In this context, it is concluded that the method can be applied in adult piano education and can address an important need in this field.

Key Words: Piano, Piano Education, Beginner Method, J. Thompson

* Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D. ufukayildiz97@gmail.com

** Dr. Öğr. Üyesi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D. sehnaz@gazi.edu.tr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Giriş

Her eğitim süreci başlangıçta o alanın temel prensiplerini, kurallarını ve mekaniklerini öğretmekle başlar. Bu süreçte öğrenci alana dair genel bir algıya sahip olur. Sonrasında kavramlar gelişerek daha detaylı kollara ayrılır.

Piyano eğitiminde de başlangıçta piyanonun temel özellikleri, çalım mekanikleri ve müziğin temel bileşenleri gibi öğeler yer almalıdır. Bu öğeler öğrencide enstrüman ve müzik bilgisi oluşturmak için ilk adım olarak görülebilir.

Piyano eğitimi, legato temel tekniği öğretilerek başlayıp staccato, portato tekniklerinin öğretiminde de eklenmesiyle temel davranışları geliştirmeyi hedefler. Piyano eğitiminde legato-staccato tekniklerini yerleştirme aşaması, sağlam teknik temellerin atılmasında çok büyük önem taşımaktadır. Legato-staccato tekniklerinin geliştirilmesi aşaması sırasında nüans, pedal kullanımı, klavyenin tamamının kullanılması, form analizi, müzik dönemleri hakkında bilgi ve yorumla ilgili davranış geliştirilmesi hedeflenmektedir. (Koyuncuoğlu'ndan aktaran Özyazıcı, 2019: 56)

Piyano öğrenme, tüm duyuşları içeren, devinişsel boyutun ağırlıkta olduğu, hem bilişsel hem duyuşsal boyutu da olan, beynin her iki yarısını çalıştıran karmaşık bir süreçtir. Eğitimin her boyutunda olduğu gibi, piyano eğitiminin de başlangıç aşaması piyano çalmak için temel teknik ve davranışların öğretildiği bir dönem olması nedeniyle önemli bir konumdur. Bu aşamada verimli sonuçlar elde etmek için öğrencinin yaşına, fiziksel, bilişsel ve duyuşsal özelliklerine, ihtiyaçlarına uygun bir başlangıç metodu seçimi aynı oranda önemlidir.

Metot, Türk Dil Kurumuna (TDK, 2020) göre yöntem anlamına gelmektedir. “Metot, kelime anlamı olarak, bir şeyleri başarabilmekteki modeli sistematik olarak ifade etmektir” (Huang'dan aktaran Güven vd., 2012: 159). “Eğitimde kullanılan anlamı ile, birisine bir şeyleri öğretmenin yoludur” (Uszler ve diğerlerinden aktaran Güven ve diğerleri, 2012:159).

Belirlenen yöntemlerin sistematik bir şekilde uygulanması ve kazanımlarının sağlanmasında metotlar önemli bir rol oynamaktadır. Bu açıdan metotların içeriği, bireyin yaşına, fiziksel, bilişsel ve duyuşsal özelliklerine ve ihtiyaçlarına uygunluğu önem arz etmektedir.

“Her eğitim alanında olduğu gibi piyano eğitiminde de materyal kullanımı önemli bir yere sahiptir. Öğretici, öğrencinin çalacağı eserleri doğru ve hedefe uygun seçmeli, öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor özelliklerini göz ardı etmeden öğretim basamakları oluşturmalıdır” (Yüctoker,Şentürk, 2016: 165).

“Piyano eğitiminde istenilen gelişimin sağlanmasında ele alınacak unsurlardan biri de kullanılacak yöntemlerdir. Piyano eğitimi açısından belirlenen amaçlara yönelik yöntemlerin seçilmesi ve bu yöntemlerin tespit edilen hedefler doğrultusunda uygulanması, bu süreçte ön plana çıkan önemli hususlardan biridir. Piyano eğitiminin gereklerine uygun becerilerin kazandırılmasında ve hedefe ulaşılmasında tercih edilecek yöntemler, en az diğer unsurlar kadar önemlidir. Doğru yöntemin doğru uygulanması, piyano eğitimini tüm yönleriyle etkilemekte ve başarı düzeyini belirlemektedir” (Kurtuldu, 2007: 12).

Camp'e (1992:17) göre, öğrencinin başlangıç eğitimi için temel metotları seçmek öğretmenin alması gereken en önemli kararlardan biridir. Birçok seçenek arasında öğrencinin ihtiyacı ve amacı doğrultusunda en uygun olanını çok dikkatli bir biçimde değerlendirip karar vermelidir. Öğrencinin deneyim kazanacağı parça seçimleri, aralık, nota değerleri, artikülasyonlar, ses üretimi, gam ve arpej içeren pasajlar, akor ve çevrimleri, anahtar, cümleme ve pedal kullanımı içeren karmaşık notasyonun uygun bir dizilimini sergilemelidir. Metotlarda



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

öğrenilecek konuların sistematik uygun bir sıralama ile düzenlenmiş olması önemlidir. Öğrenme sürecinde “ sıralama” anahtar kelimedir.

Metot seçerken şu sorular göz önünde bulundurulmalıdır:

Metot;

- 1-Nota okumaya, ritm öğretmeye, klavyeyi kullanma alanına, fiziksel koordinasyona, yaratıcılığa, müziksel algıya ve teoriye nasıl yaklaşmakta?
- 2-Kavramlar sıralı bir düzende sunulmuş ve yeni bir kavrama geçmeden önce yeterince tekrarlanmış mı?
- 3-Bütünsel düşünce ilkelerini içeren öğrenme psikolojisi teorileri ve pedagojik yapılanma üzerine mi kurulu?
- 4-Genel tasarım bireye çekici gelmekte mi?
- 5-Kavramların sıralaması ritmik düzeni, bütünsel kavrayışı ve fiziksel koordinasyonu motive edici şekilde midir?
- 6-Sıralama bireyin içsel ritm, kavrama ve algılama duyusunu destekler nitelikte midir? (Camp, 1992:26).

Bir piyano başlangıç metodu öncelikle belirlediği yaş grubuna uygun bir şekilde hazırlanmalı, o yaş grubundaki öğrencilerin ilgisini çekecek materyal ve görünüme sahip olmalıdır. Sonrasında içeriğini o yaş grubunun anlayabileceği seviyede oluşturmalı ama aynı zamanda bahsedilen temel öğeleri eksiksiz bir şekilde vermelidir. Kolaydan zora doğru sıralı bir şekilde ilerlemeli ve öğrencide ilerleme ve gelişme hissini oluşturmalıdır.

Çimen'e göre piyano başlangıç metodu; tüm tuşeyi tanıma, akıcı bir biçimde nota okuma, ölçü işaretlerini-tempo ve nüans terimlerini anlama, legato ve staccato çalma, elleri bağımsız olarak kullanma, bir-iki oktavlık majör ve minör dizileri çalma, aralık ve akorları tanıma-çalma, motif ve cümleleri tanıma, deşifre/ilk bakışta çalma becerilerini kazandırmalıdır.(Çimen'den aktaran Sönmezöz, 2015: 179).

Barsamyan da, (2019: 460) metodun öğrencide ilgi uyandırması, çalışmaya teşvik etmesi ve modern eğitim yöntemlerine uygun olması gerektiğini belirtmiştir.

Çalgı eğitimine, genelde, doğası gereği küçük yaşta başlanır. Dolayısıyla başlangıç metotlarının büyük çoğunluğu bu yaş grubu için hazırlanmıştır. Ancak, günümüzde gerek müzik öğretmenliği programlarına başvuranlar arasında gerekse özengen eğitim alanında piyanoya yetişkin yaş grubunda başlayan öğrencilerin arttığı gözlemlenmektedir. Bu noktada yetişkinlere yönelik yazılmış bir piyano başlangıç metoduna ihtiyaç olduğu düşünülmektedir. Dünyada bu alanda yazılmış metotlar mevcuttur. Ülkemizde de bazı metotlar kullanılmaktadır. Özellikle müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda başlangıç piyano eğitimi üzerine yapılan araştırmalardan, en çok kullanılan başlangıç metodlarının ,ağırlıkta olarak, Burkard “ New Techniques for Piano Playing “, Agay “ Learning To Play Piano”, Beyer “ Op.101”, Thompson “ Easiest Piano Course” olduğu görülmektedir. Bu metotlar arasında sadece Burkard yetişkinlere yönelik olarak yazılmıştır. Diğerleri çocuklar için yazılmış başlangıç metotlarıdır. Dünyada bu yaş grubu için yazılmış metotlar mevcuttur. Bu çalışmada, bu metotlar arasında bulunan ve ülkemizde yayınlanmamış , fazla tanınmayan bir metot olan J. Thompson'ın “The Adult Preparatory Piano Book (Book One) bir araştırma konusu olarak ele alınmıştır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Amaç

Bu çalışmanın amacı, yetişkinlere yönelik bir piyano başlangıç metodu olan John Thompson'ın "The Adult Preparatory Piano Book (Book one)" metodunun içeriksel yönden nasıl bir görünüm sergilediğini belirlemek, bir başlangıç metodunda bulunması gereken özellik ve teknik konulara ne ölçüde yer verdiğini tespit etmek ve böylece ülkemizde çok tanınmayan, yayımlanmayan bu metodu eğitimsel olarak incelemektir.

Önem

Çocuklara yönelik yazılmış bir çok başlangıç metodu mevcuttur. Ancak, piyanoya başlamak isteyen yetişkin bireylere yönelik ülkemizde, yeterince metod olmadığı ve ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmektedir. Ülkemizde, bu amaçla yazılmış olan John Thompson'ın "The Adult Preparatory Piano Book (Book One)" metodu tanınmamaktadır. Bu açıdan, yetişkinlere yönelik yazılan bu metodun incelenmesinin, tanıtılmasının önemli bir ihtiyacı karşılayacağı, piyano eğitimcilerine rehberlik edeceği, kullanılan mevcut metotlara alternatif sunmasının da piyano eğitiminin gelişimine katkı sağlayacağı, dolayısıyla araştırmanın önemini arttıracaklarını düşünülmektedir.

Yöntem

Nitel araştırma yöntemleri kullanılan bu çalışmada, doküman inceleme yoluyla konuyla ilgili kaynaklar taranmış, metodun bir başlangıç metodunda bulunması gereken özelliklere sahip olma durumunu ve teknik konulara ne ölçüde yer verdiğini belirlemek için içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi sayısal bir işlemdir. Bir belgede hangi kavramların, olayların hangi tür değerlendirmelerin ne ölçüde yer aldığını belirlemek için yapılır (Arslanoğlu, 2016:94).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni yetişkinlere yönelik piyano başlangıç metotlarından oluşmaktadır. Örneklemi ise, John Thompson'ın "The Adult Preparatory Piano Book (Book one)" metodudur.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada kullanılan nitel bilgiler belge ve kaynak tarama, metotta bulunması gereken özellikler ve içerdiği teknik konuları belirlemek için içerik analizi kullanılmıştır. Belirlenen kriterler uzman görüşüne sunulmuş, gerekli düzenlemeler yapıldıktan sonra özelliklerin metotta mevcut olup olmadıklarına ilişkin frekans ve yüzde hesaplamaları yapılarak tabloleştirilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde, metodun içeriğine ilişkin bilgilere ve başlangıç metodunda bulunması gereken özellik ve teknik konuların bulunma durumlarına ilişkin bulgulara yer verilmektedir.

The Adult Preparatory Piano Book (Book One)

John Thompson'ın hazırlanmış olduğu metod ilk olarak 1943 yılında The Willis Music Company tarafından yayımlanmıştır. Günümüze değin birçok basımı mevcuttur. 4 kitaptan oluşan serinin ilkidir. Yetişkinler için yazılmış bir piyano başlangıç metodudur. 80 sayfa olan metod 2 bölümden oluşmaktadır: temel bilgilerin yer aldığı "giriş" ve bu bilgilerin geliştirildiği, pekiştirildiği "ana" bölüm. Toplam 80 parça vardır.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Metotta öğretmeni de bilgilendirmeye, yönlendirmeye ilişkin bilgiler bulunmaktadır. Öğretmenlere öğrenciye gerekli davranışları öğretirken eşlik edebilecekleri eşlik partileri mevcuttur. Böylelikle, en basit bir nota öğretimi melodilerle öğrenci için daha çekici hale gelirken, öğretmene tempo, ritm kontrol imkanı vermektedir.

Metodun “Giriş” bölümünün ilk sayfalarında müziğin içeriği ve metodun öğretim yaklaşımına ilişkin bilgiler mevcuttur. Ayrıca, çeşitli görsellerle klavye, klavyede notaların yerleri, anahtar, dizek, nota değerleri, ölçü birimlerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

“Orta do yöntemi” kullanılarak sol ve fa anahtarındaki notalar, her iki elde, aynı anda, aşamalı olarak öğretilmektedir. Birlik, dörtlük, üçlük ve sekizlik nota değerleri 4/4 lük, 3/4 lük, 2/4 lük ölçü birimleri, çoğaltma bağı, parmak numarası, diyez, bemol, naturel, tekrar işaretleri öğretimi ile nota okuma ve parmak çalıştırmaya yönelik ön egzersizler mevcuttur. Piyano çalmaya ilişkin el – vücut pozisyonu, duruş, posture öğretime bırakılmıştır.

Metodun “ana” bölümü ise, önceki bölümde öğrenilen davranışları geliştirilmeye yönelik olarak, farklı bestecilere ait veya bazı bestecilerin tanınmış eserlerinin düzeye uygun olarak düzenlenmiş melodik parçalardan ve bazı teknik davranışları öğretmeye yönelik etüt/egzersizlerden oluşmaktadır. Bu bölüm, öğrenciye, aralık, ton, nüans cümleme, senkop, oktav gibi kavramları öğrenme, ince ve kalın registirdeki notaları tanıma/çalma, legato ve staccato tekniklerini uygulama, klavyede farklı pozisyonlarda çalma, iki eli bağımsız kullanma, akor basma, arpej çalma, 6/8 lik ölçü birimi, üçleme, on altılık nota değeri gibi teorik bilgileri edinme, hız terimlerini öğrenme, tril yapma gibi becerileri kazandırmayı içermektedir. Metodun son sayfasında kitapta kullanılan müzik terimleri, işaretleri ve kısaltmaları açıklayıcı bir sözlük de yer almaktadır.

Genel olarak, parçalar kolaydan zora doğru giden bir sıralama içinde düzenlenmiştir. Yetişkinlere yönelik olarak yazıldığından dolayı anlatımda sade bir dil kullanılmıştır. Yine aynı nedenden konuların ilerleyişi hızlıdır. Kullanılan materyallerin melodik bir yapıya sahip olmasından dolayı öğrenciyi motive etme özelliğine sahip olduğu düşünülmektedir.

Tablo 1 Başlangıç Metodunda Bulunması Gereken Özelliklerin Bulunma Durumu

Özellikler	Var	Yok
Yaşa uygun görsel öğeler bulundurması	X	
Kapak görselinin yaşa uygun olarak yapılması	X	
Nota yazımının sade ve okunabilir olması	X	
Sayfa düzeninin görsel ve işlevsel açıdan uygun olması	X	
Doğru Oturuş ve Duruş Bilgisi		X
Klavyenin tanıtılması	X	
Nota öğretimi	X	
Ritm öğretimi	X	
Parmak numaralarının tanıtımı	X	
Parmak numaralarının gerekli yerlerde, uygun ölçüde kullanımı	X	
Temel Müzik Bilgisi	X	
Temel piyano çalma teknikleri öğretimi	X	
Tonalite bilgisi	X	
Nüans bilgisi	X	
Cümleme	X	



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Parmak egzersizleri	X	
Parçaların melodik ve ritmik yapısının öğrenciyi motive edecek şekilde olması	X	
Akor çalışması	X	
Öğretmen için rehber bilgiler	X	
Öğretmen eşliği	X	
4 el çalışmaları	X	
Müzik tarihi ve besteciler hakkında bilgi		X
Müzik Sözlüğü	X	
<i>f</i>	21	2
%	91,30	8,70

Tablo 1'e göre; piyano başlangıç metodunda bulunması gereken özelliklerden yaşa uygun görsel öğeler bulundurulması, kapak görselinin yaşa uygun olarak yapılması, nota yazımının sade ve okunabilir olması, sayfa düzeninin görsel ve işlevsel açıdan uygun olması, klavyenin tanıtılması, nota öğretimi, ritm öğretimi, parmak numaralarının tanıtımı, parmak numaralarının gerekli yerlerde, uygun ölçüde kullanımı, temel müzik bilgisi, temel piyano çalma teknikleri öğretimi, tonalite bilgisi, nüans bilgisi, cümleme, parmak egzersizleri, parçaların melodik ve ritmik yapısının öğrenciyi motive edecek şekilde olması, akor çalışması, öğretmen için rehber bilgiler, öğretmen eşliği, 4 el çalışmaları, müzik sözlüğü özelliklerini kapsarken, müzik tarihi ve besteciler hakkında bilgi ve doğru oturuş ve duruş bilgisi özelliklerini kapsamadığı görülmektedir. Metodun bahsedilen özelliklerden % 91.30'unu kapsadığı, % 8.70 oranında ise kapsamadığı saptanmıştır.

Buna göre; bir piyano metodunda bulunması gereken özelliklerin çoğunluğunu kapsadığı anlaşılmaktadır.

Doğru oturuş ve duruş bilgisinin metotta yer alması da ders sırasında öğretmen tarafından öğretilebilecek bir davranıştır. Müzik tarihi ve besteciler hakkında bilgiler ise sonraki dönemlerde de verilebilir.

Tablo 2 Metodun İçerdiği Teknik Konulara İlişkin Dağılım

Teknik Konular	Parça No	<i>f</i>	%
Legato çalma	1-50,53-69,71-80	77	96,25
Staccato çalma	30,33,42,49,51,52,53,55,57,64,65,67,70,75,76,80	16	20
Elleri paralel yönde hareket ettirme	9,14,15,17,19,20,21,22,23,24,26,27,29,30,31,32,36,38,39,40,42,44,46,57, 60, 1,62,63,65, 67, 69,70,71, 73,74,75,76,78,79,80	50	62,5
Elleri zıt yönde hareket ettirme	19,21,23,24,26,30,31,33,39,40,42,44,46,47,50,52,53,54,55,56,57,58,60,61,62,63,65,67,69,71,73,74,77,78,79	35	43,75
İki Elin Eşgüdümlü çalması	11,14,15,17,19,20,21,22,23,24,26,27,29,30,31,32,33,34,36,38,39,40,42,44,46-58,60,61,62,63,65,67,69,70,71,73-80	54	67,5
Dizi çalışmaları	31,32,33,34,37,39,43,45,59,61,66,72	12	15
Parmak egzersizleri	14,17,20,22,25,27,29,40,51,70,78	11	13,75
Nüans çalışmaları	18,23,24,26,28,30,31,32,33,36,39,42,44,46,47,48,49,50,52,53,54,55,56,57,58,60,61,62,63,64,65,67,68,69,71,73,74,75,76,77,78,79,80	43	53,75
Cümleme	19,21,26,27,28,29,30,31,33,39,41,42,44,46,47,48,49,50,53,55,56,58,60,62,63,64,67,68,71,74,75,77,78,79,80	35	43,75
4 el çalışma tekniği	3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,15,16,18	14	17,5



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 2'ye göre; metotta legato çalmaya %96.25, iki elin eşgüdümlü çalmaya %67.5, elleri paralel yönde hareket ettirmeye %62.5, nüans çalışmalarına %53.75, elleri zıt yönde hareket ettirmeye %43.75, cümlelemeye %43.75, staccato çalmaya %20, 4 el çalışma tekniğine %17.5, dizi çalışmalarına %15, parmak egzersizlerine %13.75 oranında yer verildiği anlaşılmaktadır.

Buna göre; en çok legato çalmaya, iki elin eşgüdümlü çalmasına, elleri paralel yönde hareket ettirmeye yer verilirken, en az parmak egzersizlerine, dizi çalışmalarına ve 4 el çalışma tekniklerine yer verildiği gözlemlenmiştir.

Sonuç

Eğitimin her boyutunda olduğu gibi, piyano eğitiminin de başlangıç aşaması piyano çalmak için temel teknik ve davranışların öğretildiği bir dönem olması nedeniyle önemli bir konudur. Bu aşamada verimli sonuçlar elde etmek için uygun metot seçimi de diğer önemli bir konudur. Metodun, öğrencinin yaşına, fiziksel, bilişsel ve duyuşsal özelliklerine, ihtiyaçlarına uygun olması gerekir. Piyano eğitimine genellikle küçük yaşlarda başlandığı için bu yaş grubuna göre yazılmış metotlar çoğunluktadır. Ancak, piyanoya ileri yaşta başlamak isteyen bireyler arasında da talep artmaktadır ve bu yaş özelliklerine, ihtiyaçlarına uygun bir metot ihtiyacının olduğu, alternatiflerin artırılması gerektiği düşünülmektedir. Dünyada yetişkinler için metotlar kullanılmaktadır, ancak ülkemizde bu yaş grubunda daha çok çocuklara yönelik metotların kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu çalışmada, yetişkinlere yönelik başlangıç metotları arasında bulunan ve ülkemizde yayınlanmamış, fazla tanınmayan bir metot olan J. Thompson'ın "The Adult Preparatory Piano Book (Book One) bir araştırma konusu olarak ele alınmıştır. İçeriksel yönden nasıl bir görünüm sergilediğini belirlemek, bir başlangıç metodunda bulunması gereken özellik ve teknik konulara ne ölçüde yer verdiğini tespit etmek ve eğitimsel açıdan incelemek amacıyla yapılan çalışmada elde edilen bilgiler ışığında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1943 yılında The Willis Music Company tarafından yayımlanan metot 4 kitaptan oluşan serinin ilkidir. Yetişkinler için yazılmış bir piyano başlangıç metodudur. 80 sayfa olan metot "giriş" ve "ana" bölüm olmak üzere 2 bölümden oluşmaktadır. Toplam 80 parça vardır. Metotta öğretmeni de bilgilendirmeye, yönlendirmeye ilişkin bilgiler bulunmaktadır. Öğretmenlere öğrenciye gerekli davranışları öğretirken eşlik edebilecekleri eşlik partileri mevcuttur.

Metodun "Giriş" bölümünde müziğin içeriği ve metodun öğretim yaklaşımına ilişkin bilgiler mevcuttur. Ayrıca, çeşitli görsellerle klavye, klavyede notaların yerleri, anahtar, dizek, nota değerleri, ölçü birimlerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

"Orta do yöntemi" kullanılarak sol ve fa anahtarındaki notalar, her iki elde, aynı anda, aşamalı olarak öğretilmektedir. Nota değerleri, temel müzik bilgileri öğretimi ile nota okuma ve parmak çalıştırmaya yönelik ön egzersizler mevcuttur. Piyano çalmaya ilişkin el – vücut pozisyonu, duruş, posture öğretilmemiş, bırakılmıştır. Parçalar kolaydan zora doğru giden bir sıralama içinde düzenlenmiştir. Yetişkinlere yönelik olarak yazıldığından dolayı anlatımda sade bir dil kullanılmış, konuların ilerleyişi hızlıdır. Kullanılan materyallerin melodik bir yapıya sahip olmasından dolayı öğrenciyi motive etme özelliğine sahip olduğu düşünülmektedir.

Piyano başlangıç metodunda bulunması gereken özelliklerden ise yaşa uygun görsel öğeler bulundurulması, kapak görselinin yaşa uygun olarak yapılması, nota yazımının sade ve okunabilir olması, sayfa düzeninin görsel ve işlevsel açıdan uygun olması, klavyenin



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

tanıtılması, nota öğretimi, ritm öğretimi, parmak numaralarının tanıtımı, parmak numaralarının gerekli yerlerde, uygun ölçüde kullanımı, temel müzik bilgisi, temel piyano çalma teknikleri öğretimi, tonalite bilgisi, nüans bilgisi, cümleme, parmak egzersizleri, parçaların melodik ve ritmik yapısının öğrenciyi motive edecek şekilde olması, akor çalışması, öğretmen için rehber bilgiler, öğretmen eşliği, 4 el çalışmaları, müzik sözlüğü özelliklerini kapsarken, müzik tarihi ve besteciler hakkında bilgi ve doğru oturuş ve duruş bilgisi özelliklerini kapsamadığı sonucuna ulaşılmıştır Buna göre, metodun bahsedilen özelliklerden %91.30'unu kapsadığı, %8.70 oranında ise kapsamadığı saptanmıştır.

Metodun kapsadığı teknik konular arasında legato çalmaya %96.25, iki elin eşgüdümü çalmaya %67.5, elleri paralel yönde hareket ettirmeye %62.5, nüans çalışmalarına %53.75, elleri zıt yönde hareket ettirmeye %43.75, cümlemeye %43.75, staccato çalmaya %20, 4 el çalışma tekniğine %17.5, dizi çalışmalarına %15, parmak egzersizlerine %13.75 oranında yer verildiği saptanmıştır.

Bütün veriler incelendikten sonra metodun yetişkin piyano eğitiminde başlangıç metodu olarak başvurulabilecek, bu alanda önemli bir ihtiyacı karşılar nitelikte olduğu sonucuna varılmıştır. Barındırdığı özellikler bakımından bir başlangıç metotunda olması gereken özelliklerin neredeyse tümüne sahiptir. Sade yapısı, anlaşılabilir yazıları ve hem öğretmen hem de öğrenci için yardımcı bilgiler barındırması, temel tekniklere büyük ölçüde yer vermesi metodu başarılı kılan etmenler arasındadır.

Öneriler

Araştırma sonuçları ışığında geliştirilen aşağıdaki önerilerin yerine getirilmesini yararlı olacağı düşünülmektedir:

1-Piyano eğitiminde başlangıç metodu seçerken, öğrencinin yaşı, ihtiyacı, fiziksel, bilişsel ve duyuşsal özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla, yetişkin öğrenci için çocuklara yönelik bir başlangıç metodu yerine yaş grubuna uygun yazılmış bir metot tercih edilmelidir.

2- Tek bir metoda bağlı kalınmadan kaynak çeşitliliği oluşturulmalı ve öğrenciye özel bir yol izlenmelidir.

3-Güncel olan metotlar ve yenilikçi yaklaşımlar takip edilip eğitim arşivi güncel tutulmalıdır.

4-Günümüzde yetişkin öğrencilerin artmasıyla oluşan metot yeterliliği ve çeşitliliği sorunu bu alanda daha çok çalışma ve inceleme yapılması gereğini yaratmıştır. Bu sebepten yetişkin eğitime yönelik benzer metotların bulunması ve incelenmesi bu alanda oluşan ihtiyaca katkı sağlayacaktır. Bu alanda çalışma yapacak ve ders verecek eğitimciler yetişkinlerin düzeyine göre eğitim yöntemlerini geliştirmeli ve onlara uygun metot ve teknikleri kullanmalıdırlar.

5-Metot seçerken, metotta yer alan parçaların melodik ve ritmik yapısının öğrencinin beğenisine hitap eden motive edici unsurlar taşıyan, öğretirken keyif almasını sağlayan özellikler taşımasına dikkat edilmelidir.

6-Yetişkinlere yönelik metotlara ülkemizdeki yayınevleri tarafından basılması sağlanarak ulaştırılmasında kolaylıklar sağlanabilir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KAYNAKÇA

- ARSLANOĞLU, İ. (2016) Bilimsel Yöntem ve Araştırma Teknikleri. Ankara: Gazi Kitabevi
- BARSAMYAN, M. (2019) Piano Education in Adults. *Academic Journals Sayı: 14(13)*.
Erişim adresi: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1222951.pdf> Erişim tarihi: 10.05.2021
- CAMP, Michael, W. (1992). Teaching Piano. California: Alfred Publishing Co, Inc.
- DEVELİ, M. (2011). “Denes Agay's Learning To Play Piano I” Piyano eğitimine başlangıç metodunun hedef ve hedef davranışlar yönünden incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- GÜVEN, E., ÇEVİK, D. B., CANBEY, GÜNER, E., SNAPPER, E. K. (2012). Çocuklara yönelik piyano eğitimi başlangıç metodları üzerine bir değerlendirme. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Mayıs, Haziran, Temmuz Cilt 1 Sayı 2. s. 158-164. Erişim adresi: <http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/17.guven.pdf> Erişim tarih: 06.05.2021
- KURTULDU, K. M. (2007) *Bilgiyi İşleme Modeline Dayalı Piyano Eğitiminde Genel Öğrenme Stratejilerinin Yeri ve Görsel İmajlar Oluşturma Yönteminin Kullanılabilirlik Düzeyi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ÖZYAZICI, F. (2019) *Piyano Eğitiminin İlk Beş Yılı İçin; Seçilmiş Repertuvar ve Metotlar Işığında uygulanabilecek Pedagojik Yöntemler*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- SÖNMEZÖZ, F. (2015) “Beyer Op.101 İlk Piyano Metodu” nun Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Kullanılabilirliği. *The Journal of Academic Social Science Studies Sayı: 38*.
Erişim adresi: <https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-goruntule&id=AXCqe2yTyZgeuuwfwA23> Erişim tarihi: 20.04.2021
- THOMPSON, J. (1962) *The Adult Preparatory Piano Book (Book One)*. Kentucky: The Willis Music Company.
- TÜRK DİL KURUMU. (2020). Türkçe sözlük. Ankara: TDK.
- YÜCETOKER, İ., ŞENTÜRK, N. (2016) Piyano Öğretim Elemanlarının Barok Dönem Eserlerine İlişkin Görüşlerinin Değerlendirilmesi. *Ekev Akademi Dergisi Yıl: 20 Sayı: 68*
Erişim adresi: http://www.ekevakademi.org/Makaleler/1096568020_10%20Izzet%20YUCETOKER-Nezihe%20SENTURK.pdf Erişim tarihi: 10.05.2021



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

MÜZİK VE MÜZİK EĞİTİMİNİN HAYATIMIZDAKI ÖNEMİ

Vusala AMİRBAYOVA*

Özet

Müzik öğrenimi önemlidir, çünkü yalnızca müzik, performans, sosyal ve kültürel olgu, ideoloji, tarih, anlamlar ve diğer birçok etnografik unsurlar incelenmekle kalmaz, aynı zamanda müziğin estetik ve terapötik etkileri akademik ilgi, eğitim, bilgi ve insanların sağlığı için de analiz edilebilir. Bununla beraber, bu makale Müzik öğretiminin biraz estetik bir eğitim olduğunu ve insan kişiliğinin oluşumunda önemli bir rol oynadığını savunuyor. Ayrıca müziğin insanlar üzerinde güçlü bir etkisi vardır, çünkü yüksek bir duygusal güce sahiptir, insanların duygularına hâkim olan bir sanattır. Müzik, onun güçleri ve çeşitli işlevleri birçok söylem ve metinde geniş çapta tartışılmıştır. Bu durumda müziğin farklı insanlar için farklı işlevleri ve anlamları vardır. Müziğin birçok işlevinden biri de tıp ve tedavidir. Müzik eğitim sistemi çocuklar ve gençler arasında yeni yeteneklerin ortaya çıkarılmasına ve yeni neslin kültürel seviyesinin yükseltilmesine hizmet etmektedir.

Umman Hükümeti eğitim, bilim, kültür ve diğer alanların gelişmesine büyük destek verdi; müzik alanı da gözden kaçmadı. Böylece her yönüyle birlikte kültür alanında bir takım temel çalışmalar yapılmıştır. Örnek olarak, 2008 yılında Sultan Kabus Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi'ne "Müzik ve Müzikoloji" bölümü eklenmiştir.

Bu makalenin esas amaçları şunlardır: Müzik ve şifa araştırmalarında önceki gelişmeleri gözden geçirmek, son on yılda araştırma akımlarındaki değişikliklerin nedenlerini bulmak ve üniversitelerdeki Müzik ve Müzikoloji bölümündeki mümkün yönleri görmek. Bu makale, müziğin yukarıda bahsedilen yönlerinin analizini sağlamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: müzik, eğitim, araştırma, örnek, yöntem.

IMPORTANCE OF MUSIC AND MUSICAL EDUCATION IN OUR LIFE

Abstract

The study of music is important because not only music, performance, social and cultural phenomena, ideology, history, meanings, and many other ethnographic elements being examined, but also the aesthetics and therapeutic effects of the music can be analyzed for scholarly interest, education, knowledge, and the wellness and health of people. Nevertheless, this paper argues that Music teaching is a bit of aesthetic training and plays an important role in the formation of human personality. In addition, music has a strong impact on people, because it has a high emotional power, it is an art that dominates people's feelings. Music and its powers and its various functions have been widely discussed in many discourses and texts. Music in this case has different functions and meanings to different people. One of the many functions of music is music as medicine and therapy. Music education system serves to reveal new talents among children and young people and to increase the cultural level of the new generation.

The Government of Oman has given a great boost to the development of education, science, culture and other fields; the music field hasn't also remained unnoticed. Thus along with in all aspects, a number of fundamental works have been undertaken in culture area. As an example, in 2008, another department of "Music and Musicology" was added to the College of Art and Social sciences of the Sultan Qaboos University.

The motivations for this thesis are: to review previous developments in research on music and healing, to find out the reasons for the changes in the research trends of the past decade, and to see possible directions in the department of Music and Musicology at universities. This paper attempts to provide analysis of the above-mentioned aspects of music.

Keywords: music, education, research, example, method.

* Dr. Sultan Qaboos Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Koleji, Müzik ve Müzikoloji Bölümü.
Umman/Maskat, pianist_vusale@mail.ru



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Introduction

With power in the formation of ethical and aesthetic ideas of people on the thorny roads of history during thousand years, music is one of the powerful mediums of nurturing aesthetic. Music is reality in its highest form. Music reflects the main ideas of its era and society, the most important things in humanity. Music realizes the truth in the philosophically generalized case. In every creative work of composers involves features of its era. Music has a strong impact on people, so for arousing emotions and feelings, music is far more powerful than language. It is an incredible vehicle to express emotion and painful conditions. The world's famous poets, philosophers, and musicians have always praised music: "There are three major factors in the successive development of any nation, namely, letter, note, and figures." (V. Hugo). "The most obvious, effective and expressive tool that demonstrates the art is music". (J. Goethe). "Music gives a soul to the universe, wings to the mind, flight to imagination, and life to everything." (Plato) (Nikolayev,A.1980: pp.25-47)

Music is an integral part of our lives. This commitment begins with the first moments of human life. A quiet, gentle lullaby can soothe a fussy baby. Joyful, proud, as well as sad moments of our lives are accompanied by different music. It is clear that music observes all human life. Even music has long been thought of as a way to affect behavior and health and in the ancient times the powers of music had been used for its healing influence. For example, in ancient Egypt, people eliminated insomnia and headaches through singing chorus. (Abduallazada, G. 2009: pp.37-52). Ancient Chinese physicians wrote music melodies as prescriptions, and believed that music could help heal diseases. Each nation in the world has its own music culture. Music is a universal language that unites nations and promotes mutual understanding. The world of music resembles an endless sea. As examples of the "classicism" trend emerged in European art in the second half of the 18th century we can mention monumental works of L. Beethoven, W.A. Mozart, I. Haydn and other composers. But in most cases, the notion of "classical music" refers to all musical works created by composers for centuries and preserved in written form. Rock and pop music are one of the most important achievements of music culture of 20th century. Rock music originated in the United States in the early 50's of the last century. Gentle ballades, enriched songs with expressive guitar sounds include rock music.

Music Education

Music education is also more necessary and important field associated with the teaching and learning of music. Since teaching of music is concentrated in aesthetic training, it plays an important role in the formation of human personality. In addition, constantly engaging in music develops coordination of workability, endurance, mobility in the student. Music education system serves to reveal new talents among children and young people and to increase the cultural level of the new generation. The development of aesthetic pleasure in music education covers the ways mentioned below:

1. To develop the musical knowledge
2. To develop worldview and teaching ethical qualities
3. To motivate creative labor and work to students

Teaching music is a unique tool in the formation of intellectual and emotional spheres of human psychology. This tool has a great effect on the creation of musical taste and analytical



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

thinking. So students in the Department of Music and Musicology at universities, learn a solid foundation of music, technical skills, critical acuity, humanistic literacy.

The Government of Oman has given a great boost to the development of education, science, culture and other fields; the music field has not also remained unnoticed. Thus a number of fundamental works have been undertaken in the area of culture. As an example, in 2008, the department of "Music and Musicology" was created at the College of Art and Social sciences of the Sultan Qaboos University. This department, which incorporates Eastern and Western music in its own teaching system, has attracted many entrants, since then it has become more and more streamlined. It was also difficult for students to get acquainted with Western European music who listened only to folk and modern songs from the earliest age. But the successful training and teaching system has a great help to overcome these challenges. Our board has been so supportive of our music programs. We have a great understanding and appreciation of the importance of the arts, both for its intrinsic value and how it impacts and influences student academic achievement. We teach students the theory and practical skills associated with developing their musical skills including teaching them musical concepts, theory and history, preparing creative practical activities and providing aural training, among many others duties. They may also be involved with organising department musicals, choirs and concerts. In our department each student is taught a variety of instruments such as oud, canon, violin, viola, cello, flute, and specially piano instrument.

In the history of performance and pedagogy of music art, the role of the fortepiano as a solo and ensemble instrument is unreplaceable. From the late 18th century countless works have been written for this instrument. A large part of the works of prominent composers was inspired by this magnificent instrument, as well as there are many examples of literature on the teaching methodology of the fortepiano instrument. If fortepiano would not exist, we could not speak about any musical education; regardless he or she is composer, theorist, conductor, performer or vocalist. Every person calling himself a musician should play this instrument.(Qofman,I.1966:pp.51-67.). Teaching to play fortepiano serves to train students to listen and to understand of music, to love music and to create artistic pleasure.

Our department's training system of fortepiano includes:

1. The works of western European composers (covers baroque, classic, romantic, impressionism and other periods)
2. The works of Eastern composers (on the basis of "maqam")

Each piano teacher should teach the lesson to be pleasant and causing interest of students. Music teacher has to respect the contributions of each unique student and design a stimulating and creative environment for each lesson. Every aspiring teacher should analyze music as related to the elements of harmony, timbre, dynamics, form and melody. The ultimate goal is to stimulate the love and interest to the piano instrument and to the music in general. (Neyqauz,G.G.1987:pp.23-63). Being a wonderful psychologist, piano teacher must implement these goals not by force, but with love. Having firstly acquainted with piano in the age of eighteen, the student must know that getting education and daily playing piano is a very important issue in the future career.

Proper selection of repertoire is half of the work. When selecting new musical compositions for the student, the composer has to look over the most of works and choose the most beneficial and interesting one. For this, the student's personal qualities: the structure of the hands, the ability to perceive, and other abilities should be taken into account. The proper



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

handling of the fingers on the keyboard is another important issue. Fingers should freely dance on the keyboards. Every finger must express harsh, slow, gentle sounds and thereby it is important for the listener to sense what the composer means and how performer's mood at the moment. At a younger age, it is easier to achieve it. But our special education system is very useful for musicians who start playing piano during the teenage years. (Alekseyev, A.D. 1974: pp.58-69)

Conclusion

The main objective of the teacher is not only to teach the student to play the instrument, but also to lay the foundation and proper orientation of the student's future teaching career. Our teachers educate the students with a degree plan in music that will enable them to work both in public and private schools. It is important for the students to learn the methods of teaching music practically and theoretically. Therefore, the practical and theoretical knowledge we teach must be beneficial in the future teaching process of the student. We have a unique teaching system that takes into account these facts and the specific features of Oman's national music culture.

References

1. Abdullazada, G. (2009).. *In Music Culture of Ancient and Middle Ages*. Baku: "Sharg-Qarb".
2. Alekseyev, A.D.(1974) *Music*
3. Feynberg,S.(1969) *Pianizm kak iskusstvo*.
4. Hegel, G. (1968). *Aesthetics*. T.1, Moskva., "Isskustvo"
5. Gulda Fr. Zum Vortag von Beethovns(1953), *Klavier-Sonaten*. *Osterreichische Musikzeitschrift*. Hf.
6. Neyqauz,G.G.(1987) Ob iskusstve fortepiannoy iqri.
7. Nikolayev,A.(1980) *Musical education*
8. Qofman,I.(1966). *Fortepiano;questions and answers*



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

COVID-19 PANDEMİ SÜRECİNDE ORTAOKUL MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN UZAKTAN EĞİTİMDE KARŞILAŞTIKLARI SORUNLAR

Yasemin KARATAŞ* & Ahmet KARATAŞ**

Özet

Bu araştırmada, pandemi sürecinde gerçekleştirilen uzaktan müzik eğitimi uygulamalarında müzik öğretmenlerinin karşılaştıkları sorunların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Uzaktan eğitim sürecine dâhil olan müzik öğretmenleri ile görüşmeler yapılan araştırmanın evrenini müzik öğretmenleri oluştururken örneklemini ise uzaktan eğitime dâhil olan 30 müzik öğretmeni oluşturmaktadır. Görüşmelerden elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizine uygun olarak analiz edilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre, pandemi sürecindeki müzik eğitiminde öğrencilerin dijital kaynaklara ve internete erişim konusunda problemler yaşadığı, öğretmenlerin ders anlatma konusunda aksaklıklar yaşadığı, öğrencilerin derse katılımlarının yetersiz olduğu ve katıldıkları ortamın uygun olmağı, Eba, Zoom, Google Meet vb. programların kullanılması konusunda öğrencilerin problem yaşamadıkları, öğrencilerin odaklanma problemi yaşadıkları, öğretmen ve öğrencilerin motivasyon düzeylerinin uzaktan eğitim sürecinde olumsuz etkilendiği, uzaktan eğitim sürecinde öğretim programındaki kazanımların gerçekleştirilemediği ve öğretmenlerin ders içeriği hazırlama konusunda olumsuzluklar yaşadığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu doğrultuda öğrencilerin bilinçlendirilerek derslere katılımın artırılması, bu artışın sağlanması adına maddi güçlük yaşayan öğrencilerin materyal, dijital kaynak ve internet erişimlerinin sağlanması ve öğretim programının uzaktan eğitime uygun olarak düzenlenmesi gibi önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Covid-19, Pandemi, Uzaktan Eğitim, Müzik Eğitimi, Müzik Dersi.

PROBLEMS OF MUSIC TEACHERS IN DISTANCE LEARNING DURING THE COVID-19 PANDEMIC PROCESS

Abstract

In this study, it is aimed to determine the problems faced by music teachers in distance music education practices carried out during the pandemic process. The universe of the study, where interviews with music teachers involved in the distance education process are made, is music teachers, while the sample is 30 music teachers involved in distance education. The data obtained from the interviews were analyzed in accordance with the content analysis, one of the qualitative research methods. According to the results of the research, students have problems in accessing digital resources and the internet in the pandemic process, teachers have problems in teaching lessons, students' participation in the course is insufficient and the environment they attend is not suitable, Eba, Zoom, Google Meet, etc. It was concluded that the students did not have any problems in using the programs, students had problems with focusing, the motivation levels of teachers and students were negatively affected during the distance education process, the achievements in the curriculum could not be achieved in the distance education process, and teachers had problems in preparing the course content. In this direction, suggestions were made such as increasing the participation of students in classes by raising their awareness, providing material, digital resources and internet access to students who have financial difficulties in order to ensure this increase, and arranging the curriculum in accordance with distance education.

Keywords: Covid-19, Pandemic, Distance Education, Music Education, Music Lesson.

1. GİRİŞ

Covid-19, Çin'in Wuhan kentinde 2019 yılının Aralık ayında ortaya çıkan ve Coronavirüs ailesinden olduğu belirtilen bir virüs türüdür. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) Covid-19 vakalarının ve bu durumdan etkilenen ülke sayısının giderek artarak, yayılmanın endişe verici

* Arş. Gör., Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, yaseminbayraktar@msn.com

** Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, ahmetkaratas44@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

boyutlara ulaşması nedeniyle 11 Mart 2020’de Covid-19’u bir pandemi olarak nitelendirmiştir (www.who.int 11.03.2020). Küresel bir pandemi olarak ilan edilen Covid-19, hızla yayılarak birçok insanın hastanelerde yaşam mücadelesi vermesine ve hayatını kaybetmesine neden olmuştur.

Covid-19 pandemisi dünyayı etkisi altına almış, yayılımın engellenmesi bağlamında sağlık, eğitim, ekonomik, sosyal ve daha birçok alanda değişimler ortaya çıkmıştır. Pandemi süreci boyunca derinden etkilenen alanlardan biri de hiç kuşkusuz eğitim alanıdır. Eğitim alanındaki uygulamalarda Covid-19 pandemisi gereğince düzenlenerek yüz yüze eğitim uygulamalarından uzaktan eğitim uygulamalarına geçiş yapılmıştır.

Bu süreçte gerçekleştirilen eğitim-öğretim faaliyetleri belirli kademelerle ara ara yapılan yüz yüze eğitim ve uzaktan eğitim şeklinde ikiye ayrılmıştır. Covid-19 yayılımını azaltmak amacıyla gerçekleştirilen uzaktan eğitim süreci, bütün eğitim kademelerinde gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda öğretmen ve öğrencilerin sanal ortamda bir araya gelmesini sağlayan uzaktan eğitim yöntemi, eğitim-öğretim süreçlerinin aksamadan devamlılığını sağlamak adına oldukça faydalı bir araç olmuştur.

Uzaktan eğitim; “öğretmen ve öğrencilerin zaman ve mekân kısıtlaması olmadan, bilişim teknolojilerini kullanarak tamamen sanal ortamda uygulanabilen derslerin canlı olarak işlenebildiği bir eğitim modelidir” (Horzum, 2003’den aktaran Sözen, 2020: 304). Böylece uzaktan eğitimin getirdiği avantajlar sayesinde Covid-19 pandemisi sürecinde eğitim-öğretimde aksamalar yaşanmamaktadır.

Covid-19 pandemisi sürecinde eğitimin bütün alanlarında kullanılan uzaktan eğitim, müzik eğitimi alanında da oldukça etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Uzaktan gerçekleştirilen müzik eğitimi aracılığıyla öğrencilerin gelişimlerine katkılar sağlanmakta ve bu derslerin aktif bir şekilde yürütülmesi sağlanmaktadır. Ancak uzaktan eğitimin olumlu yönleri yanında olumsuzlukları da söz konusu olabilmektedir.

Konuyla ilgili olarak Sarıkaya sınırlı olarak gerçekleştirilmiş olan çalışmalarda uzaktan gerçekleştirilen müzik eğitiminin doğal bir durum olduğunu fakat bununla birlikte uzaktan eğitimin neden olduğu sorunlarında bulunduğunu belirtmektedir (2021, 93).

Yungul, yaptığı çalışmada uzaktan eğitimin genel müzik eğitimi süreçlerine katkı sağlayabileceğini, MEB’na bağlı okullarda kullanılan akıllı tahtalara sesli ve görüntülü görüşme için yazılım ve donanımlar eklenerek uzaktaki öğretmenlerin deneyimlerinden yararlanılabileceğini, çalgılarla online dinletiler gerçekleştirileceğini ve çalgı kurslarının gerçekleştirilebileceğini ortaya koymuştur (2018, 1345).

Bolat ve Akıncı öğretim elemanlarıyla gerçekleştirdikleri çalışmada, çalgı öğretimi gerçekleştiren öğretim elemanlarının pandemi sürecinde taşınamayan çalgılara erişim konusunda ve çalgılarını icra etme konusunda buldukları yerde olumsuzluklar yaşadıklarını ortaya koymaktadır (2020,340).

Sağır, Özkişi ve Yüceer lisans öğrencileri ile yaptıkları çalışmada pandemi sürecinde müzik bölümü öğrencilerin müzik dinleme alışkanlıklarında ve enstrüman çalma sürelerinde bir azalma görülürken diğer bölüm öğrencilerinin müzik dinleme alışkanlıklarında ve enstrüman çalma sürelerinde artış görülmüştür. Ayrıca en büyük problemin toplu icra yapan öğrenciler açısından gerçekleştiği ve online şekilde toplu icranın gerçekleştirilemediği bu uygulamaların ancak bir araya gelinerek gerçekleştirileceği ortaya konmuştur (2020, 14).



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Piji Küçük müzik öğretmeni adaylarıyla yaptığı çalışmada öğrencilerin çoğunlukla uzaktan eğitimde gerçekleştirilen canlı derslere katıldıkları, ders takibi sürecinde en çok canlı ders materyali kullanmayı tercih ettikleri, uzaktan eğitimin olumlu yönlerinden bahsederken derslerin kaydedilerek sonradan izleyebildikleri, olumsuz olarak internet bağlantısındaki sorunlarla karşılaştıkları ve öğrencilerin çoğunluğunun uygulama derslerinin çevrimiçi olarak yürütülmesini verimli bulmadıkları ortaya çıkmıştır (2020, 19).

Sakarya ve Zahal keman öğrencileri ile gerçekleştirdikleri çalışmada öğrencilerin büyük çoğunluğunun keman eğitiminin yüz yüze yapılması gerektiği görüşünde oldukları, müzik eğitiminde, yüz yüze ve uzaktan eğitimin birlikte uygulandığı harmanlanmış öğrenme modelinin kullanılması görüşünde buldukları belirlenmiştir (2020, 795).

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmada, pandemi sürecinde gerçekleştirilen uzaktan müzik eğitimi uygulamalarında müzik öğretmenlerinin karşılaştıkları sorunların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırma, uzaktan eğitim sürecinde müzik öğretmenlerinin karşılaştıkları sorunları ortaya koyması bu derslerin daha işlevsel hale getirilebilmesine katkı sağlayacağı düşünüldüğünden önemli görülmektedir.

2. YÖNTEM

Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeline uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada veri elde edebilmek amacıyla katılımcılara yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış ve görüşmelerden elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizine uygun olarak analiz edilmiştir. İçerik analiziyle elde edilen bulgular yorumlanarak tablolar halinde sunulmuştur.

2.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini müzik öğretmenleri oluştururken örneklemini ise 2020-2021 eğitim öğretim yılında uzaktan eğitime dâhil olan 30 müzik öğretmeni oluşturmaktadır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerden yola çıkılarak elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

Tablo 1. Öğrencilerin kullandığı ve sahip olduğu dijital kaynakların (tablet, bilgisayar vb.) yeterliliğine ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Öğrenciler dijital kaynaklara erişemiyor.	20	66,6
Dijital kaynaklara yeterli düzeyde sahip değiller.	12	40
Öğrencilerin sahip olduğu dijital kaynaklar yeterlidir.	6	20
Her evde tablet, bilgisayar olmasa da akıllı telefon var.	1	3,3
Bazı evlerde kardeş sayısı çok, dijital kaynaklar yeterli olamayabiliyor.	3	10
Yeterli olmayan öğrencilere destek sağlanıyor (tablet dağıtımı).	2	6,6
Sosyo-ekonomik özellikler açısından dijital kaynak kullanımı yetersizdir.	3	10

Tablo 1’de görüldüğü gibi, öğrencilerin kullandığı ve sahip olduğu dijital kaynakların yeterliliğine ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %66,6’sı öğrencilerin dijital kaynaklara erişemediğini, %40’ı öğrencilerin dijital kaynaklara yeterli düzeyde sahip olmadıklarını, %20’si öğrencilerin sahip olduğu dijital kaynakların yeterli olduğunu, %3,3’ü her evde tablet ve bilgisayar olmasa da akıllı telefonun bulunduğunu, %10’u bazı evlerde



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

kardeş sayısının çok olduğunu ve dijital kaynakların bu nedenle yeterli olamayacağını, %6,6'sı dijital kaynaklara erişemeyen öğrencilere destek sağlandığını ve %10'u da sosyo-ekonomik özellikler açısından dijital kaynak kullanımının yetersiz olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda öğrencilerin uzaktan eğitim sürecini gerçekleştirebilmeleri için gerekli olan tablet ve bilgisayar gibi dijital kaynakları edinmeleri konusunda yetersizlikler olduğu ve her öğrencinin dijital kaynaklara sahip olmadığı düşünülmektedir. Öğrencilerin derslere katılmalarının ön koşulu olan dijital materyale sahip olma durumunun gerekliliği göz önünde bulundurulduğunda, uzaktan eğitim sürecindeki müzik derslerinin gerçekleştirilmesi aşamasından olumsuzluklar yaşandığı söylenebilir.

Tablo 2. Öğrencilerin derslere katılımı için gerekli internet alt yapısına sahip olma durumlarına ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Öğrencilerin internete erişme durumları yetersiz.	15	50
Öğrencilerin internete erişme durumları yeterli.	9	30
Bazı yerlerde (kırsal bölgeler...) hala internet alt yapısı yok.	6	20
Öğrencilerin neredeyse yarısı internete erişemiyor.	1	3,3
Erişmekten ziyade sürekli bağlantı problemleri yaşıyoruz.	2	6,6
Kota yetersizliği nedeniyle müzik derslerine çok katılım olmuyor.	1	3,3

Tablo 2'de görüldüğü gibi, öğrencilerin derslere katılımı için gerekli olan internet alt yapısına sahip olma durumlarına ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %50'si öğrencilerin internete erişme durumlarının yetersiz olduğunu, %30'u öğrencilerin internete erişme durumlarının yeterli olduğunu, %20'si bazı yerlerde (kırsal bölgeler...) hala internet alt yapısının olmadığını, %3,3'ü öğrencilerin neredeyse yarısının internete erişemediğini, %6,6'sı erişimden ziyade sürekli bağlantı problemleri yaşandığını ve %3,3'ü ise kota yetersizliği nedeniyle müzik derslerine çok katılımın olmadığını belirtmektedir. Bu doğrultuda, öğrencilerin internet bağlantısı, kota yetersizliği ve kırsal bölgelerdeki internet altyapısı eksikliği nedeniyle derslere katılmadıkları düşünülmektedir. Öğrencilerin internete erişim konusunda problemler yaşadığı, bu durumun müzik derslerini gerçekleştirme ve katılım sağlanması konusunda aksaklıklara neden olduğu söylenebilir.

Tablo 3. Müzik derslerinin uzaktan anlatılması konusunda sorun yaşanmasına ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Uzaktan müzik dersi yapmak konusunda sorun yaşanıyor.	25	83,3
Hayır, derslerde problem yaşanmıyor.	4	13,3
Anlatılan konular üzerinden yeterli dönüt alınamıyor.	7	23,3
İnternete erişim nedeniyle kopukluklar yaşanıyor.	3	10
Uygulamalı bir ders olduğu için gerçek anlamda gerçekleştirilemiyor.	8	26,6
Toplu etkinlikler yapılamıyor.	1	3,3
İletişim kurmakta problem yaşıyoruz.	1	3,3
Özellikle çalgı eğitiminde problem yaşanıyor.	4	13,3
Gösterip yaptırma tekniğini kullanamıyoruz.	2	6,6
Video ve slaytlar kullanabiliyoruz.	1	3,3
Öğrencilerin derse katılımı konusunda sorun yaşanıyor.	2	6,6
Materyal kullanımı yetersiz kalıyor.	1	3,3

Tablo 3'de görüldüğü gibi, müzik derslerinin uzaktan anlatılması konusunda sorunlar yaşanmasına ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %83,3'ü uzaktan müzik dersi yapmak konusunda sorun yaşadığını, %13,3'ü derslerde problem yaşanmadığını, %23,3'ü anlatılan konular üzerinden yeterli dönüt alınamadığını, %10'u internete erişim



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

nedeniyle kopukluklar yaşandığını, %26,6'sı uygulamalı bir ders olduğu için gerçek anlamda gerçekleştirilemediğini, %3,3'ü toplu etkinlikler yapılamadığını, %3,3'ü iletişim kurmakta problem yaşandığını, %13,3'ü özellikle çalgı eğitimi gerçekleştirilirken problemler yaşandığını, %6,6'sı Gösterip yaptırma tekniğini kullanmadığını, %3,3'ü video ve slaytlar kullanabildiğini, %6,6'sı öğrencilerin derse katılımı konusunda sorunlar yaşandığını ve %3,3'ü de materyal kullanımında yetersizlikler yaşandığını belirtmiştir. Bu doğrultuda, müzik öğretmenlerinin uzaktan eğitim sürecinde gerçekleştirdikleri müzik derslerinde, anlatım konusunda problemler yaşadıkları söylenebilir. Öğrencilerle çalgı eğitimi gerçekleştiremedikleri, materyal kullanamamaları gibi bazı nedenler müzik derslerinde aksaklıklara yol açabilmekte ve öğretmenlerin verimli ders yapabilmelerini engellemektedir. Bu durum uzaktan eğitim sürecindeki müzik derslerinden olumlu dönütler alınamadığını ve verimli bir müzik dersinin gerçekleştirilemediğini düşündürmektedir.

Tablo 4. Öğrencilerin derslere katıldıkları ortamın uygunluğu ve derse katılımlarına ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Öğrencilerin derse katıldıkları ortam ve derse katılımları yetersiz.	21	70
Öğrencilerin derse katıldıkları ortam ve derse katılımları yeterli.	6	20
Kendilerine ait çalışma alanları yok.	3	10
Ortak kullanım alanlarında derse giriyorlar.	8	26,6
Ev ortamında derse katılımları çok güç.	7	23,3
Aile bireylerinin sesleri geliyor	5	16,6
Ortam uygun olmasına rağmen derse katılım az	6	20

Tablo 4'de görüldüğü gibi, öğrencilerin derslere katıldıkları ortamın uygunluğu ve derse katılımlarına ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %70'i öğrencilerin derse katıldıkları ortam ve derse katılımlarının yetersiz olduğunu, %20'si öğrencilerin derse katıldıkları ortam ve derse katılımlarının yeterli olduğunu, %10'u öğrencilerin kendilerine ait çalışma alanlarının olmadığını, %26,6'sı öğrencilerin ortak kullanım alanlarında derse girdiğini, %23,3'ü öğrencilerin ev ortamında derse katılımlarının çok güç olduğunu, %16,6'sı öğrencilerin aile bireylerinin sesleri geldiğini ve %20'si ise bazı öğrencilerin ortamlarının uygun olmasına rağmen derse katılımlarının az olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda, öğrencilerin müzik derslerine katılımlarının az olduğu ve derse katıldıkları ortamın uygun olmadığı söylenebilir. Ayrıca öğrencilerin ders sürecinde ortak kullanım alanlarında derse katılmaları, onların derse olan dikkatlerinin dağılabileceği ve odaklanma sorunlar yaşayabileceklerini düşündürmektedir. Bu durumun uzaktan eğitim sürecindeki müzik derslerini olumsuz yönde etkilediği söylenebilir.

Tablo 5. Öğrencilerin Eba, Zoom, Google Meet gibi programları kullanma konusunda yaşadıkları aksaklıklara ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Öğrenciler programları kullanma konusunda aksaklıklar yaşamamaktadır.	12	40
Hiçbir sorun yaşanmıyor.	3	10
Zoom programı kullanılırken ID ve şifre girme konusunda sorunlar yaşanıyor	2	6,6
Başlangıçta çok sorun yaşanıyordu fakat öğrenciler öğrendiler.	1	3,3
Genellikle internete erişim nedeniyle sorunlar yaşanıyor.	13	43,3
Sistem kaynaklı sorunlar olabiliyor.	10	33,3
Öğrenciler bizlerden daha bilinçli.	1	3,3
Öğrenciler programlar hakkında bilgi sahibi değil.	1	3,3



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 5’de görüldüğü gibi, öğrencilerin Eba, Zoom, Google Meet gibi programları kullanma konusunda yaşadıkları aksaklıklara ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %40’ı öğrencilerin programları kullanma konusunda sorunlar yaşamadığını, %10’u hiçbir problem yaşamadığını, %6,6’sı Zoom programı kullanılırken ID ve şifre girme konusunda sorunlar yaşandığını, %3,3’ü başlangıçta çok sorun yaşandığını fakat öğrenciler öğrendiğini, %43,3’ü genellikle internete erişim nedeniyle sorunlar yaşandığını, %33,3’ü sistem kaynaklı sorunlar olabildiğini, %3,3’ü öğrencilerin öğretmenlerden daha bilinçli olduğunu ve %3,3’ü de öğrencilerin programlar hakkında bilgi sahibi olmadığını belirtmiştir. Bu doğrultuda, öğrencilerin çoğunlukla bu programları kullanma konusunda sorun yaşamamaları ve derslerde öğrencilerin bu konuda problem yaşamadıklarını, müzik derslerinin bu durumdan etkilenmediğini düşündürmektedir. Bu durumun uzaktan eğitim sürecindeki müzik dersi işleyişinde aksaklıklara neden olmadığı söylenebilir.

Tablo 6. Öğrencilerin müzik derslerine odaklanma konusunda yaşadıkları problemlere ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Öğrenciler derslere odaklanamıyor.	16	53,3
Öğrenciler derslere odaklanabiliyor.	15	50
Derslerde söylenen birçok şey tekrarlanıyor.	1	3,3
Ev ortamında odaklanmaları pek de mümkün olmuyor.	1	3,3
Onları derse katmaya çalışıyorum.	3	10
Küçük yaş aralığındaki öğrenciler odaklanamıyor.	1	3,3
Uygulamalı alanlarda sorun yaşıyoruz.	2	6,6

Tablo 6’da görüldüğü gibi, öğrencilerin müzik derslerine odaklanma konusunda yaşadıkları problemlere ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %53,3’ü öğrencilerin derslere odaklanamadığını, %50’si öğrencilerin derslere odaklanabildiğini, %3,3’ü derslerde söylenen birçok şeyin tekrarlandığını, %3,3’ü ev ortamında odaklanmalarının pek de mümkün olmadığını, %10’u öğrencileri derse katmaya çalıştığını, %3,3’ü küçük yaş aralığındaki öğrencilerin odaklanamadığını ve %6,6’sı da uygulamalı alanlarda sorun yaşandığını belirtmiştir. Bu doğrultuda, öğrencilerin uzaktan eğitim sürecinde gerçekleştirilen müzik derslerine odaklanma problemleri yaşadıkları, derslerin ev ortamında gerçekleştirilmesinin motivasyon açısından zorluklar oluşturduğu söylenebilir. Ekran karşısında olan öğrencilerin yüz yüze eğitimdeki kadar derslere odaklanmalarının mümkün olmadığı düşünülmektedir. Öğrencilerin sınıf ortamında olmamaları dikkatlerini dağıtabilecek birçok durumla karşılaşabilmeleri, onların verimli ders yapabilme olanaklarını engelliyor olabilir.

Tablo 7. Müzik öğretmenlerinin ve öğrencilerin motivasyon düzeylerine ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Motivasyon düzeyimiz yeterli.	12	40
Uzaktan eğitim motive edici değil.	9	30
Pandemi sürecinde motivasyon düzeyimiz yeterli değil.	17	56,6
Motivasyon düzeyimizi artırmaya çalışıyoruz.	2	6,6
Ders programının düzenli olmaması motivasyonu olumsuz etkiliyor.	1	3,3
Materyal eksikliği motivasyonu olumsuz etkiliyor.	1	3,3
Ev ortamında ders yapmak motivasyonu olumsuz etkiliyor.	2	6,6
Katılım az olduğunda motivasyon düşüyor.	3	10

Tablo 7’de görüldüğü gibi, öğretmen ve öğrencilerin motivasyon düzeylerine ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %40’ı motivasyon düzeylerinin yeterli olduğunu,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

%30'u uzaktan eğitim motive edici olmadığını, %56,6'sı pandemi sürecinde motivasyon düzeylerinin yeterli olmadığını, %6,6'sı motivasyon düzeylerini artırmaya çalıştıklarını, %3,3'ü ders programının düzenli olmamasının motivasyonlarını olumsuz etkilediğini, %3,3'ü materyal eksikliğinin motivasyonu olumsuz etkilediğini, %6,6'sı ev ortamında ders yapmanın motivasyonu olumsuz etkilediğini ve %10'u derslere katılımın az olmasının motivasyonu düşürdüğünü belirtmektedir. Bu doğrultuda pandemi sürecinde gerçekleştirilen uzaktan eğitim uygulamalarının, öğretmen ve öğrencilerdeki motivasyon düşüklüğünden olumsuz etkilenebileceği düşünülmektedir.

Tablo 8. Müzik dersi öğretim programının gerçekleştirilme durumlarına ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Hayır, öğretim programı gerçekleştirilemiyor.	15	50
Evet, öğretim programı gerçekleştirilebiliyor.	12	40
Öğretim programı uzaktan eğitime uygun değil.	2	6,6
Öğretim programı yüz yüze eğitimde daha rahat gerçekleştirilebiliyor.	1	3,3
Müzik dersi öğretim programını uygulamak çok zor. İçerik olarak çok ağır.	4	13,3

Tablo 8'de görüldüğü gibi, müzik dersi öğretim programının gerçekleştirilme durumlarına ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %50'si öğretim programının gerçekleştirilemediğini, %40'ı öğretim programını gerçekleştirilebildiğini, %6,6'sı öğretim programının uzaktan eğitime uygun olmadığını, %3,3'ü öğretim programının yüz yüze eğitimde daha rahat gerçekleştirilebildiğini ve %13,3'ü müzik dersi öğretim programını uygulamanın çok zor olduğunu ve içerik olarak çok ağır olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda, müzik dersi öğretim programının uzaktan eğitim sürecinde gerçekleştirilme durumlarının çoğunlukla mümkün olmadığı düşünülmektedir. Öğretmenlerin öğretim programına uygun olarak derslerini gerçekleştirilemediği ve müzik derslerini ders içeriğine, öğrenci dönütlerine ve kendi günlük planlarına uygun olarak gerçekleştirilebildikleri söylenebilir.

Tablo 9. Uzaktan eğitim sürecinde müzik dersi içeriği hazırlama konusunda aksaklıklar yaşanmasına ilişkin öğretmen görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Ders içeriği hazırlama konusunda zorluk yaşıyorum.	12	40
Ders içeriği hazırlama konusunda zorluk yaşamıyorum.	7	23,3
Süre yeteli değil.	2	6,6
Uygulamalı yapılması gereken çalışmaları yapmıyoruz.	14	46,6
Materyal yetersiz kalıyor.	5	16,6
Öğrencileri sürece dahil edemiyorum.	1	3,3

Tablo 9'da görüldüğü gibi, uzaktan eğitim sürecinde müzik dersi içeriği hazırlama konusunda aksaklıklar yaşanmasına ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %40'ı ders içeriği hazırlama konusunda zorluk yaşadığını, %23,3'ü ders içeriği hazırlama konusunda zorluk yaşamadığını, %6,6'sı sürenin yeteli olmadığını, %46,6'sı uygulamalı yapılması gereken çalışmaları yapmadığını, %16,6'sı materyallerin yetersiz kaldığını ve %3,3'ü öğrencileri sürece dahil edemediğini belirtmektedir. Bu doğrultuda, öğretmenlerin çoğunlukla ders içeriği hazırlama konusunda aksaklıklar yaşadığı ve uzaktan eğitim sürecinde müzik derslerinin içerik açısından verimli olmadığı söylenebilir. Derslerde materyal kullanılamaması, öğrencinin sürece dahil olamaması, uygulamalı çalışmaların gerçekleştirilememesi ve sürenin yetersiz olması derslerin etkili bir şekilde gerçekleştirilemeyeceğini düşündürmektedir.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 10. Öğretmenlerin eklemek istediği problemlere ilişkin görüşleri.

Öğretmen Görüşleri	f	%
Ders saati ve süresi yetersiz kalıyor.	3	10
Toplu olarak uzaktan müzik dersi gerçekleştirmek çok güç.	4	13,3
Maddi kaynaklı teknolojik materyallere erişimde sorunlar yaşayan öğrencilerimiz bulunuyor.	4	13,3
Öğrencilerimizin çoğu derslere katılmıyor.	1	3,3
Müzik dersi yüz yüze gerçekleştirilebilecek bir derstir.	2	6,6
Müzik dersi öğretim programı öğrenci seviyesine uygun değil	2	6,6

Tablo 10’da görüldüğü gibi, öğretmenlerin eklemek istediği problemlere ilişkin bulgular yer almaktadır. Katılımcı öğretmenlerin %10’u ders saati ve süresinin yetersiz kaldığını, %13,3’ü toplu olarak uzaktan müzik dersi gerçekleştirmenin çok güç olduğunu, %13,3’ü maddi kaynaklı teknolojik materyallere erişimde sorunlar yaşayan öğrencilerin bulunduğunu, %3,3’ü öğrencilerin çoğunun derslere katılmadığını, %6,6’sı müzik dersinin yüz yüze gerçekleştirilebilecek bir ders olduğunu ve %6,6’sı müzik dersi öğretim programının öğrenci seviyesine uygun olmadığını belirtmiştir. Bu doğrultuda müzik dersi öğretim programının gerçekleştirilemediği, ders saatlerinin ve sürelerinin müzik derslerini gerçekleştirmek adına yetersiz kaldığı, uzaktan ve toplu olarak müzik derslerinin gerçekleştirilemediği ve bu durumun müzik derslerinden olumlu dönütler alınamamasına neden olabileceği düşünülmektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma bulgularından yola çıkılarak;

- Öğrencilerin sahip olduğu ve kullandığı dijital kaynakların yeterli olmadığı,
- Öğrencilerin derslere katılımı için gerekli olan internet altyapısına sahip olma ve internete erişme durumlarının yeterli olmadığı,
- Müzik derslerini uzaktan gerçekleştirme konusunda sorunlar yaşandığı,
- Öğrencilerin derslere katıldıkları ortamın uygunluğu ve derse katılımlarının yeterli olmadığı,
- Öğrencilerin Eba, Zoom ve Google Meet gibi programları kullanma konusunda sorunlar yaşamadıkları,
- Öğrencilerin uzaktan eğitim sürecinde gerçekleştirilen müzik derslerinde odaklanma konusunda problemler yaşadıkları,
- Uzaktan eğitim sürecinde müzik öğretmenlerinin ve öğrencilerin motivasyon düzeylerinin yeterli olmadığı,
- Bu süreçte müzik dersi öğretim programının tam anlamıyla gerçekleştirilemediği,
- Öğretmenlerin uzaktan eğitim sürecinde müzik dersi içeriği hazırlama konusunda olumsuzluklar yaşadıkları,
- Ders saat ve süresinin yeterli olmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırma sonuçlarından yola çıkılarak, öğrencilerin bilinçlendirilerek derslere katılımın artırılması, bu artışın sağlanması adına maddi güçlük yaşayan öğrencilerin materyal, dijital kaynak ve internet erişimlerinin sağlanması, ders saatlerinin artırılması ve öğretim programının uzaktan eğitime uygun olarak düzenlenmesi gibi önerilerde bulunulmuştur.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

KAYNAKÇA

- BOLAT, Melike, AKINCI, Mehmet Şahin. (2020). Müzik Alanındaki Öğretim Elemanlarının Covid19 Süreçlerine İlişkin Görüşleri. II. Uluslararası 29 Ekim Bilimsel Araştırmalar Sempozyumu. Ankara, 29-31 Ekim 2020.
- PIJİ KÜÇÜK, Duygu. (2020). Covid-19 Salgını Sürecinde Müzik Öğretmeni Adaylarının Uzaktan Eğitime Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi. Sosyal Bilimler Dergisi. c.7. s.47.
- SAĞER, Turan, ÖZKİŞİ, Zeynep Gülçin, YÜCEER, Ece Merve. (2020). Covid-19 Pandemi Sürecinin Müzik Dinleme ve İcra Pratiklerine Etkileri: Yıldız Teknik Üniversitesi Lisans Öğrencileri Örneği. Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi. s.4.
- SAKARYA, Gül, ZAHAL, Onur. (2020). Covid-19 Pandemi Sürecinde Uzaktan Keman Eğitimine İlişkin Öğrenci Görüşleri. Turkish Studies. c.15. s.6.
- SARIKAYA, Muhsin. (2021). Pandemi Sürecinde Uzaktan Eğitime İlişkin Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin Görüşleri. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. c.27. s.46.
- SÖZEN, Nurhüda. (2020). Covid 19 Sürecinde Uzaktan Eğitim Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD). c.7. s.12.
- WHO <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020> ERİŞİM TARİHİ
21.05.2021
- YUNGUL, Okan. (2018). Müzik Eğitiminde Web Tabanlı Uzaktan Eğitim. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi. c.7. s.2.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ÖZEL EĞİTİMDE MÜZİK MERKEZLİ GERÇEKLEŞTİRİLMİŞ OLAN LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ

Yasemin KARATAŞ* & İkbal ÖZARABACI**

Özet

Bu çalışmanın amacı, özel eğitim alanında müzik merkezli olarak yapılmış olan lisansüstü tezleri içerik açısından incelemektir. Araştırmada nitel veri analizi yöntemi olan doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada tezlerin tümüne ulaşıldığından örneklem alınmamıştır. Veri toplama aracı olarak yayın inceleme formu kullanılmıştır. Araştırma verileri 2021 yılına kadar YÖK Ulusal Tez Merkezinde erişime açık olan 57 lisansüstü tez farklı değişkenler açısından ele alınıp sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırılma doğrultusunda frekans (f) ve yüzdelerik değerlerine (%) de yer verilmiştir. Araştırma sonucuna göre lisansüstü tezlerin çoğunlukla kadın araştırmacılar tarafından gerçekleştirildiği, yayın türünün çoğunlukla yüksek lisans çalışmaları olduğu, çalışmaların çoğunlukla 2019 yılında gerçekleştirildiği, çoğunlukla Gazi Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirildiği, çoğunlukla Eğitim Bilimleri Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirildiği, hedef kitlesinin çoğunlukla çocuklar olduğu, çalışmaların çoğunlukla zihinsel engelli bireyler ve görme engelli bireyler özelinde gerçekleştirildiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Özel Eğitim, Müzik Eğitimi, Lisansüstü Tezler.

ANALYSIS OF THE GRADUATE THESES WITH THE MUSIC CENTER IN SPECIAL EDUCATION

Abstract

The purpose of this content is to analyze the postgraduate theses in the field of special education. The analysis method, which is a qualitative data analysis method, was used in the study. Since the theses were reached in the study, no sample was taken. Publication review form was used as data collection tool. 57 undergraduate programs that are open to access in YÖK Thesis Center until 2021 follow-up in the research report were discussed except for different variables. This classification frequency (f) and percentage values (%) are also included. According to the results of the research, the postgraduate theses were carried out by women researchers, the type of publication was studied, the research was carried out in 2019, the research was carried out in Gazi University and Marmara University, the Institute of Educational Sciences to be built, the target audience is children, the disintegrators are individuals with disabilities and vision. in an environment where it is carried out specifically for persons with disabilities.

Keywords: Special Education, Music Education, Postgraduate Theses.

1. GİRİŞ

07.07.2018 tarihinde, 30471 no'lu Resmi Gazetede yayımlanan Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği'ne göre özel eğitim, “bireysel ve gelişim özellikleri ile eğitim yeterlilikleri açısından akranlarından anlamlı düzeyde farklılık gösteren bireylerin eğitim ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak üzere geliştirilmiş eğitim programları ve özel olarak yetiştirilmiş personel ile uygun ortamlarda sürdürülen eğitim” (MEB, 2018: 2) olarak tanımlanmaktadır. Özel eğitim, normal gelişim gösteren bireylere göre özel gereksinimleri bulunan, üstün yetenekli ve gecikmeli olarak gelişim gösteren bireyler için sahip oldukları becerileri geliştirebilmelerini sağlayan ve bireysel farklılıklar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilen bir eğitim türüdür.

* Arş. Gör., Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü. yaseminbayraktar@msn.com

**Öğretmen, Rehabilitasyon Merkezi. iyurday@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Özel gereksinimli bireyler; doğum öncesi, doğum sırası ve doğum sonrasında, gelişim sürecinde oluşan çeşitli nedenlere bağlı olarak; bilişsel, dil, hareket, fizik, sosyal ve duygusal gelişimlerinde ölçme araçlarıyla ölçülebilen düzeyde yetersizlik, yavaşlama, gerileme veya ileride olma sonucunda yaşitlarına göre farklı özellikler gösteren ve normal eğitim programlarından yararlanamayan, kısmen yararlanan veya yararlandığı halde destek programları ile eğitimlerini devam ettirebilen bireylerdir” (Baykoç Dönmez, 2009’dan aktaran Yazar, 2021: 108-109).

“Özel gereksinimli bireyler, genellikle şu gruplarda toplanmaktadır:

- Özel Öğrenme Güçlüğü
- Dil ve Konuşma Güçlüğü
- Yaygın Gelişimsel Bozukluk
- Dikkat Eksikliği ve Hiperaktivite Bozukluğu (DEHB)
- Bedensel Yetersizlik
- İşitme Yetersizliği
- Görme Yetersizliği
- Zihinsel Yetersizlik
- Üstün Zeka ve Özel Yetenek
- Duygusal, Davranışsal ve Sosyal Uyum Güçlüğü” (Yazar, 2021: 109).

Her engel türüne özel çeşitli eğitim uygulamaları yapılmaktadır. Eğitim uygulamaları ise bireysel farklılıklar göz önünde bulundurularak her bir öğrenciye farklı olarak uygulanmaktadır.

Yapılan araştırmalar neredeyse bütün bireylerin müziğe tepki verdiklerini ortaya koymakta ve bireylerin müziğe karşı olan tepkilerinin cinsiyet ve yaş gibi farklı sınırlılıkların önüne geçtiğini belirtmektedir (Artan, 2015: 389’dan aktaran Varış ve Hekim, 2017: 31). Anne karnından itibaren müziğe karşı olan tepkinin var olduğu bilinmektedir. Bu durum bütün bireyler açısından müziğin etkisinin önemini ortaya koymaktadır.

Bütün bireylerin yaşamlarının hemen hemen bir dönemde müzik var olmuş ve yaşamlarında müzik ile ilgili olan en az bir etkinliğe katılmışlardır (Eskioğlu, 2003’dan aktaran Pektaş, 2016: 6). Özel eğitime ihtiyaç duyan bireyler de müziğe tepki verip yaşamlarında en az bir kez müzik etkinliklerine katılmışlardır. Özel eğitime ihtiyaç duyan bireylerin müzik etkinliklerine katılmaları onların gelişimleri açısından oldukça önemli görülmektedir. Bu doğrultuda özel eğitimde müzik eğitimi etkili bir gelişim aracı olarak kullanılabilir.

Özel eğitime ihtiyacı olan bireyler müzik eğitimi aracılığıyla farklı deneyimler yaşama imkanı bulur ve kendilerini müzikle ifade edebilirler. Ayrıca müzik eğitimi bu bireylerin sosyal, fiziksel ve zihinsel gelişimleri açısından oldukça önemlidir (Akyüzlüer, 2007; Turan, 2006’dan aktaran Baydağ, 2019: 3). Bu doğrultuda müzik eğitimi özel eğitime ihtiyacı olan bireylerdeki gelişim süreçlerini etkilemekte, olumlu yönde katkılar sağlamakta ve özel eğitimde gerçekleştirilen müzik uygulamaları önemli görülmektedir.

“Özel eğitimde kullanılan müzik etkinliklerinin öneminden şu şekilde bahsedilebilir:

- Müzik etkinlikleri ile özel eğitime muhtaç çocukların motivasyonu artar.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Çocuklar eğlence, yaratıcı ifade ve duygusal tepkilerde deneyim kazanırlar.
- Çocuklar duygularını, düşüncelerini ve yaşadıkları olayları rahatça ifade ederler ve çocukların streslerinin azalmasında müzik son derece etkilidir.
- Çocukların öz saygılarının gelişimine yardımcı olur.
- Çocuklar sakinleşir, onlara dinlenme ortamı sağlanır.
- Çocukların benlik değerlerinin artmasına yardımcı olur.
- Çocukların dinleme becerileri, işitsel algıları ve dikkat süreleri artar.
- Dili kullanmalarında yardımcı olur.
- Müzik çocukların dil, motor, bilişsel, öz bakım ve sosyal gelişim alanlarını desteklemektedir.
- Müzik etkili ve kalıcı öğrenme sağlar” (MEB, 2014: 5).

Özel eğitime ihtiyaç duyan bireylerle birlikte yapılacak olan müzik çalışmaları onların bilişsel, duyuşsal ve psiko-motor becerilerinde önemli derecede gelişmelere yol açmaktadır (Kara, 2019: 22-23). Müzik eğitimi ve müzik etkinlikleri aracılığıyla özel eğitime ihtiyacı olan bireylerden olumlu yönde dönütler alınabilmekte ve gelişimlerine katkılar sağlanabilmektedir. Bu doğrultuda 2021 yılına kadar “Türkiye’de özel eğitimde müzik odaklı olarak gerçekleştirilmiş olan lisansüstü tezlerin içeriği nasıldır?” problem cümlesine yanıt aranmıştır. Araştırmada özel eğitimde müzik odaklı yapılmış lisansüstü tezlerin;

- Yazar cinsiyetine göre dağılım nasıldır?
- Yayın türüne göre dağılım nasıldır?
- Yayın yılına göre dağılım nasıldır?
- Araştırmanın hazırlandığı üniversiteye göre dağılım nasıldır?
- Araştırmanın hazırlandığı enstitüye göre dağılımı nasıldır?
- Araştırmanın hedef kitlesine göre dağılım nasıldır?
- Araştırmanın konusuna göre dağılım nasıldır?
- Araştırma yöntemine göre dağılım nasıldır?
- Veri toplama araçlarına göre dağılım nasıldır?

2. YÖNTEM

Bu araştırma durum tespiti amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeliyle gerçekleştirilmiş, betimsel bir çalışmadır. Bu bağlamda araştırma doküman analizi tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi araştırılması hedeflenen konu ya da konular hakkında bilgi içeren yazılı dokümanların incelenmesini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

Araştırmada YÖK Ulusal Tez Merkezinin internet sayfasından taranarak elde edilen lisansüstü tezler incelenmiştir. 64 teze ulaşılmış ve bu tezlerin analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizinde yapılan kodlama, yoğunluk, sıklık ve alan gibi özelliklerin belirlenmesi amaçlanmaktadır (Neuman, 2010’dan aktaran Aydın, Selvitopu,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Kaya, 2018: 44) ve alandaki eğilim, sıklıkları ortaya çıkarabilmek için içerik analizi tekniği kullanılmaktadır (Aydın, Selvitopu, Kaya, 2018: 44). Verilerin sunulmasında aşamasında tablolar kullanılmış ve basit frekans değerleriyle yüzdelik değerlere yer verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümünde araştırma sürecinde elde edilen bulgulara tablolar kullanılarak yer verilmiş ve bulgular yorumlanmıştır.

Tablo 1. Yazar Cinsiyetine İlişkin Bulgular

Yazar Cinsiyeti	f	%
Kadın	38	59,4
Erkek	26	40,6
Toplam	64	100

Tablo 1’de araştırmacıların cinsiyetlerine ilişkin bulgular yer almaktadır. Lisansüstü çalışmaları gerçekleştiren araştırmacıların %59,4’ünün kadın, %40,6’sının erkek olduğu görülmektedir. Özel eğitimde müzik merkezli çalışmalar gerçekleştiren araştırmacıların çoğunlukla kadınlar olduğu söylenebilir.

Tablo 2. Gerçekleştirilen Araştırmaların Yayın Türüne İlişkin Bulgular

Yayın Türü	f	%
Yüksek Lisans	56	87,5
Doktora	8	12,5
Toplam	64	100

Tablo 2’de araştırmacıların gerçekleştirdikleri yayın türüne ilişkin bulgular yer almaktadır. Tablodan lisansüstü çalışmaların %87,5’inin yüksek lisans tezi, %12,5’inin ise doktora tezi olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda araştırmacıların özel eğitimde müzik odaklı tezleri çoğunlukla yüksek lisansta gerçekleştirdikleri söylenebilir.

Tablo 3. Gerçekleştirilen Araştırmaların Yayın Yılına İlişkin Bulgular.

Yayın Yılı	f	%
1993	1	1,6
1996	1	1,6
2003	1	1,6
2004	1	1,6
2006	2	3,3
2008	1	1,6
2009	1	1,6
2010	5	8
2011	2	3,3
2012	4	6,3
2013	2	3,3
2014	4	6,3
2015	2	3,3
2016	4	6,3
2017	8	12
2018	4	6,3
2019	15	23
2020	6	9
Toplam	64	100



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Tablo 3'te görüldüğü gibi, gerçekleştirilen lisansüstü çalışmaların %1,6'sı 1993 yılında, %1,6'sı 1996 yılında, %1,6'sı 2003 yılında, %1,6'sı 2004 yılında, %3,3'ü 2006 yılında, %1,6'sı 2008 yılında, %1,6'sı 2009 yılında, %8'i 2010 yılında, %3,3'ü 2011 yılında, %6,3'ü 2012 yılında, %3,3'ü 2013 yılında, %3,3'ü 2014 yılında, %6,3'ü 2015 yılında, %3,3'ü 2015 yılında, %6,3'ü 2016 yılında, %12'si 2017 yılında, %6,3'ü 2018 yılında, %23'ü 2019 yılında ve %9'u ise 2020 yılında gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda lisansüstü tezlerin çoğunlukla 2019 yılında gerçekleştirildiği ve bu yıldan sonra özel eğitimde müzik odaklı tezlerin artmaya başladığı söylenebilir.

Tablo 4. Araştırmaların Gerçekleştirildiği Üniversitelere İlişkin Bulgular.

Üniversite	f	%
Gazi Üniversitesi	11	17
Marmara Üniversitesi	8	12
İstanbul Üniversitesi	1	1,6
Maltepe Üniversitesi	1	1,6
Pamukkale Üniversitesi	1	1,6
Dokuz Eylül Üniversitesi	4	6,3
Karadeniz Teknik Üniversitesi	4	6,3
Erciyes Üniversitesi	1	1,6
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	1	1,6
Fırat Üniversitesi	2	3,3
Yıldız Teknik Üniversitesi	2	3,3
Kırıkkale Üniversitesi	4	6,3
Atatürk Üniversitesi	2	3,3
Afyon Kocatepe Üniversitesi	4	6,3
Necmettin Erbakan Üniversitesi	5	7,5
İnönü Üniversitesi	5	7,5
İstanbul Teknik Üniversitesi	1	1,6
Trabzon Üniversitesi	1	1,6
Cumhuriyet Üniversitesi	1	1,6
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	1,6
Bahçeşehir Üniversitesi	1	1,6
İstanbul Okan Üniversitesi	2	3,3
Haliç Üniversitesi	1	1,6
Toplam	64	100

Tablo 4'te görüldüğü gibi, lisansüstü tezlerin %17'si Gazi Üniversitesinde, %12'si Marmara Üniversitesinde, %1,6'sı İstanbul Üniversitesinde, %1,6'sı Maltepe Üniversitesinde, %1,6'sı Pamukkale Üniversitesinde, %6,3'ü Dokuz Eylül Üniversitesinde, %6,3'ü Karadeniz Teknik Üniversitesinde, %1,6'sı Erciyes Üniversitesinde, %1,6'sı Abant İzzet Baysal Üniversitesinde, %3,3'ü Fırat Üniversitesinde, %3,3'ü Yıldız Teknik Üniversitesinde, %6,3'ü Kırıkkale Üniversitesinde, %3,3'ü Atatürk Üniversitesinde, %6,3'ü Afyon Kocatepe Üniversitesinde, %7,5'i Necmettin Erbakan Üniversitesinde, %7,5'i İnönü Üniversitesinde, %1,6'sı İstanbul Teknik Üniversitesinde, %1,6'sı Trabzon Üniversitesinde, %1,6'sı Cumhuriyet Üniversitesinde, %1,6'sı Ondokuz Mayıs Üniversitesinde, %1,6'sı Bahçeşehir Üniversitesinde, %3,3'ü İstanbul Okan Üniversitesinde ve %1,6'sı ise Haliç Üniversitesinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda, Özel eğitimde müzik merkezli tezlerin çoğunlukla Gazi Üniversitesi ve Marmara Üniversitesinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Tezlerin çoğunlukla bu üniversitelerde gerçekleştiriliyor olması üniversitelerin bu alanda uzmanlaşmış olan akademik kadroya sahip olduklarını ve bu alanda gerçekleştirilecek olan çalışmalara yön verildiği düşünülmektedir. Ayrıca tez danışmanlarının yüksek lisans ve



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

doktora öğrencilerini özel eğitimde müzik merkezli yapılacak olan çalışmalar için yönlendirdiği de söylenebilir.

Tablo 5. Araştırmaların Gerçekleştirildiği Enstitülere İlişkin Bulgular.

Enstitü	f	%
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	34	53,2
Sosyal Bilimler Enstitüsü	22	34,3
Fen Bilimleri Enstitüsü	3	4,6
Güzel Sanatlar Enstitüsü	3	4,6
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	2	3,3
Toplam	64	100

Tablo 5'te görüldüğü gibi, lisansüstü tezlerin % 53,2'si, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, %34,3'ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, %4,6'sı Fen Bilimleri Enstitüsü, %4,6'sı Güzel Sanatlar Enstitüsü ve %3,3'ü ise Lisansüstü Eğitim Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, araştırmaların eğitim içerikli olmasından dolayı çoğunlukla Eğitim Bilimleri Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirildiği söylenebilir.

Tablo 6. Araştırmaların Gerçekleştirildiği Hedef Kitleye İlişkin Bulgular.

Hedef Kitle	f	%
Çocuk	42	65,9
Öğretmen	16	25
Yetişkin	5	7,5
Literatür	1	1,6
Toplam	64	100

Tablo 6'da görüldüğü gibi, araştırmaların hedef kitlesini %65,9 oranında çocuklar, %25 oranında öğretmenler, %7,5 oranında yetişkinler ve %1,6 oranında ise literatür taraması oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, araştırmaların çoğunlukla çocuklarla gerçekleştirilmesinin araştırmacılar açısından daha ulaşılabilir olduğu düşünülmektedir. Böylece araştırmanın hedef kitlesinin çoğunlukla çocuklar olduğu söylenebilir.

Tablo 7. Araştırmaların Konularına İlişkin Bulgular.

Konu	f	%
Otizm Spektrum Bozukluğu	11	17
Zihinsel Yetersizlik	13	20,8
Görme Yetersizliği	12	18,7
İşitsel Yetersizlik	5	7,5
Bedensel Yetersizlik	1	1,6
Dikkat Eksikliği ve Hiperaktivite Bozukluğu (DEHB)	1	1,6
Özel Öğrenme Güçlüğü	3	4,6
Üstün Yetenekli Bireyler	7	11
Kaynaştırma Öğrencileri	1	1,6
Özel Eğitim (Genel)	9	14
Down Sendromu	1	1,6
Toplam	64	100

Tablo 7'de görüldüğü gibi, araştırmaların %17'sini Otizm Spektrum Bozukluğu, %20,8'ini Zihinsel Yetersizlik, %18,7'sini Görme Yetersizliği, %7,5'ini İşitsel Yetersizlik, %1,6'sı Bedensel Yetersizlik, %1,6'sı Dikkat Eksikliği ve Hiperaktivite Bozukluğu (DEHB), %4,6'sı Özel Öğrenme Güçlüğü, %11'i Üstün Yetenekli Bireyler, %1,6'sı Kaynaştırma Öğrencileri, %14'ü Özel Eğitim (Genel) ve %1,6'sı Down Sendromu konularını içermektedir. Bu doğrultuda araştırmacıların çoğunlukla Zihinsel Yetersizlik, Görme Yetersizliği ve Otizm



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Spektrum Bozukluğu konularını içeren araştırmalar gerçekleştirmelerinin araştırmacılar açısından daha ulaşılabilir olduğu söylenebilir. Ancak Down Sendromlu bireylerin müziğe olan ilgileri düşünüldüğünde Down Sendromu ile ilgili çalışmaların oldukça az olmasının konu dağılımı açısından yeterli olmadığını gösterebilir.

Tablo 8. Çalışmaların Araştırma Yöntemlerine İlişkin Bulgular.

Araştırma Yöntemi	f	%
Nitel	26	40,6
Nicel	31	48,4
Karma	7	11
Toplam	64	100

Tablo 8’de görüldüğü gibi, lisansüstü çalışmaların %40,6’sı nitel araştırma yöntemleri, %48,4’ü nicel araştırma yöntemleri ve %11’i ise karma olarak gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, araştırmaların nicel araştırma yöntemlerinin çoğunlukla kullanıldığı ancak nitel araştırma yöntemlerinin de çoğunlukla kullanıldığı söylenebilir. Bu doğrultuda araştırma yöntemlerinin genel olarak dağılımında büyük farklılıklar olmadığı söylenebilir.

Tablo 9. Araştırmalarda Kullanılan Veri Toplama Araçlarına İlişkin Bulgular.

Veri Toplama Aracı	f	%
Anket	7	11
Görüşme	11	17
Gözlem	14	21,8
Ölçek	3	4,6
Test	3	4,6
Kaynak Tarama	3	4,6
Envanter	2	3,3
Doküman/Kayıt İnceleme	3	4,6
Form	1	1,6
Karma	17	26,9
Toplam	64	100

Tablo 9’da görüldüğü gibi, araştırmaların %11’i anket, %17’si görüşme, %21,8’i gözlem, %4,6’sı ölçek, %4,6’sı test, %4,6’sı kaynak tarama, %3,3’ü envanter, %4,6’sı doküman/kayıt inceleme, %1,6’sı form ve %26,9’u ise karma veri toplama araçları kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, veri toplama araçlarının çoğunlukla karma, görüşme ve gözlem yöntemlerinin kullanılarak gerçekleştirildiği ve özel eğitimde müzik merkezli çalışmaların çoğunlukla gözlem, görüşme ve karma yöntemler kullanılarak gerçekleştirildiği söylenebilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma bulgularından yola çıkıldığında lisansüstü çalışmaların,

- Çoğunlukla kadın araştırmacılar tarafından gerçekleştirildiği,
- Çoğunlukla yüksek lisans tezlerinin içerdiği,
- Çoğunlukla 2019 yılında gerçekleştirildiği,
- Çoğunlukla Gazi Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirildiği,
- Çoğunlukla Eğitim Bilimleri Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirildiği,
- Çoğunlukla çocukların hedef kitlesi olduğu,



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

- Çoğunlukla Otizm Spektrum Bozukluğu, Zihinsel Yetersizlik ve Görme Yetersizliği konularını içerdiği,
- Çoğunlukla nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı,
- Çoğunlukla görüşme, gözlem ve karma veri toplama araçlarına yer verildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırma sonuçlarından yola çıkılarak, araştırmacıların daha çok müzik ve özel eğitim konulu tezleri çalışmalarını ve araştırma yapımları konusunda teşvik edilmeleri sağlanmalı, araştırma konularında dengeli bir dağılım sağlanarak konu çeşitliliği artırılmalı, müzik terapi ile ilişkili çalışmaların desteklenmesi sağlanmalı, yapılan araştırmalarla özel eğitime ihtiyacı olan bireylerin topluma kazandırılması ve sağaltımları sağlanmalı, araştırmacılar tarafından kullanılacak olan veri toplama araçlarının çeşitlendirilerek uygulanması sağlanmalı önerilerinde bulunulmuştur.

KAYNAKÇA

- AYDIN, Ayhan, SELVİTOPU, Abdullah, KAYA, Metin. (2018). Sınıf Yönetimi Alanındaki Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, c.18. s.1.
- BAYDAĞ, Cemalettin. (2019). Engelli Bireylerin Gelişim Özelliklerinde Müzik Eğitiminin Önemi. Yükseköğretim ve Bilim Dergisi. c.10. s.1.
- KARA, Serenay. (2019). Özel Eğitim Öğretmenlerinin Özel Eğitim Süreçlerinde Müzik Eğitimi Entegrasyonuna İlişkin Görüşlerinin İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.
- MEB (Milli Eğitim Bakanlığı). (2014). Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Özel Eğitimde Müzik Etkinlikleri.
- MEB (Milli Eğitim Bakanlığı). (2018). Resmi Gazete. Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği. 7 Temmuz 2018. s.30471.
- PEKTAŞ, Songül, DÜZKANTAR, Ayten, YURGA, Cemal. (2016). Özel Eğitim Alan Çocukların Eğitiminde Müziğin Kullanılmasına İlişkin Ebeveyn Görüşleri. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. c.6. s.14.
- VARIŞ, Yakup Alper, HEKİM, Melike Mehpare. (2017). Özel Gereksinimli Bireyler ve Müzik Eğitimi. Gazi Eğitim Bilimleri Dergisi. c.3. s.3.
- YILDIRIM, Ali, ŞİMŞEK, Hasan. (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Ü. HACİBEYLİ ADINA BAKÜ MÜZİK AKADEMİSİ'NDE PİYANO EKOLÜNÜN OLUŞUMU

Züleyha ABDULLA*

Özet

Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nin esası (o zaman Azerbaycan Devlet Konservatuarı) 1921 yılında kurulmuştur. 2021 senesinde 100 yaşına gelen şu eğitim ocağında piyano eğitimi de aynı yaştadır. Burada ilk günlerden çalışan piyano hocası Georgi Şaroyev Rusya'dan davet edilmiştir ve uzun yıllar boyu Konservatuarda piyanistler yetiştirmiştir. Şaroyev'in öğrencileri Azerbaycan'da oluşan ilk piyano ekolünün temsilcileri olmuşlar. 30'lu yıllarda Saint Petersburg'dan davet edilmiş Mayor Brenner'in sınıfında ders almış öğrenciler de dünyaca ünlü piyanistler olmuşlar. Moskova ve Petersburg ekollerinin en iyi hocaların temsilinde Konservatuara gelmesi sonucunda rus piyano ekolü buraya gelmiş oldu. Birkaç aşamalarla Konservatuarda milli piyano ekolü oluştu.

Azerbaycan bestecilerinin piyano için yazdıkları eserlerle piyano icraçılığına milli özellikler getirildi. Bestecilerin halk musikisi ve muğamı iyi bilmeleri, aynı zamanda kendilerinin halk enstrümanlarını icra etme eğitimine sahip olmaları sebebinden yarattıkları piyano eserlerinde sadece Azerbaycan piyano müziğine ait olan özellikler ortaya çıkmıştır.

Bakü Müzik Akademisi'nde piyano ekolünün oluşumu sonucu dünyaca ünlü bir kaç jenerasyon Azerbaycanlı piyanistler yetişmiştir. Burada eğitim almış piyanistler dünyanın dört bir yanında üniversitelerde, konservatuarlarda, müzik okullarında eğitim veriyorlar.

Anahtar Kelimeler: müzik, konservatuar, piyano.

FORMATION OF THE PIANO SCHOOL IN BAKU MUSIC ACADEMY NAMED AFTER U.HAJİBEYLİ

Abstract

The foundation of Baku Music Academy named after U.Hajibeyli (then Azerbaijan State Conservatory) was established in 1921. The piano education is the same age as conservatory which is 100 years old in 2021. The piano teacher Georgi Sharoyev, who worked here from the first days, was invited from Russia and trained pianists at the Conservatory for many years. Sharoyev's students became the representatives of the first piano school in Azerbaijan. The students of Mayor Brenner's class invited from Saint Petersburg in the 30s also became world-famous pianists. The Russian piano school came here as a result of the Moscow and Petersburg schools coming to the Conservatory under the representation of the best teachers. The national piano school was formed in the Conservatory in a few stages.

With the works written for piano by Azerbaijani composers, national features were brought to piano performance. Due to the fact that the composers know folk music and mugham well, and they also perform folk instruments, their works for piano revealed features that belong only to Azerbaijani piano music.

Several generations of Azerbaijani pianists, who are world-renowned as a result of the formation of the piano school, have been trained at the Baku Music Academy. Pianists trained here teach in universities, conservatories and music schools all over the world.

Keywords: music, conservatory, piano.

* Doç.Dr. Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, zuleykha_az@yahoo.fr



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

*Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik
Akademisi'nin 100. yılına ithafen.*

Giriş

1920 yılında Bakü'de Halk Konservatuarı açıldı. Yaşı ne olursa olsun herkes burada müzik eğitimi alabiliyordu. Bir yıl sonra Üzeyir Hacıbeyli, bu eğitim kurumu temelinde Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nın (ADK) kurulmasını teklif etti. Böylece 1921 yılında şimdiki Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi (BMA) kuruldu.

2021 yılında 100 yaşına giren bu okulda piyano eğitimi de aynı yaşıdadır. 1920'lerde, ağırlıklı olarak Moskova ve St. Petersburg'dan davet edilmiş müzisyenler burada ders veriyordu. Moskova'da ve ardından St. Petersburg'da eğitim gören piyanist Georgi Sharoyev, konservatuarın ilk günlerinden itibaren burada piyano öğretmeye başladı. Uzun yıllar Konservatuar'da piyanist yetiştirdi. Sharoyev'in öğrencileri Azerbaycan'daki ilk piyano okulunun temsilcileriydi - K.Safaraliyeva, E.Nazirova, G.Garayev, V.Mustafazade, F.Guliyeva, Ç.Sadihov ve diğerleri.

Daha sonra bir başka piyano ekolünün kurucusu olan piyanist Mayor Brenner, 1935 yılında Üzeyir Hacıbeyli tarafından Saint Petersburg'dan davet edilmiş ve ömrünün sonuna kadar Konservatuar'da ders vermiştir. Brenner, Azerbaycan'da büyük bir piyanist nesli yetiştirdi - F.Badalbeyli, Z.Adıgozalzade, O.Abasguliyev, N.Usubova, R.Atakişiyev, A.Vakilova ve diğerleri.

Bu iki eğitimci - Şaroyev ve Brenner - konservatuarda profesyonel piyano eğitiminin temellerini attılar ve bu alanın gelecekteki gelişimini belirlediler. Her birinin yüzden fazla öğrencisi olmuştur. (Seyidov, 2016: 61,66) ADK'daki Rus piyano ekolünün temsilcileri sadece bu iki öğretmen olmamıştır, onlar sadece sütun rolünü üstlenmiştir, onlarla birlikte çalışan M.Presman, İ.Aysberg ve diğerlerinin de olduğunu belirtmek gerekir.

1939 yılında Ü. Hacıbeyli'nin rektör makamına gelmesiyle konservatuarda piyano öğretiminin gelişimi hız kazanmıştır. Daha önceleri bu yönde çok değerli hizmetleri olan Ü.Hacıbeyli'nin bundan sonra fikirlerini gerçekleştirme imkanları genişledi. Hacıbeyli, konservatuar mezunlarını işe almaya başladı. Şaroyev'in sınıfından mezun olan ve profesyonel müzik eğitimi alan ilk kadın piyanist olan Koykab Safaraliyeva, aynı yıl konservatuarda piyano öğretmenliği yapmak üzere görevlendirildi. Koykab Hanım ayrıca 1937 yılında Konservatuar'da üstün yetenekli çocuklar için müzik okulu kurdu.

Moskova ve St. Petersburg ekollerinin en iyi temsilcilerinin Konservatuara gelmeleri sonucunda Rus piyano ekolü buraya getirilmiş oldu. Yıllar ve çeşitli aşamalarla, Konservatuar'da milli piyano ekolü oluştu.

Rus ekolünün haleflerini incelerken, bu makalenin yazarının hocası olmuş Profesör Oktay Abasguliyev'den (1940-2016) bahsetmekte fayda var. Abasguliyev 1967'den hayatının sonuna kadar BMA'da "Piyano Ana Sanat Bölümü"nde çalıştı. 1976-2003 yıllarında "Piyano" fakültesi dekanı, 2003-2016 yıllarında birinci rektör yardımcısı olarak görev yaptı. Avrupa ülkeleri, Rusya, Japonya ve Türkiye'de çalışan doçent ve profesörler dahil yüzün üzerinde öğrencisi olmuştur. Abasguliyev Bakü'de Brenner'in öğrencisiydi, daha sonra Moskova Devlet Konservatuarı'nda profesör ve büyük eğitimci Yakov Milşteyn'in sınıfında okudu. Piyano ekolünü gelecek nesillere aktarmak için sadece öğretmenlik yapmakla kalmadı, konserler verdi ve bilimsel eserler yazdı.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

“Piyano Ekolü” Terimi

"Piano ekolü" teriminin bir kaç anlamı vardır ve tanımlanması zordur. (Barenboym, 1979: 24) Bu fikir Rus piyanist ve müzikolog Leonid Borenboym tarafından 1979 tarihli makalesinde dile getirilmiştir. Piyano ekolü geniş anlamda: Alman piyano ekolü, Rus piyano ekolü, Fransız piyano ekolü vesair. Aslında her biri dünya piyano ekolünün, yani dünya kültür mirasının bir parçasıdır. Bu, farklı öğrenme sistemlerine sahip olmalarına rağmen ortak hedefleri olduğu anlamına gelir.

Piyano enstrümanı Avrupa'da yaratılmıştır ve bu enstrüman için eserler yüzyıllardır Avrupa'da yazılmıştır. Bu nedenle ilk piyano ekolünün Avrupa'da, daha doğrusu Almanya'da oluştuğu açıktır. Yirminci yüzyılda, Rus piyano ekolü en güçlü ekol olarak tanımlandı. Bunun temel nedeni, Alman ekolünün Rusya'ya getirilmesi ve burada daha da geliştirilmesiydi. XXI yüzyılda Çin ve Japon piyano ekolleri için aynı kursu söylemek mümkündür, çünkü bu ülkeler ulusal piyano ekolü oluşturmak için Rus ekolünün temsilcilerini - öğretmenleri büyük şehirlere davet etti ve aynı zamanda öğrencileri Moskova, St.Petersburg ve başka konservatuarlara eğitim almak için gönderdiler.

Piyano ekolü bir hocaya ait olma anlamını da taşıyor. Örneğin Azerbaycan'da M.Brenner onlarca öğrenci, hatta dünyaca ünlü piyanistler yetiştirmiş ve böylece Brenner ekolü kavramı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Moskova ve Petersburg konservatuvarlarındaki öğretmen olmuş ünlü piyanistler Neygauz, Goldenveyzer ve başka bir çok hocalar anılabilir.

Azerbaycan'da Profesyonel Piyano Ekolü Oluşumu

Bir sanat alanındaki ekol bir toplumdaki, yani bir sosyo-kültürel ortamdan diğerine geçtiğinde, yeni bir toplumun onu benimsemesi ve ulusal bir kültür mirasına dönüştürmesi için çok çalışmak gerekir. İlk aşamada ekolün ait olduğu toplumun sanat kültürünün estetik ve felsefi temellerini incelemek gerekir. Azerbaycan'da bu konuda Ü.Hacıbeyli önderliğinde büyük çalışmalar yapılmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında buradaki toplum, Batı müzik kültürünü kabul etmeye tam olarak hazır değildi. Ü.Hacıbeyli bir yandan gazetelerde yazılar yazarak, diğer yandan St.Petersburg Konservatuvarı'nda eğitim alarak ve klasik Avrupa müzik biçimlerinde eserler yazarak toplumu hazırlıyordu. Yaratdığı müzik eserlerinde halk musikisini kullanmış ve müziğin akademik gelişiminin önemini topluma aktarmaya çalışmıştır. Bir yandan da konserler düzenliyordu. En önemlisi, Rusya'dan sahne sanatları ve teori öğretmenlerini konservatuara davet etti. Aynı zamanda, önemli bir iş daha yapıyordu - öğrencileri eğitim için Rusya konservatuvarlarına gönderiyordu. Bu ikisi olmadan, yani aynı zamanda hem öğretmen davet edip hem de öğrenci göndermeden bir ekol oluşturmak mümkün değildir.

Piyano ekolünün oluşumundaki ana adım, piyanistlerin ve yeni nesil öğretmenlerin yetiştirilmesidir. Burada önemli olan sonucu ortaya koymaktır. İlk yıllarda öğrencilerin konser ve sınavlardaki performansı sonuçların göstergesiydi. 1960'ların sonuna kadar, öğrenciler yalnız Sovyetler Birliği'ndeki yarışmalarda ödüller kazandılar. Ancak dünya çapında uluslararası yarışmalara katılmak çok daha zordu. Piyano eğitimini ADK'da alarak yurtdışında (Sovyetler Birliği dışında) uluslararası yarışmada kazanılan ilk ödül - Farhad Bedelbeyli'nin 1968 yılında Portekiz'de kazandığı birincilik ödülü oldu. Bedelbeyli, çok ünlü bir yarışmayı (Viana da Mota'nın adını taşıyan IV Uluslararası Yarışma) kazanarak Avrupa'nın büyük konser salonlarında konserler vermeye başladı. Böylece Azerbaycanlı piyanist, bu ülkede bir piyano ekolü oluştuğunu dünyaya duyurdu. Profesör ve Devlet



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

Sanatçısı F.Bedelbeyli, 1971 yılından bu yana Piyano Ana Sanat Bölümü'nde ve 1991 yılından beri BMA'nın rektörü olarak görev yapmaktadır.

Bu alanda da sorunlar var. 1990'larda Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra ekonomik bir kriz yaşandı ve BMA'dan öğretmenler Avrupa, Türkiye, Arap ülkeleri ve Amerika Birleşik Devletleri gibi diğer ülkelere çalışmak için taşındı. BMA'daki ekolün zaten dünyada ünlü olduğu için tüm ülkeler öğretmenlerimizi büyük bir memnuniyetle davet etmiş ve kabul etmiştir. Ama bir ekolün güçlü olması ve daha da güçlenmesi insan faktörüne bağlı, maalesef bu "dünyaya yayılma" süreci sonunda profesör sayı azaldı.

BMA'da Piyano Ekolünün Sistemli Gelişimi

Öğretmenin işinin doğru düzenlenmiş olması ile hem kendi öğrencilerinin hem de konservatuarda okuyan diğer öğrencilerin eğitimindeki etkin rolü belirlenir. 1930'lardan beri ADK'da piyano öğretmenlerinin faaliyeti aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Konser performansı
- Bilimsel - teorik yaratıcılık
- Pedagojik aktivite - öğrencilerin konserlere ve uluslararası yarışmalara katılımı
- Bestecilerle işbirliği

Bu dört yönde çalışma yapıldığında müzik pedagojisi alanındaki faaliyet tamamlanmış olur. Bu yönler birbiriyle yakından ilişkilidir. Konser performansı sadece öğretmeni formda tutmak değil, aynı zamanda repertuarını genişletmek anlamına gelir. Öğrenciler tarafından profesyonel performansı izlemek onlar için bir derstir. Bu sanat alanı canlı olduğu için öğretmenin yüksek profesyonelliği, güzel performansı öğrenciye ilham verir.

Performans önerileri veya pedagojik yöntemler söz konusu olduğunda, bilimsel çalışmanın bu alandaki öğretim süreci üzerinde doğrudan etkisi vardır. Bilimsel çalışmalar doğrudan piyano müziği ile ilgili olmayabilir, çünkü öğrencilerin sadece piyano müziğine değil, her müzik türüne aşina olmaları gerekir, aksi takdirde olgun, kapsamlı bir müzisyen olmak imkansızdır.

Öğretim, yıl boyunca bireysel derslerde öğrencilerle saatlerce çalışma sürecidir. Bu eğitim sürecinin sonunda öğrenciler akademik performans bilgileri kazanır ve klasik Avrupa müzik türlerini çalmayı öğrenirler. Öğrencilerin öğrendikleri onlara profesyonellik kazandırır ve sahne performansını hazırlar. Öğrenciler bir öğretim yılında birkaç kez konserlerde performans sergilemelidirler, aksi takdirde profesyonel bir sanatçı oluşamaz.

Bestecilerle işbirliği çok önemlidir. ADK-da piyano hocalarını bestecilerle işbirliğine Ü.Hacıbeyli sevk etmiştir. Onun amacı milli ekol oluşturmak olduğu için milli repertuarın yaratılmasına büyük önem veriyordu. Piyano öğrencilerinde erken yaşlardan itibaren bu enstrümana ilgi uyandırmak için halk müziği ve milli makamlar üzerinde eserler kaleme almak çok önemlidir. 20'li ve 30'lu yıllarda halk müziğine dayalı olarak piyano için eserler yazıldı ve bestecilerin orkestra için yazdığı eserler piyano için geliştirildi. Amaç, halk müziğine dayalı klasik Avrupa müziği türlerinde eserler yaratmaktır.

Piyano icraçılığına milli musikinin etkisi önemli bir aşama oldu, bu da bestecilerimizin yarattığı eserlerde kendini gösterdi. Azerbaycan bestecilerinin piyano için yazdığı eserlerle piyano icrasına milli özellikler getirildi. Bestecilerin halk müziği ve mugam bilgisinin yanı sıra halk çalgılarını icra edebilmeleri sonucunda piyano eserlerinde sadece Azerbaycan piyano müziğine ait olan özellikler ortaya çıkmıştır. Klasik biçimlerde yazılan eserlerde halk



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

mahnılarının melodileri, halk oyunlarının ritimleri, mugam okumaları kullanılmıştır. Ü.Hacıbeyli, A.Zeynalli, G.Garayev, F.Amirov, C.Hacıyev ve diğer besteciler bir çok piyano eserlerini makamlar (ladlar) üzerinde yazmışlar. Bu özellikler, profesyonel piyano eğitimi alan öğrencilerin klasik Avrupa müzik biçimlerini kavramalarını kolaylaştırmakta ve aynı zamanda milli özelliklere sahip bir piyano icra ekolü oluşturmaktadır.

Sonuç

Bir kaç kuşak piyanistlerin yetiştirilmesi gerekiyor ki bu sürecin sonucunda eköl oluşsun. Rusya'dan gelmiş hocaların öğrencileri olmuş piyanistler kendinden sonraki nesilleri eğitmişler ve böylece ulusal bir piyano ekolü oluşmuştur. Dünyaca ünlü piyanist Bella Davidoviç (ABD) Bakü'de doğdu, burada müzik okulunda A.Baron ve M.Brenner'in sınıfında okudu. Makalenin yazarı, Davidoviç'in 1999'da ABD'den Bakü'ye konser ve masterclass vermek için geldiğinde şunları söylediğini çok iyi hatırlıyor: "Sovyet döneminin sona ermesinden sonra yabancı uyruklu öğretmenlerin burayı terk ettiğini ve artık piyano ekolünün olmadığını düşündüm, ama yanılmışım."

Piyano ekolünün gelişmesi sonucunda profesyonel piyano eğitimi almış besteciler ortaya çıktı ve onlar milli musiki özelliklerini piyano eserlerine daha iyi şekilde yansıtabildiler. Ü.Hacıbeyli'nin adını taşıyan Bakü Müzik Akademisi'nde piyano ekolünün oluşumu sonucunda dünyaca ünlü birkaç nesil Azerbaycanlı piyanistler yetişmiştir. Burada eğitim görmüş piyanistler dünyanın dört bir yanında üniversitelerde, konservatuarlarda ve müzik okullarında ders vermektedir.

Каянакча

1. БАРЕНБОЙМ, Леонид. О фортепианно-педагогических школах вообще и школе Николаева в частности / Л.А. Баренбойм // Л.В.Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма. Л. : Советский композитор, 1979. s. 24-26.
2. SEYİDOV, Tarlan. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti. Bakı: "Təhsil" 2016. 335 s.



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

ANADOLU SELÇUKLU KUBAD-I ABAD SARAYINDA FİĞÜRATİF KOMPOZİSYON

Hacer ALPTEKİN*

Teknik: Tuval Üzerine Karışık Teknik

Ebat: 60x60

Yıl: 2009



* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yüksek Lisans Öğrencisi,
hacerenartstudio@gmail.com



VII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

28-30 Mayıs 2021 / Çeşme

www.imdcongress.com

TÜRK'ÜN KANADI

Hacer ALPTEKİN*

Teknik: Akrilik Kolaj

Ebat: 120x160

Yıl: 2020



* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yüksek Lisans Öğrencisi,
hacerenartstudio@gmail.com